وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة : أدب عربي
التخصص : نقد حديث ومعاصر

منتج النقد السردي الجزائري

- دراسة في النقد الروائي الجزائري 1990م/2010م -

من إعداد
حجاج سميرة

المناقشة بتاريخ 2023/05/30م من طرف اللجنة المكونة من:

أحمد مداني	أ.محاضر.أ	جامعة الشلف	رئيسا
امحمد سحواج	أ.محاضر.أ	جامعة الشّلف	مشرفا ومقرّرا
أحمد عراب	أستاذ	جامعة الشّلف	مُقرّرا ثانيا
يوسف نقماري	أ.محاضر.أ	جامعة الشّلف	عضوا مناقشا
نادية بوشفرة	أستاذ	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
عبد الله بوقصّة	أستاذ	جامعة غليزان	عضوا مناقشا

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء :

إلى ملقّبي "بالغيث الصّامت" ، وسندي في الحياة

أبي

إلى التي احتوتني بحُبّها حين سئم مني الجميع وأكرمتني دعاءً

أمي

حفظهما الله وأطال عمرهما

- سميــرة.

مقـدمـــــة

بدأت الدّراسات الشّكليّة للخطاب السّردي خلال السّنوات العشرين من القرن الماضي ولا سيّما مع أعمال الشّكلانيين الرّوس (**بروب V.Propp**، **توماشفسكي B.Tomashésky**، **ايخنباوم B..Eichenbaum**، **شكلوفسكي V.B.Sheklovsky**) الذين اتّخذوا من المحكي موضوعا لأبحاثهم مُركزّين في ذلك على الوحدات البنائيّة التي تُبنى عليها الحكاية السّرديّة، ويُعدّ العالم الرّوسي "**فلادمير بروب (V.Propp)**" الرّائد الأوّل للدّراسات السّرديّة والشّعبيّة خاصّة، حيث برز اهتمامه للنّص السّردي من خلال الأفكار التي طرحها في كتابه (مورفولوجيّة الحكاية الخرافيّة) عام 1928م، باستحداثه لإجراءات منهجيّة جديدة تجسّدت في المنهج الوظائفي الذي يقوم على دراسة البنيات الشّكليّة للحكاية والقوانين التي تُوجّهها، لِيُصبح كتابه بذلك مصدرا للبّاحثين بعده وبُؤرة أساسيّة في حركة النّقد الجديد.

فقد أحدث مُصنّف "**بروب**" تحوّلا كبيرا في تاريخ السّرد والسّرديّات وأثّر في مفاهيم وأفكار البّاحثين و علماء السّرد الحديث خاصّة روّاد المدرسة الفرنسيّة الذين كان لهم الأثر الأكبر في تبنّي ما جاء به هذا العالم الرّوسيّ والعمل بمقولاته وتطويرها توصيفا ونقدا وتعديلا، ابتداء من بُنيويّة " **ليفي ستراوس Lévi_Strauss**" في الستّينيات من القرض الماضي لِينتقل بعده هذا التوجّه إلى كلّ من " **رولان بارث (R.Barthes)**، **تزفيتان تودوروف (T.Todorov)**، **جيرار جنيت(G.Genette)**، **كلود بريمون(C.Bremond)**، **جوليا كريستيفا(J.Kristeva)**، **وغريماس (A.J.Greimas)**، **ج.ميشال آدم (J.M.Adam)**، **آن إينو (Anne Hénault)**، **جان كلود كوكي (J.C.Coquet)** وغيرهم من البّاحثين الذين تطارحوا المقولات البروبيّة وقاموا بتطويرها ومنهم مَن تجاوزها نحو ما قام به " **غريماس**" في نظريّته السّميائيّة السّرديّة الذي يتجاوز الظّاهر البسيط لِيَستنطق الباطن المركّب، فهو ينطلق في تحليله للنّصّ السّردي من البنية السّطحيّة الأوليّة إلى البنية العميقة المحايثة باستحداثه للمربّع السّيميائيّ والنّموذج العامليّ في لتحديد كيفيّة تشكّل المعنى والدّلالة في النّص.

انتَقلت هذه الموجة النّقديّة إلى ساحة العالم العربيّ في السّبعينيّات عن طريق عامل التّرجمة والرّوافد

العلميّة والأكاديميّة، وتبنّى النقّاد العرب هذه المقولات والنّظريات الغربيّة واستثمروا الإجراءات المنهجيّة في مقاربة الأثر الأدبيّ، لاسيّما النّص السّردي الذي لاقى اهتماما كبيرا وشغل مكانة واسعة عند العديد من البّاحثين وذلك لما يحمله النّص السّردي من تقنيات منحته صفة الجماليّة وخلقت لدى القارئ أبعادا تأويليّة في الكشف عن مكنوناته الدّاخليّة.

ولم يكن النّقد الجزائري بمنأى عن ما يحصل في السّاحة العالميّة والعربيّة النقديّة وعرف هو الآخر حركة ونشاطا في النّقد السّرديّ وشغل حيّزا كبيرا مع دراسات النقّاد الجزائريين سواء مع الروّاد الأوائل للنّقد الجزائريّ أمثال "**عبد الله الركيبي، محمد مصايف، أبو القاسم سعد الله،** وغيرهم ممّن مثّلوا البدايات الأولى لحركة نقد السّرد، أو مع النقّاد المعاصرين الذي تأثّروا بحركة النّقد الجديد الوافد من الغرب و واكبوا عصر الحداثة النقديّة، وهذا النّوع من النّقد ظهر بكثرة مع الأساتذة الأكاديميين المتخرّجين من الجامعة الأوروبيّة خاصّة أمثال " **عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك..**" وغيرهم من الباحثين ممّن شاركوا بدراساتهم وأبدعوا في مجال السّرديات، وكان ذلك منذ نهاية الثّمانينيات من القرن الماضي ليسير هذا النّوع من النّقد في نمط تصاعديّ يبحث عن دراسة الجديد من القضايا والإشكاليات السّرديّة لينمو ويُحقّق اهتماما كبيرا مع سنوات التّسعينيات وما بعدها سواء في كتب نقديّة أو رسائل جامعيّة أكاديميّة.

ولما كانت الرواية تُشكّل أهمّ الأنواع السّردية المعاصرة فإنّها احتلّت مكانة في دراسات الباحثين بوصفها الجنس الأدبيّ الوحيد الذي ينفتح على جميع الأنواع الأدبيّة من جهة، وأداة تُمثّل سجّل المجتمع لقضاياه وتحوّلاته الاجتماعيّة، السياسيّة والثقافيّة والاقتصاديّة، تُعالج مشاكل الإنسان النّفسيّة والفكريّة من جهة أخرى، هذا ما جعلها تحتلّ الصدارة كأبرز فنّ أدبيّ ونوع سرديّ له مكانته الخاصّة عن باقي الأجناس والأنواع الأدبيّة الأخرى وتستقطب اهتمام الدّارسين لها في حقل الأدب منذ ظهورها الأوّل في أوروبا لِتنتقل هذه الموجة إلى النّقد العربيّ والجزائريّ خاصّة، حيث برزت العديد من الكتب والرسائل والمقالات النّقديّة التي لا يُمكن حصرها بإجراءات منهجيّة متنوّعة ذات المسارات النقديّة الغربيّة المتباينة.

وانطلاقا من المعطيات السّابقة جاء بحثنا موسوما ب: " منتج النّقد السّردي الجزائريّ_دراسة في

النّقد الروائيّ الجزائريّ من 1990م إلى 2010م_ لِيُعالج إشكاليّة طبيعة الممارسة النقديّة لمجال السّرد في النّقد الجزائريّ، وتقصّي بعض النّماذج النّقديّة التي عالجت النّص السّرديّ وفق إجراءات منهجيّة مختلفة وكلّ ذلك ضمن إطار نقد النّقد لما تُوفّره هذه المنهجيّة من خُطوات تستدعي الدقّة والموضوعيّة في قراءة النّصوص النّقديّة.

و يبقى الهدف من هذه الدراسة هو الخوض في تجربة نقد النّقد وذلك بمعاينة ما أنجزه النقّاد الجزائريّون من بحوث ودراسات في مجال السّرد عامّة والروائيّ خاصّة على اختلاف المقاربات وتباينها إجرائيّا، وتبيان مدى نضج التّجربة النّقديّة الجزائريّة من خلال إسهامات أسماء نقديّة لامعة في المشهد النّقدي الجزائريّ والتي كرّست جهدا و وقتا في تتبّع النّص السّردي والروائيّ خاصّة، إضافة إلى إثراء مكتبة الجامعة الجزائريّة بتوجيه البّاحث إلى الخوض في دراسات نقد النّقد من أجل التّعرف بمنجز النّقد السّردي الجزائري من جهة، ومساعدته على معرفة أهمّ الدّراسات النّقديّة التي تناولت مجال السّرد بمناهج غربيّة قصد تطوير قدراته النّقديّة ومعارفه الفكريّة من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس كان الدّافع الأساسيّ لاختيار موضوع البّحث يعود إلى سببين هما: سبب موضوعيّ وسبب ذاتي، فأمّا الأوّل فلأنّ نقد السّرد عامّة والروائيّ خاصّة أصبح من المجالات النّقديّة المعاصرة الأكثر استقطابا ومتابعة مع النقّاد والبّاحثين، وأكثره حضورا ومعاينة في السّاحة النّقديّة العالميّة والعربيّة، وفي تطوّر مُستمرّ من حيث معالجة القضايا التي يتطرّق إليها نقد السّرد منذ ظهوره الأوّل إلى يومنا هذا، أمّا السّبب الذّاتيّ فهو رغبتنا للبّحث في المجال من أجل كسب المعرفة والتعمّق فيه أكثر وذلك بعد تأثّرنا بالأساتذة الباحثين عبر مختلف المناسبات والملتقيات العلميّة ممّا قوّى رغبة البّحث فينا وعزّزه خاصّة لما تعلّق البّحث بالنّقد السّردي الجزائري، بالإضافة إلى أنّ موضوع الشّهادة السّابقة للماستر كانت ضمن مجال السّرد لذا فإنّ غاية البّحث هي تكملة لما سبق والتعرّف أكثر على طبيعة نقد السّرد الجزائري وأهمّ منجزاته.

ونحن بصدد اقتحام واقع النّقد السّردي الجزائريّ بخاصّة، فنحن إزاء مفترق معرفيّ حاسم يستقطب مقولاته من بيئة النّقد الغربيّ من جهة وواقعه من بيئة النّقد العربيّ من جهة أخرى، ناهيك عن طبيعة النّص

السّردي العربيّ المغاير للإجراءات المنهجيّة الغربيّة، وأمام هذه التّحديّات برزت إشكاليّة البّحث الأتيّة:

إلى أيّ مدى يُمكن الإفادة من السّرديّات بوصفها نظريّة للمحكي نشأت في بيئة غربيّة لها أجهزتها المفهوميّة والاصطلاحيّة الخاصّة بها؟ وكيف تأتّى السّبق للنقّاد والدّارسين الجزائريين في الإفادة من هذه النظريّة؟.

وكيف استقبل النّقاد الجزائريّون للنظريّة السّرديّة والمناهج النّقديّة الغربيّة ذات المرجعيّات الفلسفيّة والابستيمولوجيّة التي لا تمتّ صلة بطبيعة النصّ السّردي العربيّ؟ وما مدى وعيهم بالاتّجاهات النّقديّة الجديدة وانسجام المعطيات النظريّة والمقولات الإجرائيّة في ممارساتهم النّقديّة؟.

كيف خطّ النّقد الروائي الجزائري مساره خلال عشرين سنة ابتداء من 1990م إلى غاية 2010م؟ وما هي القضايا التي عالجها وأيّ الاتّجاهات النقديّة التي ساعدته في ذلك؟ وهل كانت دراسات النقّاد للنصوص السّرديّة في ضوء النظريات والمناهج النقديّة الغربيّة تطبيقا حرفيّا لمقولاتها؟ أم كان هناك وعي نقديّ لتأسيس رؤية نقديّة خاصّة تُراعي خُصوصيّة النّص السّردي العربيّ؟.

كلّ هذه التساؤلات يسعى البّحث للإجابة عنها من خلال متابعة رؤى النقّاد على اختلاف اتّجاهاتهم ضمن أعمالهم المتباينة، سواء على المستوى التّنظيري أو على صعيد الممارسة التّطبيقيّة، ولمحاولة ضبط حدود هذه الدّراسة اعتمدنا منهجين في ذلك وصفي وتاريخي، الأوّل الذي يتحدّد في وصف طبيعة النّقد السّردي في الجزائر وكيفيّة تجليّه مع النقّاد والدارسين وذلك بتفكيك جزئيّات الموضوع بتحليلها ووصفها، وأمّا الثّاني فحضر مع الفصل الرّابع الذي كان يحمل فترة زمنيّة للبّحث عن أهمّ الدّراسات الروائيّة التي حضرت خلالها لذا ارتأينا من الضروري الالتزام بالتّأريخ دون البّحث عن منشأ هذا النّوع من النّقد بقدر ما يهمّنا جمع المادّة العلميّة لتكون معينا في تتبّع مسار النّقد الروائي ورصد حركته خلال فترة زمنيّة محدّدة، وكلّ ذلك ضمن آليات نقد النّقد التي تقف على المساءلة عن المنهج المعتمد لدى النقّاد في تحليلهم للنّص السّردي وغاياتهم منه، وكذا إبراز الأفكار المعالجة في دراساتهم وكيفيّة تعاملهم مع النّصوص وطريقة تحليلها وتأويل معانيها.

و لِتحقيق هذه الفرضيّة أفاد البّحث من مجموعة من الدّراسات الجامعيّة التي سبقته والتي كانت معالجة لقضايا النّقد الجزائري منها: أطروحة الدّكتوراه للباحثة "**نورية شرفاوي**" بعنوان (اتّجاهات الخطاب النّقديّ الحديث في الجزائر وإشكالية القراءة) من جامعة وهران سنة(2016م_2017م)، و رسالة البّاحث "**عبد الملك بوتيوتة" الموسومة** (نظريّة النّص في النّقد الجزائري المعاصر) من جامعة باتنة سنة (2017م_2018م)، وكذا أطروحة (النّقد النّسقيّ الجزائريّ بين الأصول والتجليّات) للبّاحث "**أحمد السّايحي**" من جامعة سيدي بلعبّاس سنة (2018م)، وكذلك أطروحة البّاحث " **عيسى طهلال**" الموسومة (النّقد الروائيّ المعاصر في الجزائر قضايا واتّجاهات) عن جامعة الجلفة سنة(2018م_2019م)، هذه الأعمال التي خدمت البّحث في جزئيّاته وكانت فكرة مُمهّدة له كونها تجتمع معه في منهجيّة البّحث المتمثّلة في نقد النّقد بمعالجة الدّراسات النقديّة في الجزائر وتتبّعها إجرائيّا، إلّا أنّها تختلف معه في طبيعة الموضوع والمنهج المتّبع للدراسة حيث اهتمّ البّحث في مجال مُحدّد وهو تجربة نقد السّرد في الجزائر تأسيسا وتنظيرا وحداثة.

لتتشكّل خُطّة البّحث من مدخل نظري، وأربعة فصول مُقفّاة بخلاصة نقديّة، حيث تضمّن المدخل مصطلحات نقديّة يتشكّل منها عنوان البّحث (السّرد، النّقد، الرواية، نقد النّقد) حاولنا تعريفها وضبط مفاهيمها لغة واصطلاحا.

جاء الفصل الأوّل المعنون ب: (**السّرديات في الأصول الغربيّة والجهود العربيّة**) المقسّم إلى ثلاثة عناصر بحثيّة، أوّلها التّعريف بالنظريّة السّرديّة وتقديم مفاهيم لها مع نقاد من الغرب والعرب، ثمّ الحديث عن أصول هذه النظريّة في البيئة الغربيّة لكونها تُمثّل البيئة الأمّ في انبثاق هذا العلم الجديد وذلك بالتطرّق إلى أهمّ الأعلام النّقديّة التي نظّرت لهذا العلم وكان لها تأثير على النّقد في مختلف أنحاء العالم العلميّ وعرض أهمّ المنجزات المقدّمة، فكان الحديث عن النظريّة السّرديّة عند كل من الشّكلانيين الرّوس تحديدا مع " **فلادمير بروب**"من خلال كتابه (مورفولوجيّة الحكاية)، ثمّ الحديث عن علم السّرد في المدرسة الفرنسيّة هذه الأخيرة التي تُعتبر الأكثر إسهاما في تبنّي النظريّة السّرديّة وتطويرها بعد "**بروب**"، كما تُعتبر بُعدا مرجعيّا لا

يقلّ أهميّة عن الشّكلانيّة الرّوسيّة خاصّة مع فترة الستّينيات التي أحدثت تغييرا في وضعيّة النظريّة الأدبيّة بعد التّأثير الذي أحدثته البنيويّة على جميع العلوم الإنسانيّة، فاقتصرنا الحديث على نقّاد كان لهم التأثير القوّي على النّقد العربيّ والجزائريّ في ما بعد: " رولان بارث، تزفيتان تودوروف، جيرار جنيت، أ.ج. غريماس، لنتطرّق للحديث عن تلقّي السّرديات في النّقد العربيّ مع أهمّ النقّاد الذين يُمثّلون روّاد هذا العلم وأكثر مساهمة وعملا في مجال السّرد فاخترنا كلّ من (سعيد يقطين، سيزا قاسم، عبد الله إبراهيم، سمير مرزوقي).

وجاء الفصل الثاني الموسوم ب(**الجهود النظريّة للسّرديات في النّقد الجزائريّ**) مُقسّما إلى ثلاثة عناصر ابتداء بالبّحث في مفهوم النظريّة والتّنظير، ثمّ الحديث عن نشأة النّقد الجزائري وتطوّره وأهمّ المراحل التي مرّ بها في تشكّله للوصول إلى ما هو عليه الآن، أمّا العنصر الثّالث فقد ألقينا الضّوء على أهمّ دراسة نظريّة في نقد السّرد في الجزائر وهي كتاب (في نظريّة الرواية_بحث في تقنيات السّرد) للنّاقد " **عبد الملك مرتاض**"، قرأنا ما قدّمه النّاقد من مادّة علميّة ومناقشة ما طرحه من قضايا سرديّة نظريّة الذي تطرّق إليها، فهو يُحاول في دراسته تقديم نظريّة عربيّة للسّرد وخاصّة السّرد الروائيّ وربط كلّ ما هو غربيّ جديد بالمخزون التّراثي العربيّ الأصيل، ومعالجة الإشكاليات القائمة بين النقاّد وتقديم التّوضيحات في ذلك وبسط مفاهيمها من أجل رفع اللّبس والغموض الحاصل في المفاهيم السّرديّة وتوضيحها.

وأمّا الفصل الثالث الموسوم ب:(**بدايات النّقد السّردي في الجزائر_قراءة في نقد النّقد_**) فجاء للحديث عن الدّراسات السّرديّة التي ظهرت بعد الاستقلال مباشرة والتي مثّلت البدايات الحقيقيّة للنّقد الجزائريّ عامّة بعد أن كان يُعاني من ركود في الحركة النقديّة نتيجة الظّروف السياسيّة والاجتماعيّة التي كانت تمرّ بها البلاد، فظهرت هذه الدّراسات مع الروّاد الأوائل أمثال " **عبد الله الركيبي، محمّد مصايف، شريبط أحمد شريبط، عمر بن قينة، عبد الملك مرتاض، واسيني الأعرج**"، وذكر أهمّ ما أنجزوه في مجال السّرد حيث كان لنقد القصّة، والمسرحيّة، وفنّ المقامة، والرواية الحضور الأكبر في دراساتهم مع حضور الاتّجاهات السياقيّة كإجرائيّة منهجيّة لتحليل الأثر الأدبيّ والسّرديّ خاصّة، لتكون هذه المرحلة _من عمر النّقد الجزائري_ تُمثّل مرحلة المناهج السياقيّة في النّقد الجزائريّ التي تمّ تلقّيها عن طريق المثاقفة مع الجامعات

المشرقيّة العربيّة.

لِتَرتكز دراستنا في الفصل الرابع الموسوم ب(**النّقد الروائيّ الجزائريّ قضايا واتّجاهات من 1990م_2010م**) على النّقد الروائي الذي يتمحور في النّقد النسقيّ مع دراسات حاولت تأسيس قواعد نقديّة ممنهجة تُضاهي بما يُنادي به النّقد الجديد في السّاحة النّقديّة العالميّة، ومن هنا جاء الفصل مُقسّما إلى ثلاثة عناصر بحثيّة: واقع النّقد الروائي الجزائري المعاصر الذي بدأت معالمه الحداثيّة مع بدايات التّسعينيات، ثمّ تحدّثنا عن الاتّجاهات النّقديّة التي عالجت جنس الرواية بنوعيها العربيّة والمحليّة والتي رسمت معالمه المناهج النسقيّة المعاصرة المتمثّلة في كل من (المنهج البنيويّ، الأسلوبيّ، السّيميائيّ، التّفكيكيّ) بذكر أهمّ نماذج الدّراسات الروائيّة في النّقد الجزائريّ المعاصر، كما تطرّقنا في العنصر الأخير إلى القضايا التي شغلت النقّاد بكثرة في تحليلهم الرواية والمتمثّلة في القضايا الموضوعيّة باختيار قضيّتين (الإيديولوجيا والنّص الروائيّ، الشّخصيّة)، وقضايا شكليّة فنيّة تمحورت في (قضيّة اللّغة كعنصر أساسيّ في أيّ عمل أدبيّ وسرديّ، وقضيّة العتبات بأنواعها).

وللإحاطة بهذه المادّة المعرفيّة والنّقديّة في إطار دراستنا العلميّة اقتضى الأمر منّا الاعتماد على الكثير من المصادر والمراجع للإفادة منها وكان أهمّها: كتاب (النّقد الأدبيّ العربيّ الجديد في القصّة والرواية والسّرد) للنّاقد "**عبد الله أبو هيف**" الذي يُعدّ مرجعا يبحث عن هويّة النّقد السّردي العربيّ على وجه العموم، كما كان لكتب النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" حضورا كبيرا كونه أكثر ناقد جزائري استطاع الإحاطة بمعظم النظريات النقديّة ومنها السّرديّة الوافدة من الغرب، ومن دراساته المستعملة في البّحث (كتاب في نظرية الرواية، كتاب نظرية النّقد، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكيّة_)، كما ساعدنا كتاب (تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي) للباحثة "**سليمة لوكام**" التي ذكرت فيه أهمّ الدراسات السرديّة الجزائريّة مع مختلف الاتّجاهات الحديثة، كما أنّ معظم الدّراسات المعتمد عليها كانت جزائريّة خاصّة وأنّ المنهجيّة كانت في إطار نقد النّقد ممّا استلزم ذكر أهمّ المراجع الخاصّة في مجال السّرد كدراسات النّاقد "السّعيد بوطاجين، رشيد بن مالك، حسين خمري، عبد الحميد بورايو، آمنة بلعلى" وغيرهم من النقّاد.

وقد واجهتنا صعوبات عديدة عرقلت مسار البّحث وسبّبت نوعا من الإحباط النّفسيّ كانت أوّلها أزمة كورونا التي غلّقت علينا الأبواب عاما كاملا في العام الأوّل من التّكوين وحرمتنا من التّواصل المباشر مع المكتبات الجامعيّة والأساتذة المشرفيين، إضافة إلى عرقلة أخرى وهي اختيار موضوع واسع متشعّب المناهج النّقديّة مع نقاد وباحثين مختلفين في التوجّهات والآراء أدّى إلى تشعّب الأفكار أيضا وصعوبة حصرها وتحديدها بدقّة والإحاطة بجميع القضايا النّقديّة في مجال السّرد، هذا ما أوقعنا في إشكالات متعدّدة منها أنّ طبيعة البّحث فرضت علينا عمليّة انتقاء النّماذج النّقديّة واختيار أهمّها كفاءة وحضورا سواء في السّاحة النّقديّة الجزائريّة والعربيّة عامّة.

وأخيرا لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بخالص الشّكر عرفانا وامتنانا للأستاذ المشرف **"سحواج امحمّد"** لإشرافه على هذا البّحث، وحرصه الشديد على تقويمه وتصويب أخطائه، إذ لم يألُ جُهدا في تقديم الإرشادات والتّوجيهات العلميّة رغم ما بدر منّا من قصور وإفادتنا بخبرته العلميّة، كما أنّه لم يبخل علينا في تسخير جزء من وقته لنا لدعمنا نفسيّا ومعرفيّا ناهيك عن الاتّصالات المتكرّرة دائما للسؤال عنّا وعن وضعنا وصحتّنا فله منّا جزيل الشّكر وعظيم الامتنان.

كما أتقدّم بشكري الخالص إلى أعضاء اللّجنة العلميّة الذين تفضّلوا بقبول مناقشة هذه الأطروحة وتحمّلوا عبء قراءتها،كلّ من:الأستاذ الدّكتور **"أحمد عراب"**، والدّكتور" **أحمد مداني"**، والدّكتور"**يوسف نقماري"**، الأستاذ الدّكتور" **عبد الله بوقصّة"**، والأستاذة الدكتورة "**نادية بوشفرة"**، فأنتم أهل بسدّ خللها وتقويم معوجها والإبانة عن مواطن القصور فيها..فلكم منّي جزيل الشّكر والاحترام.

سميرة حجّاج: في مستغانم 15جانفي 2023م.

مـــــــدخل

مصطلحات ومفاهيم

- تمهيد

أولا : مفهوم السرد.

أ-لغة :

ب- اصطلاحا:

ثانيا : مفهوم النقد :

أ-لغة:

ب- اصطلاحا:

ثالثا : مفهوم الرواية :

أ-لغة .

ب- اصطلاحا.

رابعا : مفهوم نقد النقد :

تمهيد:

إنّ المصطلحات مفاتيح العلوم، وإنّ لكلّ علم مُصطلحات الخاصّة به تُشكّله و تُعبّر عن المفاهيم التي يقتضيها مهما كان نوعه، ولا يُمكن تخيّل علم دون مصطلحات فهي تشكّل ركائز العلوم "ومجمع حقائقها المعرفيّة وعنوان ما به يتميّز كلّ واحد منه عمّا سواه، وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحيّة حتّى لكأنّها تقوم من كلّ علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلّا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقائق الأقوال"[1]، فأهميّة المصطلح تخدم جوانب كثيرة من حياة الإنسان البّاحث في نقل العلوم والمعارف، والعناية بالمصطلح هي "الطريق إلى جعل اللّغة لغة البّحث العلميّ، تقوم بأدوارها كاملة في مجالات المعرفة والإبداع"[2]، كما أنّ أهميّة المصطلح بالغة وواضحة المعالم داخل المنظومة المعرفيّة، إذ به يُقاس تطوّر العمليّة النّقديّة والمعرفيّة أو تخلّفها، وينمّ ظهوره في أية حضارة عن مرحلة متقدّمة من النّضج والتأمّل والوعي"[3]، وبما أنّ المعرفة_ومنها المعرفة النّقديّة_ في تطوّر مستمرّ وأنّ اختلاف العلوم وتميّزها يكمن في مصطلحاتها التي تبنيها، فهذا يعني أنّ الحاجة إلى المصطلح لا تنتهي أيضا.

وبناء على ذلك يسعى مدخل البحث إلى تقديم المصطلحات التي يتشكّل منها_خاصّة_ عنوان الموضوع والوقوف على مفاهيمها اللغويّة والاصطلاحية، والتي تتحدّد في:

السّرد، النّقد، الرواية، ونقد النّقد.

---

[1] عبدالسلام المسدّي، قاموس اللّسانيات، الدار العربيّة للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984م، ص11.

[2] رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلميّ في اللغة العربيّة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص09.

[3] فاضل ثامر، اللغة الثانيّة من إشكاليّة المنهج والنظريّة والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص170.

1_مفهوم السّرد:

أ_لغة:

نال مصطلح "السّرد" حقّه من الشّرح والتّعريفات في المعاجم اللغويّة، ودلّ على معانٍ عديدة وهذا ما يظهر مع بعض المعاجم في الجدول الآتي:

المؤلِّف	المؤلَّف	التّعريف	المعنى
الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.173هـ)	كتاب العين	"سَرَدَ القراءة والحديث يَسرُدُه سَردًا أي يُتَابع بَعضَه بَعضا"[1].	التتّابع.
محمّد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي(ت. بعد666هـ)	مختار الصحّاح	"دِرعٌ(مَسرُودةٌ) و(مُسرّدةٌ) بالتّشديد:فقيلَ سَردُها نَسجُها وهو تَداخل الحَلَقِ بعضِها في بَعض. وقيلَ (السَّردُ) الثّقبُ و(المِسرُودَةُ) المِثقُوبَةُ. وفُلانٌ(يَسرُد) الحديث إذا كان جَيّدَ السّياقِ له[2].	النّسج وإجادة السيّاق.
جمال الدّين ابن منظور(ت711هـ)	لسان العرب	" شيءٍ إلى شيئٍ لآخر، تَأتي بِه مُتّسِقًا بعضُهُ في إثر بعض.سَرَدَ الحديث ونَحوَ سَرَدَهُ سَردًا، إذا تَابَعَهُ.وفُلان يَسردُ الحديثَ سَردًا، إذا كان جيّد السِيّاق لَهُ[3]".	الاتّساق والتّتابع وإجادة السيّاق.

ووردت لفظة "السّرد" في القرآن الكريم مرّة واحدة في سورة (سبأ)، يقول الله تعالى:{ أَنِ اعْمَلْ

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، باب السّين،تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت ،لبنان، ج2، ط1، 2003م، ص235.

[2] محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، باب السّينن دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، (د.ط)، 1986م، 124.

[3] جمال الدّين ابن منظور، لسان العربن دار صادر للطّباعة والنّشر، مادة (س ر د)، مج7، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، ص165.

سَابِغَاتِ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ} (سورة سبأ، الآية_11).

وجاء تفسير الآية:" أن لا يجعل المسمار غليظا والثّقب دقيقا فينقصم الحلق.ولا يجعل المسمار دقيقا، والثّقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو ينقصف، اجعله على القصد وقدْرِ الحاجة"[1]، وهذا يعني أنّ السّرد هو الرّبط المتقن بين أجزاء الشّيء، ومعنى الآية هنا جاء مُشابها لما تحمله الدلالات اللغويّة للفظة "السّرد" التي تُحيل على التّتابع والاتّساق والانسجام وإجادة السيّاق.

ب_ اصطلاحا:

مصطلح "السّرد" هو المصطلح العربيّ الحامل لدلالة المصطلح الغربيّ Narration، الذي وُلد ونَمَا في البيئة الغربيّة وعرف مفاهيم مختلفة لاختلاف الاتّجاهات والنظريات التي درسته، فهو قد حاز على مكانة هامّة واهتماما واسعا من لدن النقّاد(الغرب والعرب) خاصّة في الدّراسات النّقديّة الحديثة التي أفاضت في مدلولاته وأغنته دراسة.

يُعرّفه "**جيرالد برنس Gerald prince**"(1942م) في معجم مصطلحات السّرديّات بأنّه:" الحديث أو الإخبار(كمنتج وعمليّة وهدف وفعل وبنية وعمليّة بنائيّة) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقيّة أو خياليّة(روائيّة) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر(غالبا ما يكون ظاهرا) من السّاردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم"[2]، و معنى السّرد عند "**برنس**" هو إنتاج حكاية التي تحمل حدث خيالي أو حقيقي والتي تكون بين طرفين مسؤولين عليها هما السّارد والمسرود له.

وذُكر مصطلح السّرد في معجم مصطلحات الأدب "**لمجدي وهبه**" بأنّه:" المصطلح العام الذي يشتمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم ابتكار الخيال"[3]، وجاء في معجم مصطلحات نقد الرواية أنّ:" السّرد أو القصّ هو فعلٌ يقوم به الرّاوي الذي يُنتج

---

[1] شارف مزاري، مستويات السّرد الإعجازي في القصّة القرآنيّة_دراسة_، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001م، ص18.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السّردي_معجم المصطلحات_ تر: عايد خزندار، محمّد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص145.

[3] مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب إنجليزي_فرنسي_عربي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،(د.ط)، (د.ت)، ص341.

القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السّرد مجمل الظّروف المكانيّة والزّمنيّة، الواقعيّة والخياليّة التي تُحيطُ به"[1].

فالسّرد بهذا المفهوم هو عمليّة إنتاج يُمثّل فيها السّارد دور المنتج والمسرود له دور المستهلك، والخطاب يأخذ دور السّلعة المنتَجَة التي تكون بصفتين إمّا حقيقيّة أو واقعيّة، وهذا ما يتقاطع أيضا مع تحديد "**جيرار جنيت Gerard Genette**"(**1939م_2018م**) لمفهوم السّرد الذي يراه بأنّه:" الفعل الواقعي أو الخيالي الذي يُنتج الخطاب (الحكاية)"[2]، أي أنّ فعل السّرد هو الذي يُنتج الحكاية والخطاب القصصي، وقد تناول "**جنيت**" مصطلح السّرد في قسم من كتابه(خطاب الحكاية) الذي سمّاه الصّوت السّردي والذي يعني به القائم بفعل السّرد، مُتناولا مسألة التلفّظ ليخلص بأنّ السّرد هو "النّشاط السّردي الذي يضطلع به الرّاوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب النّاقل لها"[3] وهو ما سمّاه فعل السّرد.

وعليه، فالسّرد في المعنى الإصطلاحي يعني قصّ حدث أو مجموعة من الأحداث سواء أكانت حقيقيّة مستوحاة من الواقع أو خياليّة من نسيج الخيال، ويفترض في تقديم هذه الأحداث وجود سارد يبّث الحدث ووجود شخص يُسرد له، أي وُجود علاقة تواصل بين السّارد وبين المسرود له، فالسّرد لا يَتحدّد فقط في مضمونه وإنّما بالشّكل والكيفيّة التي يُقدّم بها ذلك المضمون.

وقد ارتبط مفهوم السّرد بأسماء عديدة من النقّاد سواء الغربيين أو العرب، لذلك فإنّ ضبط مفهوم موحّد للمصطلح ضمن كثرة الأبحاث التي قُدّمت ليس بالأمر اليسير، لأنّ المفاهيم تختلف باختلاف

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية_عربي، انجليزي، فرنسي_ مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص105.

[2] Gerard Genette,Nouveau discours du récit, coll.poétique, seuil, paris,1983,p13.

[3] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي للنّشر،تونس، ط1، 2010م، ص243.

*سببها الأوّل هو التبعيّة للفكر الغربيّ من جهة والتّرجمة الفرديّة الخاصّة التي خلقت كثرة في المصطلح ثمّ أدّت إلى الفوضى، ومن جهة أخرى عامل البيئات الثقافيّة التي تمنع علاقة التّواصل بين الأقطار العربيّة، فمثلا الثقافة الفرنسيّة السّائدة في المغرب العربيّ، وحُضور الثقافة الانجليزية في المشرق العربيّ ممّا يُؤدّي إلى اختلاف في المدارس الغربيّة التي ينهلون منها وبالتّالي اختلاف في التّرجمة وفي المفهوم.

[3] ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبيّ_دراسة تطبيقيّة، دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2003م، ص31.

المدارس والاتّجاهات الفكريّة والنّقديّة التي ينتمي، هذا ما خلّف خلط وفوضى في مفهوم المصطلح خاصّة في الدّراسات العربيّة التي تعرف أزمة المصطلح النّقدي* عامّة والمصطلحي السّردي خاصّة، حيث يوجد من النقّاد يضعون مصطلحات مُرادفة لمصطلح "**السّرد**" تشترك معه في أداء المعنى مثل: الحكي، القصّ، الخطاب، العرض، وذلك لتداخل المفاهيم فيما بعضها إلّا أنّ هناك دراسات قدّمت شرحا وفروقا بين المصطلحات، وحدّدت دلالاتها ومجالاتها، وفي مايلي تقديم بعض الفروق بين المصطلحات:

1_بين السّرد والقصّ:

القصّ مصدر الفعل قصّ يقصُّ، وجاء معنى القصّ في "لسان العرب":الخَبَرُ وَهُوَ القَصَصُ، وَقَصَّ عَلَيَّ خَبَرَهُ، أي قَصَّهُ قَصًّا وقَصَّصَا، أَورَدَهُ القَصُّ، والقَصَصُ: الخَبَرُ المقصوص"[1]، وقد أخذ القصّ هنا معنى الإخبار.

ويُشير "**إبراهيم صحراوي**" إلى أنّ المصطلح ورد في نُصوص كثيرة قديمة تُراثيّة وحديثة، كما أنّه ورد في القرآن الكريم بمعنى الإخبار_فيما عدا مُشتقّاته المختلفة_ في أربع مواضع علة النّحو التّالي، يقول الله تعالى:{إنَّ هذَا لَهُوَ القَصَصُ الحَقُّ وَمَا مِن إلَهٍ إلَّا الله وَإنْ الله لَهُوَ العَزيزُ الحَكيم} (آل عمران_آية62)،{ وَلَو شِئنَا لَرفعنَاهُ بِهَا وَلَكنّهُ أَخلَد إلى الأرضِ وَاتَّبَعَ هَواهُ فَمَثلُهُ كَمَثَل الكَلبِ إن تَحمِلْ عَلَيه يَلهَثُ أَو تَتْرُكهُ يَلهَث ذَلكَ مَثَلُ القَوم الذين كَذَّبُوا بِآياتِنَا فَاقصُص القَصَصَ لَعلَّهُم يَتَفكّرون} (الأعراف_آية 176)، { نَحنُ نَقُصُّ عليكَ أحسَنَ القَصَص} (يوسف_آية3)، {كَذَلكَ نَقُصُّ عَليكَ مِن أنبَاءِ مَا قَدْ سَبَق وَقَدْ أَتَينَاكَ مِنْ لَدُنّا ذِكرا} (طه_أية99)، {فَجَاءَتهُ إحدَاهُمَا تَمشْي عَلى اسْتِحيَاء قَالت إن أَبِي يَدعُوكَ لِيَجزيكَ أَجْرَ مَا سَقيْتَ لَنَا فَلَمّا جَاءهُ وَقَصَّ عَلَيهِ القَصَصَ قَالَ لَا تَخَف نَجَوتَ منَ القَومِ الظّالمِين} (القصص_أية 25).

وقد حدّد الاستعمال التّاريخي لمصطلح القصّ بمعنى الخبر، الخبر الطويل والذي ربطوه باللّيل كونه مُرتبطا في بعض سياقاته بالأسمار التي لا تكون إلّا ليلا مع الروّاة، فالقصُّ والقصص إذن هو" رواية الحديث

[1] جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، (مادة قصص)، ص365.

أو الخبر وبَيانُه والإعلام به وتتبُّع أجزائه جُزءا جُزءا من بدايته حتّى نهايته، يغلب عليه أن يكون مُتعلّقا بماضين سالفين، كَما يَغلُب عليه الامتداد الزّمني نسبة إلى غيره من أنواع السّرد الأخرى، كأن يَسرد مَسَارا ظاهرة أو ما إلى ذلك"[1]، وإن كان التّراث قد حدّد مجال مصطلح القصّ في الإخبار عن الوقائع التّاريخيّة، فأمّا مجال السّرد فقد حُدّد في المهارة البشريّة في تزويق الكلام[2].

وأمّا في الدّراسات الحديثة فإنّ القصّ يكون أعمّ من السّرد وهذا ما ذهبت إليه الباحثة "**نبيلة إبراهيم**" التي تستخدم كلمة القصّ للدلالة على عمل القاص في صياغته للنّص بكلّ ما فيه من مستويات، بينما تجعل السّرد خاصّا بالمستوى اللغوي، وهو ما ذهب إليه "**حميد لحمداني**" في الدّور الذي يقوم به السّارد حين يسرد حكايته، فالسّرد عنده هو "الكيفيّة التي تُروى بها القصّة"[3]، أي الطريقة التي ينتهجها السّارد في بناء العمليّة السّرديّة.

2_بين السّرد والحكي:

الحكي: حَكَى يَحكِي الحديثَ حِكَايَةً، أي نقله عن فلان[4]، وجاء في "لسان العرب" من (مادّة حكى):" حَكَيْتُ عَنهُ الكَلامَ حِكَايَةً، وحَكَوتُ الحِكَايةَ كَقولكَ حَكَيْتُ فُلَانًا وحَاكَيْتُه، فَعَلتُ مِثلَ فِعْلِهِ أو قُلتُ مِثْلَ قَولِهِ، بِمَعنى المشابهة"[5]، فمعنى القول هو نقل الحديث وتقليده عن مصدر سابق كما هو ودون زيادة فيه أو نقصان.

وقد تعدّدت الدراسات النّقدية الحديثة التي عالجت مصطلح "الحكي" بداية مع المنّظرين الغربيين* للسّرد وحتّى في الدّراسات العربيّة، ولعلّ أكثر ناقد عربيّ تطرّق إلى ذلك بالتّفصيل "**سعيد يقطين**" في كتابه

---

[1] إبراهيم صحراوي، السّرد العربيّ القديم_الأنواع و الوظائف والبنيات_منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص28.

[2] ينظر: عبد الرحيم الكردي، السّرد في الرواية المعاصرة، ص101.

[3] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص45.

[4] إبراهيم صحراوي، السّرد العربيّ القديم، ص32.

[5] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة حكى، ص904.

*يُعدّ الناقدان الفرنسيان (تودوروف وجنيت) أكثر النقّاد عملا على مصطلح الحكي الذي يطلقان عليه بـLe Récit وهما ما سنتطرّق إلى دراستها في فصل لاحق من البّحث.

(تحليل الخطاب الروائي) الذي يُميّز فيه بين مصطلحي (الحكي والسّرد) لفكّ اللّبس والتّداخل القائم بين المصطلحين، حيث يضع مفهوم المحكي مقابل للمصطلح الفرنسي(Le Récit) والمصطلح الانجليزي(Narrative)، ويُحدّد الحكي كتجلٍّ خطابي سواء أكان هذا الخطاب يُوظف اللّغة أم غيرها، ويتشكّل هذا التجلّي الخطابي من توالي أحداث مُترابطة تحكمها علاقات مُتداخلة بين مختلف مُكوّناتها وعناصرها، ويجعله مُرتبطا بطريقة تشكيل وعرض الحكاية[1].

أمّا مصطلح السّرد فهو ترجمة للمصطلح (Narration) ويجعله خاصّا بالرواية لأنّه يُعنى بتقديم الحكاية عن الطريقة اللغة، فهو يراه أخصّ من الحكي كونه مُجرّد صياغة لغويّة، بينما الحكي صناعة للحكاية بكلّ مستوياتها، ويجعل "يقطين" السّرد خاصّ بالرواية والعرض يجعله خاص بالمسرحيّة، موضّحا ذلك: "لأنّ الحكي في الرواية يُقدّم لنا من خلال السّردNarration أي أنّ هناك راويا يتكلّف عبر السّرد كفعل بإرسال الحكي، أمّا في المسرحيّة فالحكي يُقدّم لنا من خلال العرض أو التّشخيص أو التّمثيل، أي أنّ الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشّخصيات وهي تقوم بتشخيص الحكي"[2]، وقد نجد السّرد في المسرحيّة والعرض في الرواية ولكن الطّابع المهيمن في الرواية هو السّرد وفي المسرحيّة العرض.

وعموما فإنّ المصطلحات المذكورة من قصّ وسرد وحكي جميعها تُحيل على نقل الحديث وإخبار الآخرين به، حيث "تتفقّ هذه المصطلحات في أداء المعنى وتختلف في أنّ كلا منها يستقلّ بجُزئية منه لا نجدها في غيره"[3].

2_مفهوم النّقد:

أ_لغة:

استعملت اللّغة العربيّة لفظ النّقد لمعان مختلفة، فقد جاء في البلاغة للزّمخشريّ (538هـ): " نَقَدهُ

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزّمن_السّرد_التّبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م، ص46.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائيّ(الزّمن_السّرد_التّبئير)،ص47.

[3] إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم، ص34.

الثَّمَنَ، ونقدَهُ لَهُ، فانتَقَدَهُ، ونَقَدَ النقَّدُ الدّراهم: ميّز جيّدَهَا من رَديئهَا، ونَقدٌ جيّدٌ ونُقُودٌ جِيادٌ"[1]، فمعنى "النّقد" هُنا مُتعلّق بعمليّة تمييز النّقود ما بين جيّد ورديء.

وجاء في لِسان العرب "لابن منظور" (711هـ): "النَّقدُ والتِنقَادُ تمييز الدّراهم وإخراج الزّيف منها (...)، ونَاقدتُ فُلانًا إذا ناقشته في الأمر"[2]، ويحضر معنى النّقد عند ابن منظور في المناقشة بين شخصين في أمر ما، كما أنّ النّقد عنده هو إفراز جيّد الدّراهم من رديئها.

ويتضّح من تقديم التّعريفين أنّ معنى النّقد لُغويّا هو التّمييز والحُكم على قيمة الشّيء.

ب_اصطلاحا:

إنّ لفظة(Critique) في اللّغات الأوروبيّة مشتقّة من الفعل اللّاتيني (Krimen) بمعنى يفصل أو يُميّز، وهذا ما ورد في المعاجم العربيّة بأنّ النّقد هو تمييز شيء عن نظائره، وقد استخدمه المفكّرون الأوربيّون بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبيّ[3]، وهذا ما يظهر مع تعريف المفكّر "جوزيف سكاليجير*(Scaliger Joseph) (م1540_1609م)_وكان ذلك في القرن السّادس عشر_ للنّقد الذي يراه بأنّه:" فنّ الحكم على محاسن اللآثار الفكريّة ومَسَاوِئها"[4]، ويعني هنا "بفنّ الحكم" هو وجود مهارات ذاتيّة يستعين بها النّاقد في دراسته للأثر الأدبيّ فيصدر بذلك حُكما لقيمته يكون بين الجيد والرداءة، وهذا الحكم هو حكم انطباعي ذاتي بعيد عن الأسس الموضوعيّة والأطر المنهجيّة.

وأمّا في العصر الحديث وأمام التطوّر الحاصل في المعرفة الإنسانيّة فقد أخذ معنى النّقد منحى آخر ولم يعد النّقد يستند إلى أحكام انطباعيّة، وانصرف عن التقييم وإصدار الأحكام على النّص الأدبي، وأسّس لنفسه قاعدة علميّة منظمة وأصبح علما قائما بذاته، علمٌ شموليٌّ لا يدع ميدانا من ميادين الحياة إلّا وأشرف

---

[1] أبو القاسم بن أحمد الزمخشريّ، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتاب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1988م، ص297.

[2] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ص 521.

[3] ينظر: غنيّة كبير، الرواية الجزائريّة في النّقد الأدبيّ، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2015م، ص16.

*مستشرق ومُفكّر فيولولوجي كلاسيكي فرنسي.

[4] فابريس تومريل، النّقد الأدبيّ، تر: الهادي الجلاوطي، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2017م، ص25.

عليه وتناول موضوعه، وفي هذا الصّدد يُعرّفه النّاقد " ستانلي هايمن S.Hymon(1919م_1970م) بأنّه: "استعمال منظم للتّقنيات غير الأدبيّة ولضروب المعرفة_غير الأدبيّة أيضا_ في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب"[1]، أي أنّ النّقد بهذا المفهوم هو دراسة منهجيّة تُوظّف آليات وإجراءات ومفاهيم علميّة، ويعتمد على نظريّات علوم مختلفة كعلم اللغة وعلم النّفس وعلم الاجتماع وغيرها كخلفيّة نظريّة تنتظم وفقها الممارسة، فالنّقدُ يُحاول أن يستفيد من جميع العلوم والمعارف ليُصبح خطابا علميّا يحتكم إلى قواعد منهجيّة وأسس علميّة أثناء دراسته للنّص الأدبي.

والنّقد الأدبي كخطاب مادّته الأدب ويُوصف بأنّه نشاط إبداعي مثل العمل الأدبي تماما، فهو يستمدّ وُجوده من الآخر (الأدب) ويتوجّه إليه لدراسته واستجلاء مميّزاته الأسلوبيّة والجماليّة، وهو بهذا يكون مُرافقا للإبداع وأكثر قُربا ومُلازمة له، ومن ثمّ أكثر تأثيرا وتأثّرا بِهِ،غير أنّ " الأدب إبداعٌ تركيبيّ والنّقد إبداعٌ تحليليّ، ولا غنى عن الحوار بين الخطابين إذ لا يقوم نقد مُبدع إلّا بِوُجود أدب مُبدع، ولا يتطوّر أدب مُبدع إلّا بوجود نقد مُبدع هو الآخر"[2]، وهذا يعني أنّ علاقة النّقد بالأدب هي علاقة تكامليّة حيث لا وُجود للأوّل دون وجود الأدب.

وقد اتّخذ النّقد في معناه الاصطلاحي عدّة تعريفات تختلف من ناقد إلى لآخر حسب اختلاف المناهج المتّبعة في دراسة الأثر الأدبي، ممّا أدّى إلى صعوبة تحديد دقيق للمصطلح، فذكر " **أحمد الشّايب**" في كتابه (**أصول النّقد الأدبيّ**) تعريفا للنّقد يقول فيه:" إنّه دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثُمّ الحكم عليها ببيان قيمها ودرجتها" فالنّقد بهذا القول يدلّ على معنى التّفسير والتّحليل والحكم على قيمة الأعمال الأدبيّة ببيان جيّدها من رديئها، وذلك بعد فكّ شفرات النّص واستخراج خصائصه الفنيّة والجماليّة.

---

[1] ستالي هايمن، النّقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عبّاس ومحمّد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1981م، ص09.

[2] مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسة عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، 1978م، ص06.

وعرّفه **'محمّد مندور"** في كتابه (**الأدب والنّقد**) بأنّه:" فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغويّة فحسب، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التّأليف والتّعبير والإحساس على السّواء"[1] فالنّاقد هنا يُعطي للنّقد معنى التّفسير والحكم على الأعمال الأدبيّة وعلى أسلوب أصحابها.

وأمّا "**عبد الملك مرتاض"** فهو يرى بأنّ النّقد قراءة يقول:" فالنّقد قراءة، مُجرّد قراءة لشخص مُحترف لنصّ أدبي ما، والأدوات التي يصطنعها في فهم هذا النّص، أو قراءته، أي تمثّل تأويله على نحو مّا، هي التي تحدث معالم التّحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبيّ"[2]، فالنّقد في هذا التّعريف مُطابق لمفهوم القراءة، و القراءة التي يقصدها "مرتاض" هي قراءة ناقد ذي علم واسع مُطلّع ومُلّم لمختلف العلوم وله قراءة مُتخصّصة ودقيقة يستطيع الغوص بها في أعماق النّص الأدبيّ وتحليله تحليلا دقيقا مُنهجا، كما قدّم النّاقد تعريفا آخر يرى فيه أنّ النّقد" شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفيّة التي بعضها تأويلي، وبعضها جمالي، وبعضها فلسفي، وبعضها أسلوبيّ، وبعضها إيديولوجيّ"[3].

فالنّقد الأدبيّ عندما يبحث في تحليل الأعمال الأدبيّة وتفسيرها يتكّئ على مبادئ دراسة المادّة الأدبيّة وعلى دراسة طبيعة الأدب، فالتّأويل يمنح النّاقد حريّة الدراسة في فكّ شفرات النّص مع الاستعانة بالإجراءات المنهجيّة دون التقيّد الصّارم بها، كما على النّاقد أن يستعين بذخيرة لغويّة يتحكّم بواسطتها في أسلوبيّة النّص، إضافة إلى البّعد الفلسفيّ الذي ينبع من طبيعة المنطلقات الإجرائيّة التي يستخدمها النّاقد، ويحملها موقفه الفكريّ والإيديولوجيّ المقتنع به والمدافع عنه[4].

ولعلّ القاسم المشترك بين التّعريفات السالفة الذّكر يَكمُن في أنّ " النّقد هو مجموعة الأساليب المتّبعة لفحص الآثار الأدبيّة والمؤلّفات القديمة والحديثة بقصد كشف الغامض وتفسير النّص الأدبيّ والإدلاء بحكم

[1] محمّد مندور، في الأدب والنّقد، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1988م، ص08_09.

[2] عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، اتّحاد كُتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005م، ص07.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظريّة القراءة، تأسيس للنظريّة العامّة للقراءة الأدبيّة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2003م، ص227.

[4] سعيدة حمداوي، الخطاب النّقدي الجزائري_نقد السّرد أنموذجا_ رسالة ماجستير، جامعة أمّ البواقي، الجزائر، 2011م، ص227.

عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختصّ بها ناقد من النقّاد"[1]، كما يُمكن تقديم تعريفا جامعا للتّعريفات السّابقة وهو التّعريف الذي قدّمه "**عبد المنعم الخفاجي**" الذي قال:" إنّ النّقد الأدبي هو الحكم الذي تُصدره على النّص الأدبي_مهما كان نوعه_ وأنّه تقدير النّص تقديرا صحيحا، وبيان قيمته ودرجته الأدبيّة وهو تحليل الآثار الأدبيّة والحكم عليها، وبيان قيمتها العامّة، والموازنة بينها وبين ما يُشابهُها من الآثار"[2]، وهو تعريف يجمع بين التعريف اللغوي والاصطلاحي للفظة "**النّقد**" بأنّه حكم وتفسير والغرض منه هو دراسة أساليب الكتّاب ودراسة أفكارهم والتّمييز بينها.

ويبقى النّقد _سواء اتّصل بالأدب أم بالمجلات الأخرى_من ضروريات حياة الإنسان وبه يستطيع الكشف عن النقائص والاحتياجات بغية التقدّم نحو الأفضل، والبّحث دائما عن الجديد، وهذا ما يظهر مع قول النّاقد "**عبد الله الركيبي**" في حديثه عن أهميّة النّقد في الحياة عامّة إذ يقول:"" إنّ العناية بالنّقد تعني الاهتمام بالمستقبل وتعني أيضا عدم الرضا بالواقع، وترمي إلى النّزوع نحو الأفضل والطّموح الرّاسخ، ذلك أنّ الحديث عن النّقد حديث عن حقيقة الحياة بمعنى المعاني حديث عن الإنسان، وغاية الأدب والنّقد والفنّ هي حرفة الإنسان ومعرفته وفهمه، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنّقد والتّمحيص والبّحث عن الجديد دائما[3].

3_في مفهوم الرواية:

أ_لغة:

جاء في لسان العرب: " رَويتُ القومَ أرْويهم: إذا اسْتَقيتَ لَهُم، يُقال مِن أَينَ رَيَّتكُم، أي أَينَ تَروُون الماءَ، وَرَوَيتُ الحَديثَ والماءَ فأَنا رَاو في الماءِ والشِّعرِ من قَوم رُوّاة"[4]، والمعنى من هذا التّعريف جاء بسقي الماء ونقل الأخبار والأحاديث.

---

[1] مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص417.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النّقد الأدبيّ الحديث، الدّار المصريّة البنانيّة، القاهرة، مصر، ط1، 1995م،ص10.

[3] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث_1830م_1974م، الدّار العربيّة للكتاب، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1983 م، ص260.

[4] جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، دار الجبل، بيروت، لبنان، مج2، 1988م، ص1261.

وجاء في معجم الوسيط: " رَوَى على البعيرِ ريًّا: اسْتَسقَى، رَوَى القَومُ عَلَيهِم وَ لَهُم: استَسقَى لَهُم الماء، رَوَى البَعير، شَدَّ عليه بِالرّوَاء: أي شَدَّ عَلَيه لَئِلَا يَسْقط من ظَهرِ البَعير عندَ غَلَبَةِ النَّوم، رَوَى الحَبْلَ رَيًّا: أي أَنعَمَ فلته، وَرَوَى الزَّرعَ أي سَقَاه، والرّاوي: راوي الحَدِيث أو الشِّعر حَاملَهُ ونَاقِلَهُ"[1]، فمعنى رواية في هذا القول جعله في النقل والسّقي.

ومن التّعريفين يظهر على المصطلح أنّه أخذ معنى واحد وهو: السّقي والنّقل والحَمل، ويذكر أنّ "الرواية مصدر قياسي خاص على وزن فِعَالة مثل حِكَاية للفعل رَوَى يَروِي، رَوَى الحديث أو الخبر قصّه، أَنْبَأَ بِهِ وتحدّث. و"رَاوٍ" اسم الفاعل منه، و"راوية" للمُبالغة في صِفته بالرِواية، والرِواية أكثر مصطلحات هذا الحقل الدلالي استعمالا في العرب القدماء، لأنّها كانت الأداة التي اتّخذوها وسيلة لنقل الأخبار، وكلّ ما تعلّق بأمور حياتهم عن أسلافهم وتوريثها لخلفهم"[2].

ب_اصطلاحا:

إنّ مصطلح رواية هو ترجمة للمصطلح الفرنسي(Roman) والمصطلح الإنجليزي (Novel) وهو مصطلح حديث وجديد و وافد في النّقد العربيّ.

أقرّ النقّاد والباحثون_الغرب والعرب_ على صُعوبة تحديد جامع لمصطلح الرواية، وقد استبعد **"ميخائيل باختين M.Bakhtine** (1895م_1975م) التوصّل إلى تعريف شامل للرواية مُصرّحا ذلك في قوله: " إنّ تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطوّرها الدّائم*"[3]، فهي جنسٌ أدبيّ مُتعدّد الأشكال دائم التحوّل ولا تَضبطه قواعد ثابتة فهي "ترتدي لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء،

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة للطباعة والنّشر والتّوزيع، اسطنبول، ج1، (د.ت)، ص384.

[2] إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم، ص29.

*وهذا تعدّد كان حتّى في الغرب مهد الرواية العالميّة وأنّ التّفاسير المعجميّة التي تناولت مصطلحRoman حملت طوال تاريخ استعمالها منذ الحضارات القديمة إلى القرن السّابع عشر معاني ودلالات مختلفة تتفاوت بين التّعميم والتّدقيق وبين الاتّصال بأدب القصّ والابتعاد عنه، فدلّت على "الحكاية الشّعريّة" في بدياتها ثمّ أصبحت اسما يُطلق على لهجة خارجة عن اللّغة اللّاتينيّة نزع إلى الحديث بها الإسبان والفرنسيّون والإيطاليّون بداية من القرن التاسع عشر، وغدت فيما بعد عنوانا على "لغة العامّة" أو "اللاتينيّة الوضيعة، وظلّ استعمال كلمة Roman يتنوّع حتّى صارت تطلق بداية من القرن السادس عشر على أثار قصصيّة نثريّة متخيّلة *ذات طول كافٍ تقدّم شخصيات بوصفها شخصيات واقعيّة وتصوّرها في وسط ما وتعرّفنا بنفسيّاتها ومصائرها ومغامراتها"، ينظر: محمّد قاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص202.

[3] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيّد، كتاب الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982م، ص66.

وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا"[1].

و ورد مصطلح الرواية في معجم مصطلحات الأدب "**لمجدي وهبه**" بأنّها:" سردٌ نثريّ خياليّ طويل عادة، تجتمع فيه عدّة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهميّة النسبيّة باختلاف نوع الرواية"[2]، أي أنّ الرواية هي نوع من أنواع السّرد تتصّف بطول الحجم وحضور عنصر الخيال فيها.

وجاء في(**معجم مصطلحات نقد الرواية**) الرواية هي:" نصٌّ نثريّ تخيّليّ سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهمّ، وفي تمثيل للحياة والتّجربة واكتساب المعرفة"[3]، وهذا التّعريف يجعل الرواية هي أقرب فنون الأدب إلى الحياة وهي صورة للمجتمع وجزء من الواقع تُعبّر عنه وتُحاول تغييره وهذا ما كان يقصده هي تمثيل للحياة.

كما يُعرّفها النّاقد "**ميشال بوتور M.Butor**"(1926م_2016م) بأنّها:" شكل خاصّ من أشكال القصّة"[4] وذلك لاحتوائها عناصر وتقنيات موجودة في فن القصّة، وأمّا النّاقد "**علي نجيب إبراهيم**" فيُعرّفها بأنّها:" فنّ نثريّ تخييلي طويل_نسبيّا_، مقارنة بفن القصّة، وهي فنّ_بسبب طوله_ يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، ففي الرواية تكمن ثقافات إنسانيّة وأدبيّة مختلفة، ذلك أنّ الرواية جنس يسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة أدبيّة وغير أدبيّة"[5].

وهناك مَن يربط الرواية بالملحمة لوجود علاقة بينهما تربطهما وهنا يحضر تعريف المفكّر "**هيجل Friedrich Hegel**(1770م_1831م) الذي يرى بأنّ "الرواية ملحمة حديثة بُرجوازيّة تُعبّر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزليّة ونشر العلاقات الاجتماعيّة"[6] فالرواية هنا هي الملحمة الحديثة التي تُعالج الواقع الاجتماعي بظروفه ومُناسباته كونها أكثر تعبيرا عنه من القصيدة الشّعريّة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص11.
[2] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص 354.
[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99.
[4] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص05.
[5] آمنة يوسف، تقنيات السّرد، ص28.
[6] كولن ولسن، فنّ الرواية، تر: محمّد درويش، دار المأمون، بغداد، العراق، (د.ط)، 1986م، ص27.

ومجمل القول إن الرواية مصطلح لا يثبت على مفهوم واحد بل يتعدّد بتعدّد زاوية النّظر إليه، والزّمان والمكان الذي يتنزّل فيه، وممّا يظهر على التّعريفات المقدّمة أنّ الرواية جنسٌ أدبيٌّ وفنٌّ نثريٌّ حديث فرض نفسه على السّاحة الأدبيّة العالميّة سواء على مستوى الشّكل أو المضمون، وبهذا يكون مفهومها واسعا يتجاوز دلالة النّقل التي تُفيدها المعاني اللغويّة، ذلك أنّ لفظة (رواية) مُستحدثة ولم تستخدم في اللغة العربيّة القديمة بمفهومها الحديث.

4_نقد النّقد:

إنّ التّحولات التي شهدها النّقد الأدبي_سواء عند الغرب أو العرب_ بظهور النظريات والمناهج النّقدية المختلفة، ترتّب عنها تراكم معرفي للمنجز النقدي جعلته يُفرز خطابا نقديّا يأخذ من النّقد نفسه موضوعا له اصطلح عليه ب: "**نقد النّقد**" هذا الأخير الذي يُمثّل "مسار ابستمولوجي يسعى إلى فهم طبيعة الممارسة النّقدية لناقد الإبداع بمُساءلة منهجه النّقدي واختبار صحّة المفاهيم النّظرية في تطبيقها على النّصوص الإبداعيّة"[1].

و"**نقد النّقد**" ميدان بحث جديد ظهرت إرهاصاته الأولى مع بدايات القرن العشرين مع كتاب الناقد الفرنسي "**تزفيتان تودوروف T.Todorov** (1939\2017) الموسوم ب: Critique de la critique (Roman d apprentissage) سنة 1984م، الذي يسعى من خلاله إلى توضيح واستعراض بعض الأعمال النّقدية من وجهة نظر تقوم على إعادة الفحص في الكيفية التي تمّ من خلالها التّفكير في الأدب في الفترة الممتدّة بين(1920م_ 1980م)، كما ينطلق من فكرة أنّ النّاقد كما المؤلف ينطلق من نصوص موجودة مسبقا، إذ أنّ الكتابة تأليفا أم نقدا ليست إلّا تداخلا نصّيا يلتزم به الطرفان وإن اختلف مثال كل منهما في ذلك..فكلّ نصيّة هي تداخل نصّي، أي أنّ النقد ونقد النّقد كنصّ لا يشذ عن ذلك مثله مثل أي عمل تأليفي[2].

---

[1] عليمة حمزاوي، خطاب نقد النّقد ومستواه الإجرائي عند حميد لحميداني، دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، الجزائر/ مجلد11، عدد1، مارس 2019م، ص 102.

[2] ينظر: تزفيتان تودوروف، نقد النّقد_رواية تعلم_، تر: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986م، ص 5.

وبهذا يُحدّد "**تودوروف**" مفهوم "نقد النّقد" بأنّه النّقد الحواري الذي يجمع بين منهجين ملتحمين هما : المنهج النّقدي المؤسّس على الملاحظة والمقاربة والاستقراء وإدراك العلائق والمنهج المؤسّس على الجدليّة، بمعنى لا بدّ من امتلاك ناقد النّقد منهجين أساسيين في ممارسته للعملية النّقدية، حيث يتمثّل المنهج الأوّل في النّقد الأدبي المبني على الاستقراء والملاحظة والمقارنة أثناء مقاربته للنّص الإبداعي، في حين يتجلّى المنهج الثاني في المحاورة النّقديّة للعملية الاستقرائية التي قام بها النّاقد الأوّل[1].

وأمّا في النّقد العربي فإنّ المصطلح لم يشع إلّا بعد الترجمة التي قام بها الناقد "**سامي سويدان**" لكتاب "**تودوروف**" سنة 1986م، ثمّ استقبله النّقاد بعده وقدّموا تعريفات عديدة للمصطلح وإن كانت الطريقة أو الصّيغة التي صاغ بها "**تودوروف**" مصطلحه موجودة عند علماء الكلام المسلمين والنقاد العرب القدامى_ وهذا ما أشار إليه النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" في كتابه (في نظرية القراءة) الذين صاغوا مصطلحاتهم على نحو قولهم:" زمان الزمان"، كما كان عبد القاهر الجرجاني اصطنع لأوّل مرّة في العربية مصطلح "معنى المعنى"[2]، ولكن غياب الوعي في الثقافة العربية جعل من خطاب نقد النقد محجوبا تماما.

وكغيره من المصطلحات النّقدية الوافدة عرف "**نقد النّقد**" عدّة تعريفات من قبل النقّاد والباحثين العرب باعتباره مجالا بكرا للبحث والاجتهاد، ومن الأوائل الذين عرفوه النّاقد "**جابر عصفور**" الذي يعرّفه على أنّه:" نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النّقدية، كاشفا عن سلامة مبادئها النّظرية وأدواتها التّحليلية وإجراءاتها التّفسيرية"[3]، كما أنّه " تأصيل معرفي للمقولات العقليّة التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجيّة والعمليات الإجرائية للنّقد(أو القراءة) وتصدر عنها"[4]، أي أنّه_نقد النّقد_ بهذا المفهوم هو عبارة عن قراءة مفكّكة للمقروء وبانية له من جديد، متأمّلة في جمالياته ومحاورة لمحمولاته وأطروحاته توسّلا لتقريبه

[1] ينظر: محمّد سويرتي، النّقد البنيوي والنّص الرّوائي_نماذج من النّقد العربي(الزّمن، الفضاء، السّرد)، الدار البيضاء، المغرب، ج2، (د.ط)، 1991م، ص 181.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية القراءة، ص 224.

[3] جابر عصفور، قراءة في التراث النّقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1994م، ص 17.

[4] المرجع نفسه، ص 17.

من قارئ جديد[1].

و عرّفه الناقد "**عبد الملك مرتاض**" بأنّه " النّقد الثاني الذي يكتب عن الأوّل"[2]، والذي يهدف إلى إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النّقدي وتبيان أصوله المعرفيّة، وتوضيح الخلفيّات التي تستمدّ منها مرجعيّاته على المستويين المعرفيّ والمنهجي جميعا[3]، أمّا النّاقد "**محمد الدّغمومي**" يُعرّف نقد النّقد هو الآخر بأنّه:" خطاب ينكبّ على النّقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود...وهو يتموضع في مكان يجعله ابستمولوجية نوعية خاصّة بموضوع معرفي هو النّقد الأدبي، ويقف على عتبة العلم ويبني نفسه على أساس نموذج من نماذج العلم"[4]، وهنا بيان على أنّ نقد النّقد ممارسة علمية موضوعها النّقد الأدبي، أي نقد ثان يدرس نقد أوّل.

والملاحظ على التّعريفات المقدّمة يجدها تشترك في فكرة واحدة وهي أنّ "**نقد النّقد**" بحث في النّقد، وهو خطاب نقديّ موضوعه النّقد الأدبي ومُرتهن بوجوده وفي غياب النّقد الأوّل يغيب خطاب النّقد الثاني (نقد النّقد)، كما يبقى مفهوم نقد النّقد إلى اليوم في طور البناء والتأسيس ومثل جميع المفاهيم يريد أن يكون علميّا في غاياته ومنهجيّا في سعيه، مثل كل المفاهيم التي لها حياة تنتقل من التّسميات والتّصويرات العامّة، وتمرّ بمراحل الصّقل والاختبار قبل أن تستقرّ على مدلول اصطلاحي مخصّص.

وعلى الرّغم من أنّ نقد النّقد مجال يدرس النّص النّقدي إلّا أنّه يختلف عنه، ويكمن الفرق الجوهري بينهما في الموضوع المنطلق منه حيث أنّ النّقد الأدبي ينطلق من الإبداع، أمّا نقد النقد فينطلق من النّقد الذي تشكّل حول الإبداع، كما أنّ موضوع النّقد الأدبي "يتضمّن عنصرا واحدا هو دراسة الأعمال الأدبية وطرق تلقّيها وتذوّقها، أمّا حين نمعن النّظر في موضوع "نقد النقد" فسنجده يتضمّن عنصرين مختلفين:

---

[1] ينظر: سهيلة بوساحة، نقد النقد والبعد الابستمولوجي، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، ميلة، الجزائر، العدد الخامس، جوان، 2017م، ص 762.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد(متابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2002م، ص223.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 227.

[4] محمد الدّغمومي، نقد النقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1، 1999م، ص 10_ 11.

أوّلهما النّقد الأدبي في مستوييه النّظري والتّطبيقي، وثانيهما الأعمال الأدبية"[1]، كما أنّ ناقد النّقد يختلف عن ناقد الأدب إذ أنّ الأوّل يبحث في المستوى الابتسمولوجي، بينما الثّاني يبحث في المستوى الجمالي، وهذا بيان على أنّ "نقد النّقد" أوسع وأشمل من موضوع النّقد الأدبي ذلك أنّ النّقد الأدبي يمثّل موضوعا "لنقد النّقد".

و على الرّغم من الإنجازات التي قُدّمت في دراسة **"النّقد النّقد"** تنظيرا وتطبيقا إلّا أنّه "ما يزال مشروعا مفتوحا لم تُحدّد له تخوم ولم ترسم له حُدود، كما لم ينهض بعد على أسس منهجيّة واضحة(...) بل حتّى ممارسته ما تزال مجهولة الضفاف، ولا يزال السؤال حول مصطلحاته النّقديّة وأجهزته المفاهيميّة"[2]، هذا ما خلق آراء مختلفة في قيمة هذا المجال من البّحث، إذ أنّ هناك آراء للباحثين تنصّ على أنّ العمل على تجربة "**نقد النّقد**" لا تُقدّم أيّة فائدة مرجوّة كونها مجرّد قراءة للنّص المقروء لا تُسهم في تطويره أو إثرائه، وهذا ما ذهب إليه **"تودوروف"** حين وصف "**نقد النّقد**" بأنّه "علامة على تفاهة الأزمنة، من ذا الذي بإمكانه أن يجد فيه فائدة تُرتجى؟"[3]، إلّا أنّ هناك رأي مُغاير يرى أنّ " النّقد ونقده يحتلّان مكانة هامّة في سياق تحقيق النقلات والإضافات على تاريخ الفكر، ومُعاينة واقعنا الأدبيّ والنّقديّ"[4]، وهذا يعني أن الإقبال على الاشتغال في مجال نقد النّقد سيُسهم في إثراء العمليّة النّقديّة بتفحصّها وتصحيحها وتقييمها لأنّه يُعدّ شكلا معرفيّا مُكمّلا للنّقد، ومُهذّبا من طوره وضابطا لمساراته، وليس بالضرورة أن يكون اختلافا مع المنقودين، ولكن من الأمثل أن يكون إضاءة لأفكارهم وتأصيلا لمصادر معرفتهم"[5].

ويبقى ظهور **نقد النّقد** كمعرفة نقديّة هو ضرورة حتميّة فرضتها كميّة المنجزات النّقديّة الهائلة التي أفرزتها تغيّرات الإجراءات المنهجيّة الحداثيّة، فكان لا بُدّ من وجود خطابا يدرس هذه الإنجازات من منهاجها ومصطلحاتها ومدى مُراعاتها لخصوصيّة النّصوص الأدبيّة، وكذا انسجام المعطيات النظريّة مع

---

[1] الطيّب بوقرط، بيبليوغرافيا الدراسات النقدية في الجزائر_مقاربة تحليلية للمدوّنات السّردية (للفترة الممتدة من 1982م إلى غاية 2013م)،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017م، 172.

[2] محمّد سويرتي، النّقد البنيوي والنصّ الروائي، ص181.

[3] تزفيتان تودوروف، نقد النّقد، ص16.

[4] نبيل سليمان، مساهمة في نقد النّقد الأدبيّ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1983م، ص05.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص253.

الممارسات التّطبيقيّة.

ورغم ما قُدّم من مفاهيم وتعريفات للمصطلحات يبقى النّقد العربيّ ككلّ يُعاني من إشكاليّة المصطلح التي أصبحت من بين المشكلات العويصة، وأنّ كثيرا من الوحدات المصطلحيّة للقاموس النّقديّ العربيّ الجديد لا تزال دون مرحلة التّجريد والاستقرار، حدّا أو مفهوما على السّواء، كما يغيب البعد الاصطلاحيّ (الاتّفاقيّ) على هذه الوحدات في تشتّت مناهلها بين المرجعيّات اللغويّة الأجنبيّة (الفرنسيّة والانجليزيّة بالخصوص)، وفي غياب تنسيق عربيّ موحّد أثناء نقل المصطلح الدّخيل"[1]، وهذا ما أوجد للبّاحث صعوبة في ضبط المصطلح وأوقعه في متاهة الخلط وذلك كلّه سببه الأوّل عدم الاتّفاق بين النقّاد المترجمين وعدم التّنسيق بين المجامع العربيّة.

[1] يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقديّ العربيّ الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص11.

الفصل الأول

السرديات في الأصول الغربية والجهود العربية

- تمهيد :

أوّلا: التعريف بالنظرية السردية

ثانيّا: السرديات عند الغرب :

- فلادمير بروب.
- رولان بارت.
- تيزفيتان تودوروف.
- جيرار جنيت.
- أ.ج. غريماس.

ثالثا: السرديات عند العرب:

- سيزا قاسم.
- سمير مرزوقي، جميل شاكر.
- سعيد يقطين.
- عبد الله إبراهيم.

تمهيد:

إنّ السّرد موجود منذ وُجود الإنسان الذي كان يُنشئ عن نفسه قصص و حكايا عن وُجوده وأصله، ويُعبّر عن طريق الرّموز والإشارات عن أفراحه وأحزانه وآلامه وآماله، فقد "حَاكَ الإنسان مُغامراته بواسطة اللّغة والإيماء والألوان والأضواء والضّحك والبكاء والخيال والصّمت"[1]، فالسّرد يتخلّل كلّ ما هو موجود في حياة الإنسان وهو كالضّرورة اللّازمة معه، وهذا ما عبّر عنه* "**رولان بارث R.Barthes**" (**1915م_1980م**) الذي منح للسّرد سمة الشموليّة الذي يقول:" كان السّرد عبر الأسطورة والخُرافة وخيالات السُمّار المجنّحة في فضاء العجيب، والأخبار والأيّام والمأساة والدراما والكوميديا والتّمثيل واللّوحة الفنيّة وزخارف الزّجاج الملوّن والسّينما وصُنوف الهزل وضُروب الحوار، ففي البدء كان السّرد"[2]، وفي هذا القول تأكيد على محدوديّة السّرد فهو _حسب "**بارث**"_ أشمل وأوسع من أن يخضع لقُيود لُغويّة مُعيّنة يفرضها نوع من الخطابات الأدبيّة، وإنّما يتسّع ليشمل ما هو أدبيّ وغير أدبيّ.

و اللّامحدوديّة في السّرد خلقت كمّا هائلا من السّرود المتنوّعة ممّا أدّى إلى ضرورة وضع أسس وقواعد تتحكّم و تُؤطّر مختلف هذه الإنجازات، فظهرت نظريّة السّرد التي" تبلورت نتيجة لأعمال الشّكلانيين الرّوس خلال السّنوات العشرين (بروب، توماشفسكي، أيخنباوم، شكلوفسكي)"[3]، لتتطوّر معالمها في ما بعد مع نقّاد النّقد الجديد في الستينيات القرن الماضي خاصّة مع أعلام المدرسة الفرنسيّة الذين ساهموا بشكل كبير في وضع مقولات وإجراءات منهجيّة لدراسة الأنواع السّرديّة باختلافها وتنظيمها وفق معايير نقديّة دقيقة.

---

[1] جون ميشيل آدم، السّرد، تر: أحمدالوردني، دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص05.

* Le Récit, il est présent dans le mythe, la légende,la fable, le conte, la nouvelle,l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame,la comédie,le tableau peint,le vitrail,le cinéma, les comics,le fait divers, la conversation, de plus,sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous Les lieux, dans tous les sociétés.

[2] Roland Barthes :Introduction a l'analyse structural des récits in communication8 , ed.seuil ,paris,1966,p :07.

[3] المرجع السابق، جون ميشيل آدم، السّرد، ص11.

أوّلا_التّعريف بالنّظريّة

السّردية

أخذت النّظريّة السّردية عدّة تسميات منها علم السّرد، السّرديات أو علم القصّ أو حتّى نظريّة القصّة أو السّردانيّة..، وهي مصطلحات تُحيل على مفهوم واحد هو "Narratologie"[1] هذا الأخير الذي يعدّ من المصطلحات التي "دخلت دائرة التّوظيف النقدي تحت تأثير البنيويّة، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السّرديّة، ليشمل الجوانب النّظرية والتّطبيقية في دراسة منهجيّة للسّرد وبنيته"[2] .

وقد عرف المصطلح عدّة تعريفات من قبل الباحثين والنّقاد الذين اهتمّوا به، ويعني "علم السّرد" وفق التّعريف الذي تُقدّمه النّاقدة "**مونيكا فلودرنك Monika Fludernik**" هو" دراسة السّرد بوصفه جنسا أدبيّا"[3]، ويُعرّفه "**جيرالد برنس Gerald Prince**" (**1942م**)على أنّه" العلم الذي يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السّرد[...] كما يُحاول أن يُحدّد القدرة السّردية، وبصفة خاصّة فإنّه يقوم بتحديد السّمة المشتركة بين كلّ أشكال السّرد[...] وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض"[4]،وهذا يعني أنّ نظرية السّرد أو علم السّرد هو العلم الذي يدرس النصوص السّردية بأنواعها (قصّة، رواية، حكاية، مسرحية..)، ويهتمّ بتحليلها على اختلافها من حيث طبيعتها وخصائصها وبنيتها.

وربط "**جون ميشيل آدم J.Michel Adam**" علم السّرد بالسيميولوجيا وعرّفه بأنّه" فرع من علم العلامات العام_السيميولوجيا_ وينهض على تحليل أشكال الانتظام الدّاخلي لبعض الأنماط من النّصوص، وهذا يصله بتحليل الخطاب وباللسانيات النصيّة التي تُميّز أنماط النصوص عن أنماط الخطاب حيث تكون منجزة متشابكة روايات، أفلام، أشرطة مصوّرة، روايات مصوّرة، أحداث عادية، إشهار، قصص هزليّة"[5].

---

[1] ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائية السّردية، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2008م، ص29.

[2] يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص07.

[3] مونيكا فلودرنك، مدخل على علم السّرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص25.

[4] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2002م، ص157.

[5] جون ميشيل آدم، السّرد، ص12.

أمّا "**تودوروف T. Todorov** " (**1939م_2017م**) فقد ربط مصطلح (علم السّرد) بمصطلح الشّعريّة (**Poetique**) باعتباره الرّكيزة الهامّة التي يقوم عليها علم السّرد والذي نعني به: "الخصائص المجرّدة التي تصنع فُرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة"[1] أيّ الشّعرية تدرس تلك السّمات الجوهريّة التي نجدها في كلّ عمل أدبيّ وعلى وجه الخصوص النص السّردي،والتي تجعل من النّص السّردي سردا متسّما بالسّرد وهي جزء من علم عام هو البويطيقا أي أدبيّة الخطاب الأدبي.

وعموما فإنّ النّظريّة السّرديّة أو علم السّرد هو فرع من فروع النّقد الأدبي الذي قُدّم منذ بزوغ الممارسات النّقديّة الحديثة بأنّه المبحث النقدي الذي يدرس طبيعة النصوص السّردية وتحليلها على اختلاف أنواعها وتعدّد أشكالها.

بدأ علم السّرد مع الشّكلانيين الرّوس وبالتّحديد مع "**فلادمير بروب" Vladmir Prop** (1895_1970) سنة 1928م وهي السّنة التي نُشر فيها كتابه الموسوم ب(**مورفولوجيا الحكاية**)، أمّا صياغة المصطلح "Narratologie" فهي خاصّة بالنّاقد " تزفيتان تودوروف" **T.Todorov** الذي اقترحه أوّل مرّة سنة 1966م في كتابه (قواعد الدّيكاميرون) ، وهي الفترة التي تميّزت بالتّأسيس الابستيمولوجي والعلمي لحقل السّرديات، حيث وضعت الأسس النّظرية لهذا العلم الأدبي على يد روّاده المؤسّسين، خاصّة "تودوروف، جيرار جنيت ورولان بارث"، وأرست قواعده وأجهزته المفهوميّة والاصطلاحيّة، التي اكتسبت صيغة كليّة وعالميّة، ومنذ الثمانينات من القرن العشرين أصبحت السّرديات أهمّ نظرية في الدراسات الأدبية والثقافية مؤسّسة ما سيعرف لاحقا بالمنعطف السردي في حقل العلوم الإنسانية.

وأمام الاهتمام المتزايد بالسّرديات لدى النقاد أدّى ذلك إلى بروز تيّارين بارزين في المجال تمثّلت في:

_تيّار السّردية اللّسانية ويُمثّله (جيرار جنيت، تودوروف، ورولان بارث) والذي "يهتمّ بدراسة

[1] تيزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص23.

الخطاب السّردي في مستويات التّركيب، والعلائق التي تربط السارد بالمتن الحكائي"[1]، أمّا التيّار الثاني فهو تيّار السّردية الدلاليّة والذي يهتم "بسردية الحكاية دون اهتمام بالوسيلة الحاملة لها_رواية ، فلما أو رسوما_، إنّه يدرس مضامين سردية بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونيّة، دون اعتبار للجماعات اللسانية"[2] ويُمثّل هذا التيّار جهود كل من (بروب، بريمون، وغريماس).

ورغم تباين الأهداف بين التيّارين إلّا أنّهما يسعيان معا إلى إنتاج معرفة علمية تطمح إلى توظيف كشوفاتها للاقتراب من الخطاب السّردي في مستوياته التّركيبيّة والدّلاليّة، كما أنّه يوجد تيّارا ثالثا يُحاول الجمع بين هذين التيارين مع بعض السّرديين أمثال (**شاتمان Chatman وبرانسPrince**)، وبالتّالي العمل على دراسة الخطاب السّردي في مظاهره بصورة كليّة باعتبار الخطاب السّردي كلّ متكامل.

ثانيّا / السّرديات عند الغرب:

ممّا لاشكّ فيه أنّ السّرديات كنظريّة نقديّة غربيّة المنشأ وانتشرت اعتمادا على كثير من الدراسات التي أولت اهتماما بمجال السّرد، حيث بدأت نشأتها مع النقّاد الفرنسيين والألمان الذين حاولوا وضع نظريّة في السّرد وأزمنته وأمكنته منذ أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، وقبلهما كان للشكلانيين الرّوس دور مهمّ في دراسة السّرد كما عند (**فلادمير بروب وشكلوفسكي**) وتنظيراته في الحكاية/الحبكة/والخطاب، وطريقة تقديم وجهة النّظر والصّوت السّردي وغيرها، ولم يُصبح علم السّرد معروفا اصطلاحا إلّا مع المدرسة الفرنسية في أواخر الستينيات حين تقاطعت مدارس البنيوية والسياقية والشعريّة عند "**رولان بارت وبرسي لوبوك وغريماس وجنيت وتودوروف**"، وما جاءت به أنثروبولوجية " **ليفي ستراوس**" وتوليدية "**تشومسكي**" وسيميوطيقة "**كلود بريمون**" وطروحات "**نورمان فريدمان**" الذي اهتم فيها بدراسة أنواع وجهات النظر، و "**واين بوث**" الذي اهتم بالبعد البلاغي للخطاب السردي[3]، وغيرها من التنظيرات.

---

[1] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات الدار الجزائريّة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2015م، ص60.

[2] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،مصر، ط1، 1989م، ص97.

[3] ينظر: نادية يحياوي، نظريّة السّرد وتداول مفاهيمها، القدس العربي، 02_جوان _2020م، يوم 12 أوت 2022م، ساعة https://www.alquds.co.uk18:06.

وبهذا تكون المدرسة البنيوية الفرنسية الأكثر إسهاما في بلورة نظرية (علم السّرد) و تعتبر بعدا مرجعيّا لا يقلّ أهميّة عن الشكلانيّة الروسيّة، خاصّة مع فترة الستينات هذه الأخيرة التي شهدت تغييرا في وضعيّة النّظرية الأدبيّة بعد التّأثير الذي أحدثته البنيويّة على جميع العلوم الإنسانيّة.

وبهذا تبقى الشكلانية الروسية والمدرسة البنيوية مرجعا مهمّا للنظرية السّردية وبمثابة المعارف التّاريخيّة السّابقة لها في الظهور والتي ساهمت في بلورتها وتشكيلها، و هذا ما سيعرض بالتّفصيل في الأوراق البحثيّة الموالية:

1- علم السّرد مع الشّكلانيين الرّوس*:

1-1- فلادمير بروب Vladmir Propp (1895م_1970م):

يُمثّل **"فلادمير بروب"** رائد الدراسات السّردية الشّعبيّة ومصدر انبثاق الإلهام جلّ الباحثين من بعده، وذلك من خلال كتابه الموسوم (مورفولوجية** الحكاية) الصادر سنة 1928م، والذي "سيكون تأثيره حاسما بعد ثلاثين سنة وهو تأثير طال أوّلا بنيويّة **"ليفي ستروس Levi-Strauss"** الذي صرف الانتباه نحو **"بروب"** في مقال له بعنوان: البنية والشّكل سنة 1960 وأُعيد نشره في كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية، كما طال التّأثير أيضا تحليل الأساطير (**غريماسGreimas**) ، وكذلك دراسة الحكايات (بريمونBremond) ، والمقاربة الأدبية (**بارث Barthes تودوروفTodorov ،جنيت Genette**)"[1] وغيرهم من النّقاد الذين ساروا على نهجه.

---

* اقتصر الحديث على عمل "فلادمير بروب" (مورفولوجيا الحكاية) كونه المصدر الذي استقى منه معظم النقّاد من بعدهل للمقولات الإجرائيّة في تحليلهم للنّص السّردي وعملوا على تطويرها.

**المورفولوجيّة تعني دراسة الأشكال، وفي علم النبات فإنّها تنطوي على دراسة الأجزاء المكوّنة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كلّ جزء منها بالمجموع وبشكل آخر فإنّها تعني دراسة بنية النبتة، فبروب حاول ربط تصوّره النّقدي البنيوي للحكاية ضمن دراسة التشكّلات العضويّة النباتيّة في بنياتها العلائقيّة باعتبار أشكال المورفولوجيا شبيهة بأشكال النبات، ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجيا القصّة، تر: عبد الكريم حسنن سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م، ص15.

[1] جون ميشيل آدم، السّرد، ص15.

يستعرض **"بروب"** في كتابه تاريخ علم المورفولوجيا ومنهجها الذي أوجده "كطريقة في تحليل الحكايات ودراستها يعتمد على بنية الحكاية، وتتبّع الأنساق الهيكليّة للحكايات المتعدّدة بغية اكتشاف الأنساق البنيوية التي تتحكّم فيها"[1]، و يُحاول استخلاص نظريّة من خلال جمعه لمائة حكاية روسيّة مع رصد البنيات الشّكلية لها وعناصر التّشابه والاختلاف بين دراسة التّشكيلات العضوية ودراسة الحكاية وفق معيار واحد والمتمثّل في دراسة الأجزاء المكوّنة وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض ثمّ علاقتها بالكلّ، محدّدا أسس وقواعد منهجه في قوله:" سنعمد إلى المقارنة بين موضوعات هذه القصص، ومن أجل ذلك سنقوم بعزل الأجزاء المكوّنة للقصص العجيب متبعين مناهج خاصّة ثم نتبّع ذلك بمقارنة القصص حسب أجزائها المكوّنة، وستكون نتيجة هذا العمل دراسة في الشّكل" Une morphologie"[2].

وبهذا يكون **"بروب"** قد اتّبع منهجا وصفيّا قائما على التّحليل والوصف والاستقراء والتّصنيف، فهو اهتّم بدراسة أشكال الظّواهر لكلّ حالات الحكي حتّى يتمّ اكتشاف سنن الهيكل العام لها، وانتهى إلى إحصاء الحكايات في إطارها النّوعي باختزالها في نوع واحد مثالي، وبالفعل فقد أوجد عددا من المتغيّرات (variantes) المتمثّلة في الشّخوص وطريقة أدائها للفعل وعددا من الثّوابت (/ Constantes invariantes) وهي الأفعال المتحصّل عليها من تلك الشخوص إنّها أفعال يسمّيها **"بروب"** في اصطلاحه الخاص: الوظائف (Fonctions)[3].

يُقدّم **"بروب"** أربع أطروحات تُشكّل القاعدة الأساسيّة والقوانين العامّة المتحكّمة في بنية القصّة، ذكرها في:

1_ **الأطروحة الأولى:** "إنّ العناصر الثّابتة الدّائمة في القصّة هي وظائف الشّخصيات أيّا كانت هذه الشّخصيات، وأيّا كانت الطريقة التي تؤدّى بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكوّنة

[1] خيرة قداسي، أسس المنهج المورفولوجي، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، مجلد08، عدد03، 2019م، ص578.

[2] فلادمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحوّلات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م، ص 36.

[3] ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيّة السّرديّة، ص20.

الأساسيّة للقصّة"[1]، وهنا يعطي "**بروب**" الأولويّة للوظائف على الشّخصيات، حيث يراها_الوظائف_ تُحافظ على ثباتها مهما تغيّرت الظروف المحيطة بها، كما أنّها تمثّل العامل الأساسي في خلق الشّخصيات هذه الأخيرة التي يعتبرها أداة لتحقيق الوظائف.

2_ **الأطروحة الثانية**:"إنّ عدد الوظائف الذي تحتوي عليه القصّة العجيبة محدود" [2]، وقد أحصى لها واحد وثلاثين (31) وظيفة.

3_ الأطروحة الثالثة:"إنّ تتالي الوظائف هو نفسه على الدّوام"[3]، أي أنّها تسير وفق نمط ثابت في كل القصص حتى وإن احتوت كل القصص على كل الوظائف فإنّ هذا لا يُغيّر من قانون تتاليها.

4_**الأطروحة الرابعة**: " كل القصص العجيب ينتمي من حيث بنيته إلى نفس النّمط"[4]، أي إلى نفس النّوع من حيث بنيتها ما يجعل القارئ وكأنّه أمام قصّة واحدة.

وفي فصل آخر تطرّق **"بروب"** إلى وظائف الشّخصيات ورتّبها حسب التّرتيب الذي تمليه القصص نفسها، مقدّما وصفا موجزا للفعل الذي تمثله مع تعريف موجز وعلامة اصطلاحية مُحدّدا عددها في واحد وثلاثين (31) وظيفة، والوظيفة في تعريفه هي كلّ " ما تقوم به الشّخصية من فعل محدّد من منظور دلالته في سير الحبكة"[5] وقد ذكرها كما يلي:

1_ وظيفة الابتعاد(éloignement)/وظيفة الحظر (Interdiction)/وظيفة التّجاوز (Transgression)/وظيفة الاستخبار (Interrogation)/وظيفة الإخبار (Information)/ وظيفة الخديعة (Tromperie)/ وظيفة التّواطؤ Complicité)/وظيفة الإساءة (Méfait)/ وظيفة وساطة، لحظة تحوّل médiation. Moment de transition/وظيفة الفعل المعاكس

[1] فلادمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] المرجع نفسه ، ص39.

[4] المرجع نفسه، ص40.

[5] المرجع نفسه، ص38.

Début de l'action contraire/وظيفة الرحيل Le Départ أولى وظيفة المانح Première fonction du Donateur/وظيفة رد فعل البطل Réaction du héro/وظيفة تلقّي الأداة السّحريّة Réception de objet magique/وظيفة تنقّل في المكان بين مملكتين أو سفر بصحبة دليل Déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide/وظيفة معركة Combat/ وظيفة سمة Marque / وظيفة انتصار Victoire /وظيفة إصلاح إساءة Réparation/وظيفة العودة Retour/وظيفة المطاردة Poursuite/وظيفة النّجدة Secours /وظيفة الوصول Arrivée incognito / وظيفة مزاعم باطلة Prétention mensongères/ وظيفة مهمّة صعبة (Tache dificile) / وظيفة المهمّة المنجزة Tache accomplie /وظيفة التعرّف على البطل الحقيقي Reconnaissance / وظيفة الانكشاف Découvert / وظيفة التجلّي Transfiguration / وظيفة عقاب Punition / وظيفة الزواج Mariage.[1]

وبعد أن ذكر "**بروب**" وظائف الشّخصيات وتصنيفها قام بذكر بعض الأفعال كعناصر مساعدة تعمل كروابط بين الوظائف سمّاها ب"**دوائر الأفعال**" أو "**الحدث**"، تعني البواعث والأهداف التي تقود الشّخصيات إلى إنجاز الفعل كما تقوم بتحديد تجمعات منطقية لمجموعة من الوظائف المتشابهة التي تقوم بها شخصية واحدة أو أكثر ،حيث أنّ عدد الدوائر يتناسب عدد الشّخصيات الفاعلة داخل القصّة، وقد أحصاها "**بروب**" في سبعة دوائر هي كالآتي[2]:

1- **دائرة فعل المعتدي** : يحتوي على الإساءة / المطاردة / والصّراع ضد البطل.

2- **دائرة فعل المانح**: يحتوي على التّحضير للأداة السّحرية وضعها تحت تصرّف البطل.

[1] ينظر:مورفولوجيا القصّة، ص 43_81.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص97_98.

3- **دائرة عمل المساعد(الأداة السّحريّة)**: يحتوي على نقل البطل إلى مكان آخر، إصلاح الإساءة أو سدّ الحاجة.

4- **دائرة عمل الأميرة المفقودة ووالدها (أو الشّخصية موضع البّحث)**: تحتوي على القيام بمهمّات صعبة، اكتشاف البطل المزيّف والتعرّف على البطل الحقيقي.

5- **دائرة عمل المقوّض**: لا يحتوي إلاّ على إرسال البطل.

6- **دائرة عمل البطل**: يحتوي على الرّحيل من أجل البّحث.

7- **دائرة عمل البطل المزيّف**: يحتوي بدوره على الرحيل من أجل البحث وردّ الفعل السلبي دوما على مطالب المانح، والادّعاءات الكاذبة.

وهذا النموذج الذي قدّمه "**بروب**" الخاص بالشّخصيات يعتبره نموذجا عامّا، وذلك بأنّ المضمون لكلّ حقل من الحقول المذكورة يظلّ ثابتا مهما تغيّرت أسماء الشّخصيات.

وخلاصة القول: إنّ الدراسة التي قدّمها "**فلادمير بروب**" في مصنّفه (مورفولوجيا الحكاية) كانت بمثابة الانطلاقة الأولى لنظريّة السّرد، واستطاع من خلالها أن يستقطب اهتمام الكثير من الباحثين الذين أرادوا الإحاطة بعلم السّرد والتّأثير فيهم لم تحمله الدراسة من توجيهات علميّة وتحليل صارم وموضوعي ومنطقي للنّصوص الأدبية، كون أنّ المنهج الذي اعتمده "**بروب**" أدخل النسقيّة في عمليّة التّصنيف والاعتماد على المثال الوظائفي الذي فصّل فيه بين الفعل والقائمون بالفعل.

غير أنّ العمل الذي قدّمه "**بروب**" لا ينحصر في الحاصل الفعلي منه، وإنّما تتعدّاه إلى جملة ما أثاره من قضايا ومسائل وما قدّمه من دراسات كثيرة واصل أصحابها الدّرب فدقّقوا المفاهيم وفصّلوا الجزئيات وعمّقوا البحوث، فطوّرا بذلك التّحليل القصصي بطرائق شتّى وفي مستويات مختلفة ووفق مناهج جديدة، فقد كان عمل بروب بمثابة المرجعية والأرض الخصبة التي بنى عليها أصحاب الدراسات السّرديّة أعمالهم، ومن أكثر المتأثّرين ما قدّمه روّاد المدرسة الفرنسية للدّرس البنيوي للقصّة.

2_علم السّرد مع المدرسة البنيويّة الفرنسيّة*:

أقرّ الباحثون أنّ "العدد الثامن من مجلّة تواصل الذي صدر سنة 1966م إيذانا بظهور سرديات تستلهم مبادئ البنيويّة بوصفها علما قائما بذاته نظرا لتخصّص العدد المذكور في تحليل المحكي تحليلا بنيويّا، ولجمعه لأقطاب هذا الاتّجاه آنذاك في المدرسة الفرنسيّة (بارث، بريمون، غريماس، تودوروف، جنيت)"[1]، وقد عرفت أعمال هؤلاء شهرة كبيرة ورواجا لدى الدّارسين الغربيين والعرب على حدّ سواء.

ولما كانت المدرسة الفرنسيّة بالتّحديد هي المرجع الأوّل الذي استقى منه النقّاد الجزائريين والمغاربة ككلّ معارفهم العلميّة، فكان من الضروري التطرّق غلى أعمال أعلام النّقد السّردي في فرنسا وذكر أهمّ ما أنجزوه في المجال، إضافة إلى أنّ معظم النقّاد الجزائريين ذوي منشأ فرنسي أو ثقافة فرنسيّة وخريجي الجامعة الفرنسيّة أيضا.

2_1_ رولان بارث: مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص:

يعد "**رولان بارث Roland Barthes** (1915م_1980م) واحدا من أهمّ أعلام النّقد في فرنسا، وواحدا من النقاد الذين استفادوا من منهج الشّكلانيين الرّوس في نقد السّرد، كما أنّه من غير شك أيضا واحدا من الذين لم يقفوا عند حدود ما وصل إليه الشكلانيون الرّوس وساهم في تطوير منهج هؤلاء نحو البنيوية السّرديّة، حيث يسعى **"بارث"** في دراسته إلى صياغة نظريّة تعتمد على نموذج اللّسانيات ويحاول تقديم ذلك من خلال خمس مقولات: لغة القصّة / الوظائف/ الأفعال/ السّرد/ نظام القصّة.

1_ **لغة القصّة:** ينطلق **"بارث"** في دراسة هذا العنصر من منطلق اللسانيات ومتجاوزا إيّاها في نفس الوقت، إذ يرى أنّ اللسانيات تقف عند حدود الجملة ولا يمكن لها أن تتجاوز دراستها فاللسانيات

*لم يتطرّق البّحث إلى ما قدّمه "كلود بريمون claude Brémond" في دراسته (منطق الحكي) وذلك راجع _ توافقا إلى ما صرّحت به الباحثة "سليمة لوكام في دراستها تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي_ إلى أنّ أعماله تواجه احتفاء متواضع من قبل الدارسي العرب إلّا فيما ندر، ولعلّ ذلك عائد إلى طبيعة الاتّجاه الذي سلكه بريمون ونعني بذلك اقتصار جهده على نقد النّموذج الوظيفي لبروب وتوسيعه وتعميقه"، ينظر: سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النقد المغاربيّ، ص61.

[1] سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النقد المغاربي، ص63.

تعتبر الجملة نظام وليست سلسلة من الكلمات، ولأنها هي فعلا كذلك لا يمكن أن تختزل لتكوّن مجموع الكلمات التي تؤلفها، وهي تمثّل وحدة أصيلة أمّا العبارة فهي سلسلة من الجمل التي تكوّنها، لذا فإنّ الخطاب من وجهة نظر لسانية لا يتضمّن شيئا إلّا ويوجد في الجملة[1].

يُقدّم **"بارث"** تعريفا للجملة ل**"مارتينه"** يقول بأنّ الجملة هي:" المقطع الأكثر صغرا، وهي التي تمثّل الخطاب تمثيلا تامّا وكاملا"، وهذا يعني بأنّ القوانين التي تتحكّم في نظام الجملة يُمكنها أيضا أن تطبّق على نظام الخطاب باعتباره مجموعة من الجمل ومنظم، وهو يتجاوز حدود الجملة، أي أنّه يتجاوز الموضوع الذي تدرسه اللسانيات، فالخطاب _حسب بارت_ له وحداته وقوانينه ونظامه القاعدي، ولهذا فقد وجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها وراء الجملة وإن كان هو مؤلّفا من جمل فقط[2].

ويُشير **"بارث"** إلى أنّ الجملة توصف وصفا لسانيّا مع عدّة مستويات (صوتيا، قاعديا وسياقيّا)، ويرى أنّ هذه المستويات تدخل في علاقة تراتبيّة التي تظهر في تسلسل أحداث القصّة وانسجامها والتوقّف عند الطّبقات التي تشكّل هذه القصّة، أي المرور من مستوى إلى آخر باعتبار أنّ المعنى لا يُمكن أن يُشكّل في مستوى واحد من مستويات السّرد، وإنّما عبر الامتداد الأفقي والعمودي للنّمط السّردي، وهنا يقترح **"بارث"** ثلاث مستويات للوصف في تحليل القصّة:

أ_ مستوى الوظائف (les Fonctions): إنّ الوظيفة هي أصغر وحدة سرديّة عند الشّكلانيين الروس، وهي وحدة مضمونية من وجهة نظر لسانية،ويراها **"بارث"** _الوظيفة_ عنصر أساسي من عناصر الخطاب السّردي والتي تتحدّد بالطّريقة التي قيل بها المضمون، ويُمكن أن توجد في الجملة أو في مركب عدد من الجمل أو في الكلمة الواحدة وركّبها وحدة وظيفيّة، وهذه الوحدات الوظيفيّة صنّفها **"بارث"** إلى صنفين:[3]

---

[1] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والتّرجمة والنّشر،ط1، 1993م، ص 30.

[2] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص ، ص31.

[3] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ص44_45.

_**التّوزيعيّة** : يراها "**بارث**" تتناسب مع الوظائف التي عبّر عنها "**بروب**" والتي أعادها "**بريمون**" وهي الحوافز عند "**توماشفسكي**" ، قد احتفظ "بارت" لها باسم "الوظائف" وهي تتطلّب علاقات فيما بينها: "فالرّابط في شراء المسدّس هو اللّحظة التي نستخدمه فيها".

_**الادماجيّة**: تختلف عن الأولى، وهي لا تحتفظ لها بوصف الوظائف(لا علاقات فيما بينها)، وكل وظيفة تقوم بدور المؤشّر ولا تُحيل على فعل متمم وناتج، ولكن تُحيل على مفهوم منتشر و ضروري بالنسبة للقصّة.

وهذه المؤشّرات لها طبيعة استبداليّة، أمّا الوحدات التّوزيعيّة فلها طبيعة تركيبيّة، وهذان القسمان للوحدات يقومان بتصنيف معيّن للقصص: فبعضها وظيفي (الحكايات الشّعبيّة) وبعضها الآخر دلائلي (الروايات النّفسيّة)، وداخل كلّ صنف من هذين القسمين يُمكن تحديد قسمين فرعيين من الوحدات السّردية الصّغرى، ذلك أنّ الوظائف داخل الوحدات السّرديّة ليس لها نفس الأهميّة، فبعضها يُشكّل مفصلا حقيقيا للسّرد وتُسمّى الوظائف الرئيسيّة*، في حين أنّ البعض الآخر لا يقوم إلّا بملأ الفراغات التي يُمكن أن توجد بين الوحدات المفصليّة وتسمّى الوسائط(les catalyses)[1] .

وأمام اللّبس الحاصل بين ما هو زمني وما هو منطقي في القصّة يُقرّ "**بارث**" بأنّه يُشكّل القصيّة الرئيسيّة في نحو القصّة، ويتعرّض إلى مجموعة من دراسات معاصريه(غريماس، بريمون، تودوروف، ستراوس) التي تنحو إلى إزالة التعاقب الزمني من المضمون السّردي وإعادة منطقه، ليصل من هذا إلى أنّ الزّمنيّة ليست سوى طبقة بنيويّة من طبقات القصّة (الخطاب) ومثلها في ذلك مثل اللغة، فالزّمن لا يوجد فيها إلّا بشكل نظام، وأمّا من وجهة نظر القصّة، فإنّ ما يسمّى (الزمن) لا يوجد إلّا وظيفيا شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام إشاري (سيميائي) فالزّمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع،

*ولكي تكون وظيفة من الوظائف أساسيّة فإنّه يكفي الفعل الذي تُحيل إليه، أن يفتح بابا من أبواب التّعاقب المنطقيّ لتتابع القصّة، وبهذا تكون آليّة اشتغال حركيّة السّرد تشتغل ضمن نظامي "التّتابع والالتزام"، أو "التّعاقب والمنطق"، أي بين ما هو تاريخي وما هو منطقيّ، ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ص48.

[1] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ص47_48.

وإنّ القصّة واللغة لا تعرفان إلّا زمنا إشاريا ، أمّا الزّمن الحقيقي فوهم مرجعي وواقعي[1].

(ب)_مستوى الأفعال: ينطلق "**بارث**" في تناوله لهذا العنصر من الشّعرية الأرسطيّة في تعاملها مع الشّخصيّة، ويوضّح مدى الأهميّة التي عرفتها الشّخصيّة في الدراسات الحديثة من خلال الدّور الأساسي الذي تلعبه في أداء الفعل القصصي، فهي لم تعد مجرّد شكل ظاهري(اسم وعامل للفرد) وإنّما أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملا حتّى وإن كانت لا تقوم بأيّ عمل من الأعمال.

ويُؤكّد "**بارث**" على أنّ التّحليل البنيوي انشغل بتعريف الشّخصية ليس بوصفها ذاتا وإنّما بوصفها مشتركا أو مشاركا، وهنا يُقدّم آراء النّقاد الذين اهتمّوا بعنصر الشّخصيّة ف"**كلود بريمون**" يُحدّدها بوصفها عاملا لمتتالية من الأفعال الخاصّة بها، وبالتّالي فإنّ الشّخصية مهما كانت صفتها رئيسيّة أو ثانوية فهي بطلة متواليتها الخاصّة، ويعرض تحليل "**تودوروف**" لرواية (الروابط الخطرة) الذي تعامل مع الشّخصيات انطلاقا من علاقات كبرى تستطيع الشّخصيات أن تكون فيها، وقد سمّى هذه العلاقات ب"المسندات" الأساسية والتي تخضع بالتّحليل إلى نوعين من القواعد: تخضع للاشتقاق عندما يكون المقصود بيان علاقات أخرى، وتخضع للأفعال عندما يكون المقصود وصف تحويل هذه العلاقات في مجرى القصّة[2].

ويقترح في الأخير نموذج "**غريماس**" **في تصنيف** الشّخصيات انطلاقا من الفعل الذي تقوم به الذي أطلق عليها اسم " **العوامل Les actants**"، وما يُحاول "**بارث**" تبيانه هو أنّ التّصوّرات الثلاثة تشترك في عدّة عناصر، وموضّحا أنّ تحديد الشّخصيية ينبغي أن يكون داخل دائرة الأفعال التي تُشارك فيها، لذا فإنّ "**بارث**" يدعو إلى دراسة الشّخصية ضمن ما يُسمّى بـ"**مستوى الأفعال**"[3].

(ج)_مستوى السّرد:

يُناقش "**بارث**" في هذا العنصر مفهوم السّرد انطلاقا من قاعدة التّواصل التي تنصّ على وجود متكلّما ومخاطبا، وبما أنّ القصّة مجال تواصل بوصفها موضوعا Objet فهناك مرسل القصّة (المانح)

---

[1] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، ص54.

[2] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص ، ص 64_65.

[3] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص ، ص68.

والمرسل إليه (المستقبل)، ورغم بداهة هذه النّظرية إلّا أنّ **"بارث"** يراها لم تستغل جيّدا من طرف الدراسات النّقدية والأدبيّة والتي انصبّ اهتمامها على المرسل وبخاصّة "المؤلّف"، أمّا القارئ فيرى**"بارت"** أنّ نظرية الأدب لم تقدّم له أي أهميّة تذكر، ويُبيّن أنّ القضيّة ليست في التّأثيرات التي يُحدثها السّارد على القارئ، وإنّما تتعلّق بالعلامات الدّالة على كل من السّارد والقارئ في الخطاب السّردي[1]، وفي ظل الحديث عن علامات السّرد يُقدّم **"بارث"** ثلاث تصوّرات[2]:

_إنّ القصّة يرسلها شخص وهو (المؤلّف) ويتمّ فيه تبادل (الشّخصية) وفن الفرد المتطابقين تماما دون توقّف، فالمؤلّف يتناول القلم دوريا ليكتب قصّة، والقصّة ليست في هذه الحالة سوى تعبير صادر عن "أنا" خارج عنها.

_إنّ السّارد نوعا من أنواع الوعي الكلّي وهو وعي غير شخصي في الظّاهر لأنّ السّارد يرسل القصّة من وجهة نظر عليا، وهو عالم بكل شيئ تقوم به الشخصية داخلها وخارجها ويُشرف على حركاتها

"بارث" هذه التصوّرات الثلاث ويراها مزعجة لأنّها ترى في السّارد والشّخصيات شخصيات واقعية حيّة، لأنّها يعتبرها جميعا كائنات من ورق كما أنّ المؤلّف المادّي للقصّة لا يمكن أن يختلط مع السّارد في أي شيء من الأشياء، كما يتوصّل **"بارث"** إلى أنّ بنية السّرد لا تختلف عن بنية اللغة، وأنّ السّرد لا يتجاوز نظامين: "شخصي وغير شخصي"، وهما لا يرتبطان بالضّرورة بعلامات الضميرين (أنا) و (هو) بمعنى أنّ ما يمكن أن يُشيرا إليه لا علاقة ل (أنا) و(هو) بالإيحاء، ولكي نفهم علينا أن نحوّل كتابة قصة ما من ضمير (هو) إلى ضمير (أنا) فإذا لم يطرأ أي تغيير واضح في الخطاب فمعنى هذا أنّنا لم نخرج عن نظام الشّخصي[3].

ويخلص **"بارث"** في ختام كتابه إلى الحديث عن نظام القصّة حيث يرى أنّ اللغة تتحدّد بالمعنى الدّقيق لها عبر التنافس بين قضيتين رئيسيتين هما: التمفصل أو التقطيع الذي ينتج وحدات(وهذا ما سمّاه بنفينيست الشّكل)، والدّمج أو التّوحيد الذي يستقبل هذه الوحدات ضمن وحدات في مرتبة عليا (وهذا

[1] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص ، ص70_71.

[2] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص ، ص71_72.

[3] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ص74.

هو المعنى)، وتوجد هذه القضية المزدوجة في لغة القصّة وتعرف هذه اللغة أيضا بالتمفصل والإدماج والشّكل والمعنى[1]. وفي هذه المقولة يُعالج "**بارث**" أساسيين (الانحراف والاتّساع) و(المحاكاة والمعنى).

1_ **الانحراف والاتّساع:** يرى "**بارث**" بأنّه يوجد سلطتان يتسّم بهما شكل القصّة: تتمثّل الأولى في مدّ الإشارات على طول القصّة، والثانية هي إدخال اتّساعات غير متوقّعة في هذه الانحرافات، وهذا ما يمنح اللغة السّرديّة حريّة أكبر وهو ما عبّر عنه "بفقدان النظم" الذي يحدث عندما يتمّ الفصل بين أجزاء العلامة نفسها بإدخال علامات أخرى، والهدف منها هو توسيع المجال الدلالي فتصبح للعلامة السّرديّة الواحدة دلالات متعدّدة في الوقت نفسه، ويظهر هذا التّكسير في فعل التّشويق* عن طريق تبطيء أو تسريع الحدث بهدف تقوية الاتّصال بالقارئ[2].

2_ **المحاكاة والمعنى**: يعالج في هذا العنصر انطلاقا من مقولة (الإدماج) التي يقصد بها: الاتّصال والانفصال بين المقاطع أو الوحدات السّردية، أي التقاطع الذي يحدث بين البنية التّوزيعيّة والبنية الاستبدالية ويحدث هذا التقاطع عندما يشعر القارئ بوجود خرق للامتداد الطّبيعي للسّرد، ويعدّ هذا التّشكيل البنيوي خاصية من خصائص السّرد، ويشبه "**بارث**" التركيب الإدماجي بشكل معماري حيث لا يُدرك المعمار السّردي إلّا في كليّته فيقول: تقدّم القصّة نفسها على هذه الصورة كما لو أنّها سلسلة من العناصر المباشرة وغير المباشرة المتشابكة بقوّة، ولذا فإنّ فقدان النظم يوجّه القراءة أفقيّا ولكن الإدماج يركب عليها قراءة عمودية".

وبهذا يكون السّرد أمام القارئ كمتتالية من العناصر المباشرة وغير المباشرة والمتشابكة فيما بينها، حيث يُؤدّي انكسار التّركيب إلى توجيه القراءة أفقيّا، بينما يؤدّي الإدماج إلى قراءة عموديّة. كما يدعو "بارت" إلى التخلّي عن مقولة واقعيّة السّرد لأنّ وظيفة السّرد ليست نقل الواقع كما هو، وإنّما مجاوزته إلى بناء مشهد مليء بالألغاز والحمولات الدلالية المتشعّبة في اتّجاهات مختلفة، فالسّرد ليس مجرّد رؤية واقعيّة

---

[1] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ص82.

*فكرة التّشويق معناها أنّ بنية النّص الأدبي تحتوي على عدد كبير من الفراغات على القارئ ملؤها.

[2] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ص84_85_86.

يُصوّرها النّص السّردي وإنّما هو الرّغبة في الوصول إلى المعنى.

2_2_تزفيتان تودوروف (مقولات المحكي الأدبيّ):

تزفيتان **تودوروفT,Todorov** (**1939م_2017م**) من أكثر النقّاد الفرنسيين بحثا في الظّاهرة الأدبية ومن أبرز الجهود النّقدية التي تسم المدرسة الفرنسيّة، وقد كانت لجهوده صدى واسعا لدى كثير من نقاد السّرد المعاصر وحاز ما نشره من مقالات ودراسات* على رتبة النصوص التّأسيسيّة، فهو من تنبّأ بظهور علم السّرد سنة 1969م واقترح تسميته Narratologie، وذلك لتدريس علم لم يوجد بعد هو علم القصّة[1] .

عمل "**تدوروف**" في مقالته(**مقولات المحكي الأدبي**) إلى التّفريق بين المعنى Le Sensوالتّأويل L'interprétationوكذا بين عنصر من عناصر الأدب، فإنّ معنى عنصر من عناصر العمل هو الإمكانية التي يتوفّر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمّته، أمّا التأويل فهو تأويل عنصر من العمل يختلف باختلاف شخصية النّاقد ومواقفه الإيديولوجية وباختلاف الفترات[2].

ينطلق "**تودوروف**" في بادئ الأمر إلى التّفريق بين القصّة (Histoire) والخطاب Discours في السّرد مُشيرا إلى أنّ الشّكلانيين الرّوس هم أوّل من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما: الحكاية أو المتن الحكائي والموضوع أو المبنى الحكائي[3].

المحكي من حيث هو قصّة: يُخبر عن حقيقة ما عن أحداث يُمكن أن تكون قد وقعت، ومن هنا تبنى عن شخصيات يُمكن أن تتطابق مع الحياة الواقعيّة.

---

*قدّم تودوروف دراسات عديدة في مجال السّرد من أهمّها: مقولات السّرد الأدبيّ، نحو الديكامرون، شعريّة النّثر، وهذه الأعمال الثلاثة كانت تحمل رؤية النّاقد في تطوّر وصياغة نظريّة للمحكي.

[1] ينظر: أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م، ص206.

[2] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي_دراسات_، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1991م، ص40.

[3] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، ص41.

المحكي من حيث هو خطاب: وذلك بوجود سارد يسرد القصّة، وقارئ يستقبلها، وفي هذا المستوى لا يمكن أن تكون الأحداث مدار الاهتمام وإنّما الطريقة التي عمل بها السّارد، أي الكيفية التي نقل بها الأحداث، ولتجنّب أي لبس أو تداخل بين العناصر قام "**تودوروف**" بعزل كلّ مظهر على حدة، مقدّما التّصنيف الآتي:

1_ **المحكي بوصفه قصّة:** ينفي "**تودوروف**" نفيا تامّا بأنّ القصّة تعنى ترتيبا زمنيّا مثاليّا، وتحتاج إلى أكثر من شخص واحد حتّى يصبح التّرتيب بعيدا كلّ البعد عن القصّة الطبيعيّة، وللاحتفاظ بهذا التّرتيب فعلينا أن نقفز عند كلّ جملة من شخص إلى آخر لقول ما كان يفعله الشّخص الثاني أثناء هذه اللّحظة، فالقصّة غالبا ما تكون متعدّدة المسارات أو الخيوط ولا يُمكن أن تلتقي هذه الخيوط أو تتشابك إلّا عند لحظة معيّنة.

ويرى أنّ الترتيب الزمني المثالي هو طريقة في العرض حاولتها مؤلّفات حديثة عهد يُحاول تقديم تصوّر جديد لذلك، فمفهوم القصّة عنده يعني عرضا تداوليّا لما وقع، والقصّة مواضعة وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها، فتقرير شرطي حول حادث يسير بالتّحديد وفق معايير هذه المواضعة، فهو يعرض الأحداث بأكثر ما يمكن من الوضوح بينما يستقي الكاتب منها عقدة سرده من هذه الأحداث فيعمد إلى إخفاء تفصيل معيّن لا يبوح به إلّا في النهاية، وهو بهذا يشيّد سردا خاصّا بترتيب جديد وأعراف أخرى أهمّها عنصر التخييل[1].

يُميّز **تودوروف** بين مستويين في القصّة، دون أن يبتعد في هذا عن التّقليد السّائد:

1_ **منطق الأفعال Logique des actions**: يتناول الأفعال الروائية في ذاتها داخل السّرد دون اعتبار للعلاقة التي تربطها بالعناصر الأخرى، مستعينا في ذلك بالإرث الذي خلّفته الشّعرية الكلاسيكيّة بهذا الشّأن، وهي شعريّة تميل في نظرتها إلى تقنيات السّرد على ميل ما وسمه "**تودوروف**" بقانون التّكرار سواء تعلّق الأمر بالفعل الروائي أو الشّخصيات أو بتفاصيل الوصف، ويأخذ هذا التّكرار

[1] ، رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ص42.

أشكالا خاصّة عديدة تحمل الإسم الروائي ذاته التي تحمله بعض الصور البلاغية منها: التّقابل، التدرّج، التّوازي، فأمّا التقابل فيكون في المحتوى أو في النغمة ويفترض لإدراكه وجود تماثل كل جزء مع آخر في كلّ حدّ، والتدرّج يتحقّق بوجود علاقة تماثل بين شخصين على امتداد صفحات عديدة، أمّا التّوازي فيتكوّن من متتاليتين على الأقل تحتويان على عناصر متشابهة ومختلفة، حيث يمكن التّمييز بين نمطين أساسيين من التّوازي أوّلهما خاص بخيوط الحبكة ويتعلّق بالوحدات الكبرى للسّرد، وثانيهما هو توازي صيغ التّعبيرية (التّفاصيل)[1].

كما تطرّق **"تودوروف"** إلى جهود أخرى لوصف منطق الأفعال منها دراسة الحكاية الشّعبية والأسطورة من زاوية بنيوية، وهنا اقترح النموذج الثلاثي وفيه عرض تصوّر **"كلود بريمون"** في السّرد الذي يتكوّن بكامله من تسلسل سرود صغرى أو من تداخلها، ويتكوّن كلّ من هذه السرود من ثلاثة عناصر ويكون حضورها ضروريا، وهكذا تكون جميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصوّر من التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى ثابتة والتي تتناسب مع مواقف: الخداع، التعاقد، والحماية.

وقدّم نموذج ثان سمّاه **"بالنّموذج التناظري"** خاص بتحليل الفلكلور (تحليل الأساطير) وتنهض فكرة هذا النّموذج على أنّ السّرد يُمثّل الإسقاط التّركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية، وهنا كشف نوع من التبعية بين عناصر السّرد، وهذه التبعية في معظم الأحوال "تناظر" أي علاقة تناسبيّة من أربعة حدود($A_ B=a_b$) ويعاد التّرتيب بشكل معاكس، بمعني ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة بغية كشف بنية العالم المعروض انطلاقا من العلاقات التي يتمّ قيامها[2].

وللتّوضيح أكثر قدّم **"تودوروف"** نموذج توضيحي تطبيقي من رواية (الوشائج الخطيرة) وخلص إلى مجموعة من الاستنتاجات منها[3]:

_إنّ تتابع الأفعال لا يكون اعتباطيا في سرد ما وإنّما يخضع لمنطق ما، فظهور مشروع يؤدّي إلى

---

[1] ينظر: رولان بارث، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص43.

[2] رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، ص46.

[3] ينظر: رولان بارث، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص47.

ظهور عائق، والخطر يؤدّي إلى مقاومة أو هروب.

_إنّه لأمر مقلق أن نحصل من نفس السّرد على نتائج مختلفة، فمن جهة أنّ نفس السّرد يكون ذا بنيات متعدّدة وأنّ التّقنيات المطروحة لا تمدّنا بأي معيار لاختيار منها، ومن جهة يتمّ تقديم بعض أجزاء السّرد داخل النموذجين بواسطة قضايا مختلفة.

2_الشّخصيات وعلاقاتها:

يُصرّح "**تدوروف**" بالمشكلة التي تتلقّاها دراسة الشّخصيات والتي مازالت بعيدة عن أن تجد حلولا ويربطها باختيار نمط من الشّخصيات في علاقاته بغيره من الشّخصيات، مستندا في ذلك على نموذج العلاقات التي استطاع (**سوريو**) إخراجها من الدراما، ويستعمله بالشّكل الذي أعطاه إيّاه (**غريماس**) وهذا النموذج سمّاه (بالمحمولات الأساسيّة)، ويرى "**تودوروف**" أنّه بالنّظر إلى التعدّد الواضح في هذه الروابط العائد إلى تراكم السّرود ينبغي اختزالها إلى ثلاث علاقات: الرّغبة، التّواصل والمشاركة، وقد توصّل "**تودوروف**" إلى الاكتفاء بثلاث محمولات تُحدّد الروابط القاعديّة وما سوى ذلك من العلاقات وذلك بتقديم قاعدتين للاشتقاق تصوغان العلاقة بين المحمول القاعدي والمحمول المشتق، وهاتين القاعدين هما:

1_ **قاعدة التّقابل**: كلّ واحد من المحمولات الثلاثة يتوفّر على محمول يُقابله، وهذه المحمولات المقابلة يقلّ حضورها في أغلب الأحيان عن حضور المحمولات الايجابية المرتبطة بها.

2_ **قاعدة الانفعال**: إنّ نتائج الاشتقاق الثاني الذي يتمّ انطلاقا من المحمولات الثلاثة الأساسيّة هي أقلّ انتشارا، وتلك النتائج هي عبارة عن الانتقال من الفعل إلى الانفعال، ويطلق على هذه القاعدة بقاعدة "الانفعال".

وتختلف وظيفتا القاعدتين في أنّ قاعدة التقابل هي توليد قضية لا يُمكن التعبير عنها بكيفية مغايرة، والقاعدة الثانية تعمل على القرابة بين قضيتين موجودتين.

كما يُقدّم "**تودوروف**" مبدأ التحوّلات الشّخصية للرابط التي وضعها لإيجاد الفروق التي يمكن رصدها لدى الشّخصيات أثناء وقوعها تحت ضغط انفعالات أو عواطف معيّنة، وغاية ما انتهى إليه هو أنّه

لوصف عالم الشّخصيات تقوم الحاجة إلى ثلاثة مبادئ: المحمولات وهي مفهوم وظيفي، الشّخصيات إمّا عوامل أو ذواتا للأفعال موصوفة بمحمولات، وقواعد الاشتقاق، وهذه القواعد تصف العلاقات بين المحمولات المختلفة.

واعتمادا على هذه المبادئ يقترح **"تودوروف"** إدخال قواعد أخرى اصطلح على تسميتها **"بقواعد الفعل"** تمييزا لها عن قواعد الاشتقاق، حيث تنطلق هذه القواعد من العوامل والمحمولات التي تربط بينها علاقة ما، وهي تُعين العلاقات الجديدة التي ينبغي قيامها بين العوامل كنتيجة نهائية، وللإيضاح يُمارس تطبيقا على رواية **"الروابط الخطيرة"** ويقدّم جملة من الملاحظات أهمّها:[1]

_تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع ما مجتمع شخصيات الرواية، ولا يظهر في الصياغة أن الأمر يتعلّق بشخصيات خيالية فعليّة، فبالإمكان بواسطة قواعد مماثلة وصف العادات والقوانين الضمنيّة لكلّ مجموعة متجانسة من الأشخاص، وبالإمكان أن يكون للشّخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد، ذلك أنّها توجد على مستوى القصّة لا على مستوى الخطاب، وهي توافق الخطوط الكبرى للسّرد دون تحديد كيفية تحقق كلّ من الأفعال المرسومة.

_تحتاج هذه القواعد إلى شرح خاص " يحفل تاريخ النّقد الأدبي بأمثلة من التأكيدات المغرية في الغالب، لكنّها تقود البّحث إلى طريق مسدود بسبب عدم دقّة مصطلحها، ومنه يصل إلى أنّ الإستنتاجية تسمح باختيارها وتتسبّب بشكل متتابع في إحداث انقلابات مفاجئة في السّرد.

2_ المحكي بوصفه خطابا:

يفصل **"تودوروف"** في هذا العنصر عن طرائق الخطاب بين مجموعات ثلاث: زمن السّرد: الذي يتمّ التّعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، مظاهر السّرد: أو الكيفية التي تدرك بها القصّة من طرف السّارد، وأنماط السّرد: التي تتوقّف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السّارد من أجل إبلاغ القصّة.

[1] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص55_56.

1_زمن المحكي: لم ينطلق "**تودوروف**" في دراسته لهذا العنصر من فراغ بل كانت له مرجعيّة اتّكأ عليها كالشّكلانيين الرّوس وروّاد الدّرس اللساني، وبهذا فهو يسعى إلى تحليل الزّمن من زاوية شعريّة بنيويّة، وحسب قراءته فالشّكلانيون يهملون السّرد بوصفه قصّة ولا يولون اهتماما للأحداث ويهتمّون بالعلاقات التي تنتظمها، كما أنّهم يقفون عند التصدّعات الزمنيّة ويعدّونها الخط الوحيد الفاصل بين زمن القصّة وزمن الخطاب[1].

قدّم "**تودوروف**" خطيّة زمن الخطاب مقابل تعدّد أبعاد زمن القصّة كمعطى أولي في تحليل العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، ويفسّر ذلك بإمكان وقوع أحداث كثيرة في القصّة في وقت واحد، وعلى الخطاب وضع هذه الأحداث الواحد تلو الآخر على نحو معيّن، حيث ينسجم مبدأ الخطيّة والتعدّد مع عزوف الكتّاب عن البحث عن الزمن الطبيعي للقصّة لتعذر ذلك، فانبروا إلى استخدام تقنية تكسير الزّمن لغايات جماليّة، أمّا العلاقات التي تنظّم الأحداث فجعلها صنفين: صنف يخصّ الشّخصيات التي تحكم عالم القصّة وصنف يرتبط أساسا بزمن التلفّظ وزمن التلقّي، وقد تضمّن الصنف الأوّل ثلاثة أنواع من العلاقات تكشف عن مظهر آخر للزّمن في السّرد وهي:[2]

1_ التسلسل Enchainement: يقوم في مجرّد وصف مختلف القصص ومجاورتها بعد الانتهاء من القصّة الأولى يتمّ الشروع في القصّة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصّة.

2_ **التّضمين Enchaissement**: إدخال قصّة في قصّة أخرى، ويقدّم مثال: جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد مضمنة في الحكاية التي تدور خول شهرزاد.

3_ **التناوب Alternance** : يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللّاحق للأخرى.

---

[1] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص55.

[2] رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، ص56_57.

أمّا الصنف الثاني من هذه العلاقات الزمنيّة المرتبطة بزمن التلفّظ وزمن التلقي فقد قصد به زمن الكتابة وزمن القراءة، حيث يُصبح زمن التلفّظ، زمن الكتابة عنصرا أدبيّا منذ اللّحظة التي يتمّ فيها إدخاله في القصّة، وحين سرده لنا، أمّا زمن التلقّي، زمن القراءة فهو زمن لا ينعكس irréversible يُحدّد نوعية إدراكنا عموما، ويُمكن أن يُصبح عنصرا أدبيّا بشرط أن يضع السّارد هذا الأمر في حسبانه[1].

2_ هيئات السّرد:(Les aspects du narratio)

يُحاول "**تودوروف**" في هذه المقولة أن يرصد طريقة إدراك السّارد للقصّة، وهو يستخدم عبارة مظاهر السّرد التي تُحيل على مختلف أنواع هذه الإدراكات التي يُمكن التعرّف عليها داخل السّرد والتي تحمل في معناها الاشتقاقي (الرؤية) أو (النظرة) وهي تعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) في القصّة، وبين ضمير المتكلّم (أنا) في الخطاب، أي العلاقة بين الشّخصية الروائية وبين السّارد، وهي قضية اقترحها قبله "**جون بيون** (**Jean pouillon**) الذي سيقدّم **تودوروف** بعض التغييرات الطفيفة عليها.

السّارد > الشّخصية (الرؤية من الخلف): وهذه الصّيغة هي التي يستعملها السّرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، في هذه الحالة يكون السّارد أكثر معرفة من الشّخصية الروائية.

السّارد = الشّخصية(الرؤية مع): وهذا الشّكل من مظاهر السّرد منتشرا في الأدب وخاصّة العصر الحديث، وفي هذه الحالة يعرف السّارد بقدر ما تعرف الشّخصية، ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصّل إليه الشّخصيات الروائية.

السّارد< الشّخصية (الرؤية من الخارج): في هذه الحالة يعرف السّارد أقلّ ممّا تعرف اي شخصية من الشّخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه لا أكثر لكنّه لا ينفذ أي ضمير من الضمائر[2].

3_ أنماط السّرد:

تتعلّق أنماط السّرد التي يعرضها "**تودوروف**" بالكيفية التي يعرض لنا بها السّارد القصّة ويُقدّمها لنا

---

[1] رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، ص57.

[2] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص58،ص59.

بها، حيث يوجد نمطان رئيسيان من أنماط السّرد: التّمثيل أو العرض Réprésentation والحكي Narration، وهذان النّمطان يُقابلان مفهومي: الخطاب والقصّة، ويذكر "**تودوروف**" مصدرين لوجود هذين النّمطين في السّرد المعاصر: [1]

1_ الحدث والقصّة: ويكتسب صفة السّرد الخالص، يأخذ فيه السّارد دور الشّاهد الذي ينقل الوقائع، أمّا الشّخصيات فليس المجال مفسوحا هنا للكلام عنها.

2_ الدراما: يحتضن السّرد في ردود الشّخصيات، فيغيب السّرد نهائيّا أمّا القصّة فلا تنقل إلينا وإنّما تجري أمام أعيننا.

ومن هنا يتشكّل ضربين من الكلام: كلام الشّخصيات / كلام السّارد وهو بحث ناشئ من القاعدة اللسانية التي تُكرّس التقابل بين الأسلوب المباشر(**Le style direct**)، والأسلوب غير المباشر(**Le style indirect**)، وهذا يُحيل على تمتّع كلام الشّخصيات في العمل الأدبي بقانون خاص، إذ هو ينقل الواقع المعين، كما يدلّ على فعل نطق الجملة في حد ذاتها مادام الأسلوب مباشرا، أمّا كلام السّارد بما هو نقل ووساطة فهو بالأسلوب غير مباشر، كما يُشير "**تودوروف**" أنّه يُمكن حضورهما سويّا في السّرد الواحد[2].

كما أنّ "**تودوروف**" وهو يُقدّم التّمييز بين السّرد وكلام السّارد يطرح قضية موضوعية الكلام وذاتيته، ويرى انّ كلام السّارد وهو موصول بالأسلوب المباشر يقود إلى التّنبه لدى ارتباطه بالذّاتية والموضوعية في الكلام، وبدءا كان الانطلاق من القاعدة اللغويّة: كلّ كلام لا يعدو أن يكون ملفوظا وتلفّظا، فإذا كان الكلام بملفوظ فإنّ علاقته قائمة مع فاعل الملفوظ، وفي هذه الحالة يكون موضوعيّا، أمّا إذا كان تلفّظا énonciation فعلاقته تكون مع فاعل التلفّظ وفي هذه الحالة يأخذ الكلام طابعا ذاتيا لأنّه يعرض في كل وضع فعلا اضطلع به هذا الفاعل[3].

---

[1] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص61.

[2] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص61.

[3] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص63.

كما تطرّق "**تودوروف**" إلى الوقوف عند مبدأ خرق النظام (L'infraction a l'ordre)، وقد عُني بنظام البنية الأدبيّة للعمل وهو مفهوم نوعي في كلّ علاقات البنيات الأوليّة للسّرد، حيث أكّد أنّ النظام الذي يقصده لا صلة له بمبدأ التّتابع في السّرد، وأنّ ما يهمّه هو تلك اللّحظة الحاسمة في التّتابع الخاص بالسّرد ويقصد به لحظة انفراج العقدة، هذه اللّحظة التي تُمثّل خرقا حقيقيّا للنظام السّابق، ويتمّ الخرق على مستوى القصّة والخطاب على حدّ سواء، وقد شيّد "**تودوروف**" تصميمه على العينة التي اختارها مجالا للإجراء، وتوصّل إلى أنّ مبدأ خرق بنية العمل الأدبي يُمكن أن يتّخذ معيارا لإقامة نمذجة مستقبلية للسّرد الأدبي[1].

2_3_ جيرار جنيت (حُدود المحكي):

تُعدّ الأبحاث التي قدّمها "**جيرار جنيت G.Genette**" (**1930م_2018م**) من أهمّ الإسهامات في الدّراسات البنيويّة اللّسانية لإيجاد أدوات منهجيّة تُعين على دراسة السّرد الأدبي، فهو قد استطاع بلورة نظريّة شكلانيّة للسّرد عن طريق استخراج كلّ العناصر البنيويّة المكوّنة له، وكان ذلك ابتداء من صدور كتابه الأوّل (صور1 Figures) الذي قدّم فيه ملاحظات نقدية إلى خصوصية بعض أنواع السّرد مثل (الرواية الجديدة) لآلا ن روب غرييه Alain robb-Grillet، و "بروست Proust " في البّحث الزّمن الضّائع[2].

وبعدها أصدر كتاب (صور Figures 3) ثمّ كتاب (خطاب الحكاية Le Discours du récit) هذا الأخير الذي يُمثّل إسهاما حاسما في تاريخ التّحليل التقني للسّرد وتاريخ الشّعريات الحديثة والمعاصرة بصفة عامّة، اهتمّ به الكثير من البّاحثين والنّقاد وكان مرجعا مُفيدا لدراساتهم، وذلك لما يحمله الكتاب من دقّة في التّأسيس والصّرامة المنهجية والمعرفيّة، وبعده أصدر كتاب "عودة إلى خطاب الحكاية Nouveau discours du récit" وفيه أعاد تعديل بعض المسائل في دراسته (خطاب الحكاية)

[1] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، ص66.

[2] ينظر: سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، تقديم: محمّد القاضي، دار سحر للنّشر، تونس،(د.ط)، 2009م، ص103.

وراجعها خاصّة بعد تلقّي أراء النقّاد في بعض القضايا التي طرحتها الدراسة، كما قدّم "**جنيت**" مقالة بعنوان: (حدود السّردLes Frontières du récit) كانت بمثابة أرضية تأسّست عليها رؤيته في تحليل السّرد.

_حدود المحكي:

حاول "**جنيت**" في مقالته حدود اشتغال السّرد داخل الخطاب السّردي وشروط كينونته، وقام بعرض ذلك عبر ثلاث ثنائيّات: المحاكاة والسّرد، السّرد والوصف، السّرد والخطاب.

1_ المحكي والسّرد:

ينطلق "**جنيت**" في دراسة هذا العنصر انطلاقا بما جاءت به الدراسات الكلاسيكية تحديدا مع (أفلاطون وأرسطو)، وقدّم ملاحظة مفادها أن هذين المفكرين رأيا أنّ السّرد صيغة منهكة وواهنة من أشكال التّمثيل الأدبي، وأهملا السّرد ولا يعطه كامل قيمته حتّى أنّهما لم يُكلّفا نفسيهما عناء البّحث عن قضيّة تُعيد للسّرد كل أهميّته، وأنّهما اعتمدا على المحاكاة المباشرة التي تعتمد على الحركات وتقديم الأفعال، وهي في ذلك ترتكز على كلمات أو نشاط لغوي يُمارسه الشّاعر على خطاب ويُمكن أن تُمارسه أيضا شخصيات مختلفة، ويستدلّ "**جنيت**" على ذلك ببعض الأبيات السّردية التي يجدها في الإلياذة والتي تقدّم عروضا لفظية لأفعال بعض الشّخصيات[1].

ويعترض "**جنيت**" نظرية المحاكاة التي تجعل الخيال الشّعري في مستوى أعلى من الخطاب، فيُصبح بذلك الحدث التّاريخي خارجي بالنّسبة لخطاب المؤرّخ ويرجع ذلك إلى عدم تمييزها بين التّخييل والتّمثيل، فاللّغة تتمثّل موضوع التّخييل حين تعرضه في شكل خطاب بمعنى أن اللغة تجسيد ملموس لموضوع التّخييل...، كما ناقش "**جنيت**" فكرة "**أفلاطون**" حين جعل المحاكاة مقابل السّرد أي محاكاة تامّة مقابل محاكاة ناقصة، فإنّ المحاكاة التّامة لا يجوز اعتبارها محاكاة لأنّها الشّيء ذاته، وبالتّالي لا يمكن اعتبارها محاكاة وأنّ المحاكاة الوحيدة هي غير التّامة، والمحاكاة هي السّرد، وبعد مناقشة هذا الرّأي توصّل

[1] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص73.

"جنيت"إلى أنّ الأدب عرف صيغة وحيدة للعرض وهي السّرد بوصفه مُكافئا لفظيا لأحداث لفظية وأحداث غير لفظية أيضا[1].

2_ السّرد والوصف:

أشار "**جنيت**" إلى أنّ التّمييز بين السّرد والوصف لم يكن موجودا في الدراسات الكلاسيكيّة القديمة، وأنّ ظهوره كان حديثا، ويُشير أيضا إلى صعوبة التّمييز بينهما نظرا للتّشابه الكبير في بنيتهما وللتّداخل الشديد بينهما، وما من سرد إلّا ويحتوي عليهما: فإذا تضمّن السّرد عرض لأفعال وأحداث فهنا يتشكّل السّرد وبمعناه الخالص، أمّا إن تضمّن السّرد عرضا لأشياء أو الأشخاص فهنا يكون الوصف.

كما يُشير أيضا إلى أنّه لا يمكن أن يكون الوصف مستقلّ عن السّرد من الناحية الوظيفية، لأنّ الوصف في حقيقة الأمر مجرّد مساعد للسّرد مهما اتّسعت المساحة التي يحتلّها ويبقى السّرد يؤدّي باستمرار الدّور الأوّل، وذلك ما يحضر مع بعض الأجناس السّردية: الحكاية الخرافيّة ، القصّة القصيرة، الرواية التي يمكن أن يحتلّ الوصف فيها الحيّز الأوفى.

ويقدّم "**جنيت**" وظيفتين للوصف في التّقليد الأدبي: أوّلها تزيينيّة ويكون الوصف فيها مثله مثل غيره من المحسنات ويتجلّى ذلك من خلال التوقّفات التأمليّة التي تتخلّل السّرد، والوظيفة الثانية "رمزيّة تفسيريّة" ذلك أنّ الصّورة التي ترسم شكل الشّخصيات وتُصنف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النّفسي وتبرّره أيضا، وهذه الوظيفة فرضت نفسها مع أعمال "**بلزاك**" الروائية.

وينتهي "**جنيت**" إلى أنّ التّمييز بين (السّرد والوصف) قائم على أساس المضمون، فالسّرد يرتبط بالأفعال والأحداث في تتابعها الزّمني والدرامي ويكون أكثر حركية، بينما الوصف مرتبط بالأشياء والشّخصيات كعناصر متجاورة ويركّز على المكان ويلغي البّعد الزّمني، ويكون أكثر تأمّلا، وهما عمليّتان متشابهتان من ناحية الصّيغ المستعملة في العرض حيث تستخدمان الوسائل اللغويّة ذاتها[2].

---

[1] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص75.

[2] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص76_77.

3_ السّرد والخطاب:

يُشير "**جنيت**" إلى أنّ أفلاطون وأرسطو اختزلا حقل الأدب في الأدب التّمثيلي من خلال معادلة: الصنعة الشّعريّة= المحاكاة.

ويرى "**جنيت**" أنّ التّمييز بين السّرد والخطاب يُمثّلان اليوم قسما الأدب الهامان المتساويان، وهنا يُشير إلى تصنيف "**بينفينست Benveniste** " ويقوم بعرض أهم معالمه ليصل إلى أنّ كلّ الاختلافات بين السّرد والخطاب تقود إلى التّمييز بين ذاتية الخطاب وموضوعية السّرد مع التّنبيه إلى كون المعايير المحدّدة لهما ناشئة عن نظام لساني محض، وهذا يعني أنّ الخطاب ذاتي لما يكون حضور ضمير (الأنا) الذي لا يعترف إلّا بكونه دالّا على الشّخصية التي تضطلع به، أمّا الزّمن الخاص بالصّيغة الخطابية فهو الزّمن الحاضر بامتياز إذ يُعين حاضر اللّحظة التي أُنشئ فيها الخطاب، وموضوعية السّرد تتحدّد بغياب لإحالة على السّارد وتنقل الأحداث كما وقعت حال ظهورها في أفق القصّة، فلا أحد يتكلّم هنا يبدو أنّ الأحداث مروية من تلقاء ذاتها[1].

وهكذا يُصبح الخطاب بوجود من يتكلّم فيه بوضعية فعل الكلام بؤرة الدلالات الأكثر أهميّة، لكن الملاحظ أن السّعي وراء إيجاد ماهيات لكل من السّرد والخطاب بوصفهما قسمي الأدب الهامين لم يمنع "**جنيت**" من الإقرار باستحالة وجودها بهذا الطّابع الخالص في أي نص من النصوص، ذلك أنّ تداخلها وارد فقد تتسرّب أجزاء من السّرد إلى الخطاب وقد تنفذ جرعة من الخطاب إلى السّرد..كما يُشير "**جنيت**" إلى أنّ السّرد أكثر قابلية للحفاظ على بقائه من الخطاب الذي لا يطرح هذا في جانبه مطلقا ذلك أنّه صنيعة طبيعية للكلام وأنّه أكثر اتّساعا وشموليّة لاحتضان كل الأشكال، وما السّرد إلّا شكل ولهذا يعدّه "جنيت" صيغة خاصّة يقوم على جملة من الإقصاءات والشروط التي ضيّقت مجاله (إقصاء الفعل الماضي، اختفاء ضمير المتكلّم[2]).

_خطاب المحكي:

يحاول "**جنيت**" في هذه الدّراسة تقديم نظريّة منظمة وبنّاءة في السّرد الروائي تستوعب كلّ صفاته

---

[1] ينظر:رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، ص79.

[2] ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، ص80_81.

وخصائصه استيعابا تحليليا لا يفلت منها شيء عند الدراسة، حيث تطرّق "**جنيت**" في دراسته إلى معالجة اللّبس والخلط الذي يُحيط بمصطلح "الحكاية" سواء من حيث إدراك المفهوم أو في استعماله بدلالات مختلفة، وهنا يُميّز "**جنيت**" بين ثلاثة مفاهيم متباينة[1]:

_تدلّ كلمة "حكاية" على المنطوق السّردي أي الخطاب الشّفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

_ تدلّ كلمة حكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التّخييلية التي تشكّل موضوع هذه الحكاية، ومختلف علاقاتها(من تسلسل وتعارض وتكرار) وفي هذه الحالة يعني(تحليل الحكاية) دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها وبغض النّظر عن الوسيط اللّساني أو غيره الذي يُطلعنا عليها.

_تدلّ الحكاية على حدث أيضا غير أنّه ليس البتّة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أنّه شخصا ما يروي شيئا ما: إنّه فعل السّرد متناولا في حدّ ذاته.

وأشار "**جنيت**" إلى أنّ تحليل الخطاب السّردي يتتبع باستمرار دراسة العلاقتين ويعني بها: العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يسردها، وعلاقة بين الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه حقيقة أو تخييلا، ومن ثمّ اقترح ألفاظ أحادية المعنى على كل هذه المظاهر الثلاثة للواقع السّردي أين اقترح اسم "القصّة" على المدلول أو المضمون السّردي، واسم "الحكاية" بمعناها الحصري على الدّال أو المنطوق أو الخطاب أو النّص السّردي نفسه، واسم السّرد على الفعل السّردي المنتج.

ووضع "**جنيت**" تصوّر مخطّط عام لتحليل الخطاب السّردي يرتكز أساسا على دراسة العلاقات بين الحكاية والقصّة، والحكاية والسّرد، والقصّة والسّرد، مصرّحا في ذلك باعتماده على المقولات الثلاث (الزمن، الجهة، الصيغة) "**لتودوروف**" الواردة في مقالته(مقولات السرد الأدبي) الذي أعاد تشكيلها وصياغتها بإجراء تعديلات وتقديم تصنيفات جديدة، وعليه قدّم "**جنيت**" مقولات تحليل الخطاب السّردي انطلاقا من استعارة مقولات نحو الفعل: فكانت مقولة "الزّمن" تتعلّق بأنماط التّمثيل السّردي وأشكاله ودرجاته،

[1] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م،ص37.

مقولة "الصّيغة" تتعلّق بالكيفية التي يبدو بها السّرد نفسه، مقولة الصّوت تدلّ على علاقة بذات النّطق وبمقامه، كما يُشير إلى أنّ الزّمن والصّيغة يشتغلان على مستوى العلاقات بين القصّة والحكاية، بينما يدلّ الصّوت على العلاقات بين السّرد والحكاية وبين السّرد والقصّة.

أوّلا/ الزّمن (Le Temps):

استطاع "**جيرار جنيت**" أن يُطوّر تحليل الخطاب الروائي عامّة ويُقدّم نظرة شاملة عن معالجة مقولة الزّمن والتي تحتوي ثلاث مقولات: التّرتيبL ‘ ordre، المدّةLa Durée، التواتر La Fréquence.

1_التّرتيب: تُعنى دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث نفسها في القصّة، ولأنّ المفارقة بين التّرتيبين حاصلة حتما فإنّ القول بوجود حالة من التّطابق الزّمني التّام بين القصّة والسّرد أمر لا يُمكن قبوله إلّا على سبيل الافتراض لا الحقيقة، كما ذهب "**جنيت**" إلى عدّ المفارقة الزّمنية إحدى الموارد التّقليدية للسّرد الأدبيّ وهي تتفرّع عنده إلى أقسام حسب تموقعها زمنيّا، فإذا توقّف السّرد في لحظة ما في الحاضر والرّجوع به إلى الماضي يُسمّى هنا استرجاعا Analepse، أمّا إذا توقّف السّرد ليُقدّم أحداثا سابقة وقعت فيه فإنّ هذا يُسمّى استباقا Prolepse، وهكذا تكون المفارقة الزمنية إمّا استرجاعا أو استباقا حيث أنّ لكل مفارقة زمنية لها مدىPortée (وهنا يُمكن للمفارقة الزّمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل بعيدا أو قليلا عن اللّحظة الحاضرة التي تتوقّف فيها الحكاية لتُخلي المكان للمفارقة الزّمنيّة)، واتّساع Amplitude (وهنا المفارقة الزمنية نفسها تشمل أيضا مدّة قصصية طويلة)، وقد فصّل القول في كلّ واحدة منهما:

أ_الاسترجاع(الارتداد) Analepse: ويُعرّفه "**جنيت**" على أنّه:"كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصّة"[1]، وقسّمه إلى قسمين: استرجاع خارجي Analepse externe لا

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص51.

*ويُميّز بين نوعين من الاستراجاع الدّاخلي أيضا: استرجاع تكميلي Analepse Complétive وظيفته ضمّ المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّ فجوة سابقة للحكاية، والثاني هو استرجاع تكراري حيث أنّ الحكاية فيه تعود على أعقابها جهارا وأحيانا صراحة وتكمن أهميّته في اقتصاد الحكاية، كما يُضيف نمطا ثالثا سمّاه الاسترجاع الكلّي الذي لا ينضمّ إلى المحكي الأولى في بدايتها، ولكنّه يكتمل بالنّقطة نفسها التي كانت قد توقّفت فيها الحكاية الأولى لتُخلي المكان له وظيفة استعادة السّوابق السّرديّة برمّتها، ومن هنا يُشكّل جزءا هامّا يصل إلى جعل المحكي الأوّل انفراجا استباقيّا للعقدة.

يتداخل مع المحكي الأوّلي وينهض بوظيفة إعلام القارئ بأمر سابق، واسترجاع داخلي* Analepse interne ويتداخل مجاله الزمني مع المحكي الأوّلي وهنا يحصل مشكلة الإطناب والإسهاب.

ب_ الاستباق(Prolepse): وهو "كلّ حركة سرديّة تقوم على سرد حدث لاحق يذكر مُقدّما[1]"، وصنّفها إلى استباق خارجي (Prolepse externe) يقع خارج حدود الحقل الزّمني للحكاية الأولى وتكون وظيفته ختامية في أغلب الأحيان ويقوم بدفع خطّ عمل ما إلى نهايته المنطقيّة، واستباق داخلي (Prolepse interne) يقع داخل المدى الزّمني للسّرد الأوّل دون أن يتجاوزه كما أنّه يعترض القصّ لخطر التداخل والتّكرار بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولّاها المقطع الاستباقي.

2_المدّة La Durée:

يُحيل مفهوم المدّة إلى إحدى الإشكاليات المعقّدة في نظريّة الرواية وهي قياس زمن القصّة، ويؤكّد "**جنيت**" على صعوبة قياس المدتين (القصّة والحكاية) ويخلص إلى أنّ مستوى المدّة يعني قياس السّرعة فقد تكون مدّة السّرعة مقيسة بالثواني والدّقائق والسّاعات والأيّام والشهور والسنين، وطولها هو طول النّص المقيس بالسّطور والصفحات[2].

وقد أحصى "**جنيت**" أربعة أشكال للحركات السّردية (Mouvements Narratifs) أشار إليها بأربع تقنيات تنظمان الإيقاع الزّمني للسّرد منها الخاص بتسريع السّرد: الحذف (Ellipse) والخلاصة(Sommaire) ، وأخرى ترتبط بإبطائه: المشهد (scène) والوقفةLa Pause) .

3_التواتر(La Fréquence):

أراد "**جنيت**" في هذا العنصر دراسة علاقات التّكرار بين السّرد والقصّة، وقد أشار إلى قلّة الإحتفاء بها من قبل نقّاد الرواية ومنظّريها على الرّغم ممّا تُمثّله هذه المقولة من أهميّة في الزمنيّة السّردية.، و عموما فالتّواتر يُحدّد التساوي بين عدد المرّات التي يُنتج فيها الحدث فعلا في القصّة وبين عدد المرّات التي يُنتجها السّرد تأسيسا على قاعدة أعلن عنها "**جنيت**" تقول:" يُمكن لأي حدث أن يقع وأن يُعاد وُقوعه

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص51.

[2] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص102.

فيُكرّر"، وعرّفه على أنّه:" علاقات التواتر أو علاقات التكرار بين الحكاية والقصّة"[1]، وقد أوجد ثلاثة أنواع من التّواتر:

1_**التواتر المفرد أو التفرّدي**: وسمّاه بالحكاية التفرّدية وهو أن يسرد مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة /2_**التواتر التّكراري**: سرد مرّات لا متناهية ما وقع مرّة واحدة /**3_التواتر التردّدي أو التّأليفي**: وهو سرد مرّة واحدة ما وقع مرّات لا نهائيّة.

ثانيا/ الصّيغة(Le Mode):

قدّم "**جنيت**" تعريفا لها ما جاء في قاموس (ليتريه littré) القائل: اسما يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتّعبير عن وجهات النّظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود"[2]، وهو تعريف رآه "**جنيت**" مُلائما وتبنّاه ليُقدّم تعريف للصّيغة السّردية التي تُبنى عنده على دعامتين هما المسافة(Distance) والمنظور (Perspetive) إذ تُمثّلان له صيغتي تنظيم الخبر السّردي الذي هو الصّيغة(Mode).

وفي سعيه لضبط مفهوم الصّيغة السّردية على أنّها تقديم السّرد أو الإخبار السّردي ودرجاته أحال على نمطين من الحكي:

1_ يُمكن للحكي أن يُقدّم للقارئ درجة أقلّ أو أكثر من التفاصيل، وبطريقة مباشرة بهذا الشّكل أو ذلك، وهذا فعل الحكي يُمكن أن يظلّ على مسافة ما ممّا يُقدّمه.

2_يُمكن للحكي أن يختار طريقة لضبط الإخبار(Information) الذي يُرسله حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصّة (شخصيات\ أحداث)، أي ما يُسمّى عادة بالرؤية أو وجهة النّظر التي تبدو وكأنّها تأخذ إزاء القصّة هذا المنظور أو ذاك.

1_المسافة(Distance):

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص129.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص177.

يُميّز "**جنيت**" في اصطلاحة بالمسافة بين محكي الأحداث(Récit d'évènemen : يتضمّن كلام السّارد وتكون صيغة السّرد في الحكي وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث أو وقائع، ومحكي الأقوال Récit de Paroles :يتضمّن الشّخصيات وتكون صيغة السّرد في العرض وتقوم بوظيفة نقل كلام الشّخصيات، ومن هنا ميّز "جنيت" بين ثلاثة أنواع من الخطابات:

(أ) _ **الخطاب المسرود (Discourt Narrativisé)**: هو أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا عموما لأنّه يُمثّل الدرجة القصوى من تغيير كلام الشّخصيات، إذ يكتفي في تسجيل مضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه.

(ب)_ **الخطاب المحوّل(Discourt Transpose)**: وفيه يعمل السّارد على نقل أقوال الشّخصيات بطريقة غير مباشرة، أي التّعبير عنها بأسلوبه الخاص .

(ج)_**الخطاب المنقول(Discort Raporté)**: يُعتبر أكثر الأشكال محاكاة وقد رفضه أفلاطون لأنّ السّارد يترك الكلام للشّخصيات.

2_ المنظور Perspective:

يعدّ المنظور السّردي من أهمّ الإنجازات الأساسيّة التي قدّمها "**جنيت**" والتي تكمن في التمييز الواضح بين مشاكل الصّوت(**Voix**) والصّيغة(**Mode**)، والتي غالبا ما يُخلط بينهما_كما يرى جنيت_ من طرف سابقيه في الأعمال النظرية وهو خلط بين الشّخصية التي تُوجّه وجهة نظرها من منظور سردي؟ وبين من السّارد؟ وبعبارة أخرى من يرى ومن يتكلّم؟.

ينطلق "**جنيت**" في دراسة المنظور من قراءة كلّ التصوّرات التي سبقته واستبعد مفاهيم مثل الرؤية ووجهة النّظر وتعويضها بمصطلح التّبئير Focalisation الذي يراه الأكثر استقصاء للمعنى والأعمق تجريدا والأبعد إيحاء للمعنى البصري الذي تتضمّنه باقي المصطلحات،وبناء على التقييم الثلاثي الذي قدّمه كلا من (جون بيون، وتودوروف) كذلك يُقيم "**جنيت**" تقسيما ثلاثيا للتبئير ويُسمّيه:[1]

[1] ينظر: جيرار جنيت، نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ص113_114.

1_**التبئير في درجة الصّفر أو اللاّتبئير Focalisation du degree a zero**: وهو حالة نموذجية للمحكي الكلاسيكي ويُعبّر عنه بالسّارد كلّي لمعرفة، حيث أنّ السّارد لا يبأر حكيه ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محدّدة فيتقدّم في روايته له حريّة واسعة في تناول الأحداث والشّخصيات ولا يعترضه أي حاجز في رؤية الواقع وخلفياته، 2_**التبئير الدّاخلي Focalisation interne**: يتطابق المأوى البُؤري مع وعي الشّخصية وتكون معرفة السّارد هنا على قدر معرفة الشّخصية الحكائيّة، ويتجسّد في الخطاب غير المباشر،3_**التبئير الخارجي Focalisation externe**: السّارد يعرف أقل من الشّخصية التي يسرد عنها.

3_الصّوت السّردي Voix Narrative:

ينطلق "**جنيت**" في دراسة هذا العنصر من خلال اللبس والخلط القائم بين الصّوت والرؤية أو بعبارة أخرى : من يرى ومن يتكلّم؟ ويعدّ "**جنيت**" أوّل من أشار إلى الاختلاف بين الوضعيتين باعتبار أنّ من يتكلّم ليس هو صاحب الرؤية، ويخصّ في هذا المقام (السّارد) من حيث زمن سرده ومدى حضوره فيه أو غيابه عنه و"المسرود له" باعتبار أنّ الخطاب رسالة كلاميّة تحتاج إلى مرسل الذي هو "السّارد" وإلى مرسل إليه (المسرود له)[1].

و يعدّ "**جنيت**" صاحب فكرة أنّ السّارد في الدراسات الحديثة لم يعد مجرّد ناقل المعرفة كما شاع قديما، بل اتّسع وتجاوز الدّور التقليدي، وأصبح السّارد يقوم بوظائف شتّى تختلف من نصّ إلى آخر، كما أنّ البّحث فيها لا يقف عند طبيعة هذا السّارد أو وضعيته، بل ينأى عن أي تحديد لملامحه وموقعه، وقد ميّز "**جنيت**" بين خمسة وظائف للسّارد يترسّم فيها خُطى "**جاكبسون**" في استنباطه لوظائف اللّغة، وهذا حسب العناصر المكوّنة للمحكي وهذه الوظائف* هي:[2]

---

[1] ينظر: إبراهيم خليل، بنية النّص الروائيّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص45.

*ويرى جنيت أنّ هذه الوظائف لا تتواجد كلّها في نصّ واحد كما يُمكن الاستغناء عنها ما عدا الوظيفة السّرديّة، حيث يُمكن للسّارد أن يكتفي بمهمّة السّرد فحسب وأنّ أي مؤلّف لا يُمكنه أن يتحاشاها مهما كان الأمر.

[2] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السّرد من وجهة النظرية إلى التّبئير، ص102_103.

1_ **الوظيفة السّردية Fonction Narrative**: هي وظيفة اضطلع بها السّارد منذ القديم، وتكاد كل قصّة تعتمد على سارد يسرد ما فيها من حوادث، وهي محايثة لكل محكي، ويُمكن التعبير عنها نصيّا: (أنا أحكي)، **2_الوظيفة التنظيميّة أو وظيفة التنسيقF.Régie**: يعمد السّارد هنا إلى تنظيم الأحداث وتنسيق العلاقات بين الشخصيات، ويُرتّب الحوادث وفقا لتسلسل معيّن وهو غالبا السّارد المشارك لأنّه دائم التذكير بما ساقه أو ما يسوقه من حوادث، **3_الوظيفة التوثيقيّة أو** الاستشهادية **F.D'attestation testimonial** : تتجلّى حينما يُحدّد السّارد المصدر الذي استقى منه معلوماته، فالسّارد يشهد بصحة الحكاية ويعطي مصادرها مما يجعل القارئ أكثر ثقة في صدقها، **4_ الوظيفة التواصلية F.de communication**: تعتمد هذه الوظيفة على ساردا مرسلا يبثّ ويتوجّه إلى القارئ النصّي، **5_الوظيفة الإيديولوجية F. Idéologique**: إنّ السّارد يُفسّر الوقائع انطلاقا من معرفة عامّة مركّزة غالبا في شكل حكم، فإنّ تدخلات السّارد في سياق القصّة قد يأخذ شكلا تعليميّا عن طريق التعليقات على الأحداث، وهذه الوظيفة تنفي عن السّارد كونه مجرّد ناقل للقصّة لتجعل له دورا ذا بعد فنّي إيديولوجي تفسيري يخصّه هو السّارد.

كما فصّل "**جنيت**" في قضية السّارد وحدّد له أربع حالات يكون عليها والتي ينتج عن هذه الحالات الأربع أربع وضعيات أساسيّة، حيث تتشكّل كلّ وضعية من ثنائيّة من تلك الحالات ودراسة وضعيات السّارد في الحكي والإجابة عن السؤال : من يتكلّم في الحكي؟، أي تحديد الموقع الذي منه يتكلّم السّارد ويسرد قصّته، كما أنّ هذه الوضعيات تتحدّد من خلال علاقتها بالحكاية (متماثلة_أو متباينة

حكائيا) ومن خلال مستواها السّردي (خارج_أو داخل حكائيا)[1].

وقد أقام "**جنيت**" هذا التصنيف انطلاقا من إشكالية الضمير وارتباطها بمسألة حضور السّارد أو غيابه، إذ يُمكن للكاتب أن يجعل الحكاية تُحكى على لسان إحدى الشّخصيات إنّه المحكي بضمير المتكلّم، ويُمكن أيضا أن يحكيها على لسان سارد أجنبي على هذه الحكاية سيكون المحكي هنا بضمير الغائب، ولهذا فهو يُميّز بين نوعين من المحكيات: الأوّل يكون السّارد غائبا عن محكيه ويُسمّيه سارد متباين حكائيا Narrateur héterodiegétique، والثاني يكون حاضرا في محكيه ويُسمّيه سارد متماثل حكائيّا[2]Narrateur homodiégetique.

أمّا من حيث مستوى السّارد فيرى "**جنيت**" أنّ السّارد يُمكن أن يكون على هيئتين: من الدرجة الأولى ويُسمّيه (خارج_حكائي) Extradiegétique لأنّه ليس حاضرا باعتباره سارد في أي حكاية، وسارد من الدرجة الثانية ويُسمّيه (داخل_حكائي) Intradiégetique لأنّه يوجد داخل عالم حكاية السّارد الأوّل إنّه موضوع المحكي وليس الأمر كذلك بالنسبة للأوّل، ممّا يعني أنّه ينتمي للمحكي الذي سيحكيه ويتموضع على مستوى أكثر علوّا ويُسمّى هنا ميتا حكائي.

ومن هنا يُحدّد "**جنيت**" وضعيات السّارد من خلال مستواه في المحكي وعلاقته به فيُصنّفه أربعة أنواع:[3]

1_خارج حكائي_متباين حكائي: سارد من الدرجة الأولى يحكي قصّة هو غريب عنها،

[1] ينظر: جيرار جنيت، نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص104.

[3] ينظر: جيرار جنيت وآخرون، نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، ص103.

2_خارج حكائي_متماثل حكائي: سارد من الدرجة الأولى يحكي قصّته هو، **3_داخل حكائي_متباين حكائي**: سارد من الدرجة الثانية يحكي قصّة هو غريب عنها، **4_داخل حكائي_متماثل حكائي**: سارد من الدرجة الثانية يحكي حكايته هو.

والتّصنيف الذي أقامه "جنيت" بصوت السارد ومستواه وعلاقته بالقصّة يعدّ من أهمّ التصنيفات في حقل السّرديات، والذي اعتمده الكثير من النقاد في دراساتهم التي تتعلّق بالصّوت السّردي وبحثهم عن ملامح السّارد، كما يبدو هذا التّصنيف الأكثر جدليّة في الطّرح باعتباره الأكثر إلماما بالمسائل التي تخصّ السّارد.

3_4_ألجيرداس جوليان غريماس A.J.Greimas :

يُعدّ **غريماس(م1917_1992م)** مُؤسّس نظريّة السّيميائيّة السّرديّة التي تنبّه إليها في الستّينيات من القرن الماضي، والذي يُحاول فيها تطوير ماقدّمه **بروب** وفتح آفاقا لدراسة الحكاية علميّا (باستخدامه رموز رياضيّة ودلالات منطقيّة مستوحاة من الفلسفة في التّحليل)، فهو قد أسّس مشروعه الجديد على أنقاض المشروع البروبي مُستفيدا من ملاحظات* "**ليفي ستروس**" "**لبروب**"، حيث اهتمّ بالوظائف الذي قدّمها "**بروب**" (**وظيفة31**) وقام باختزالها_باتّفاقه مع ستروس_ إلى عشرين وظيفة باستعمال ازدواجي لها وفي حدود مراعاة العلاقات المنطقيّة لها.

يُحدّد "**غريماس**" _في معظم مؤلّفاته_ مفهوم السّرديّة(Narrativité) بأنّها:" تحويل أو مجموعة تحويلات، تُحقّق صلة الفاعل بموضوع القيمة، وتدخل في هذه العمليّة برامج لا حصر لها وصور وتجسيدات، تعدّ بتحليل متأنّ للسّرديّة ولنظريّة السّرد التي تسعى إلى الاهتمام بالشّكل السّيميوطيقي للمحتوى[1]، أي أنّ كلّ مقطع سردي يتحوّل من حالة إلى حالة فيحدث التّحويل من وضع إلى آخر.

وعلى خلاف "**بروب**" الذي اعتمد على دراسة البنية السّطحيّة، ينطلق "**غريماس**" في تحليله

[1] A.J.Greimas, Du sens 2 : Essais sémiotiques, seuil, paris, 1970, p59. نقلا عن نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، ص31.

للحكاية من دراسة البنية السّطحيّة(La structure de surface) والبنية العميقة(La structure profonde) والعلاقة القائمة بينهما، حيث أنّ البنية السّطحيّة تنبني على مكونين: "مكوّن سردي(Composante narrative) يهتمّ بتتابع الحالات والتّحويلات، ومكوّن خطابي(C. discursive) وفيه يتمّ استخراج الصّور وضروب المعنى، أمّا البنية العميقة فهي تقتضي شبكة من العلاقات ذات التّرتيب المحكم لقيم المعنى ونسق للعمليّات، يعمل على تنظيم تلك القيم"[1].

1_النّموذج العاملي Le modèle actantiel:

يضمّ النموذج العاملي بنية العلاقات القائمة بين العوامل* وتُدرك دلالة السّرد ككلّ من خلال هذه البنية، أي أنّ كلّه متمحور حول موضوع الرّغبة الذي يسعى الفاعل لأجله والذي يتحدّد فو موقع للتّواصل بين المرسل والمرسل إليه، وبرغبة الفاعل من جهته الموجّهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض.

ويرتكز النموذج العاملي على ثلاثة ثنائيات من العوامل: (المرسلDestinateur والمرسل إليهDestinataire)، (الفاعلSujet والموضوعObjet)، (المساعد Opposant والمعارض Adjuvant)، كما هو موضّح في الرّسم البياني الآتي:

مرسل ⟵ موضوع القيمة ⟶ مرسل إليه

معارضٍ ⟵ فاعل ⟶ مساعد

وتعمل هذه الثنائيات وفق ثلاثة محاور: 1_**محور الرّغبة:** تضمّ الفاعل والموضوع التي تربط بينهما علاقة غائيّة، حيث لا يُمكن أن يكون هناك فاعل دون وجود موضوع يرغب في تحقيقه / **2_محور التّواصل:** يدخل في هذه العلاقة عاملان: المحرّك أو الدّافع يُسمّيه "**غريماس**" (مُرسلا) والعلاقة موجّهة إلى عامل آخر هو(المرسل إليه)، تتوسّط هذه العلاقة علاقة الرغبة بحث أنّها لا تتحقّق إلّا بمُرورها بعلاقة الرّبط

[1] نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، ص44.

*العامل Actant هو كائن مجرّد له دوره في التصرّف الوظائفي استعمله "غريماس" بدل الشّخصيّة الحاضرة عند "بروب"، ويُقابل العامل الوظيفة عند سوريو Souriau، والشّخصية الخارقة عند لوتمان Lotman، ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ص17.

بين الذات والموضوع، يجعل الذات ترغب في الموضوع والمرسل إليه هو الذي يشهد لذات الإنجاز أنّها قامت بالمهمّة التي تتمثّل في تحديد قيمة الموضوع من حيث الانفصال أو الاتّصال، ويقوم المرسل إليه بتحديد وظيفة ما داخل المحكي[1].

3_محور الصّراع: وهي علاقة بين المساعد والمعارض وتقوم إمّا بالنّفع عدما يد العون من المساعد لتحقيق الهدف المنشود وتسهيل سبيله، إمّا بالضّرر حين يُعرقل المعارض عما الفاعل للوصول إلى موضوع القيمة.

2_التّحليل السّردي بين الحالات والتّحويلات: إنّ أساس التّحليل السّردي هو التّمييز بين الحالات والتّحويلات، أي التّمييز بين الحالة للدّلالة على الكينونة(Etre) وبين الفعل(Faire) المنجز، فالحالة تُعبّر عن الكينونة وللدلالة على العلاقة التي تصل الفاعل بالموضوع، بينما التّحويل عمليّة ترصد حركة الصلة التلازميّة المنظمة بين الفاعل والموضوع، والمتراوحة بين الاتّصال والانفصال، فإذا تحقّق الاتّصال يُرمز إليه ب: (ف ∩ م) ويُقرأ الرّمز: الفاعل (ف) في علاقة(∩) اتّصال بموضوع القيمة(م)، أمّا في حالة انفصال فيرمز إليه ب: (ف U م)، ويُقرأ: الفاعل في حالة انفصال مع موضوع القيمة.

هذا في ما يخصّ ملفوظ الحالة الذي يستعمل للدلالة عن العلاقة الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة، أما ملفوظ الفعل فيستمد علّة وجوده من التّحويل ويشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أوليّ يفضي إلى وضع نهائي، وهو يتخّذ شكلين متمايزين: [2]

1_ شكل تحويل متّصل Transformation conjonctuve: ينتقل حالة انفصال إلى حالة اتّصال الفاعل بموضوع القيمة ويُرمز إليه:

2_ شكل تحويل منفصل T.disjonctive: ينتقل من حالة اتّصال إلى حالة انفصال الفاعل في صلته بالموضوع، ويُرمز إليه:

---

[1] ينظر: لخضر حشلافي، فاطمة بديرينة، السّيميائيات السّرديّة من فلادمير بروب إلى غريماس، مجلّة مقاليد، الجزائر، عدد09، ديسمبر2015م، ص79.

[2] ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، ص53.

3_البرنامج السّردي Le programme narrative:

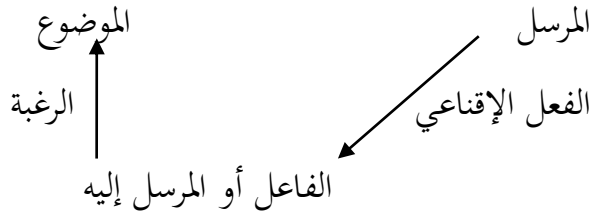
إنّ الصلة بين الذات والموضوع تلازميّة لكنّها تتراوح بين الاتّصال والانفصال وهوما سُمّي بالتّحويل، إنّ ملفوظات الفعل بوصفها تحويلات تحكم ملفوظات الحالة وتُشكّل في الوقت نفسه البرنامج السّردي، فالانطلاق من نقطة إلى أخرى لا يتمّ صدفة، وإنّما عبر برامج سرديّة توصف بالبسيطة والذي يُطلق عليها "بالبرنامج السّردي الاستعمالي"، وقد يتحوّل البرنامج السّردي البسيط إلى معقّد عندما يتوقف عليه تحقيق البرنامج السردي الثاني والمصطلح عليه" بالبرنامج السّردي القاعدي[1]، وهذا الانتقال يحدث وفق عناصر يتشكّل منها البرنامج تتمثّل في أربعة مراحل:

1_التّحريك Manipulation: يُعدّ أوّل مرحلة من مراحل البرنامج السّردي وتنحصر مهمّته في إقامة علاقة التأثير والاستحواذ من قبل المرسل للتّحفيز، وهو ما يعني بثّ رغبة الفعل في الذّات من طرف المرسل، وهو ما يجعلها تشعر بالحاجة وضرورة القيام بعمل ما قصد تغيير وضعية معينة، واستبدالها بوضعية أخرى مغايرة لها، وهكذا يُمكن وصف التّحريك بالفعل الذي يدفع إلى إنجاز فعل، ولتفعيل الذات يلجأ المرسل إلى إقناع الذات أو ترغيبها أو تهديدها.

2_الكفاءة La compétence: تتمثّل في المؤهّلات والشّروط التي يجب على الذّات الفاعلة لإنجاز الفعل الإقناعي، فالكفاءة هي التي تجعل الفعل ممكنا وفعل الفاعل دليل على مقدرته، وتستدعي الكفاءة لتحقيق الإنجاز مجموعة من الشّروط جعلها "غريماس" في: "معرفة الفعل-Savoir faire، قدرة الفعلPouvoir-faire، إرادة الفعلVouloir-faire، وجوب الفعل-Devoire faire، وتُسمّى هذه العناصر الأربعة ب"مُوجّهات الفعل Modalité defaire".

3_الأداء أو الإنجازLa performance :ي ُ"شكّل الأداء الوجه الآخر المرتبط بالكفاءة ويُقصد به فعل إنساني، نؤوّله كفعل الكينونة، حيث نعطيه العبارة التقنيّة للبنية الموجّهة، المؤلّفة من ملفوظ الفعل المسيّر لملفوظ الحالة.

[1] ينظر: لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، ص33.



4_التّقويمSanction: يُمثّل التّقويم نهاية اللحظات السّرديّة في البرنامج السّرديّ، وخاتمة لسلسلة من التحوّلات، وفيه يتمّ النّظر إلى البرنامج السّردي المحقّق وتقييم نتائج التزامات الذّات الفاعلة التعاقديّة مع المرسل، وهو يظهر بنوعين: تقويم عملي وهو حكم إبستيمي للفعل، محمّل من المرسِل المقوّم على أداء الفاعل للبرنامج السّردي، قد يكون الحكم ذا طابع إيجابي(الجزاء بالمكافأة) أو سلبي (إسقاط العقاب عليه)، كما يُقابله تقويم معرفي وهو الآخر حكما إبستيميا لحالة الفاعل من خلال ارتباك الفاعل المضاد_البطل المزيّف_ وإكرام الفاعل الحقيقيّ_البطل_.[1]

_مربّع المصداقيّة Carré véridictoire:

إنّ اللحظات السّرديّة في الحكي يتبادل فيها العاملون الأدوار وهذا من شأنه أن يزيد في تعقيد عمليّة السّرد، ويُنتج عن ذلك أداء حقيقيّ لا يظهر إلّا بمُساعدة أداء مصطنع،ولهذا فإنّ المربّع التّحقيقيّ يُساعد على معرفة وكشف شخصيات الحكي، ويُفسّر لُعبة الأقنعة القائمة على المجابهات بين أبطال مُختبئين أو غير معروفين وبين الخونة المتنكّرين والمكشوفين والمعاقبين، لأنّ العلاقة الحاليّة بين الفاعل وفعله لا تتعلّق بالاتّصال والانفصال فحسب، وإنّما تتعلّق أيضا بمدى صدق العلاقة الحاليّة في حدّ ذاتها، فقد يحتمل أن تكون علاقة الاتّصال مثلا بين الفاعل وموضوع قيمته علاقة صادقة أو كاذبة أو باطلة أو سريّة دون ما تغيير في نوعيّة تلك العلاقة الحاليّة، لأنّ الباطل يختلف في كثير من الأحيان عن الظاهر[2].

ويتمّ تقويم العلاقة الحاليّة وفق جانبين: (الباطن والظّاهر) والذي نشأ عنهما أربع صور تتمثّل في:

1_إذا اتّسمت العلاقة الوضعيّة في كل من المستوى الظاهر والباطن بالطّابع الإيجابي (ظاهر+

[1] ينظر:نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، ص73.

[2] أ.ج.غريماس، في المعنى_دراسات سيميائيّة_ تع: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد اللاذقية، (د.ط)، (د.ت)، ص 111_112.

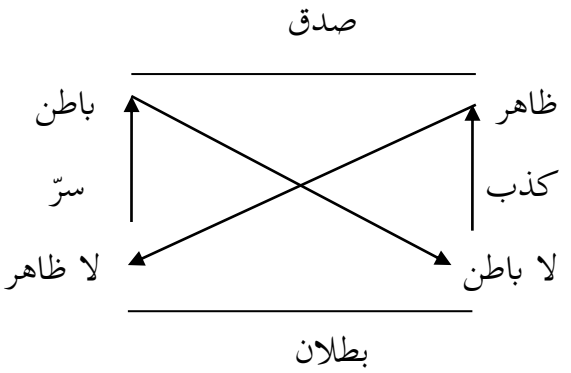
باطن) وُصفت بالصّدق.

2_إذا كانت العلاقة في المستويين تأخذ مسارا سلبيّا (لا ظاهر+ لا باطن) حينها تكون العلاقة باطلة.

3_ وإذا اتّخذت العلاقة طابعا سلبيّا على مستوى التجلّي وآخر إيجابيّا على مستوى الباطن (لاظاهر+ باطن) فإنّها تستقيم في مرتبة السرّ.

4_ وفي حين إذا كانت العلاقة مُحدّدة إيجابيّا على المستوى الظاهري وسلبيّا على صعيد الباطن(ظاهر+ لا باطن) تُصنّف في منزلة الكذب.

وهذا ما لخّصه "**غريماس**" في المربّع الآتي:



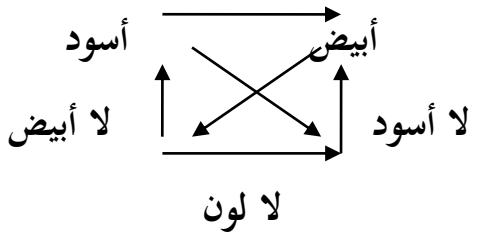
2_البنية العميقة La structure profonde :

إن كانت البنية السّطحيّة تُعنى بالمكوّن السّردي والخطابي فإنّ البنية العميقة تكشف عن عمق الدلالات المعجميّة الكبرى وبالمعاني السّيميولوجيّة والدلاليّة والسياقيّة، حيث يستدعي البّحث في البنية العميقة بالاستعانة بالمقوّمات السّيميّة والدلاليّة التي تنطلق من الوحدة المعنويّة الصّغرى المكوّنة لها(السّيميم) الذي تنحصر وظيفته في التّقابل والاختلاف، فالسّيم باعتباره الوحدة المعنويّة الصّغرى للدلالة الذي لا يُمكن إدراكه إلّا في إطار مجموعة عضويّة في إطار بنية وارتبط بعناصر أخرى لها علاقة خلافيّة معه، وإدراك المعنى يتوقّف على استيعاب الاختلافات بين عنصرين على الأقل مع وُجود علاقة بارزة تربط بينهما، "فالفقير" يختلف "الغنيّ" ولكن العلاقة التي تجمعها هي إنسان، و"الإنسان" يختلف عن "الحيوان" والعلاقة التي

تربطهما هي "كائن حيّ" ومحصلة هذا أن كلّ مختلفان بينهما شيء مشترك يجمعهما[1].

وتنقسم السّيمات إلى نوعين: السّيم النّواتي (Sème nucléaire) وهي سيمات جوهريّة ثابتة تتكوّن منها المعجمية وتشكّل البعد السّيميائي للغة، والسّيم السّياقي (Sème contextuel) وهي المسؤولة عن تغيير المعنى داخل المعجميّة وهي ذات بعد دلالي، إذ تقوم العلاقة بينهما على التشاكل الدّلالي من جهة السياق، و التشاكل السّيميائي من جهة السيم النواتي.

وإنّ نظام البنية الأساسيّة للدلالة قائم في جوهره على مشروع علاقة بين عنصرين على الأقلّ، يأخذ شكل نموذج ممثّلا ب"النّموذج التّأسيسي" أو المسمّى"المربّع السّيميائي"(Le Carré sémiotique) الذي يختزل كلّ التّمظهرات السّطحيّة للنّص ويُقدّم الصّراع القائم في السّرد الذي يتجلّى على علاقات :التّضاد، التّناقض، التّضمين.



ثانيّا/ السّرديات في النّقد العربي:

إنّ علم السّرد أو السّرديات مجال حديث النشأة في النقد العربي ولم تظهر معالمه إلّا في الثمانينات من القرن الماضي، وهو ظهور متأخّر مقارنة بالجهود والدراسات التي قُدّمت في الغرب منذ بداية الخمسينيات، والسّبب يعود دائما إلى الظّروف السياسية والثقافية التي كان تُحيط بالمجتمع العربي و التي أدّت إلى ركود في الحركة النّقدية والأدبية على سواء.

ورغم التّأخر الذي عانا منه النّقد العربيّ لهذا العلم إلّا أنّ السّرديات _مع دراسات وبحوث الدّارسين العرب_ شهدت تطوّرا كبيرا وحقّقت نجاحا هامّا منذ تلقّيها إلى يومنا الحاضر في المشرق والمغرب العربيين معا.

[1] ينظر: محمّد الناصر العجيمي، في الخطاب السّرديّ، الدار العربيّة للكتاب، تونس، (د.ط)، 1993م، ص32.

وبما أنّ جميع المنجزات الغربية الوافدة كانت عن طريق التّرجمة و المثاقفة مع الآخر، فإنّ السّرديات كمنهج نقدي لم تُعرف إلّا بعد الترجمات التي قُدّمت لكتاب (مورفولوجيا الحكاية) "**لفلادمير بروب**" والذي ظهرت ترجمته بالعربيّة سنة 1986م، وهو تاريخ يعتبره معظم النقّاد البداية الفعلية للسّرديات في المشهد النّقدي العربيّ.

ومنذ انتقال هذه النّظريّات السّرديّة الغربيّة إلى الثقافة العربيّة بدأت تتعالى أطروحات تُنادي بالمحاكاة والتّطبيق الحرفيّ لهذه النّظريات على النّص العربيّ، وتُطالب بالوقف الفوريّ لهذه الضلالات النّقديّة العربيّة تحت ذريعة أساسيّة نلخّصها في كلمتيّن " المطابقة" تارة و"الاختلاف" تارة أخرى"[1]، فقد انفتح فريقُ من النقّاد العرب على الحداثة الغربيّة مُتّخذين إيّاها نموذجا يحتذى في دراساتهم، ما خلّف هزّة عنيفة في مفاهيم ومعايير النّقد العربيّ وأدّت إلى فتح جدل لم ولن ينته، لأنّ فريقا آخر قابل هذا الوافد الغربيّ بالرّفض والاستنكار مُعتبرينه دخيلا يطمس خُصوصيّة الثقافة العربيّة ويُميّعها في الآخر، فراحوا يدعون للعودة إلى أصول التّراث العربيّ والتّمسّك به .

وبهذا يكون النّقاد العرب قد سلكوا في تعاملهم مع السّرديات اتّجاهين: نقّاد انبهروا بما هو وافد واعتمدوا التّطبيق الآلي للمفاهيم والمصطلحات الغربيّة وقاموا بتطبيقها على النصوص العربيّة دون وعي دقيق بأصولها وسياقاتها المعرفيّة التي ظهرت فيها، ممّا ساهم في إشاعة "ثقافة المطابقة" وهذا ما يُؤكّده قول النّاقد "**عبد الله إبراهيم**" : " ..وإذا كانت رؤية الآخر من قبل قد أثّرت في عمل النقّاد العرب، فإنّنا نجد الآن أي (بصدد السّرديات) أنّ نموذج الآخر قد أصبح مثار اهتمام النقّاد المعاصرين"[2]، وهذه المطابقة خلّفت إشكالات نقديّة عديدة منها : الإضطراب المنهجي النّاتج عن كثرة التّرجمات التي لم تتناسق ولم يتفّق عليها

---

[1] سعيد يقطين، السّرد والسّرديات والاختلاف(وهم النظريّة السّرديّة العربيّة)، الملتقى الدوليّ للسرديات القراءة وفاعليّة الاختلاف في النّص السّردي، المركز الجامعيّ بشار، الجزائر، نوفمبر 2007م، في 13جويلية 2022م، سا 22:57، https://down.ketabpedia.com

[2] سعيد يقطين، السّرد والسّرديات والاختلاف(وهم النظريّة السّرديّة العربيّة)، الملتقى الدوليّ للسرديات القراءة وفاعليّة الاختلاف في النّص السّردي، المركز الجامعيّ بشار، الجزائر، نوفمبر 2007م،13جويلية 2022م، سا 23:04 .https://down.ketabpedia.com

المترجمون ممّا خلق فوضى مصطلحيّة لم تنتظم بعد.

في حين نجد من النقّاد مَن سعى إلى استيعاب واعٍ للنّظريّة السّرديّة وحاولوا الغوص في مكوّناتها وعملوا على تطويعها بما يتناسب وحقيقة النّص السّردي العربيّ، وحاولوا خلق أرضية خصبة يُمكن أن يُقام فيها تفاعل إيجابي مُثمر عن طريق تطويع تلك الأشكال السّرديّة الغربيّة بما يتناسب الثقافة السّردية العربيّة، وذلك بالأخذ عن الآخر أخذا واعيا هادفا مُطوّرا للذّات بأحدث التّقنيات والآليات التي توصّل إليها الآخر[1].

وهنا ظهرت الدّعوة إلى التّراث والتّأصيل له ومحاولة الانطلاق منه، وهذا ما يصبو إليه النّاقد "**سعيد يقطين**" ويُوضّحه قوله القائل: " ..بهذا التصوّر نريد اقتحام التّراث العربي، ورغم وجود قراءات وتصوّرات عديدة لجوانب مختلفة من هذا التراث، فإنّنا نعتبرها إجمالا عاجزة عن تحقيق المبتغى الذي نرمي إليه، لأنّها بكلمة وجيزة لم تأخذ بأسباب البّحث العلمي التي تنطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمّت بها، كما أنّها لا يُمكننا من تجديد النّظر إلى ماضينا بالصّورة التي تجعلنا نتقدّم في فهم الذّات العربيّة والذهنيّة العربيّة بما يخدم تطلّعات العربي وآفاقه المستقبليّة"[2].

وهذا الاختلاف بين المطابقة والاختلاف بين النقّاد العرب جعل الدّراسات التي اهتّمت بالسّرديات تتّخذ مسلكين في مسارها لدراسة السّرد العربيّ، وكلّ اتّجاه يُعبّر عن الخلفيّة المعرفيّة والأسس العلميّة المنطلق منها، إذ يوجد من اتّجه إلى دراسة المضامين أو المعنى في العمل السّردي انطلاقا من النظريات التي أرسى قواعدها "**بروب Propp وغريماس Greimas**"، واتّجاه ثان اهتمّ بالعمل السّردي من جانبه التّركيبي، أي من حيث كونه خطابا مُهتديا في ذلك ما قدّمته البنيوية الشّعريّة[3].

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، السّرد والسّرديات والاختلاف(وهم النظريّة السّرديّة العربيّة)، الملتقى الدوليّ للسرديات القراءة وفاعليّة الاختلاف في النّص السّردي، المركز الجامعيّ بشار، الجزائر، نوفمبر 2007م، 13جويلية 2022م، سا 23:47.

[2] سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسّرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م، ص18.

*وهو طبعة منقّحة لرسالتلها الجامعيّة نالت بها شهادة الدكتوراه من جامعة مصر والتي كانت بعنوان(الواقعيّة الفرنسيّة والرواية العربيّة في مصر1945م_1960م).

[3] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبيّ وقضايا النّص، ص110_111.

وفي مايلي تقديم الأعلام النّقدية العربيّة الأكثر اهتماما بمجال السّرديات والأبرز اجتهادا في الدّرس السّردي تنظيرا وتطبيقا:

1_ سيزا قاسم:

تُعدّ النّاقدة "**سيزا قاسم**" من أبرز الأعلام النّقدية التي كان لها مكانة مميّزة في حقل السّرديات، والتي ساهمت في توطين النّقد البنيوي للسّرد في النّقد العربي من خلال كتابها (بناء الرواية)* الذي أنجزته في ثمانينات القرن الماضي تُحاكي فيه أفكار النّاقد الفرنسي "**جيرار جنيت**" في نقد السّرد الروائي والاستفادة منها في قراءة ثلاثية "**نجيب محفوظ**" ومن ثمّ توطين هذه الأفكار في المجال النّقدي العربي الحديث.

تُصرّح النّاقدة في مقدّمة الكتاب بتبنّيها المنهج البنيوي للدراسة وتحديدا على ما قدّمه "**جنيت**" إذ تقول:" وفي ضوء التزامنا بالدراسة النّقدية التّطبيقيّة كان لا بدّ لنا أن نستند إلى المنهج البنائي، حيث أنّ السّمات التي نُريد أن نرصدها بين الأعمال موضوع الدراسة هي سمات تتعلّق بالشّكل والبناء"[1]، وتصرّح أيضا: "وقد اعتمدنا في دراستنا هذه في المرتبة الأولى على أعمال النّاقد الفرنسي جيرار جنيت Gerard Genette"[2]، وبهذا فإنّ النّاقدة تُبدي رغبة وجهدا في تطبيق أفكار تحليل السّرد البنيوي على النصوص الروائية العربيّة وهي بذلك تتقدّم خُطوات جديدة في مسار النّقد المنهجي مُتجاوزة ما هو سائد وسياقي.

تهتمّ النّاقدة في كتابها بالبناء الفنّي للرواية حيث تتناول فيه مصطلحات مهمّة لمستويات البناء الروائي وتعدّ من القضايا المهمّة أيضا في بناء الخطاب الروائي وهو ما يعدّ اتّساقا مع نظريّة "**جيرار جنيت**" في السّرد، والمصطلحات التي تناولتها تمثّلت في: الزّمن الروائي، والمنظور الروائي.

1_ بناء الزّمن الروائي: تبدأ النّاقدة في تحليلها لمقولة الزّمن الروائي في ثلاثية "نجيب محفوظ"،معتمدة على ما جاء في دراسة "**جنيت**" في كتابه (خطاب الحكاية) كمرجعا لها ومستحضرة المصطلح نفسه ترجمة وتعريبا وأحيان أخرى تستخدم مصطلحات من اجتهادها تُحيل على مفهومها.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية_دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ_، مكتبة الأسرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص17.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 21.

تستفتح الحديث عن أهميّة الزّمن في بناء الرواية مُستخدمة مصطلحين هما: أزمنة خارجيّة(خارج النّص) زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها،...أزمنة داخلية(داخل النّص) وهو الزمن التّخييلي: الفترة التّاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول[1].

كما تُقدّم النّاقدة مصطلح (مورفولوجيا الزّمن) الذي تعني به:"الزّمن من حيث عناصره المكوّنة وترتيبها"[2] وهو نظام من أنظمة الزّمن وتُقسّمه إلى ثلاثة أقسام: زمن الماضي_زمن الحاضر_ زمن المستقبل، كما تُقدّم مصطلح الافتتاحيّة الذي هو حركة تظهر أكثر ما تظهر في افتتاحية الرواية وأطلقت عليها مصطلح الذبذبة الزمنية الذي هو الخلط بين الماضي والحاضر وهو مفهوم رائجا في افتتاحيّة الرواية الواقعيّة.

كما تناولت مصطلحي (الاسترجاع والاستباق) الخاصّة بالتّرتيب الزّمني التي اقترحها **"جنيت"**، حيث تجعل من مفهو المصطلحين عنصرين زمنيين يندرجان تحت عنوان (مورفولوجيا الزّمن) ويدخلان مع الافتتاحية وترتيب الزّمن بين ماض وحاضر ومستقبل، كما تدرس الناقدة أيضا مصطلح "**طبيعة الزّمن الروائي**" وفيه تُقدّم نوعين من الزّمن:

1_الزّمن الخارجي: وهو يُمثّل الخطوط العريضة التي تُبنى لرواية عليها وله خاصية كونه زمنا موضوعيا يكسب ملامحه من الطبيعة الخارجية، وهذا النّوع من الزّمن تُقسّمه إلى قسمين: **الزّمن التّاريخي**: يتجلّى من خلال استخدام الوقائع التّاريخية التي تقع في الفترة الزّمنية التي اختارها المؤلّف إطار الرواية،[3] **والزّمن الكوني والفلكي**: وهو إيقاع الزّمن في الطبيعة ويتميّز بصفة خاصّة بالتّكرار واللّانهائية[4].

2_الزمن الداخلي(الزّمن النفسي): وتعني به الزّمن الذاتي الخاص الشّخصي الذي لا يخضع لمعايير

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية ، ص37.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص40.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية ، ص68.

[4] سيزا قاسم، بنا الرواية، ص74.

خارجية أو لمقاييس موضوعية، ويعدّ زمن مرتبط بالشّخصية لا بالزّمن[1].

كما تناولت مصطلح (المدّة الزمنية) بالمفهوم الذي وضعه "**جنيت**" متناولة عناصر الحركة السّردية: الخلاصةSommaire، المشهدScène، الوقفةPause، الحذف Ellipseأو ما اصطلحت عليه ب (الثّغرة).

ثانيا/ بناء المنظور الروائي:

وتعرّفه النّاقدة على أنّه: "رؤية إدراكية للمادّة القصصية"[2]، وهو مصطلح استخدمته الناقدة بمفهومه القائم على الجمع بين عنصري (الرؤية والصّوت)، حيث تناولت الخلفيّة النظرية لمصطلح المنظور لما قدّمه "**تودوروف**" بتقسيماته الثلاثة، وأشارت إلى قسم واحد من أقسام التّبئير الذي وضعها "**جنيت**" هو التّبئير في درجة الصّفر والذي يُقابله عند "**جون بيون**" بالرؤية من الخلف ولت تأت على القسمين الأخريين للتّبئير.

وللتوفيق بين مفهومي مصدر الرؤية ومصدر الصّيغة اختارت الناقدة تقسيم الناقد الروسي:"**بوريس أوسبنسكي**" الذي ميّز بين أربع مستويات للمنظور في البناء القصصي والتي ترجمتها الناقدة إلى مايلي[3]:

1_المنظور الايديولوجي: منظومة القيم العامّة لرؤية العالم ذهنيا.

2_المنظور النّفسي: تُوجّهه يُقدّم من منظور ذاتي أي من خلال إدراك شخصية من الشّخصيات المشتركة في الحدث، أو من منظور موضوعي أي من منظور السّارد.

3_المنظور على مستوى الزمان والمكان: توجهه نظرة السّارد أو الشّخصية للإطارين الزماني والمكاني وكيفية ضبطهما.

4_المنظور على المستوى التعبيري: الأسلوب الذي تُعبّر الشّخصية عن نفسها من خلاله.

---

[1] سيزا قاسم، بنا الرواية، ص 76.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص181.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص189_198_220_222.

2_سمير مرزوقي / جميل شاكر:

قدّما النّاقدان كتابا بعنوان : (مدخل إلى نظريّة القصّة) وهو يعدّ من أثمر الجهود النقدية العربية في حقل السّرديات وأقدمها حضورا في المشهد النقدي العربي، حيث يرجع صدوره مع بدايات الثمانينات من القرن الماضي وهي الفترة التي شكّلت انفتاحا لتلقّي النّقاد العرب النّقد السّردي الوافد من الغرب.

تتوزّع مادّة الكتاب إلى فصلين: نظري وتطبيقي ويُمثّل الجانب النظري الجزء الأكبر من الكتاب والذي يحتوي التّحليل الوظائفي للقصّة وتحليل النّص القصصي اعتمادا على ما قدّمه كل من : " **بروب وغريماس**" من محتويات التّحليل الوظائفي للقصّة.

أفصح الناقدان في التّمهيد عن هدفهما الذي يصبوان إليه في قولهما:" وقد أردنا بتأليفنا لهذا الكتاب أن نبيّن أهمّ الاكتشافات التي حصلت في هذا الميدان، وأن نؤلف بينها بطريقة تجنّب القارئ تبديد وقته وجهده في ملاحقة المراجع والمصادر ونعطيه فكرة شبه كاملة ولو بصفة مجملة عن هذه الأعمال، كما أردنا أوّلا وبالذّات أن نضع هذه المعلومات تحت تصرّف القارئ العربيّ وذلك بترجمة هاته المفاهيم وتقديم هاته البحوث باللّغة العربيّة، فنحن نؤمن بإمكانيّة توظيف غريماس وبروب وجنيت لقراءة أدبنا العربي"[1] وهذا التّصريح يُبيّن بأنّ الناقدين يسعيان بجهد إلى تقديم كل ما هو جديد من اكتشافات في ميدان السّرد، وذلك بترجمة المفاهيم والبحوث الغربية وتبسيطها وتقديمها للباحث العربي.

وقدّما في المقدّمة رؤيتهما في الإحاطة بالموضوع الذي يشتغلان عليه والذي لا يرتبط بنمط قصصي واحد، وإنّما هو مرتبط بكلّ نمط تتواجد فيه هذه الظّاهرة كالرواية والأقصوصة والحكاية الشّعبيّة العجيبة، والحكاية الملحمية والحكاية الأسطوريّة، والحكاية الشّعرية، فهناك أشكال وأنماط قصصية متعدّدة يصلح منهج تحليل القصّة لدراستها.

أمّا عن المنهجية التي يتبعها الناقدين فهي " تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشّكلانيّة التي تُمثّل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصيّة، ويعني هذا أنّها

[1] سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، (د.ط)، 1985م، ص07_08.

منهجية هيكليةStructuralelها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي بالدلالية Sémantique والعلاميةSémiotique، وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وغريماسGriemas وجنيتGenette مثلا"[1].

عمد الناقدان إلى تعريف التّحليل الوظائفي وذلك بكشف منطلقاته وأسسه وبيان حدوده والتعرّض إلى آفاق البّحث التي فتحها، وقاما بعرض النموذج البروبي وشرح وظائفه، وبعد تقديمهما للوظائف الواحدة والثلاثين قاما بوضع عنوانا فرعيّا : (المثال الوظيفي) وفيه اختزلا الوظائف في أربعة مجموعات: حصول الافتقار / الاختبار الترشيحي /الاختبار الرئيسي / الاختبار الممجّد، وبعد اختزالهما لهذه العناصر قاما باستنباط بعض النتائج المرتبطة ب: الناحية الوظيفية البحتة\ البنية الزمنية / البنية المكانيّة/القيمة العمليّة لمنهج "بروب"[2].

ففي الناحية الوظيفية البحتة فرّقا الناقدان بين الحكاية العجيبة والحكاية الغريبة، وفي البنية الزمنية سعيا إلى المرجع الزمني وحضور زمنيّة وظائفيّة(الوضع الأصل عكس الوضع النهائي) وينتهي بهما القول: " نرى إذن أنّ تغيير المحتويات الدلاليّة هو الذي يُشكّل التّقسيم الزّمني للحكاية"، أمّا في البنية المكانيّة فكانت مطابقة للأطر المكانية التي وضعها "غريماس" والتي تتشكّل في : مكان الأصل Espace hétérotopique/ مكان الاختبار التّرشيحيEspace paratopique / مكان الاختبار الرئيسي اللّامكان[3] Non lieu.

ثمّ خصّصا النّاقدان جزءا للحديث عن ما قدّمه **"غريماس"** معنونا ب: (شكلنة التّحليل الوظائفي) وفيه صاغا الوظائف في ثلاثة أنواع: العقد Contrat/ الاختبار épreuve / الاتّصال والانفصالConjoction – Disjonction، حيث فصّلا في هذه الأنواعبدءا بالعمليات التعاقديّة

[1] سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة ، ، ص14.

[2] ينظر: سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة،ص52.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص61.

التي جعلاها في ثلاثة أقسام: (العقد الإجباري، العقد التّرخيصي، العقد الائتماني) ليُشيرا إلى لأنّ دراستهما جدّ مفيدة إذ هي تُمكّن الباحث من التعرّف على النّمط التعاقدي الشّائع في آثار مؤلّف ما أو في مجموعة من النصوص قاسمهما المشترك الظّرف التّاريخي أو نمط الكتابة[1].

وفي عنصر الاختبار أعادا الناقدان الحديث عن تصنيف **"غريماس"** الثلاثي(التّرشيحي، الحاسم والممجّد)، واهتمّا بما سمياه (تحليل الشخصيات) وقدّما تصوّر غريماس له، ثمّ عرضا المتصورين (الانفصال والاتّصال) اللذان استعان بهما غريماس لإدماج الوظائف والاحداث، ويخلص القول بهما إلى أنّ هذه الأدوات المجرّدة هي التي أهلّت "غريماس" لإرساء قواعد نظريّة علاميّة لها مقولاتها ومسلماتها ومناهجها الخاصّة[2].

ثمّ قدّما الناقدان عنوانا آخر سمياه: (تحليل النّص السّردي) وفيه تطرّقا إلى دراسة "**جيرار جنيت**" المقدّمة في كتابه (خطاب الحكاية)، وهو تقديم مختصر تمثّل في عرض ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي: الحكاية Diégése ou histoire/ السّرد Narration/ الخطاب القصصي Discours narratif، كما قاما بتقديم مقولة الزّمن وعرضها كما طرحها **"جنيت"**، إلّا أنّ ما يُلاحظ على الناقدين أنّهما غيّبا مقولة الصيغة السّردية التي طرحها "جنيت" في دراسته وهي جدّ مهمّة والتي تشمل مقولتي المسافة والتّبئير.

ويخلص القول أن الناقدين أرادا من خلال الدراسة التي قدّماها تيسير وتبسيط وشرح آليات تحليل النّصوص السّردية بعد التّعريف بها وتجنّب ما بدا مستعصيا على الفهم و الإجراء، لأنّ هدفهما الأوّل والأهمّ هو تركيزهما على القارئ العربي الذي ينبغي أن يمدّ هذه المعرفة وغيرها ليتمكّن من قراءة الأدب العربي قراءة جديدة ومختلفة، فهما قد بسطا في مقدمة الكتاب رؤيتهما بالإحاطة بالموضوع الذي يشتغلان عليه والذي لا يرتبط بنمط قصصي واحد، بل بكلّ نمط يتواجد فيه هذه الظاهرة، وتوصلا إلى أنّ هناك ظاهرة

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص71.

[2] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص76.

أطلقا عليهما مصطلح الظّاهرة الحكائيّة[1].

3_سعيد بقطين:

" **سعيد يقطين**" من الأسماء النقدية العربية التي لها صدى واسع وكبير في حقل السّرديات، ويعدّ من الروّاد الأوائل الذين تنبّهوا لموضوع السّرد واجتهدوا فيه وذلك بتقديمه إنجازات عديدة ومتنوّعة في المجال الذي كان هدفه الأوّل فيها هو إعادة قراءة التّراث العربي بإجراءات جديدة ومتطوّرة تُناسب وروح العصر وذلك بهدف تطويره والنهوض به.

يُصرّح النّاقد " **سعيد يقطين**" في عدّة دراسات له باهتمامه بالتّراث العربي وهذا ما يحضر في كتابه (الرواية والتّراث السّردي_من أجل وعي جديد بالتّراث_) الصادر سنة 1992م الذي يدرس فيه مجموعة من النصوص السّردية الحديثة (الروائية) تضافرا مع النّص السّردي العربي القديم، مُصرّحا بذلك في مقدّمة الكتاب قائلا: " سأحاول معالجته من خلال البّحث عن كيفية (تعالق) أو (تعلّق)نصّ جديد (الرواية) بنصّ سردي قديم"[2]، والأمر نفسه يطرحه في دراسته (الكلام والخبر_مقدّمة للسّرد العربي_) الصادر سنة 1997م الذي يقول فيه: " يأتي هذا الكتاب امتدادا لكتابي الرواية والتّراث السّردي، إنّه يسعى جاهدا للإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحتها في خاتمته المفتوحة والمتعلّقة بدراسة السّرد العربي القديم، كما أنّه يأتي في مقدّمة لمختلف أبحاثي عن (التراث) السّردي العربي وخصوصا ما تعلّق منها بالسّيرة الشّعبيّة التي أبحث فيها من خلال بنياتها الحكائيّة والسّردية والنصيّة"[3].

كما درس في كتابه (قال الراوي: البنية الحكائية في السيرة الشّعبية سنة 1997م) خصائص البنيات الحكائية في السيرة الشّعبية مُحدّدا إيّاها في مفهوم (الحكاية) التي يُعرّفها بأنّها:" مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدّد هو السّرد"[4]، وغيرها من الدراسات التي عالج فيها موضوع التراث

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص15.

[2] سعيد بقطين، الرواية والتّراث السّردي (من أجل وعي جديد بالتّراث)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م، ص05.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر_مقدمة للسّرد العربي_، ص11.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشّعبية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1997م، ص07.

السّردي العربي.

ورغم ما قدّمه النّاقد " **سعيد يقطين**" من دراسات في النّقد السّردي إلّا أنّ دراسته الموسومة بـ (تحليل الخطاب الروائي_ الزّمن، السّرد، التّبئير) _الصادرة أواخر الثمانينات من القرن العشرين_ كان لها مكانتها الخاصّة بين المؤلّفات، وهي دراسة كان لجانب التّحليل والتّطبيق الحظّ الوافر فيها، درس فيها مجموعة من النّصوص الروائيّة: رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني / الوقائع الغريبة لإيميل حبيبي / أنت منذ اليوم لتيسير سبول / الزمن الموحش لحيدر حيدر /عودة الطّائر إلى البّحر لحليم بركات.

ينطلق النّاقد في تحليله من السّرديات البنيوية مصرّحا بذلك في مقدمة الكتاب قائلا: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا ننطلق فيه من السّرديات البنيويّة كما تتجسّد من خلال الاتّجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمرّ"[1]، وهو بهذا يكون قد نهج المنهج البنيوي في التّحليل حيث وقف على دراسة ثلاث مكوّنات للخطاب الروائي تمثّلت في: الزّمن، الصّيغة، الرؤية السّردية، وهي مكوّنات مركزيّة يقوم عليها الخطاب من خلال طرفين متقاطعين: السّارد والمسرود له.

وإنّ غاية النّاقد في هذا الكتاب هي دراسة الخطاب وهذا ما أشار إليه بقوله: موضوع تحليل الخطاب الروائي كما يدلّ عليه عنوانه ليس الرواية ولكن الخطاب، وليس الخطاب غير الطريقة التي تُقدّم بها المادّة الحكائية في الرواية"[2]، فهو بهذا يُريد دراسة الرواية بوصفها خطابا، أمّا دراسة الرواية بوصفها نصّا فقد أفرد لها كتابا آخر وسمّاه (انفتاح النّص الروائي)، وبهذا يكون النّاقد انتقل من المستوى النّحوي البنيوي "المنغلق" إلى المستوى الدلالي أو الوظيفي "المنفتح"، وهكذا تتوسّع القاعدة الأفقيّة السّردية من سرديات الخطاب إلى سرديات النّص أو السوسيو سرديات"[3].

وكأيّ ناقد عربي فإنّ " **سعيد يقطين**" ينطلق في دراسته من مرجعيّة غربيّة خاصّة عند تقسيمه

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م، ص07.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزّمن_السّرد_التّبئير) ، ص07.

[3] سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النّقد المغاربي، ص274.

للعمل الروائي الذي جعله في ثلاث مكوّنات مركزيّة: القصّة التي أسند لها مفهوم الدلالة على الأحداث المسرودة وعلى العالم المتخيّل بعناصره المختلفة ماقبل الخطابيّة / الخطاب: هذا الأخير أكسبه مفهوم طريقة الحكي / النّص: مصطلح يدل على مفهوم وسائل دلالة العمل الروائي، وهو هنا يُحاكي الناقد "**جيرار جنيت**" في تقسيمه الثلاثي (القصّة، الخطاب، السّرد) وإن كان الناقد خالف جنيت في العنصر الثالث واختار مصطلح (النص) إلّا أنّ المفهوم واحد .

كما اعتمد على تقسيمات " **جنيت وتودوروف**" بين (القصّة والخطاب) وهو ما يُعرف عند الشكلانيين الرّوس "بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي"، وبعد عرضه لآراء النقاد في تمييزهم بين القصّة والخطاب، يُقدّم "**سعيد يقطين**" جملة من النقاط يذكر فيها مايلي:[1]

_ إعلانه عن انحيازه للتّحديد الحصري للسّرديات الذي اقترحه "**جيرار جنيت**" مجالا للبّحث موضّحا دوافع هذا الانحياز.

_اقتراحه القيام بتحديد آخر أدقّ من سرديات الخطاب الحكائي التي تشمل (القصّة، الحكاية الشّعبيّة، السيرة الذاتية..)، وقد وسم هذا الاختصاص بسرديات خطاب الرواية.

_إعلان انطلاقه من تمييز "**تودوروف وجنيت**" الثنائي للحكي (القصّة والخطاب)، ووقوفه في تحليل الخطاب الروائي على المستوى النّحوي من جهة وإدخاله مفهوما ثالثا هو (النّص) ينتقل به من المستوى النّحوي إلى المستوى الدلالي الذي لا يهتمّ به " **جنيت وتودوروف**".

_ قيام الحكي على مكونين مركزيين هما : (القصّة والخطاب)، فتحديد القصّة بوصفها المادّة الحكائية جعلها مجالا للبّحث من خلال صرفيّتها أو (مرفولوجيتها)، وهو العمل الذي بدأه "**بروب**" وسار على نهجه السيميوطقيّون أمثال (بريمون وغريماس) الذين نجحوا إلى حدّ بعيد في إقامة نماذج لبنيات حكائيّة ثابتة قابلة للتّعميم.، وأمّا الخطاب بوصفه تركيبا نحويّا فقد كان مدار إهتمام السّرديين الذين لم يتوصّلوا بعد إلى إقامة نماذج بسبب قواعد الخرق التي تبدو ثابتة فيه، وفي هذا صدد يقول النّاقد:" سوف لن أبحث في

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزّمن_السّرد_التّبئير)، ص49_50_51.

القصّة إلّا من خلال علاقتها بالخطاب هو الذي أهتمّ به بالدرجة الأولى على غرار أغلب السّرديين"[1].

وعموما فإنّ الهدف الأوّل الذي يسعى إليه " **سعيد يقطين**" في جميع دراساته هو إقامة نظريّة معرفيّة عربيّة لتحليل النصوص السّردية عامّة والنص الروائي خاصّة، نظرية تجمع بين ما هو تراثي وبين ما هو جديد ومعاصر.

4_ عبد الله إبراهيم:

لا يخفى على باحث بأنّ النّاقد "**عبد الله إبراهيم**" من النقّاد العرب الأكثر اجتهادا في نقد السّرد والمعروف بإنتاجه الغزير، حيث اختصّ بدراسة السّردية العربيّة في كافّة جوانبها وأثمرت جهوده في المجال عن دراسات عديدة قدّم فيها آراءه الخاصّة التي جعلت من تلك الدراسات مرجعيات مهمّة للباحثين، ومن الأعمال السّردية التي قدّمها : السّردية العربيّة الحديثة، المتخيّل السّردي، الرواية العربيّة، الأبنيّة السّردية والدلاليّة، المحاورات السّرديّة، التخيّل التّأريخي، السّرد النسوي، السّرد والاعتراف والهويّة، السّرد والتّرجمة.

يسعى النّاقد في جلّ دراساته السّردية إلى تأصيل السّردية العربيّة في نطاق فضائها الثقافي مُصرّحا ذلك في قوله:" رسمتُ لنفسي هدفا منذ ثلاثين عاما وهو استنباط القواعد العامّة للسّرد العربيّ من مرويّاته ومدوناته، ولم آخذ بالطّريقة المدرسيّة التي استعانت طرائق التّحليل الفرنسيّة والانجلوساكسونيّة، والتعسّف في تطبيقها على السّرد العربيّ ولا يجوز ذلك في تقديري مع مافيه من فائدة عظيمة في المنهج والمصطلح، وللتّعبير عن هذا الهدف كان ينبغي عليّ أن أترحّل مدّة ربع قرن في قارّة السّرد العربيّ لاستخراج الأنظمة السّردية للأنواع الكبرى فيه"[2].

وهو بهذا يُحاول معالجة قضية أصول السّردية العربية نشأتها ومصادرها حيث يرى أنّ الدراسات التي قُدّمت لم تكن على وعي دقيق بمسار السّردية العربية واختزلتها إمّا إلى وقائع تاريخيّة وإخباريّة أو إلى أباطيل مفسدة، أو تخيّلات مضلّلة ويعود ذلك إلى غياب الدراسات المخيالية والتّركيز على المظاهر المباشرة في

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزّمن_السّرد_التّبئير)، ص51.

[2] حوار مع الدكتور عبد الله إبراهيم، جريدة القدس العربي، 09 يناير 2017، يوم 20 جويلية 2022م، سا 17:46، https://www.alquds.co.uk

التّفكير العام والاهتمام بالنّصوص المعياريّة والوصفيّة وإقصاء القيمة التّمثيليّة للأدب ووضع الثقافة الأدبيّة في موقع النّقيض للثقافة الدينية[1]، ويُضيف قائلا:" وقد شاع جهلُ بالخلفيّات الشفويّة والدينيّة للمرويات السّرديّة، ثمّ جهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة و جهل بأبنيتها السّردية والدلاليّة، وجهل بوظائفها التّمثيليّة، فكأنّ وعينا بأدبنا ناقص، وكأنّ تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة"[2].

وهذا ما دفع بالنّاقد إلى إصدار كتابه الموسوم ب (موسوعة السّرد العربي) الذي يُمثّل خلاصة عمله جميعا، فهو كتاب كبير استغرقت مدّة البّحث فيه عشرون سنة يتضمّن دراسة الظاهرة السّردية باعتبارها ظاهرة ثقافية وليست ظاهرة أدبية فقط، ويحفل الكتاب بالعديد من الموضوعات وجعله أشمل موسوعة متخصّصة في تاريخ الأدب العربي، وأغناها بالتّحليل النّقدي القائم على معايير منهجية متينة، وفيها سلّط الضّوء على جذور الظاهرة السّردية في الآداب العربيّة القديمة والحديثة، واشتقّ مادتها من مصادرها الأصلية الكبرى وتولّى وصفها وتحليلها.

خصّص الجزء الأوّل من موسوعيته لكشف الأسس والسياقات الثقافية التي شاركت في صياغة السّردية العربيّة، ويُقدّم في الجزء الثاني من الموسوعة وصفا للظروف الثقافية التي احتضنت نشأة الأنواع السّرديّة القديمة الكبرى في الأدب العربي القديم، ثمّ تحليلا للأبنية السّردية التي يُمثّلها كل نوع، وإنّ أهمّ ما يصبو إليه الناقد هو رسم طبيعة العلاقة بين السّارد والمحكي أي بين المرسل والمادّة السّردية[3].

ولا يقتصر البّحث في الدّراسات السّردية العربيّة على ما قدّم من النماذج السابقة الذكر، فهناك فائض من الدراسات التي تطرّقت إلى تناول موضوع السّرد (ترجمة، تنظيرا وممارسة) ولأنّ المقام لا يسع لذكرها جميعا ومنها ما قدّمه النّاقد "**حميد لحمداني**" في كتابه (بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي) وهي دراسة بنائيّة للنّص السّردي(الرواية خاصّة) من خلال بعديها النّظري والتّطبيقي، حيث قام بتقديم

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2016م، ص06.

[2] عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ص07.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي ، ص06.

النّظرية البنائيّة ذاتها في شكلها الواضح من خلال الحديث عن مكوّنات الحكي: (السّرد، زاوية الرؤية)، مفهوم الشّخصية مع التّركيز على النموذج العاملي ودراسة الفضاء الحكائي بمختلف تجليّاته، وكذا دراسة عنصر الزمان بتمييزه بين زمن القصّة وزمن الخطاب(زمن السّرد).

ومن الدّراسات السّرديّة العربيّة أيضا والتي لم يطرّق إليها البّحث بالتّفصيل و أثرت ساحة النّقد العربيّ نجد دراسة النّاقد "**محمد بوعزّة**" الموسومة ب(تحليل النّص السّردي_تقنيات ومفاهيم) التي يهدف من خلالها إلى تلبية حاجة القارئ إلى مرجع علمي في تحليل النّص السّردي، يكون بمثابة دليل يستجيب لشروط تحليل النّص السّردي، وفي نفس الوقت يُقدّم له معرفة منهجيّة وظيفيّة بأهمّ المفاهيم والتقنيات الأساسيّة في تحليل النّص السّردي والخطاب الروائي، ويضمّ من جهة أخرى مدوّنة مصطلحيّة وافية تشتمل على أهمّ المفاهيم الإجرائيّة المتداولة في الخطاب النّقدي المعاصر حول السّرد والرواية.

ودراسة النّاقد "**محمّد الناصر العجيمي**" الموسومة ب(في الخطاب السّردي-نظرية غريماس Greimas) الذي يسعى فيه إلى التّعريف بالسّرديات وتقديم بعض اتّجاهاتها وتفريعاتها، فالنّاقد يتناول نظريّة "غريماس "في السّرد بالبّحث والقراءة والعرض والشّرح رغم التّعقيد والإشكال اللذين يلفانها والصّعوبات التي تكتنفها والمتأتيّة _حسب رأي الناقد_ من توزّع جهود غريماس على مجموعة هامّة من الدراسات المنشورة في مؤلّفات مستقلّة أو ضمن مجلّات مختصّة[1].

وكذلك النّاقد "**حسن بحراوي**" ودراسته الموسومة ب(بنية الشّكل الروائي) التي تطرّق فيها إلى دراسة لبعض قضايا الشّكل في الخطاب الروائي المغربي ومعالجته من أهمّ عناصره البنائيّة وهي: (المكان، الزّمان والشّخصيّة)، وكذلك النّاقد " **سعيد بنكراد**" الذي انصبّ اهتمامه على السّيميائية السّرديّة الذي قدّم كتابه (مدخل إلى السّيميائية السّردية) الذي عرّف فيه السيميائيّة السّردية، وكتاب آخر بعنوان(سيميولوجيّة الشّخصيات السّرديّة) تناول فيه القضايا الموصولة ببناء الشّخصيّة مع توضيح الوضع السّيميولوجي للشّخصيات بتقديمه قراءة مفصّلة لعمل "**بروب**" في مورفولوجيّة الحكاية.

[1] ينظر:محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي_نظرية غريماس Greimas_، ص07.

وغيرهم من الأسماء النّقدية العربيّة التي كان لها حضورا قويّا وصدى واسعا في النّقد السّردي العربي والتي لا يسعى المقام لذكرها جميعا أمثال: (يُمنى العيد، نبيلة إبراهيم، صلاح فضل، محمّد القاضي، عبد الفتّاح كيليطو، وغيرهم من النقّاد).

وخلاصة القول ممّا تمّ تقديمه في هذا الفصل هو أنّ السّرد وإن هو موجود منذ خليقة الإنسان على وجه الأرض ــكما صرّح به بارثــ إلّا أنّ الوعي به "لم يتحقّق إلّا مع تطوّر تحليل الخطاب السّرديّ وظهور علمين يهتمّان به: السّرديات والسّيميائيّة السّرديّة"[1] وذلك منذ الستّينيات من القرن الماضي في الدّراسات الغربيّة، لأنّ الدّراسات النّقديّة العربيّة جاءت دائما مُتأخّرة وأنّ الرؤية والنّموذج الذي اعتمده النقّاد العرب لدراسة النّص السّردي العربيّ ما هي إلّا مُطابقة لما أنجزه النّقد الغربيّ.

وهذا الرّأي قدّمه النّاقد **"عبد الله إبراهيم"** وهو يدرس متن الدّراسات السّرديّة للبّاحث **" سعيد يقطين"** ليقول في الأخير:" ..إنّ النّموذج الذي تنتجه مرجعيّات طبقا لرؤى مُعيّنة سيظلّ لصيقا ومعبرا عن المرجعيات والرؤى، فكأنّ النّاقد يُريد قول أنّه لو ادعيتم الاشتغال في أفق علميّ فإنّ النّماذج العلميّة الغربيّة هي خاصّة بالثّقافة الغربيّة، ونحن كي لا نُمارس المطابقة مع المرجعيّات الغربيّة علينا الاختلاف مع هذه المرجعية والنّماذج، وتبنّي بذلك "العلم" العربيّ بناء على النّص العربي[2].

وللتخلّص من هذه المطابقة مع المرجعيّات الغربيّة لا بُدّ من تأسيس نظريّة علميّة سرديّة عربيّة تتناسب والنّص السّردي العربيّ، أي نظريّة تنطلق من الخصوصيّة مختلفة تماما عن السّرد الغربي ومنهجيّاته.

[1] سعيد يقطين، السّرد والسّرديات والاختلاف، 25جويلية 2022م، سا 22:01، https://down.ketabpedia.com

[2] يقطين، السّرد والسّرديات والاختلاف ، يوم 30جويلية 2022م، سا 20:55https://down.ketabpedia.com .

الفصل الثاني

الجهود النظرية للسرديات في النقد الجزائري

أولا :

بين النظرية والتنظير (بحث في المفهوم)

ثانيا :

_النقد الأدبي في الجزائر:

_ نشأة النقد الجزائري.

_ تطور النقد الجزائري.

ثالثا :

_ قراءة في كتاب "في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض"

تمهيد:

خيّم على الفكر العربيّ الجزائريّ ليلٌ طويلٌ صاحبه تأخّر في المشهد الثّقافي مُقارنة بنظيرتها من البلدان العربيّة الأخرى، الذي أدّى إلى تأخّر ظهور الحركة الأدبيّة في الجزائر هذه الأخيرة التي أدّت هي الأخرى إلى تأخّر المشهد النّقدي أيضا كون أنّ النّقد والأدب ظاهرة مُتلازمة حيث لا وُجود للثاني(النّقد) إلّا بحُضور الأوّل(الأدب).

ولهذا الرّكود الفكريّ أسبابه الخاصّة والتي تتعلّق بالحالة السياسيّة والاجتماعيّة التي كانت تعيشها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربيّة الأخرى، وذلك بتواجد الاستعمار الفرنسيّ الذي عمل على تغييب الجانب الثقافي والتّعليمي ومُحاربة الفكر الأدبي، إذ لم يكن وُجود أدب جزائريّ ناضجا فنّيّا يُحاكي الثقافة العربيّة إلّا بعد الاستقلال أيّ مع ستينيات القرن الماضي أين بدأت الجزائر حياة جديدة مسّت جميع الميادين اجتماعيّا، سياسيّا وثقافيّا.

وشهد الأدب الجزائري_ وخاصّة السّردي_ مع مطلع السّبعينات تحوّلات عميقة شملت نسقي الشّكل والمضمون معا، وذلك نتيجة تغيّر الجوّ الفكريّ والثقافي ودُخوله مرحلة جديدة أنذاك، كما كان لاحتكاك الجزائريين بجامعات المشرق العربيّ وبالغرب الأوروبيّ واقتدائهم به في محاولتهم استدراك تأخرّهم الحضاريّ عاملا أساسيّا في ذلك، وأمام هذا النشاط الأدبيّ الحاصل بدأت معه حركة نقديّة جديدة تتطلّع إلى أفق الحداثة وتُحاول مواكبتها.

فقد بدأت ملامح الحداثة تطفو على الخطاب النّقدي الجزائريّ بعد التحوّلات التي عرفتها الكتابة الإبداعيّة باعتبار "أنّ النّقد مُؤسّسة ثقافيّة فاعلة تُرافق الأدب بجميع أشكاله، وشرط فاعليّته أن ينطلق من وعي بطبيعة النتاج الأدبيّ وخصوصيّته ليضمن اتّساق إجراءاته ومفاهيمه...وإلّا فإنّه سيبدو عاجزا عن تعليل إجراءاته والوصول إلى أهدافه"[1]، ذلك أنّ كلّ نصّ أدبي ينتمي إلى ثقافة

[1] شكري عزيز ماضي، من إشكالات النّقد العربيّ الجديد، دار ورد الأردنيّية، عمان، الأردن، ط2، 2008م، ص13.

مُعيّنة يستدعي منهجيّة نقديّة مُراعيّة لطبيعته الجماليّة والفنيّة لإدراك مدى إبداعيّته شكلا ومضمونا[1]، وهذا ما يُحاول النّاقد " **عبد الملك مرتاض**" مُعالجته في كتابه (في نظريّة الرواية) الذي يُساهم فيه بتأسيس نظريّة عربيّة سرديّة مُلائمة وطبيعة النّص السّردي_الروائيّ_ وذلك بعد أن رأى المعضلة التي يتخبّط فيها النّقد العربيّ عامّة في عدم وعي وفهم النقّاد للإجراءات المنهجيّة الغربيّة التي يدرسون بها النّص الأدبيّ العربيّ.

أوّلا: بين النّظرية والتّنظير (بحث في المفهوم):

يأتي مفهوم النّظريّة لغة بأنّها مصطلح مشتّق من الكلمة الثلاثيّة (ن ظ ر) وهو جذر لغويّ تشترك فيه العربيّة والإغريقيّة واللّاتينية حسب ما يُصرّح به " **ناظم عودة**" في كتابه (تكوين النظريّة في الفقه الإسلامي والفكر العربيّ) إذ يقول: " تشترك العربيّة مع الإغريقيّة واللّاتينيّة المتأخّرة في أنّ جذر النظريّة Theory يرجع في شطر منه إلى: النّظر أو المشاهدة وتختلف اللغتان عن العربيّة في المرجعيّات الفكريّة التي ينهلان منها في مفهوم النظريّة"[2].

ويرى "**عبد الملك مرتاض**" أنّ مفهوم نظريّة Theory Theorie مصطلح مشترك بين العلوم جميعا، فهو من المصطلحات التي تشيع في كلّ العلوم، وهو مفتاح المفاهيم التي تُروّج فيها، وأداة صارمة لجماع قواعدها وأصولها، ويجد أن تركيب (ن ظ ر) كان واردا في الكتابات العربيّة القديمة ولا سيّما فيما له صلة بالمعرفة وعلم الكلام والمناظرات العلميّة[3].

ويعدّ مفهوم (النظريّة) من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة وخُصوصا في اللّغة العربيّة، حيث كان العرب_وهذا ما يُصرّح به مرتاض_ عرفوا أوّل الأمر فيما يبدو معادل هذا المفهوم تحت مصطلح (النّظر) بمعنى الفكر الذي يُطلب به علم أو غلبة ظن، لا النظريّة بمفهومها العلميّ الفلسفي

---

[1] ينظر: الشّيخ القاضي، التّأويل بين الممكن واللّامكن في الخطاب الشعريّ الحديث، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2016م، ص (ج) من المقدّمة.

[2] ناظم عودة، تكوين النظريّة في الفقه الإسلامي والفكر العربيّ، دار الكتاب الجديدة، ليبيا، ط1، 2009م، ص23.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبيّ، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص33.

المعاصر، كما يرى أنّه رغم تواتر استعمال اللّفظ (النّظر) في الكتابات الفكريّة والعلميّة في التّراث العربي الإسلامي إلّا أنّه لا يوجد أحد من المفكرّين العرب القدماء اهتدى إلى ابتكار مصطلح "النظريّة"[1].

وبهذا يكون مصطلح النظريّة حديث الاستعمال و جاء نتيجة ترجمة الكلمة اللاتينيّة (Théoria) إذ كان ذلك في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد* عام 1496م تحديدا، وظهر أوّل الأمر مع اللغات الأوروبيّة الحديثة خصوصا اللغة الفرنسيّة(Théorie) والانجليزيّة(Théory) والاسبانيّة(Teoria)، وهو يعني الملاحظة والتأمّل[2].

والنظريّة في المفهوم الاصطلاحي وفي المفاهيم التي قدّمتها الفلسفة الغربيّة تعني"مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التّجريبي، وتكون غايتها وضع حقيقة لنظام علميّ"[3]، وهي بهذا تكون عبارة عن دراسة موضوع معيّن دراسة عقلانيّة منطقيّة من أجل تقديم استنتاجات ونتائج تُساهم في تعزيز الفكرة الرئيسيّة التي تُبنى عليها النظريّة.

وكثيرا ما يقع التباس بين النظريّة والتّنظير وذلك من تعميم مصطلح (النظريّة) وارتباط مصطلح (التّنظر) به، وهذا ما فصّل فيه الحديث النّاقد "**محمّد الدغمومي**" في كتابه (نقد النّقد وتنظير النّقد العربيّ المعاصر)، وتكلّم عن ذلك في عنصر من البّحث تحت عنوان: (**النّقد بين النظريّة والتّنظير**)، حيث يرى النّاقد أنّ النظريّة هي " جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيّات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حلّ لمشكلة نوعيّة في حقل العلم والفكر والفلسفة"[4]، أمّا التّنظير فيجده

---

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، نظريّة النّص الأدبيّ، ص35.

*وهناك من يُحدّد بداية استعمالها إلى القرن السادس عشر سنة 1592م وهو ما ظهر مع"معجم ويستر"، في حين أنّ معجم The sorter oxford English Dictionqry يعود باستعمالها إلى القرن نفسه مع اختلاف في السنة التي يُحددها سنة 1597م، ينظر: عبد الملك بوتيوتة، نظريّة النّص في النّقد الجزائري، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2017م_2018م، ص46.

[2] ينظر: عبد الملك بوتيوتة، نظريّة النّص في النّقد الجزائري ، ص35.

[3] عبد الملك بوتيوتة، نظريّة النّص في النّقد الجزائري ، ص35.

[4] محمد الدغمومي، نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، منشورات كليّة الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1999م، ص40.

يأخذ صفته وعمله بما هو بحث، أي من ترجمة تجربة أو مجموعة من تجارب التّفكير في الأدب والنّقد إلى مستوى الانتظام والتّجريد والقوانين والمبادئ بغض النّظر عن كون هذا المستوى بدرجة (نظريّة) أو ما قبل النظريّة.

ويرى النّاقد "**محمد الدّغمومي**" أنّ على التّنظير أن يكون واعيا بأنّ هناك مفهوما للنظريّة يقتضي علاقات وغايات وعناصر، وأنّ التّفاعل مع الممارسات الفكريّة في الآداب والنّقد لا يتمّ إلّا من خلال وعي إبستيمولوجي يُمثّل مبادئ بناء الخطاب المعرفيّ وبناء النظريات معا، ممّا يعني أنّ التّنظير ممارسة إبستمولوجيّة تُحاول اكتشاف ضوابط ممكنة للنّقد والأدب دون أن يكون المتحقّق بالضرورة نظريّة بمعناها الصّارم الدقيق"[1]، وهذا يعني أنّ التّنظير حسب رأي "**الدّغمومي**" هو البّحث عن نظريّة.

كما يُقدّم الاختلاف الذي يُمكن أن يكون بين النظريّة والتنظير فيرى أنّ التّنظير عبارة عن جملة العمليّات المعرفيّة التي تشتغل على عناصر ما قبل النظريّة أو متفرّعة عن نظريّة سابقة بحثا عن نظريّة مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقرّ في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية: إنّه فعل ما قبل النظريّة دائما، بمعنى أن التّنظير قد يكون مسبوقا بنظريّة وقد يكون سابقا لنظريّة، أمّا النظريّة فتكون لاحقة بتنظير سابق دون شكّ، وقد تكون موضوع تحقيق له أيضا، فهي موضوع وناتج ، وهو بحث أو تحقيق في شكل مشروع يُريد الوصول إلى بديل"[2].

كما يُشير النّاقد إلى أنّه يُمكن أن يقع التباس آخر بين (النظري) و (العرض النظري) و (التّقديم النظري) و يُقدّم مفاهيم لكلّ واحد من المصطلحات الثلاثة المذكورة، إذ يعني (**بالنّظريّ**) على أنّه صفة المجرّد في مقابل ما هو عملي أو تطبيقي أو مادّي، وحين يقترن بالنّقد يعني وجود نوع من النّقد يعمل على الأفكار والمفاهيم ولو لم يمتلك غائيّة البّحث عن نظريّة، أمّا (**العرض النظري**) فيأتي ليشرح نظريّة مسبقة بالتّوضيح والتّعليل دون تجاوزها على سبيل التّمهيد لعمليّة إسقاطها على

[1] محمد الدغمومي، نقد النّقد، ص41.

[2] محمد الدغمومي، نقد النّقد، ص41.

عمل ما، أو في تطبيق لاحق.

في حين يبقى (**التّقديم النظري**) خطوة قريبة من التّنظير، وخاصّة عندما يكون مسبوقا بعمل تجريبيّ وتطبيقيّ يُراد نقله إلى حيّز الخطاب (**النظري**) حتّى يفهم العمل ويوضع في مكان من المعرفة وفي سياق المنهج المتّبع وتعليل ما تمّ تنفيذه من إجراءات، وهو فعل لا يجرؤ عليه إلّا النّقّاد الذين سبق لهم إنجاز أعمال نقديّة وتطبيقيّة وتنظيريّة استوجبت البّحث عن صيغة نظريّة[1].

وبهذا يكون التّنظير جملة من العمليّات المعرفيّة التي تشتغل على عناصر ما قبل النظريّة أو مُتفرّعة عن نظريّة سابقة بحثا عن نظريّة مقترحة جديدة قبل أن تستقرّ في شكل بناء منظّم يُمكن تسميته "**نظريّة**".

_ثانيّا: النّقد الأدبي في الجزائر (النّشأة والتطوّر):

1/ نشأة النّقد الجزائري:

إنّ النّقد حاضر دوما في الحركة الأدبيّة من النّقد الذاتي الذي يقوم به الكاتب نفسه أثناء عمليّة الاختمار، أو بعد الانتهاء من الكتابة إلى الانطباعات التي تصدر عن غيره إن شفاهة أو كتابة..هكذا كان النّقد في الجزائر في النّصف العشرين، كان عبارة عن أحكام تتكّئ على جزء من النّص لتُعمّمه على مجموعة من النّصوص كما قد تنسحب الأحكام على إنتاج الأديب بكامله، وغالبا ما تتسّم هذه الأحكام بنزعة دينيّة أخلاقيّة[2].

فقد عرف النّقد الجزائري بدايات مُتعثّرة ومُتأخرة نوعا ما، وكان دوره محدودا جدّا، ويكاد يقع إجماع على أنّنا لا نلفي نقدا ممنهجا قبل سنة 1961م، وما كان قبل هذه السّنة هو "عبارة عن محاولات متناثرة في الصّحف والمجلّات التي كان يُدبجها بعض الكتّاب أمثال **رمضان حمّود، محمّد السّعيد الزاهري، محمّد البشير الإبراهيمي، ابن باديس، حمزة بوكوشة، أحمد بن ذياب،أحمد رضا**

[1] ينظر : محمد الدغمومي، نقد النّقد، ص42.

[2] ينظر: مخلوف عامر، مناهج نقديّة_محاضرات ميسّرة_، الوطن اليوم، الجزائر، (د.ط)، 2017م، ص91.

حوحو، وغيرهم من المشايخ الذين لم نعرف واحدا منهم جعل النّقد شغله الشّاغل"[1]، وبما أنّ هذه المحاولات كانت مع المشايخ فقد كانت المقالة هي الشّكل الرئيسي الذي يُجسّدها، التي تعتمد على الأسلوب اللغوي والبلاغي والانطباعي وتفتقر إلى التصوّر النّظري والإطار المنهجي.

وهذا ما صرّح به النّاقد **"عمّار بن زايد"** في كتابه **(النّقد الجزائري الحديث)** حين قال: "وحقيقة القول أنّ النّقد الجزائري في بداية نشأته لم يكن ناضجا، وكان يتسّم بالنّظرة الجزئيّة حينا، والنّظرة السّطحيّة حينا آخر...إلى غير ذلك من الأمور التي تدلّ على نقص وعدم اكتمال"[2]، كما وُصف النّقد الجزائري في بداياته التّأسيسيّة بأنّه " لا يقوم على أسس نقديّة ثابتة أو أصول تعارف عليها النقّاد العرب أو النقّاد المعاصرون، فهو بذلك أقرب إلى خواطر أملتها ظروف معيّنة، ومناسبات عامّة، وهذا لا يعني التّقليل من قيمة تلك المحاولات النقديّة، فهي بلا شكّ تُعبّر عن مرحلة نقديّة مهما كان مستواها وتصدر عن اتّجاهات فكريّة وفنيّة، ولكن من الواضح أيضا أنّها لم تصل إلى مرحلة التّأسيس لمدرسة نقديّة جزائريّة، لها خصائصها ومميّزاتها الفكريّة والفنيّة على غرار ما ظهر في المشرق العربيّ"[3].

يُفهم من هذا التّصريح بأنّ النّقد في بداياته_أي مرحلة ما قبل الاستقلال_ كان يمرّ في نوع من الأزمة والتأخّر مقارنة بالنّقد في الأوساط العربيّة الأخرى، ولعلّ هذا ما يُؤكّده حديث النّاقد **"مخلوف عامر"** عن وضع النّقد الأدبيّ في الجزائر إذ يقول: "وكلّ من يهتمّ بالحركة النّقديّة في بلادنا ويتتبعّها يُلاحظ في يسر كثرة الكلام عن أزمة النّقد الأدبي، ومن غير أن لهذا الكلام جذورا، كما أنّ هناك اختلافا في طبيعة الأزمة ذاتها، وفي تحديد هذه الجذور...والحديث عن الأزمة هو حديث طبيعي أيضا، وليست أزمة عامّة مُطلقة، هي أزمة إبداع أيضا إلى حدّ ما لأنّ وجود نقد أدبي راق يتطلّب

[1] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2002م، ص09.

[2] عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990م، ص07.

[3] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر، ص138.

وجود إبداع راق أيضا"[1]، ويُفهم من هذا القول أنّ النّاقد **"مخلوف عامر"** يُرجع ضعف النّقد الأدبيّ في الجزائر إلى ضعف الأدب في حدّ ذاته ذلك أنّ وُجود الأوّل(النّقد) لا يكون إلّا بوجود الثاني (الأدب).

والأمر نفسه صرّح به النّاقد **"أبو القاسم سعد الله"** في دراسة له نشرها في مجلّة الآداب اللبنانيّة سنة 1960م، حيث يقول: " إذ كيف نتحدّث عن النّقد الأدبيّ في الجزائر بينما نحن لا نعترف أو لا نكاد نصدّق أنّ عندنا أدبا ناضجا شقّ طريقه مع قافلة الأدب العربيّ المعاصر أو الأدب العالميّ؟ والحقّ أنّ صواب هذه الفكرة ظاهر إلى حدّ بعيد، سيّما إذا أُخذت على سطحيّتها، فالأدب عندنا_كفنّ_ ما يزال متخلّفا من حيث الكمّ والموضوع والأسلوب، فليس هناك_بالعربيّة_ قصّة توفّرت لها شروط الإجادة في التقنيّة والعلاج، أو شعر تطوّر مع عواطف النّاس وظروفهم، ولا إنتاج مسرحيّ واكب المرحلة الرّاهنة من تاريخنا، وعبّر عن مشاعرنا في الحبّ والكفاح، وبالتّالي ليس هناك أدب متكامل يعيش من مشاكلنا الذّهنيّة والعاطفيّة، فكيف بعد هذا نُحاول الحديث عن النّقد الأدبي بينما الأدب والنّقد صنوان يسند ويُكمّل أحدهما الآخر"[2].

وهنا اعتراف من **"سعد الله"** بضعف النّقد والأدب معا، وبعدم وُجود أدب ناضج في مختلف الأجناس سواء في الشّعر أو النّثر، وبالتّالي وبما أنّ الأدب مرتبط بالنّقد فإنّ انعدامه يُؤدّي إلى انعدام النّقد،كما أنّ وجود نقد أدبي راق يتطلّب وجود نصّ أدبيّ راق أيضا.

والسّبب الأوّل والوحيد في إضعاف حركة النّقد والأدب في الجزائر يعود دائما إلى الظّروف التي أنتجها الاستعمار الفرنسي في الجزائر طيلة أكثر من قرن، ممّا أدّى إلى ركود وجمود في المشهد الثقافي، حيث "كان العقل برمتّه مُهدّدا بالسّجن وكلّ أشكال التّعذيب والإبادة، كانت فرنسا تصنع الجهل وتدعمه بأرقى الطّرق الحضاريّة تفاديا لظهور أيّ نخبة من شأنها أن تُناوئها"[3]، وبهذا ظلّت

[1] مخلوف عامر، الرواية وتحوّلاتها في الجزائر(دراسة نقديّة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربيّة)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م، ص06.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، دار الرائد للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص79_80.

[3] السّعيد بوطاجين، علامات سرديّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م، ص95.

التجارب الأدبيّة والنّقديّة مُتردّدة لفترة زمنيّة طويلة في ظلّ الحصار المضروب عليها من قبل الفرنسيين.

والمحدوديّة التي كان يُعاني منها النّقد الجزائري في بداياته لا تعني انعدامه ولكن كان عبارة عن مُحاولات تتلاءم مع المستوى الأدبي السّائد آنذاك، وقد مرّت هذه المحاولات في تشكّلها بمراحل تأسيسيّة، وكان للنّاقد "سعد الله" أن قسّمها إلى أربعة مراحل* ذكرها في[1]:

المرحلة الأولى: تتمثّل هذه المرحلة في الحملات التي كان يقوم بها بعض شيوخ الجزائر في أوائل هذا القرن، يدعون فيها إلى نبذ الجديد والتشكيك في قيمته الفنيّة والموضوعيّة، وإلى الأخذ بالقديم لا باعتباره نماذج خالدة ولكن باعتباره تُراثا قوميّا، ومن هنا يجب التمسّك به في العودة إليه مهما كانت قيمته الجماليّة، وكان على رأس زعماء هذه المحاولات الشيوخ: **"أبو القاسم الحفناوي، عبد القادر المجاوي، والمولود بن الموهوب، ومحمد بن أبي شنب ومحمود كحول.**

المرحلة الثّانيّة: تظهر فيما كان يدرسه الشيخ "**عبد الحميد بن باديس**" لتلاميذه من طرائق في الأدب وأساليبه من اللّفظة الجزئيّة، حتّى البناء الكامل، فقد كان للشّيخ طريقة خاصّة في تناول الحياة كلّها، تشهد لها بالحذق والبراعة، إذ كان يدعو تلاميذه والمنتفعين بثقافته إلى القديم والجديد معا،القديم في محاسنه ورزانته، والجديد في طلاقته وتطوّره، وإذا كانت هذه الدّعوة من الشّيخ عامّة، تشمل أسلوب الإصلاح جميعا، فلقد كانت أوضح ما تكون فيما عالجه من وسائل الأدب لتلاميذه.

المرحلة الثالثة: تأتي هذه المرحلة على يد الشّيخ "**الإبراهيمي**" الذي كانت ثقافته الأدبيّة أوضح من زميله الشّيخ "**بن باديس**"، وبينما كان الدّرس المشافه الموجّه أغلب على الأخير كان القلم واللّسان أغلب على الشّيخ "**الإبراهيمي**"، وقد أعطته هذه الميزة ميلا خاصّا للنّقد والتّوجيه فاتّخذ من الصحافة ولا سيّما جريدة البصائر منبر القيادة للجيل الجديد في الأدب، سواء فيما كان ينشره من

*أمّا النّاقد "عبد الله الركيبي" فقد جعلها في ثلاثة مراحل حيث حدّد المرحلة الاولى من بدايات القرن التاسع عشر إلى غاية قيام الحرب العالميّة الثانيّة، والمرحلة الثانية تبدأ من نهاية الحرب العالميّة الثانيّة إلى غاية الثّورة التّحريريّة، وأمّا المرحلة الثالثة فتبدأ من الاستقلال إلى يومنا هذا، وكلّ مرحلة من هذه المراحل لها قضايا نقديّة خاصّة بها شغلت بال النقّاد والدّارسين، ينظر: عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983م، ص256.

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، ص80_81.

نماذج تُثير الإعجاب وتدعو إلى الاحتذاء، أو في ما كانت تنشره الجريدة_بارشاده_ من شروط للأدباء والكتّاب الذين يرغبون أن يُساهموا في التّحرير.

المرحلة الرابعة: يعتبر الجيل الذي تخرّج علميّا على الشيخ **"بن باديس"** وأدبيّا على الشّيخ **"الإبراهيمي"** زعيما لهذه المرحلة التي تبتدئ بعد الحرب العالميّة الثانيّة، على أنّ هذه المرحلة بالرّغم من صلتها الوثيقة بالقديم قد أخذت تتحرّر في أسلوبها وموضوعها كما أخذت تُطبّق بعض المذاهب النّقديّة التي أكسبتها من ثقافتها المعاصرة، فظهر المذهب الواقعي واضحا في إنتاج "**أحمد رضا حوحو**"، والمذهب السلوكي في " واحتفظ الشّعر ببعض خصائص الرومانتيكيّة الصارخة كالثّورة والشّكوى، ومن أبرز أصحاب هذه المدرسة، "**حمزة بوكوشة، وحوحو وبن ذياب، وعبد الوهاب بن منصور، ومولود الطياب**" الذي كان أكثر هؤلاء نقدا وأقربهم إلى الموضوعيّة الهادئة.

كانت هذه هي أهمّ المراحل التي مرّ بها النّقد الجزائري في بدايته كما حدّدها النّاقد **"أبو القاسم سعد الله"**، و قدّم لهذه المراحل ميزات بيّن فيها مدى نجاحها في تطبيق المذاهب الحديثة والاستفادة منها من حيث القدم والجدّة، ومن حيث الموضوعات التي تطرّقت إليها، حيث يظهر على المرحلتين الأولى والثانيّة نزوعهما إلى القديم، أين تمسّكت الأولى بالألفاظ القديمة والقوالب العتيقة في نسج المقالة أو صياغة القصيدة، أمّا المرحلة الثانية حاولت أن تُجدّد في النّثر ونجحت في ذلك إلى حدّ كبير، إذ تطوّر في عهدها وأصبح يُواكب أحدث الأساليب العربيّة الناجحة في ذلك الحين، أمّا الشّعر فقد استمرّ على نفس النّغم حتى أنّه يُحاكي الأساليب القديمة مُحاكاة عمياء ويظهر ذلك فيما كان يطلبه الشّيخ **"بن باديس"** من تلاميذه من تشطير أبيات أو تخميسها أو احتذائها في الوزن والقافيّة والموضوع ثمّ ينقدهم على هذا الأساس.

والمرحلة الثالثة يجد فيها جزء من الجرأة بعد أن وجدت الطّريق معبّدة من السّابق وبذلك أصبحت آراؤها مقبولة وحملاتها موفّقة إلى حدّ كبير، ويظهر ذلك في اتّجاه الشّعر نحو البساطة والواقعيّة في الأسلوب و الأداء، كما يظهر في اتّجاه النّثر إلى تحرير العبارة واختصار الجملة والاقتراب من ذهن القارئ بتناول موضوعات تتصّل بحياته، ومشاكله وآلامه، أمّا المرحلة الرّابعة فهي تعدّ تجربة

أخصب بفضل التطوّر الذي اتّسمت به حركة الأدب من ناحية، ثمّ بفضل الضّغط الذي حاول أن يُوجّه الأدب وجهة خاصّة وإن لم يبلغ درجة النّقد النزيه النّاضج المتطوّر.

ويُصرّح النّاقد عن نضج اللغة الأدبيّة والنقديّة في المرحلة الرابعة إذ يقول:" ففي هذه المرحلة دخلنا باب القصّة العربيّة وحاولنا كتابة المسرحيّة النّاجحة، وظهر عندنا أدب الخاطرة، وتطوّرت في كتاباتنا دراسة الشّخصيات، وتلاقحت أفكارنا بمعطيات جديدة من الشّرق العربي ومن أوروبا فأخذنا من كلّ ذلك وحملنا كتابنا وشعرائنا عليه، ولكنّنا لم ننجح النجاح كلّه إلّا مع الكتّاب أمّا الشّعراء فقد بقوا على ما هم عليه، إذ لم يظهر عندنا في هذه المرحلة ناقد شعري متمكّن يُخالف نقّاد المراحل السّابقة في العقيدة والمنهج، وبذلك ركدت حركة الشّعر إلى حين، أمّا الكتّاب فقد كانت الحملة عليهم قويّة من **أحمد رضا حوحو وحمزة بوكوشة وعبد الوهّاب بن منصور** وغيرهم[1].

2_/ تطوّر النّقد الجزائري:

إنّ التراجع والضّعف الذي عانى منه المشهد النّقدي الجزائري قبل الاستقلال جعله بعد ذلك يُحاول النّهوض بالفعل النّقدي والعمل على دراسة الخطاب الأدبي بطرائق نقديّة جديدة، حيث اتّخذ النّقد سبيلا آخر في الانبثاق والتطوّر من خلال ظهور نشاط نقدي أدبي كانت نواته الطلبة الوافدين إلى الوطن بعد مزاولتهم للدراسة في الخارج وخاصّة في الجامعات المشرقيّة التي تأثّروا بها ونهلوا من معارفها، وكان من بينهم **"أبو القاسم سعد الله، محمد مصايف، صالح خرفي، عبد الله الركيبي"**، الذين قدّموا جملة من الأعمال تُصنّف ضمن الجهود التّأسيسيّة للنّقد الجزائريّ، وأوّل انطلاقة كانت مع ظهور كتاب **"أبي القاسم سعد الله"** عن الشّاعر محمّد العيد آل خليفة الذي يعدّ الباكورة الأولى للخطاب النّقدي الجزائري الذي أخذ يتطوّر ويتجدّد بعد الاستقلال.

وساهم في نهوض حركة النّقد في الجزائر جملة من العوامل كانت أهمّها:

أ/ الصّحافة:

كان للصحافة دورها الفعال في نشر النهضة الأدبية و النقدية رغم ما شهدته من

[1] ينظر:أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، ص83.

مضايقات ومُطاردة المستعمر الذي حاول القضاء عليها: "حيث ضربت الصحف الوطنية الجزائرية وأوقف العديد منها عن الصدور، ومنعت الصحف العربية من الدخول إلى الجزائر وبخاصة تلك التي تشتم منها رائحة الفكر القومي الثائر لأن مثل هذا الفكر يهدد وجوده ، ويكدر صفو هنائه، بل ويجعل أيامه فوق أرض الجزائر محدودة"[1]، إلّا أنّ الصّحافة قدّت خدمة للنّهضة الأدبيّة التي كانت منبرا للكاتب والأديب وللسياسيّ والمصلح الدّينيّ والاجتماعيّ، وكان لها الفضل في نشر اللغة العربيّة والحفاظ عليها، وإقامة الرّوابط وتقويتها بين بلاد المغرب والمشرق العربيين.

فقد كان للصحافة فضل كبير في نشر الوعي الفكريّ واطّلاع الرأي العالمي بقضية الجزائر، أحيت الأدب والنّقد اللذان ازدهرا بحركتها وأدّت خدمة عظيمة لشعب الجزائر، حيث كانت منبراً لطرح أفكارهم و انشغالاتهم و ركيزة أساسية في دفاعها عن حقوقهم وتعبيراً عن مطالبهم، فهي كانت مثل مرآة عاكسة تلخص مدى معاناة الجزائريين من السياسة الاستعمارية القاسية، فهم كانوا يعتبرونها الوسيلة التي تعلي من شأنهم وتحفظ لهم كرامتهم، فكلّ العوائق التي اعترضت سبيل الصحافة إلا أنها ناضلت بقوة وقدمت خدمة جليلة، وهذا ما جعلها في مخيلة النّاقد " **صالح خرفي**" بمثابة البحر الذي بدا فيه الشعر مجسما في هيئة سمكة ومعنى ذلك أن حياة الشعر وازدهاره مرتبطان بوجود الصحافة وانتشارها إذ يقول: " ويوم عرفت الجزائر نهضة في الصحافة كان الشعر كالسّمكة المختنقة توضع في الماء، فدبّت فيه الحياة ، وسرت في مفاصله رعشة الحيوية، فطال نفسه في البث ، طول نفسه في الكبت، وعانق الصحيفة وأمطرها القبلات ، وهلل وكبر لمطلعها، واستبدل الدمعة بالبسمة وطارد اليأس بالأمل، وأقام العرس مقام المأتم، وكأن الصحافة فتحت له الفتح المبين" .[2]

ويتضّح من كلام النّاقد إثبات بقدرة الصحافة على توصيل أفكارهم ونشرها فهو بذلك شبّهها بالبحر المتسع الذي لا حدود و لا نهاية له، مُؤكّدا على أن وجود الشعر يتوقف على وجود الصحافة التي أحببت الشعر وأعطته حيوية من خلال نشر أعمالهم والتعريف بما يختلج صدوره، التي

[1] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 19-20.

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 21.

كانت المتنفّس أو الفضاء الذي تطرح فيه مختلف الأفكار والوعاء الذي يحوي أعمالهم.

فقد فتحت الصّحافة الوطنيّة صفحات جرائدها لكتابات النقّاد وإن لم تخصّ جريدة بعينها في قضايا النّقد، فبدأت بعض الصّحف الوطنيّة تُخصّص صفحات للأدب والإبداع وبعض النّقد كجرائد (الشّعب)، ومجلّة (الجيش)، وجريدة (النّصر)، ثمّ ظهرت الصحافة الأدبية شبه المتخصصة كمجلة (آمال) في سنة 1969م، التي فتحت صفحاتها لإبداعات الشباب وإن لم تبرز توجيها نقديا تردفه لتلك الإبداعات الأدبية، فكانت تكتفي بحجز ما تراه لم يرق لدرجة النشر وهو نوع من النقد لتلك الأعمال[1]، ومعنى هذا أن الصّحافة الوطنية فتحت الأبواب أمام النقاد لنشر مقالاتهم من أجل التّعريف بإبداعاتهم ومواهبهم الإبداعيّة وكتاباتهم النقدية .

وإلى جانب الصحافة الوطنية فقد كان للصّحافة العربية هي الأخرى فضلا في ازدهار النهضة الأدبية وذلك بتزويد الصّحافة الجزائريّة بالعديد من الصحف العربية، حيث "احتلت الصّحافة العربية الشقيقة مكانة متقدمة في سلم اهتمامات الجزائريين، وساهمت بنصيب وافر في تغذية ودفع حركة النهضة الأدبية الجزائرية بخطوات كبيرة إلى الأمام، وأبقت على جسور التواصل بين الجزائر والأقطار العربية قوية رغم كيد الاستعمار، وسعيه لوضع الجزائر بالنسبة لشقيقتها داخل قفص من فولاذ"[2]، إذ يوجد "صحف تدفّقت على الجزائر من سائر البلاد العربية، فنحن نجد منها مثلا: المنار، و الفتح، و الهدى الإسلامي، والمنهاج و الشورى، والأهرام، والمقتطف من مصر، ونجد المرشد، مرشد الأمة، والوزير، والصواب من تونس، ونجد(الجامعة العربية)، والجزيرة، والأيام من سوريا، الهداية وصدى السلام من بغداد، الإيمان من اليمن، العرفان من لبنان،،الخ .[3]

وبهذا تكون الصحافة العربية قدّمت مساهمات جليلة للصحافة الجزائرية، فهي من جهة حاولت الدفع بها إلى الأمام لمسايرة التطور الحاصل في البلدان العربية الشقيقة، من خلال اتصال

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث1830_1973، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص 255.

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 21.

[3] عمار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 21.

أدباء الجزائر بأعلام الأدب في الوطن العربي، ومن جهة أخرى تزويج الجزائريين بمختلف الصحف العربية، فقد كان كبار الكُتّاب والنقّاد الذين عرفتهم السّاحة الأدبيّة الجزائريّة بدأت مسيرتهم الإبداعيّة والنّقديّة انطلاقا من الصّحافة، وتمكّن شباب من إبراز إبداعاتهم وكتاباتهم النّقديّة لتكون ألمع الأقلام في ما بعد كمرزاق بقطاش، عبد العالي عرعار، جيلالي خلّاص، عمر أزراج، أمين الزّاوي[1]..وغيرهم من المبدعين.

ب/ التّعليم:

يُعتبر التّعليم من أكثر العوامل التي عملت على تطوير ونمو الحياة الفكرية والنقدية في الجزائر وذلك بتنشئة الإنسان وتحفيزه على تحمل مسؤولياته من خلال ما يقوم به من توعيته وإرشاده للاستفادة من قدراته؛ لأن ذلك يؤدي حتما إلى النهوض بالمجتمع والدفع به إلى الأمام.

فالتّعليم كما يقول "**عمر التومي الشيباني**" : "إحدى مؤسسات المجتمع وأهم أوجه النشاط التي تحدث فيه، وتستمد منه خصائصها ومقوماتها وفلسفتها و أهدافها، وله دور رئيسي في تغيره و تحديده".[2]، أيّ أنّ التّعليم نواة المجتمع وبؤرته و أي أمّة تبحث عن التّطور و الرقيّ لا بد لها من التعلّم والمعرفة من أجل الوصول إلى الغاية المرجوة منها حيث أنّ وجوده أمر ضروريّ في أيّ مجتمع.

عنى التعليم في الجزائر وهذا بسبب السياسة الاستعمارية التعسفية التي سعت إلى القضاء على الهوية الوطنية ونشر لغة المستعمر وثقافته على حساب اللغة الجزائرية العربية، وبالتالي فالتعليم كان مقتصرا في بداياته على الزوايا والمساجد ليتطور بعد ذلك وهذا ما صرح به "محمد ناصر":" لقد أخمد الاستعمار الفرنسي جذوة العلوم والمعارف تحت أنقاض المساجد والكتاتيب، والزوايا التي دمرها فلم تبق منها سوى جمرات ضئيلة في بعض الكتاتيب دفعتها العقيدة الدينية فحافظت على لغة القرآن ومبادئ الدين الحنيف في تعليم بسيط وأساليب بدائية، غير أن عواصف الحرب العالمية الأولى

[1] أحمد سايحي، النّقد النّسقيّ الجزائري بين الأصول والتجليّات، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، الجزائر، 2017م_2018م.

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 18.

الشديدة نفخت روح الحياة في تلك الجمرات فبعثتها متأججة من جديد وآب حمله المشاعل من جامع الزيتونة وكليات المشرق العربي يحملون النور معهم، وينيرون طرق النهوض و اليقظة أمام الأمة المحرومة".[1]

وإلى جانب الزوايا كان حضور للنّوادي والجمعيات التي سعت إلى تطوير التعليم من خلال تناولها قضايا تتعلق بالتعليم والأدب والمجتمع كالجمعيّة التوفيقيّة، ونادي الشبيبة الجزائرية، ونادي الآداب، و نادي الترقي ونادي صالح باي الذي كان لهما دورا متميّزا في الحياة الثقافية، و هذا ما يُؤكّده قول النّاقد "**عبد الله الركيبي**" :" لعب (نادي الترقي)و (نادي صالح باي) دورا هاما في الحياة الأدبية والثقافية، وفي الدعوة إلى إحياء اللغة العربية والثقافة القومية، مع ما صاحب هذا من حديث عن المسرح وحاجة المجتمع إليه، ومن تكوين فرق تمثيلية أسهمت في النهضة الأدبية والاجتماعية ".[2]

وبهذا يكون التّعليم أحد أهمّ المحاور التي يزدهر بها المجتمع وعامل هامّ في نهضة الأدب والنّقد في الجزائر.

ج/ الرّوافد العلميّة والأكاديميّة:

تتمثّل الرّوافد الأكاديميّة في المثاقفة مع الآخر التي كانت مع خريجي الجامعات والمعاهد العليا الشّرقيّة والغربيّة وشكّلت بأطروحاتها العلميّة تأثيرا مُتزايدا في تنمية النّقد في الجزائر، وفي إشباع البّحث العلميّ بالمنهجيّة المعرفيّة الحديثة، ولقد جسّدت الجامعة هذه التّجارب النّقديّة والهدف منها هو توجيه الطلبة والبّاحثين نحو البّحث ومُحاولة إرساء ووضع أسس الممارسة النّقديّة في الجزائر، حيث برزت هذه الكتابات كأعمال أكاديميّة ورسائل جامعيّة تهدف بالأساس للتعرّف على الأدب الجزائريّ والأسماء المبدعة التي تزخر بها السّاحة الثقافيّة والأدبيّة الجزائريّة[3].

فقد استطاع النّقد الجزائري _بعد الاستقلال_ أن يخطو خُطوات لا بأس بها، بيد أنّه في فترة

---

[1] عمّار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ص19.

[2] عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 19.

[3] ينظر: أحمد سايحي، النّقد النّسقيّ الجزائري بين الأصول والتجليّات، ص30.

الستّينات وحتّى بداية السّبعينات كان لا يزال يتسّم بكثير من سمات الممارسة النّقديّة القديمة التي يعوزها الإطار المنهجي، وكانت انطلاقها في التّركيز على السياق الخارجي والمحيط الاجتماعي، والظّروف النفسيّة والبيئيّة الخارجيّة المؤثّرة في العمل الأدبي، حيث ظلّت هذه الجهود ركاما مُتناثرا تعوزه القراءة اللاحقة التي تلمّ شتاته وتقولبه ضمن الإطار الشّامل لمناهج النّقد الأدبي ونظريّاته، وما وجد منها إنّما كان لا يتجاوز طقوس القراءة الأكاديميّة النمطيّة التجميعيّة الجامدة، التي قصارها الظفر بشهادة جامعيّة عليا، كما فعل الأساتذة: محمّد مصايف وعمّار بن زايد وعبد الله قرين وحتّى محمّد ساري في دراسته لتجربته المرحوم مصايف وعلي خفيف في دراسته لتجربة مرتاض ورابح طبحون في دراسته لتجربة عبد الله الركيبي"[1].

فالدّراسات المؤسّسة الأولى التي ظهرت كانت معظمها ذات أسلوبي أكاديمي كلاسيكي غلب عليها الطّابع السياقي مثل المنهج الانطباعي و المنهج التاريخي هذا الأخير الذي يعدّ فاتحة المناهج في الجزائر أو ــإن صحّ القولــ هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها وعلى وجه التحديد فإن سنة 1961م هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التاريخي في النقد الجزائري، وهي السنة التي ظهر فيها كتاب الدكتور أبو القاسم سعد الله عن الشاعر محمد العيد آل خليفة."[2]

وسار بعده النقّاد مثل "**عبد الله الركيبي**" الذي استعان بالمنهج التاريخي في رسالته الموسومة بالقصّة القصيرة في الأدب الجزائري الصادرة سنة 1967م، والتي يهدف من خلالها إلى بيان تطوّر القصّة ومسارها العام والأشكال التي ظهرت فيها، انطلاقا من مبدأ أنّ الأدب مرتبط بمدى تطوّر حياة الإنسان والتّاريخ يُساعد على تحديد هذا التطوّر، كما يظهر معه المنهج التّاريخي في كتابه (**تطوّر النّثر الجزائري الحديث_1930_1974م**) ولعلّ ذلك يظهر من خلال عنوان الكتابباستعمال كلمة تطوّر وتحديد الفترة الزمنيّة، كما يحضر المنهج التّاريخي مع الناقد "**عبد الملك مرتاض**" في كتابه (**فنون النّثر الأدبي الجزائري** (**1928_1962**) الذي وقف فيه عن نشأة الفنون النّثريّة الجزائريّة في

[1] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، ص 10.

[2] يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، ص 22.

سياقها التّاريخي (الظروف، المؤثرات، العوائق).

كما هيمن على النّقد الجزائري _في بداياته التأسيسيّة_ المنهج الواقعي الإيديولوجي والواقعيّة الاشتراكيّة، وكان ذلك فترة السّبعينات وهو اتّجاه فرضته طبيعة النصوص الأدبيّة ومواضيعها التي جاءت لنصرة القضيّة الوطنيّة ومسايرة الثّورة، والواقع السياسي والاجتماعي الجزائري، ومن نقّاد هذه الفترة النّاقد **"محمّد مصايف"** الذي كان أكثر النقّاد تمثّلا لهذا الاتّجاه والذي جاءت كتاباته جلّها حاملة طابع الواقعيّة منها: كتاب فصول في النقد الجزائري الحديث، دراسات في النّقد والأدب، الرواية العربيّة الجزائريّة بين الواقعيّة والالتزام.

ومع نهاية السّبعينات وبداية الثمانينات شهدت السّاحة النقدية الجزائريّة جيل من النقّاد أحدثوا تحوّلا في الحركة النّقديّة بتبنّيهم المناهج النسقيّة الغربيّة، والتي ظهرت مع نخبة من المتخرجين من الجامعة الأوروبيّة التي أعادت النّظر في طرائق دراسة العمل الأدبي وتخليصه من إرث بعض القراءات التي أسّست على الايديولوجيّة بمفهومها الظّرفي الذي ارتبط بسياقات تاريخيّة محدّدة، وهنا ظهر المنهج البنيوي المستفيد من النّقد الفرنسي تحديدا وكان رائد هذا الاتّجاه النّاقد **"عبد الملك مرتاض"** من خلال كتابه (**النّص الأدبي من أين وإلى أين؟**)[1].

ويُعدّ **"عبد الملك مرتاض"** أبرز النقّاد الذي عايش مختلف المناهج النّقديّة الحديثة والمعاصرة بين سياقها ونسقها خصوصا المنهج البنيوي ثمّ اتّجه إلى المنهج السيميائي ودعا في أكثر من موضع لتبنّي مناهج الحداثة، كما كان سبّاقا إلى اكتشاف المنهج التّفكيكي بدراسته ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد الصادرة بالعراق سنة 1989م، ثمّ أصدر كتابه الثّاني الذي انتهج فيه نهجا مركّبا سيميائيّا تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي لمحمّد العيد الذي ألّفه سنة 1987م ونشره سنة 1992م، وكتابه أيضا تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكيّة سيميائيّة_ مركّبة لرواية زقاق المدق سنة 1989م، فقد اتّسم مساره النّقدي بما يُعرف بالتّركيب المنهجي، فكان كثيرا ما

[1] ينظر: لخضر بلقاق، واقع النّقد الأدبي الجزائري المعاصر، مجلّة دفاتر البحوث العلميّة، الجزائر، عدد12، جوان 2018م، ص82.

يلجأ إلى استخدام أكثر من منهج في دراسة واحدة، فهو يرى في ذلك أنّه لا يوجد منهج متكامل مثالي لا يأتيه الضّعف ولا النّقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذن فمن التعصّب التمسّك بتقنيات منهج واحد على أساس أنّه هو وحده ولا منهج آخر معه مجدرة أن يتبع...وانطلاقا من حتميّة انعدام الكمال في أيّ منهج إذا، ونجتهد أثناء الممارسة التّطبيقيّة أن نُضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنهج العمل الأدبي الذي ننجزه شيئا من الشّرعيّة الإبداعيّة وشيئا من الدّفئ الذّاتي معا"[1].

ففترة الثمانينات وما بعدها كانت فترة بروز النّقد الجديد في الجزائر الذي عرف تحوّلات في المفاهيم التي صارت غير قادرة على مواكبة العصر وتحوّلاته السريعة والمتجدّدة، حيث نشطت الحركة النّقديّة بترجمة الكثير من المؤلّفات الغربيّة التي تمثّلت في المناهج النّسقيّة التي سادت النّقد عندهم، ولم يعد النّقد في الجزائر كما كان سابقا خاصّة مع فترة التّسعينات وما بعدها أين اتّجه الدّارسون إلى الممارسة التّطبيقيّة بدل التّنظير للنظريّات،وهذا ما يُدلي به النّاقد **"مخلوف عامر"** في قوله :" وإنّه من الجرأة وحصافة الرأي ألّا يبقى البّاحث الجزائري اليوم في حدود التّنظير والتّلاعب بالمصطلحات الجديدة لإبهار المتلقّي، إنّما المطلوب أن يكون لهذه النظريات امتدادها التّطبيقي، وإنّه وإن كانت هناك مسافة بين التّنظير والممارسة إلّا أنّ هذا لا يمنع من القيام بالمحاولة والتّجريب ليتراكم لدينا إنتاج نقدي لا شكّ سيتبلور لاحقا في حركة سيكون لها شأنها، وقد أخذت تظهر بوادرها من خلال دراسات مميّزة يُقدّمها أساتذة من الجيل الجديد"[2].

ويُقدّم **"مخلوف عامر"** مجموعة من الدراسات النّقدية الجزائريّة المعاصرة والتي يراها ذات قيمة ولا تقلّ عمّا يوجد في البلدان الأخرى، فيقول:" عوض أن نتباكى على غياب النّقد في الجزائر علينا أن نُقدّر جهود الذين قدّموا دراسات لا تقلّ قيمة عمّا يوجد في بلدان أخرى إن لم تكن أعمق في بعض النّماذج، ومنها: (الاشتغال العاملي، السّرد ووهم المرجع، ترجمة المصطلح) للسّعيد بوطاجين، (

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 2001م، ص18_19.

[2] مخلوف عامر، مناهج نقديّة، ص94.

التخييل في الرواية الجزائريّة) لآمنة بعلى، (مناهج النّقد الأدبي، إشكالية المصطلح) ليوسف وغليسي، (السّيميائيّة السّردية) لرشيد بن مالك، (فضاء التخيل) لحسين خمري، (سيميائيات التّواصل وفعاليّة الحوار) لأحمد يوسف، (مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، معالم سرديّة في مضمون الخطاب السّردي) لنادية بوشفرة،(السيميائية السّردية وتجليّاتها في النّقد العربي المغاربي) لقادة عقاق[1].

ودراسات أخرى مهمّة لا يسع المقام لذكرها جميعا سواء أكانت كتبا مطبوعة أم دراسات منشورة في مجلّات، أم بُحوثا أكاديميّة لم يكتب لها النّشر بعد كون أنّ الدّراسات النّقديّة الجزائريّة أصبحت اليوم حبيسة رفوف المكتبات بتراكماتها، و هذا ما يُصرّح به الأستاذ "**عز الدّين المخزومي**" في قوله: "البّحث عن الوجه الحقيقي للنّقد الأدبي الجديد في الجزائر لا يُمكن تلمسّه بصورته الكاملة إلّا في المكتبات الجامعيّة سواء في الدّراسات التّطبيقيّة التي تناولت أجناسا أدبيّة مختلفة أم في دراسات نقد النّقد"[2]، وكلّ ما تحتاجه هذه الدّراسات هو تسهيل عمليّة من أجل تحصيل منتج نقديّ في بيبليوغرافيا الكتب النّقديّة والتعرّف عليها أكثر.

ثالثا/ الدّراسات النظرية للسّرديات في النّقد الجزائري:

_قراءة في كتاب (في نظريّة الرواية لعبد الملك مرتاض):

تُعدّ نظريّة السّرد من أهمّ النّظريات النّقديّة المعاصرة التي لقيت صدى واسعا من قبل الباحثين والدّارسين، بعد أن ركّزت اهتمامها وهدفها الأوّل على كشف الأنساق الكامنة في كلّ أنواع الحكي وارتبطت ارتباطا وثيقا بالنّموذج البنيويّ، وكغيرها من النّظريات النّقديّة فقد أفرزت نظريّة السّرد الكثير من الإشكاليات بين النقّاد كانت أوّلها الإضطراب المصطلحي والمفاهيمي خاصّة في النّقد العربيّ، ووُجدت صعوبة الإلمام بكلّ المصطلحات التي خلقتها هذه النظريّة وضبطها بدقّة، فكان هذا الدّافع الأوّل للنّاقد "**عبد الملك مرتاض**" لِتأليف كتاب يُقدّم فيه نظريّة عربيّة في مجال السّرد و يسدّ من

[1] ينظر: مخلوف عامر، مناهج نقديّة، ص94_95.

[2] مجموعة أساتذة، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، في 10 جوان 2021م، ساعة 17:33، https://dspacoeuniv-msila.dz.

خلاله من بعض الخلط المصطلحي واضطراباته في النّقد العربيّ ككلّ.

تُقدّم بيبليوغرافيا النّقد الجزائري كتاب النّاقد **"عبد الملك مرتاض"** الموسوم ب:(**في نظريّة الرواية_بحث في تقنيات السّرد_)** أوّل دراسة نظريّة في مجال السّرد عامّة وفي مجال الرواية خاصّة والتي كان إصدارها مع نهاية التسعينات من القرن الماضي.

يُعلن النّاقد في المقدّمة عن سبب تأليفه للكتاب والهدف الذي يسعى إليه من خلاله، فأمّا السّبب فيرجعه إلى تلك الحيرة التي تتشابه حين يطرح أسئلة تتعلّق بماهيّة الرواية، وتقنياتها وآليات كتابتها وكيفيّة بناء عناصرها وكيفيّة قراءتها، إذ يقول: " لقد ظللنا أكثر من عشرين عاما نطرح أسئلة حائرة من هذا النّوع، وكلّما طرحنا سؤالا منهجيّا، أو معرفيّا، أو إجرائيّا، أو جماليّا، أو تقنيّا، أو فنيّا، حاولنا أن نظفر بالإجابة عنه في قراءة المظانّ المختصّة، وهي في جمهورها أجنبيّة وبدأنا نجمّع طوامير نسجّل في ها الملاحظات والآراء من حول الإشكاليات التي نقرأ عنها"[1].

كما يُرجع السّبب إلى عدم تهذيب الكتابات العربيّة التي كُتبت في النظريّة السّرديّة فيقول في ذلك: " ثمّ لما رأينا أنّ الكتابات العربيّة التي كُتبت حول نظريّة السّرد بعامّة ونظرية الرواية بخاصّة، تحتاج إلى اعتناء وبلورة وخصوصا فيما يتمحض للتقنيات الخالصة التي تكتب بها الرواية، رأينا أن نتكلّف بتبييض تلك الطوامير"[2].

ويُحيل النّاقد على المرجعيّة التي يعتمد عليها في الدّراسة والتي كانت غربيّة الملجأ كونها البيئة التي خلقت منها النظريّة السّرديّة مُصرّحا بذلك في قوله:" وقد اضطررنا إلى التّعويل في كتابة مادّة هذا الكتاب على جمهور من المؤلّفين الغربيين، مستقين مواد مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللغة الفرنسيّة: تأليفا فيها، أو ترجمة إليها من الاسبانيّة، والرّوسيّة، والألمانيّة، والانجليزيّة والايطاليّة، وما تراه

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998م، ص07.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 08.

من نصوص مستشهد بها من تلك المراجع باللغة العربيّة هو من صميم ترجمتنا الشّخصيّة"[1].

يُوزّع النّاقد مادّة كتابه إلى تسع مقالات:

1- الرواية: الماهية والنّشأة والتطوّر

2- أسس البناء السّردي في الرواية الجديدة

3- الشّخصيّة: الماهية \ البناء \ الاشكاليّة

4- مستويات اللّغة الروائيّة وأشكالها

5_الحيّز الروائي وأشكاله

6_أشكال السّرد ومستوياته

7_علاقة السّرد بالزّمن

8_شبكة العلاقات السّرديّة

9_حدود التداخل بين الوصف والسّرد.

- المقالة الأولى/ الرواية: الماهية والنّشأة والتّطوّر:

يُحاول النّاقد في هذه المقالة دراسة مصطلح "الرواية" كجنس أدبي والعلاقات التي تُقيمها مع الأجناس الأدبي الأخرى، مشيرا في البداية إلى صعوبة تحديد معناها (مفهوم) مُعلّلا سبب ذلك قائلا:" تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأنّنا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبيّة الأخرى بمقدار ما تتميّز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصّميمة"[2]، وهذا رأي يشترك فيه جميع من نظّروا لنظرية الرواية وممّا سبقوه في ذلك سواء مع النقاد الغربيين أو العرب.

كما يُرجع النّاقد سبب غموض جنس الرواية إلى العلاقات التي تُقيمها هذه الأخيرة مع

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص08.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص11.

الأجناس السّرديّة القديمة كالحكاية والأسطورة والملحة، فهو يراها_الرواية_ تشترك مع الحكاية والأسطورة في كثير من العناصر حيث "تغترف بشيء من النّهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين، وذلك على أساس أنّ الرواية الجديدة أو المعاصرة بوجه عام لا تُلفي أي غضاضة في أن تُغني نصّها السّردي بالمأثورات الشّعبيّة، والمظاهر الأسطوريّة والملحميّة جميعا"[1]، فهناك من يجدها قصّة طويلة وهناك من يُشبهها بالملحمة ولكن حقيقة الرواية أنّها ما هي قصّة ولا ملحمة.

هذا ما أدّى بالنّاقد إلى ذكر أوجه التشابه والاختلاف بين الرواية والملحمة وبين الرواية والمسرحية، وذلك بعد الخلط الذي وقع في المفاهيم والمصطلحات، فأمّا فيما يخص الرواية فهو يرى أنّ الرواية تشترك مع الملحمة من حيث " أنّها تسرد أحداثا تسعى لأن تُمثّل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتُجسّد ما في العالم، أو تُجسّد من شيء ممّا فيه على الأقل"، وأمّا عن عناصر الاختلاف بين الجنسين فيذكرها في:

"إنّ الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة وهي الخاصيّة نفسها التي تتغذّى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام، وتكلّف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال البسطاء في المجتمع وهو الموضوع الذي تكلّف به الرواية دون الإحجام عن معالجة الشقّ الأوّل في بعض أطوارها الاستثنائيّة، والملحمة ذات أبعاد زمانيّة ومكانيّة تتسّم بالعظمة والسموّ، وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطيئة الزّمان بحيث لا تكاد تُعالج إلّا الأزمنة البطوليّة، على حين أنّ الرواية التي تُحاول عكس حياة إنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود، ممّا يجعلها تتسّم بالحركيّة والسّرعة"[2]، وبرأيه هذا يُخالف من يجعل الرواية ملحمة حديثة أو ملحمة العصر ، ويرى أنّ الرواية غير الملحمة وإنّما هي تحمل بعض من عناصر تشكّلها.

وأمّا اشتراك الرواية مع جنس المسرحيّة فيجده النّاقد في استلهام الرواية لبعض لوحات المسرحية الخشبيّة وشخصياتها المهرّجة، فلأنّ الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك، ولأنّ "الرواية في

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص11.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12.

أيّ طور من أطوارها لا تستطيع أن تُفلت من أهمّ ما تتميّز به المسرحيّة وهو الشّخصيّة والزمان والحيّز واللغة والحدث، فلا مسرحيّة ولا رواية إلّا بشيء من ذلك"[1]، ويبقى النّاقد مصرّا على أنّه مهما وقع تشابه بين الرواية والأجناس التي ذكرها إلّا أنّ الرواية تبقى متفرّدة بذاتها فهي في نظره "طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا، وهي غنيّة بالعمل اللغوي ولكن يُمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعريّة التي هي لغة الملحمة، واللغة السّوقيّة التي هي لغة المسرحيّة المعاصرة"[2].

وبعد هذا التّقديم الذي خصّصه لتداخل الرواية مع الأجناس السّردية الأخرى، يلجأ النّاقد في البّحث عن مصطلح (رواية) وما يُحيل عليه في المعنى اللغوي العربيّ، ليُصرّح بغياب الدراسات العربيّة التي اهتمّت بتحليل الرواية كجنس أدبيّ والبّحث في أصولها ونشأتها، وهذا ما يؤكّده قوله:" وإنّا لا نعرف أحدا من الدارسين ومحللي الرواية العرب إلى يومنا هذا، وذلك في حدود ما بلغناه نحن على الأقلّ من العلم، إلّا ما كان من أمر الدكتور عزّ الدّين إسماعيل الذي حاول أن يتحدّث عن الأنواع الأدبيّة كما سمّاها، فتحدّث باقتضاب عن الفنّ القصصي، والفن المسرحي، والشّعر والنّقد الأدبي، وعلى أنّه لم يُعر المقالة الأدبيّة ولا الرواية ما لها من العناية".[3]

و سبب هذا الغياب يُرجعه في أنّ العرب عرفت أوّل الأمر جنس الشّعر وحده الذي شغل حيّزا شاسعا في الزّمن والاهتمام، فكان كأنّه هو الأدب الحقّ، وما عداه لا يعدو كونه شيئا يصبّ في روافده، لذا جاءت الدراسات النّقديّة القديمة مهتمّة بالشّعر دون النّثر، وبأنّ دراسات النّثر لم تظهر إلّا ما قُدّم في كتاب (البيان والتّبين للجاحظ) ويُشير **"مرتاض"** بأنّه أوّل محاولة تُعنى بالنّثر العربي وأنّ لولا جهد هذا الأخير لكان ضاع من الأدب العربيّ أروع نصوصه المنثورة، كما يُشير النّاقد أيضا إلى الخلط المصطلحي عند النقّاد والأدباء العرب لمصطلح "رواية " والذين كانوا يُطلقون على كلّ عمل مطوّل نسبيّا معقّد التّرتيب والبناء ب (رواية)، حيث يُصرّح بأنّ الأدباء العرب إلى سنة 1930م

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص17.

يسمون المسرحية بالرواية، وأنّ اللغة النّقدية العربية كانت حائرة في العثور على المصطلح للمفاهيم الغربية الوافدة[1].

وفي أوراق أخرى يُقدّم علاقة الرواية بالتّاريخ إذ يرى أنّ الرواية قبل أن تبلغ ما بلغته اليوم من وضع ممتاز حملها على إنكار التّاريخ، والإنسان والمكان، والحقيقة(الرواية الجديدة): كانت متزاوجة مع التّاريخ زواج وفاء، تنشد العلاقة الحميمة بينها وبينه، ثمّ يقول:" ولكن لعلّها كانت مجرّد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها، ولا موقنة من جمالها الفنّي، وسلطانها الأدبيّ المثير، فكنّا نلفيها تعول تعويلا شديدا على أحداث التّاريخ إمّا بصورة مباشرة، وإمّا بإيهام القارئ بأنّ ما حدث هو فعلا وقع يوما ما في زمن ما في زمن التّاريخ، وأنّ الشّخصيات المرسومة هي حقّا تُمثّل أشخاصا كانوا يحيون ويرزقون"[2].

ويُشير النّاقد إلى أنّ الكاتب "ولتر سكوط(walter scott) (م1771_1832م) منشئ الرواية التّاريخية من خلال روايته (waverly ويفرلي) التي أصدرها عام 1814م، والتي أثّرت تأثيرا واضحا في قيام الحركة الرومنتيكيّة، وسار بعده الروائيين الأوروبيين في القرن التاسع عشر في معالجة المواضيع التّاريخية في أعمالهم الروائيّة.

كما درس علاقة الرواية بالمجتمع طارحا فكرة "**رولان بارثR.Barthes**" القائلة:" إنّ الرواية عمل قابل للتكيّف مع المجتمع"، فالنّاقد يوضّح بأنّ الرواية مؤسّسة أدبيّة ثابتة المكان فهي الجنس الأدبي الذي يُعبّر بشيء من الامتياز عن مؤسّسات مجموعة اجتماعيّة، وبنوع من رؤية العالم الذي يجرّه معه ويحتويه في داخله.

ليختم المقالة بالحديث عن بنية الرواية أين يرجع الرؤية للعالم هي إحدى البنى المركزيّة للرواية، وإنّ كلّ تحليل بنيوي هو بالضرورة تحليل دلالي غايته كشف العلاقات القائمة بين الشّكل والمضمون، شارحا الناقد ذلك قائلا:" لأنّ اعتبار رواية من الروايات مجرّد شيء نصّي لا يفضي بالضرورة إلى أنّ

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص22_23.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ، ص28.

يُشكّل العمل الروائي فيه صورة ما فحسب، وإنّما يجب أن يعدّ مظهر من مظاهر تشغيل اللغة، لأنّ الدراسة النصيّة تُتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسج الإبداع وكيف رُكّب؟"[1].

ويُشير إلى أثر المدرسة الأمريكيّة في تطوّر الرواية والذي يربطه بالأسلوب المعتمد في السّرد بعد الحرب العالمية الأولى، الذي لم يكن معهودا من قبل في الرواية الأوروبيّة والمتمثّل في أسلوب (تقنية السّرد الموضوعي، والمناجاة الذاتية) ومنها نُحت مصطلح (الرواية الجديدة) سنة(1920م_1930م) والتي جاءت مهاجمة للبنية الروائيّة التّقليديّة التي تحترم منطقيّة التسلسل الزّمني، واستطاعت أن تفجر الزّمن والحيّز معا وتضع بناء قائما على التزامن[2].

- **المقالة الثّانيّة/ أسس البناء السّردي في الرواية الجديدة:**

يتحدّث الناقد في هذه المقالة عن الرواية الجديدة (ظهورها وأسباب نشأتها،مميّزاتها) التي ظهرت إرهاصاتها الأولى في أوروبا والولايات المتحدّة الأمريكيّة مع الحرب العالمية الأولى على أيدي كثير من الكتّاب الروائيين أمثال: (أندري جيدAndré Gide، مرسيل بروست Marcel Proust وكافكاFranz Kafka ، وجيمس جويسJ.Joyce، وأرنست هيمنغوايE.Hemingway، وجون دوص باصوصJ.Dos Passos...وغيرهم من الكتّاب).

ويُرجع السّبب الأوّل والرئيسي لظهور هذا النّوع من الرواية إلى النتائج التي خلّفتها الحرب العالمية الثانية التي كانت قد حصدت أكثر من عشرين مليونا من الضحايا في ثلاث قارات من العالم، لذا "كان لا مناص أمام هذه المحنة الإنسانيّة التي مرّت بها الإنسانيّة من التّفكير في شكل جديد للكتابة، فتغيّر التّفكير الفلسفي بظهور الوجوديّة، وتغيّر التّفكير النّقدي بوجود البنيويّة، وتغيّر الشّكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية"[3]، وكان هذا التغيير في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتّاب أمثال: ألان روب قرييA.Robbe-Grillet، ناتالي

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 36.

[2] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص38.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص47.

صاروطNathalie Sarraute، كلود سيمونClaude Simon، ميشال بوتورM.Butor.

ويذكر النّاقد أنّ هذه الرواية جاءت مناقضة على كل ما هو سائد وثائرة على كل القواعد والأصول، رافضة كل القيم والجماليات التي كانت موجودة في كتابة الرواية، "فلا الشّخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيّز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء ممّا كان مُتعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين"[1]، وإنّ أهمّ ما تمتاز به هذه الرواية هو تصوير الإنسان المعاصر هذا الأخير الغارق في أهوائه وتشاؤمه وتمزّقه وإلحاده وخوفه وقلقه وشقائه.

كما يُقدّم النّاقد تعريفا للرواية الجديدة فيقول:" هذا العالم الأدبي الرحيب، وهذا الشّكل السّردي العجيب، الذي أيما حدوده انعدمت، وأيما أطرافه فتناءت وغبرت، هذا البحر الخضم الذي تلاشت سواحله أو تناءت فلا اهتداء لها، ولا متجّه إليها، هذا الجنس الأدبيّ، الشّعري، اللّاشعري معا، والاجتماعي واللّاجتماعي، والواقعي والأسطوري جميعا، هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغا في عهدنا هذا على جميع الأجناس الأدبيّة الأخرى"[2]، ويُفهم من تعريف النّاقد هذا للرواية الجديدة بأنّها جنس أدبيّ غير ثابت ما دامت تجمع بين الشّيء ونقيضه، وغرضها تغيير نظام الكتابة السّرديّة السّائد، وبأنّها صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان.

المقالة الثالثة/ الشّخصيّة: الماهية / البناء / الاشكاليّة:

يناقش النّاقد في هذه المقالة عنصر **"الشّخصيّة"** وما يشوبها من غموض في المفهوم وإشكالات داخل العمل السّرديّ مُستهلّا الحديث بتعريف لها يقول فيه:" الشّخصيّة هذا العالم المعقّد الشديد التّركيب المتباين التنوّع...، تتعدّد الشّخصيّة الروائيّة بتعدّد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشريّة التي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود"[3]، وهنا

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص48.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص49.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص73.

إشارة من النّاقد إلى صعوبة تحديد مفهوم دقيق للشّخصيّة وذلك لاختلاف آراء الباحثين في مفهومها والروائيين في صنعها وتشكيلها قديما وحديثا.

ويعرج الحديث عن الشّخصية في الرواية التقليديّة والتي كانت عبارة مصغّرة للعالم الواقعي، حيث كان الروائي يُشبه المؤرّخ الذي يكتب عن واقع النّاس من حيث السياسة، الثقافة والاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامّة على اختلافها، ممثّلا بذلك بأعمال " **بلزاكH.Balzac**، **كافكاF.Kafka**، **إميل زولاE.Zola**، **نجيب محفوظ**...وغيرهم من الروائين القدامى، كما يرى **"مرتاض"** أنّ الرواية التقليديّة جعلت من (الشّخصية) كائنا حيّا له وجوده الفيزيقي، فتوصف ملامحها، وقاماتها، وصوتها، وملابسها، وأنّها تُمثّل العالم الخارجي أو الواقعي بحقّ وصدق، وهنا يُشبّه النّاقد الأدب الروائي بالتّاريخ، ويرى أنّ الرواية التقليديّة تفتقر إلى الخيال والأدبيّة لصنع شخصيات نصوصها[1].

كما تحدّث النّاقد عن مشكلة تحديد مصطلح (**الشّخصية**) عند النقاد العرب المعاصرين الذين يصطنعون مصطلح (**شخص**) الذين يُريدون به (**الشّخصيّة Perssonnage**)، مبيّنا الفرق بينهما في المعنى الاشتقاقي اللغوي عند ترجمة المصطلح للعربية من جهة، ومن جهة أخرى يُوضّح بأنّ " المنطق الدلالي للغة العربيّة الشّائعة بين الناس يقتضي أن يكون (**شخص**) هو الفرد المسجّل في البلديّة، والذي له حالة مدنيّة، والذي يولد فعلا، ويموت حقّا، بينما إطلاق الشّخصية لا يخلو من عموميّة المعنى في اللغة العربيّة، زئبقي الدلالة"[2]، ولهذا فإنّ **"مرتاض"** يستعمل مصطلح (**شخصية**) مقابل المصطلح الأجنبي (**Perssonnage**).

ويُقدّم الناقد أنواع الشّخصيات والتي جعلها في نوعين: الشّخصية المدوّرة والشّخصيّة المسطّحة، حيث يذكر النّاقد أنّ أوّل من اصطنع هذا الاسم هو الروائي والنّاقد الانجليزي **"مايكل فوستر"** (**M .Foster**) في كتابه(**Aspects of the novel**)، و يُشير إلى أنّ الفرنسي

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظريّ الرواية، ص74_75.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،، ص75.

"ميشال زيرافا " ترجم المصطلح إلى الفرنسية تحت عبارة:(Personnage ronds et personnage plats)، ويُشير أيضا إلى ترجمة "**تودوروف T.Todorov** " التي جعلها في: **Personnage Epais /Personnage plats**.

يختار "**مرتاض**" ترجمة (**الشّخصية المدوّرة**) لأنّه يجدها حاضرة في التّراث العربي معلّلا ذلك بقوله:" كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفها الآخر خيالي، وهي رسالة التّربيع والتدوير الشّهيرة، فكان العرب عرفوا هذا الضّرب أو تمثّلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم"[1].

ويصرّح النّاقد على أنّ صاحب المصطلحين الناقد "**فوستر Foster**" لم يُقدّم أي قاعدة صارمة من أجل التّمييز بين صنفين اثنين مختلفين من الشّخصيّة، ليذهب في تقديم شرحه الخاص قائلا: " وإنّا نعتقد على كلّ حال أنّ تدوير الشّخصيّة واضح الدلالة من المعنى الذي تمنحه اللغة، فإنّما الشّخصية المدوّرة هي تلك المركبة، المعقّدة التي لا تستقرّ على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقّي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيّرة الأحوال، ومتبدلّة الأطوار، فهي في كلّ موقف على شان"[2].

وأمّا في تعريفه في الشّخصيّة المسطّحة فيُعرّفها بأنّها:" تلك الشّخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها، ومواقفها، وأطوار حياتها"[3]، مُشيرا النّاقد إلى أنّ مثل هذا التّعريف مُتفّق عليه في النّقد العالمي شرقيّه وغربيّه.

كما يُوضّح "**مرتاض**" أنّ الشخصيتين التي قدّمهما "**فوستر Foster**" واردة تحت طائفة من المصطلحات الأخرى، حيث تكون الشّخصيّة المدوّرة معادل مفهوماتي للشّخصيّة النّامية **Dynamique**)، بينما الشّخصيّة المسّطحة هي مرادف للشّخصيّة الثابتة (**Statique**)،

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 87_88.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

ويذكر أيضا الشّخصيّة الايجابيّة والتي هي ليست إلّا (الشّخصية المدوّرة) وهي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة أو محور اهتمام لجملة من الشّخصيات الأخرى من العمل الروائي، فتكون ذات قدرة على التأثير وذات قابليّة للتأثّر أيضا.

على حين أنّ الشّخصيّة السلبيّة (أو المسّطحة أو الثابتة) لا يمكن أن ترد في العمل الروائي من دون غناء، بل كثيرا ما تتوهج الشّخصيّة المدوّرة بفضل هذا الضّرب من الشّخصيات، كما لا يُمكن أن تكون الشّخصيّة المركزيّة في العمل الروائي إلّا بفضل الشّخصيات الثانويّة التي ما كان لها لتكون هي أيضا لولا الشّخصيات العديمة الاعتبار.

وهكذا يكون النّاقد **"مرتاض"** فصّل في شرح الشخصيتين المطروحتين وعملهما مع ما يُعادلهما من الشّخصيات الأخرى، إلّا أنّه في الأخير استحدث مصطلح: شخصية العديمة الاعتبار دون أن يُقدّم أي تفصيل أو تعريف لمفهوم المصطلح، الأمر الذي يخلق بعض التساؤل هو كيف لشخصية تحمل صفة العدم أن تتوافق مع الشّخصية المسطّحة والثانويّة؟.

ويختم النّاقد مقالته بإبداء رأيه في علاقة الشّخصيّة بالمشكّلات السّرديّة الأخرى ونقده لآراء النقاد الحداثيين الذين جعلوا من الشّخصيّة كائنا ورقيّا ويجب أن تكون نسيا منسيّا وأنّها تُساوي المكانة التي تملكها العناصر السّردية الأخرى (اللغة والحيّز، والزمان والحدث)، ليردّ النّاقد قائلا على ذلك :" إنّ الشّخصيّة على ورقيّتها في العمل السّردي تُمثّل أهميّة قصوى في هذا الجنس الأدبيّ، ذلك أنّ اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبيّة، فهي على أساسيّتها توجد في كل أجناس الأدب، فالشّخصيّة هي الشيء الذي تتميّز به الأعمال السّرديّة عن أجناس الأدب الأخرى أساسا"[1].

وعليه يستخلص الناقد مراحل قد مرّت بها الشّخصيّة في القرون الأخيرة والتي في ثلاثة مراحل[2]:

1_مرحلة التوهّج والعنفوان والازدهار، وترتبط بازدهار الرواية التاريخيّة والرواية الاجتماعيّة

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص92.

[2] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص92_93.

خصوصا، ويجعل الكاتب الفرنسي (بالزاك) الذي كتب تسعون رواية نشط نصوصها أكثر من ألفي شخصيّة.

2_ مرحلة التشكيك والهز والمساءلة والخصومة بين من لا يبرح متعصّبا لضرورة قيام الشّخصيّة في الرواية بوظيفتها الاجتماعيّة، كما قامت بها في عصر ازدهار الرواية التاريخية والاجتماعية، وبين من شرع يُنادي بضرورة إبطال دور هذه الشّخصيّة في العمل الروائي، والعمل باللغة قبل كل شيء.

3_ مرحلة التجديد التي رأت أنّ الشّخصية ليست إلّا مجرّد عنصر من عناصر المشكّلات السّرديّة الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوّأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوّأها خطأ في الرواية التقليديّة البناء.

المقالة الرّابعة/ مستويات اللغة الروائيّة وأشكالها:

خصّص **"مرتاض"** هذه المقالة للحديث عن اللغة الروائيّة من حيث مستوياتها وأشكالها، مُنطلقا بتصوّره الخاص للغة الروائية، مستثمرا في ذلك مختلف التصوّرات الفلسفيّة والاجتماعيّة حيث يُميّز بين سمات اللّغة الروائيّة وبين مستوياتها، مُحاولا ربط التعدّد الحاصل في فضاء النّص السّردي، بالتفاوت الاجتماعي والثقافي بين شخصيات الرواية وتفاوت الأحداث والأزمنة وتفاوت النصوص التراثيّة المتخلّلة تضمينا أو تناصا.

يستهلّ النّاقد حديثه بتعريف للّغة قائلا:" إنّ اللغة هي التّفكير، وهي التخيّل، بل لعلّها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يُعقل أن يُفكّر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يُفكّر إذن إلّا داخلها أو بواسطتها، فهي التي تُتيح له أن يُعبّر عن عواطفه، فيكشف عمّا في قلبه ... الحبّ دون لغة يكون بهيما، والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن إلى لا شيء"[1]، أيّ أنّ اللغة أساس وجود الإنسان ولا يُمكن أن يعيش الإنسان دون لغة ما دامت هذه الأخيرة أداة تواصل في الوجود.

يُشير النّاقد إلى أنّ الاهتمام باللغة كان منذ عهد الفلاسفة والمفكرين الأقدمين(أرسطو

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص93.

وأفلاطون، هيدجر، ابن سينا، بن جني، ابن خلدون...وغيرهم) إلى المعاصرين، وأشار إلى الحقل اللساني وفصّل في قضية اللسان(Langue) واللغة(Language)، لينتقل إلى السيميائيين ودراساتهم نحو اللغة والتي بسط مفهوم اللغة عندهم، والتي ربطها بشقيّن:

_**مفهوم السّمة الطبيعيّة:** "وهي اللغة التّبليغيّة التي يكون بثّها دون قصد"[1]،وهي لغة تقوم بوظيفة الإيصال وتقتصر وظيفتها على التّبليغ والإفادة.

_**مفهوم السّمة الاصطناعيّة:** "وهي اللّغة التي تتعلّق باللغة اللّفظية والرسوم والإشارات الصّوتيّة"[2]، وهي اللغة التي يعمد فيها السّارد إلى تجاوز الدّور التّبليغي فيها والتي يرى فيها **"مرتاض"** أنّه لا يُمكن الاصطلاح على المنجز أدبا من دونها، وهنا السّارد مُطالب بالاعتناء بها والتصرّف بما تُتيحه له تراكيب وأساليب وصور وانزياحات ورموز(اللغة الشّعريّة).

كما يُشير النّاقد إلى أنّ مسألة المستوى اللغوي كانت موجودة عند النقّاد والمفكّرين العرب القدامى، منهم **"أبو عثمان الجاحظ"** الذي يُعدّ أوّل من عُني بالحديث عن مستويات اللّغة، ومراعاة درجة المتكلّم الثقافيّة والاجتماعيّة، كما ظهر ذلك مع الأعراب البادين الذين كانوا يميلون إلى النّسج الأسلوبي العالي التّركيب وإلى النحّاة واللغويين الذين لم يتخلّوا عن مستواهم اللغوّي العالي[3].

ثمّ يعود ليُصرّح بأنّ ولا أحد من النقّاد والمنظرين العرب المعاصرين تطرّق إلى مسألة مستويات اللغة في الكتابة الروائيّة، بل يذهب به القول أنّ حتّى النقّاد الغربيين لم يهتمّوا بالمسألة مقارنة بدراساتهم للمشكّلات السردية الأخرى، وهذا ما يوضّحه قوله:" إنّ هذه المسألة على أهميّتها في الكتابة الروائيّة، فإنّه لا أحد من النقّاد والمنظرّين العرب في حدود ما وقع عليه اطّلاعنا عُني بها، وأفرد لها بحثا قائما، أو فصلا منتبذا، بل إنّ النقّاد الغربيين أنفسهم وعلى عنايتهم الشديدة بكلّ مشكلات السردانيّة في أدق تفاصيلها الممكنة، فإنّك تراهم يعنون في العادة بالشّخصيّة(Personnage,

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص102.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص102.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص101.

Character)، والحيّز (Espace, Space)، والزّمان والحدث، أكثر ممّا يعنون باللغة وخصوصا في كتاباتهم النظريّة الخالصة"[1].

يظهر على النّاقد اهتمامه باللغة ومستوياتها داخل العمل السّردي ومن دعاتها، ودون أن يتقاطع أن يتلاقى مع "**باختين Bakhtine** " و"**جوليا كريستيفا J. Kristeva** " فيما اصطلحا عليه بالحواريّة أو تعدّد الأصوات ينطلق **"مرتاض"** في حديثه عن تعدّد مستويات اللغة رافضا تعدّد اللغات أو اللهجات في النّص الروائي، ويرى في ذلك أمرا مُتعلّقا بتفاوت في مستويات اللغة وأساليبها، حيث يرى النّاقد في لغة الرواية فسيفساء قائمة أساسا على التباين الاجتماعي من خلال استقطابها لمختلف مستويات اللغة والأساليب المتشكّلة عبر تمظهرات عديدة قوامها تعدّد المستويات اللغويّة[2].

كما ينتقد النّاقد الكتّاب الذين يستعملون اللغة العاميّة في كتاباتهم وهو أسلوب لا يُحبّبه و لم يقبله الناقد في العمل السّردي، ويُقدّم رأيه فيه قائلا:"إنّ الكتابة الروائيّة عمل فنّي جميل يقوم على نشاط اللّغة الدّاخلين ولا شيء يُوجد خارج تلك اللّغة، وإذا كانت كتابة بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أنّ يُؤذوا اللغة (ليس بالمفهوم الفنّي، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء) بتسويد وجهها وتلطيخ جلدها، وإهانتها يجعل العاميّة لها ضرّة في الكتابة..، فلم يبق للغة العربيّة إلّا أن تزّم حقائبها، وتمتطي ركائبها وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلّها أن تُصادف كتّابا يُحبّونها من غير بني جلدتها"[3].

ويُضيف قائلا:" فإنّنا لا نقبل باتّخاذ العاميّة لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يترك للغة الحريّة المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي..فلا واقعيّة ولا تاريخ، ولا مجتمع ولا هم يحزنون"[4]، وهنا

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص102.

[2] ينظر: بوبكر بوشيبة، عيسى طهلال، مستويات اللغة الروائيّة في النّقد الروائيّ عند عبد الملك مرتاض، مجلّة العلوم الإنسانيّة، الجزائر، عدد08، ج(2)، ديسمبر 2017م، ص463.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص106.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص106.

إصرار من النّاقد برفضه لإقحام اللّغة العاميّة في المتن الروائي ويُحاربها بشدّة، فهو يراه أمرا يُسيئ للّغة ولا يجد فيه شيئا من الجماليّة والفنيّة كما يراها البعض، كما أنّه يستهزئ ويسخر من الروائيين الذين يستعملون في نصوصهم ومن النقّاد الذين يدعون إليها، وهذا يُوضّح حرص النّاقد واهتمامه باللغة الفصحى التي يراها تحمل من الإمكانيات اللازمة ما يجعلها واقعيّة في نقل الحوار وتعبير الشّخصيات عن نفسها.

وبما أنّ **"مرتاض"** من مُؤيّدي التّراث وأنصاره وبالتّالي إتقانه للبلاغة العربيّة وعلم النّحو والصّرف، فإنّ الرّواية عنده "لن تكون مُجرّد تقنيات مستعارة فرضها المنشأ الغربيّ لجنس الرواية، بقدر ما هي إدراك لأهميّة اللغة العربيّة التّعبيريّة وطاقاتها، واستثمار للبنيات الحكائيّة المتميّزة في السّرد العربيّ القديم"[1].

وإنّ اللغة التي يُريدها النّاقد هي اللغة الوظيفية التي يصطنعها الكاتب "والتي يُحاول في كثير من الأطوار أن يُخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة، إلى المستوى الإنزياحي الذي يُتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة كثيرة تُحي مواتها، وتُوسّع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجميّة بها"[2].

كما جعل ثلاثة أشكال للغة الروائيّة والتي ذكرها في:

1- **لغة النّسج السّردي**: تتجسّد وظيفة هذا الشّكل اللغوي في تقديم الشّخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء والعواطف...فهو شكل مركزي، ولا يُمكن الاستغناء عنه في أيّ عمل روائي[3].

2- **اللغة الحواريّة**: الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا ومكثفا، حتّى لا تغدو الرواية مسرحيّة، وحتّى لا يضيع السارد والسّرد جميعا عبر هذه الشّخصيات المتحاورة على حساب

[1] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2006م، ص ص104

[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص107.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص116.

التّحليل، وعلى حساب جماليّة اللغة، واللّعب بها، فإنّ لغة الحوار_حسب رأي الناقد_ ليس ينبغي أن تبتعد عن لغة السّرد، حتّى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللغة السّرديّة، وحتّى يظلّ الانسجام اللغوي قائما بين الأشكال اللغويّة الثلاثة، مع التزام الذكاء الاحترافي في تقديم الحوار بحيث يكون مقتضبا وقصيرا وقليلا في هذا المستوى من البناء الروائي[1].

3- **لغة المناجاة:** حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تندسّ، ضمن اللغة العامّة المشتركة بين السّارد والشّخصيات، وتُمثّل الحميميّة والصّدق والاعتراف والبوح...ولقد اغتدت المناجاة في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السّرد العاليّة، تنهض بوظيفة لغويّة وسرديّة، لا يُمكن أن ينهض بها أيّ مشكل سردي آخر[2].

المقالة الخامسة / الحيّز الروائيّ وأشكاله:

يتناول النّاقد في هذه المقالة موضوع الحيّز الروائي وأشكاله، حيث يُقدّم مصطلح (الحيّز*) مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Espace/ space) رغم انتشار مصطلح الفضاء والمكان في الدراسات النقديّة العربيّة المعاصرة، ويُعلّل النّاقد سبب اختياره هو أنّ "مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيّز لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النُتوء، والوزن، والثّقل، والحجم والشّكل"[3].

ويذكر النّاقد بأنّ النقاد الغربيّون كانوا يصطنعون مصطلح **"الحيّز"** في كتاباتهم ومقالاتهم مُشيرا إلى "**غريماس** (**Griemas**) الذي يرى أنّ الحيّز عنده هو" المبنى (المحتوي على عناصر متقطّعة)

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص116_117.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص120.

*يذكر النّاقد في كل دراسة يتطرّق فيها إلى مصطح الحيّز سبب استخدامه له، إذ يقول في كتابه (نظريّة النّص الأدبي):" والحقّ أنّنا عدلنا عن اصطناع مصطلح (الفضاء) إلى مصطلح (الحيّز) لأنّ الفضاء عام جدّا في رأينا، وقد تسرّب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه.، إذ يوجد مثلا حق الفضاء(droit de l'espace) والفضاء المعماري(espace Architectural)، والفضاء التحليلي(Espae analytique)، ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر،(د.ط)، 2077م، ص297.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

انطلاقا من الامتداد المتصوّر، هو، على أنّه بُعد كامل ممتلئ دون أن يكون حلّ لاستمرارية ويُمكن أن يُدرس هذا الشّيء المبني من وجهة نظر هندسيّة خالصة"[1]، ويذكر أنّ هذا المفهوم السيميائي هو ما يصطلح عليه **"مرتاض"** بالحيّز، في حين أنّه يُصرّح بأنّ (**الحيز**) لم يشع في الدراسات النقدية العربية التي تعود إلى النصف الأوّل من القرن العشرين.

ويُقدّم **"مرتاض"** مظهرين للحيّز:

1- **المظهر الجغرافي:** يرى الناقد أنه لما كان الحيّز الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خياليّة (الشّخصيّة)، فإنّ هذه الشّخصيّة ما كان لها لتضطرب إلّا في حيّز جغرافي، أو في مكان[2].

2- **المظهر الخلفي***: كما يطلق عليه (مظهر غير المباشر) بحيث يمكن تمثّل الحيّز بواسطة كثير من الأدوات اللغويّة غير ذات الدلالة التقليديّة على المكان، مثل: الجبل والطريق والبيت..وذلك بالتّعبير عنها تعبيرا غير مباشر بقول: سافر، خرج، دخل، أبحر،ركب..، فمثل هذه الأفعال أو الجمل تُحيل على عوالم لا حدود لها، وهي كلّها أحياز في معانيها[3].

ويضع النّاقد عنوانا فرعيّا على شكل سؤال يتساءل فيه إن كانت هناك مكانة للحيّز في الدراسات الروائيّة العربيّة، ليذهب مُصرّحا بأنّه "لم يجد أحدا من كتّاب العربيّة، ممّن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي، أو التّنظير للكتابة الروائيّة، خصّص فصلا مُستقلّا لهذا "الحيّز أو الفضاء" المصطلح الشائع في النّقد العربي المعاصر ما عدا النّاقد (حميد لحمداني) الذي اختصّ هذه المسألة بفصل مستقلّ بعنوان: الفضاء الحكائي، والذي يراه أنّه اتّجه بناء على قراءاته الفرنسيّة متجّها يُعنى بحيّز الصّفحة وحروفها وفراغها أو بياضها، إلّا أنّ ما قدّمه "الحمداني" غير ما كان يسعى إليه "مرتاض"

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص123.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص123.

*ويذكر "مرتاض" بأنّه يُصطلح عليه بالحيّز الايحائي (Espace conoté)عند "جيرار جنيت".

[3] ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية،ص124.

وذاك ما صرّح به قائلا:" ما نُريد إليه هنا، هو غير ما كان يُريد إليه الصديق لحميداني"[1].

كما يذكر أنّ هناك من النقاد من توقّف عند مفهوم الحيّز لكن لا يُوافقها كونها أقدمت على إدراج أشكال مصطلحيّة لا ترقى إلى حيّز الاهتمام _في نظر الناقد_ وقد يتحوّل الحيّز لدى بعض الكتّاب الفرنسيين إلى رؤية حيث قد يقال رؤية الحيّز (**Vision de l'espace**)على غرار قول بعض الإيديولوجيّون (**Vision du monde**) وهو رأي لا يُوافقه الناقد مُعلّلا ذلك قائلا:" وكأنّ الحيّز بهذا المفهوم، ينتقل من مجرّد مكان ضيّق أو واسع إلى رؤية فنيّة..كما أنّ الروائي قد لا يكون مُفتقرا إلى كلّ هذا العناء حين يُريد أن ينظر إلى العالم نظرة فلسفيّة مجرّدة، فمن الأولى أن يسخر حيز اللغة، ونشاط الذّهن، وكفاءة العقل عوض تسخير رسم أحياز ممتدّة لاهثة تضطرب فيها الشّخصيّات"[2].

وبهذا يكون النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" أوّل النقّاد وأكثرهم عناية للمكوّن السّردي (**الحيّز**) وممّن بادروا في تقديم دراسات وأبحاثا عديدة له، ما يجعله يأخذ ريادة البّحث في المجال ولعلّ هذا ما أشار إليه الناقد "**إبراهيم خليل**" في تصريحه:" ولعبد الملك مرتاض عناية شديدة وولع بمحاور الخطاب السّردي، وفي مُقدّمتها المكان أو الفضاء الذي يُسمّيه الحيّز"[3].

وفي ختام المقالة يُشير "**مرتاض**" إلى أهميّة (الحيّز) في الأدب السّردي فيقول:" كما أنّ الأدب من دون سرديات يكون أدبا ناقصا في أي لغة من اللغات، فإنّ السّرد من دون حيّز لا يُمكن أن تتمّ له هذه المواصفة، إنّه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد"[4]

_ المقالة السادسة/ أشكال السّرد ومستوياته:

يُبيّن النّاقد في هذه المقالة الأشكال السّرديّة السّائدة في التّراث القصصي العربي التي يجدها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص126.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص127.

[3] إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص202.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص132.

ارتكزت في أغلب مراحلها على ضمير الغائب، مُبيّنا الطّرائق السّرديّة التي استعملها العرب في سُرودهم منذ العهود المبكّرة ذاكرا منها عبارة (**زعموا**).

يرى النّاقد أنّ "**عبد الله بن المقفّع**" هو أوّل من اصطنع هذه الطّريقة السّردية التي تُلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم من خلال كتاب (**كليلة ودمنة**)، وينفي النّاقد الاعتراض القائل بأنّ "ابن المقفّع قدّم ترجمة حرفيّة لهذا الكتاب ونقله من الأدب الهندي إلى اللغة العربيّة، قائلا:" ونحنُ نجيب عن هذا الاعتراض الشعوبي المفترض، بأنّه لا يقبله منطق، وبأنّه لا ينبغي له أن يقوم دليلا دامغا على انعدام أهميّة جهد ابن المقفّع، وجهد اللغة العربيّة وعبقريّتها ذلك أنّ الذي يُترجم إنّما يُترجم بما يتلاءم مع روح اللغة المترجم إليها، وإلّا كانت ترجمته فجّة فطيرة، وعليلة حسيرة"[1].

ويُوضّح الناقد اختيار "**ابن المقفّع**" لعبارة (**زعموا**) وكان ذلك من أجل التّمييز بين ما كان مُتداولا في عهده من نصوص الحديث النبوي الشّريف، وما كان من الرواية التّاريخيّة الموثوقة المتصّفة بالتحرّي الدّقيق، فأراد أن يُبيّن أنّ ما يُقدّمه لا يندرج مع ما هو كائن، وإنّما يندرج سلوكه في باب النّقل الأدبيّ القائم على نسج اللّغة، وفيض الخيال، وعدم التحرج في الزيادة والنّقصان، حيث ظلّ مصطلح (**زعموا**) لازمة سرديّة غالبة على نصّ كليلة ودمنة، أين تكرّرت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرّة على الأقل ولم يكد ابن المقفّع يصطنع سواها إلّا قليلا في مطالع حكايات هذا النّص السّردي البديع[2]، و(**زعموا**) جعلها النّاقد أمّ الأشكال السّرديّة وأعرقها في الأدب العربي.

يرى النّاقد أنّ هذه الأداة السّرديّة (**زعموا**) تُقابل ما يُعرف لدى منظّري الرواية الغربيين بمصطلح (الرؤية من الخلف) (La vision par derrière) باستعمال ضمير الغائب الماثل لإثبات الصفة الخياليّة الخالصة للعمل الأدبيّ بعامّة والعمل السّردي بخاصّة، ذلك أنّ ضمير الغائب يحمل دلالة الماضي والتي تُحيل بدورها إلى البُعد الخيالي والإبداعي للأعمال الأدبيّة، ويُشير "**مرتاض**"

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص142.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص 142.

إلى أنّ هذه التقنيّة حضرت بكثرة مع النقّاد الروائيين الفرنسيين التّقليديين الذين استعملوا في كتاباتهم ما يُسمّى ب (الماضي البسيط)، والغرض منها هو رسم صورة فنيّة وأدبيّة[1].

ويتحدّث "**عبد الملك مرتاض**" عن مصطلح السّرد في فنّ المقامة مُحدّدا نهاية القرن الرابع هجري تاريخ ميلاد جنس المقامات التي ظهرت على يد "**بديع الزّمان الهمذاني**"(**358هـ_398هـ**)، الذي سارت مقاماته غربا وشرقا ولقيت رواجا واسعا لم يلبث أن حمل أبا محمّد القاسم الحريري (446_516هـ) على أن يدبج خمسين مقامة أبدى فيها براعة فائقة باللّعب بألفاظ اللغة قبل كلّ شيء، وقد تُرجمت المقامة التي نسجلها "**الحريري و الهمذاني**" إلى لغات كثيرة، وقلّده الأدباء اليهود في الأندلس فكتبوا بالعبريّة على منواله...كما انبرى الكتّاب العرب ينسجون عليه في القرون اللّاحقة، فبلغوا إلى اليوم قريبا من مائة وخمسين كاتبا لعلّ أشهرهم جميعا بديع الزّمان "**الهمذاني**" المبتكر والحريري المؤسّس والمطوّر[2].

يذكر النّاقد أن المقامة كانت تبتدئ بعبارة: حدّثنا، أو حدث، حكى، أخبر، حدّثني، وهي جميعا عبارات مُستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار، وهي عبارات ذات مرجعيّة واقعيّة، إلّا أنها انقلبت سيرتها في السّرود المقاماتيّة إلى محض خيال وصرف وإبداع.

ويرى النّاقد أنّ عبارة (حدّثني) ألصق بحميمية السّرد كونها تُحيل على كيان الأنا فتكشف خباياها عبر أنسجة لغويّة، ولكن نظرا لسطحيّة المواضيع التي تُعالجها المقامات ومحدوديّة طموح المشتغلين بهذا المجال، فقد أدّى ذلك إلى عدم تطوّر مثل هذه الأدوات السّرديّة، وانحصارها في تقنيات محدودة، وأقدر إحالة على الدّاخل، وأكفأ في التوغّل إلى أعماق الذات لتفجير مكامنها، وتعرية مخابئها، عبر نسوج لغويّة تتمثّل العالم الخارجي فتُحيله إلى لوحات موقرة بمعاني الحياة.

ثمّ يُقدّم "**عبد الملك مرتاض**" المصطلح السّردي الذي شاع في حكايات ألف ليلة وليلة والمتمثّل

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 144.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص145_146.

في (حدّثني): الذي تُحيل على شكل سردي مفتوح غير جاهز ولا محدود، فهو مُهيّأ لتقبل شيء من الزيادة والنّقصان، وتقبل شيء من الإضافة والتّحوير في الشّريط السّردي.

كما يُقدّم مصطلح (السّيرة الشّعبية) الذي يُوضحه من خلال نموذج سيرة (بني هلال الملحميّة)، حيث يعمد السّارد فيها إلى توظيف عبارة (قال الراوي)، وهذا الشّكل يُجسد أعرق الأدوات السّردية وأشهرها عند السرّاد، كما يُضيف النّاقد أنّ هذه العبارة هي التي ينطبق عليها أحكام منظرّي الرواية الغربيين الذين فصلوا بين زمن الحكاية وزمن السّرد، فالسّارد هنا لا يعدو أن يكون كائنا ورقيّا يستخدمه الكاتب من أجل منح حكيه البعد الواقعي التّاريخي.

وقد ارتبط بعبارة (قال الرّاوي) وعبارة (كان يا مكان) التي شاعت كثيرا في السّرد العربيّ لا سيّما الشفويّ منه وقد استخدمت أساسا للتّعبير عن التّراث الشّعبيّ للذاكرة العربيّة، ويُؤكّد **"مرتاض"** على أنّ الرواية العربيّة لم تستطع الانفصال نهائيّا على هذه الأشكال السّرديّة القديمة، لا سيّما الشّكل السّردي الأخير (كان يا مكان) والمعبّر عن الزّمن الماضي، على اعتبار السّرد لا يتعلّق إلّا بما كان.

كما يُقدّم النّاقد أشكال السّرد الروائيّ و التّقسيمات التي وضعها المنظّرين الغربيين لأشكال السّرد انطلاقا من علاقتها الحميمة بالشّخصيّة، والتي ذكرها في:

1_أن تُقدّم الشّخصيّة نفسها.

2_أن يُقدّم الشّخصية سواؤها من الشّخصيات الأخرى.

3_أن يُقدّم الشّخصيّة سارد آخر.

4_أن تقدّم الشّخصيّة نفسها بنفسها، والسّارد والشّخصيات الأخرى معا.

ويُعلّق الناقد على هذه التّقسيمات لا سيّما التّقسيم الأوّل المتعلّق بمعرفة الشّخصيّة لذاتها وتقديمها للآخرين، فهو يرى بأنّ الشّخصية لا تستطيع ولو أرادت ذلك أن تُقدّم نفسها خارج إطار اللغة التي يتشكل منها الخطاب السّردي الذي يشمل الوصف والسّرد من وجهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أخر من وجهة ثانية، وربّما المناجاة (Le monologue intérieur) التي

تعني التحاور مع جوّانيّة الذات من وجهة أخرى[1].

ثمّ يُقدّم استعمالات الضمائر الثلاثة (الغائب، المتكلّم، المخاطب) مع معالجة كل استعمال على حدة:

1_ ضمير الغائب:

يقول عنه **"مرتاض"**: "هو سيّد الضمائر السّرديّة الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السرّاد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقّين، وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء، وهو الأشيع استعمالا، وقد شاع استعماله بين السرّاد الشفويين أوّلا، ثمّ بين السرّاد الكتاب آخرا، وذلك لأسباب عديدة حدّدها الناقد في مايلي[2]:

- أنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السّارد فيُمرّر ما يشاء من أفكار، وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخّله صارفا ولا مباشرا إلّا إذا كان محروما مُبتدئا.
- يُجنّب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخّ (الأنا) الذي قد يجرّ إلى سوء فهم العمل السّردي، وأنّه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة.
- يفصل اصطناع زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل، وذلك حيث أنّ (الهو) في اللغة العربيّة يرتبط بالفعل السّردي العربي (كان) الذي يُحيل على زمن سابق على زمن الكتابة.
- إنّ استعمال ضمير الغائب يُتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصيّاته وأحداث عمله السّردي كل شيء، وذلك على أساس أنّه كان قد تلقى هذا السّرد قبل إفراغه على القرطاس، فهو هنا يزدجي الأحداث وشخصيّاتها نحو الأمام، فيكون وضعه السردي قائما على اتّخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها.

وهنا يُشير النّاقد إلى أنّ **"رولان بارث R.Barthes"** أبرع النّقاد الغربيين حديثا

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص152_153_154_155.

عن ضمير الغائب والذي اختصّه في مقالة على حدة في بعض كتاباته التنظيريّة.

- يفصل ضمير الغائب النّص السّردي فصلا عن ناصّه الذي نصّه، ويجعل المتلقّي واقعا تحت اللّعبة الفنيّة التي اللغة أداتها والشّخصيات ممثّلات فيها، فيعتقد من لا علم له بالخدعة السّرديّة، أو بالأدب السّردي ببساطة، أنّ ما يحكيه السّارد في نصّه هو حقّا كان بالفعل، وأنّ الناص مجرّد وسيط بينه وبين الأحدوثة المحكيّة.

2- ضمير المتكلّم:

يجعله "**مرتاض**" في المرتبة الثانيّة من حيث الأهميّة السّرديّة بعد ضمير الغائب، وذلك أنّه استعمل في الأشرطة منذ القدم، مشيرا إلى أنّ في حكايات (ألف ليلة وليلة) كانت "شهرزاد" تفتتحها بعبارة (بلغني)، ويذكر النّاقد بعض من جماليّات هذا الضمير التي يصنعها في النّص السّردي، فيجعلها في[1]:

- يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المرويّة مندمجة في روح المؤلّف، فيذوب ذلك الحاجز الزمنيّ الذي كُنّا ألفيناه ما بين زمن السّرد وزمن السّارد ظاهريّا على الأقل، فيغتدي الزّمن السّردي وحيدا مندمجا بحكم أنّ المؤلّف يغيب في الشّخصيّة التي تسرد العمل.
- يجعل المتلقّي يلتصق بالعمل السّردي ويتعلّق به أكثر، مُتوهّما أنّ المؤلّف فعلا هو إحدى الشّخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأنّ السّرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلّف بالقياس إلى المتلقّي الذي لا يُحسّ أو لا يكاد يُحسّ بوجوده.
- كأن ضمير المتكلّم يُحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يُحيل على الموضوع، فالأنا مرجعيّته جوّانيّة، على حين أن (الهو) مرجعيّته برّانيّة.
- ضمير المتكلّم بما هو ضمير للسّرد المناجاتي يستطيع التوغّل إلى أعماق النّفس البشريّة فيُعيرها بصدق، ويكشف عن نواياها بحقّ، ويُقدّمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص159_160_161.

- إنّ ضمير المتكلّم يُذيب النّص السّردي في الناص، فإذا القارئ ينسى المؤلّف، الذي يستحيل إلى مجرّد إحدى الشّخصيات التي لا تعرف من تفاصيل السّرد المستقبليّة وأسرارها إلّا بمقدار ما تعرف الشّخصيات الأخرى.

3_ضمير المخاطب:

يجعل النّاقد هذا النّوع من الضمير ثالثا لأنّه يراه الأقلّ ورودا أوّلا ثمّ الأحدث نشأة آخرا في الكتابات السّردية المعاصرة، ويُحيل إلى أنّ الروائي الفرنسي "**ميشال بيتور M.Butor**" هو ممّن اشتهر باستعماله بتألّق في فرنسا، وذلك في روايته الشّهيرة (العدول أو التّحوير)، ويطلق عليه منظّروا الرواية الفرنسيّون ضمير الشّخص الثاني(Pronom de la deuéme personne).

أمّا عن استعماله فيقول النّاقد:" وكأنّ هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلّم، فإذا لا هو يُحيل على الخارج قطعا، ولا يُحيل على داخل حتما، ولكنّه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المتجسّد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلّم"[1].

ويُحاول النّاقد إثبات فكرة أنّ استعمال الضمير المخاطب ليس جديدا في تاريخ السّرد الإنساني، وإنّما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا، ومكانة متميّزة في الكتابة السّرديّة، فاتّخذ ما اتّخذه من موقع جعله يغتدي شكلا من أشكال السّرد الفنّي الجديد، بكلّ ما في هذا الجديد من طرافة وتفرّد، ويُقرّ النّاقد بأنّ العرب هم الذين سبقوا إلى استعمال هذا الشّكل السّردي في سيرهم، وفي ألف ليلة وليلة، فاصطنعوا ضمير المخاطب حين كانت الحاجة السّرديّة تدعوا إليه[2].

المقالة السّابعة / علاقة السّرد بالزّمن:

خصّص النّاقد هذه المقالة لمناقشة عنصر الزّمن مُبتدئا الحديث بمفهوم عام للزّمن يقول فيه:" الزّمن هذا الشّبح الوهميّ المخوّف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما استقرّت

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص163.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص164.

بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها، فالزّمن كأنّه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود هو الزّمن الذي يُخامرنا ليلا ونهارا، ومقاما وتظعانا، وصبا وشيخوخة، دون أن يُغادرنا لحظة من اللحظات أو يسهو عنّا ثانية من الثواني"[1]، وهنا يربط النّاقد الزّمن بالكائنات الحيّة ومنها الكائن الإنساني الذي يتقصى مراحل حياته ويسيطر عليها من جميع الجوانب والاتّجاهات.

كما يُقدّم النّاقد تعريفات وآراء المفكرّين والفلاسفة الغربيين ليخلص به القول بأنّ الزّمن من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة في الإجماع على تعريفها، ممّا يذر الباب شارعا لكلّ مجتهد وما يقترحه من تعريف، ولكلّ مفكّر وما يتمثّل له من تحديد[2]، وبعد اطّلاع النّاقد على ما كتبه الفلاسفة عن الزّمن لم يقتنع_كما صرّح به_ بما كُتِب، لأنّهم _في نظره_ لم يتناولوا كل ما يُريد النّاقد تصوّره عن الزّمن، ويُصرّح بوجود أنواع مختلفة من الزّمن ذكرها في:

1- **الزّمن المتواصل:**

وهو الزّمن الذي يمضي مُتواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقّف ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزّمن، وبما يلحق منه في التصوّر والفعل، ويطلق عليه (الزّمن الكوني) إذ إنّه الزّمن السّرمدي المنصرف إلى تكوّن العالم، وامتداد عمره، وانتهاء مساره حتما إلى الفناء.

2- **الزّمن المتعاقب:**

و هو زمن تعاقبي في حركتها المتكرّرة، لأنّ بعضه يعقب بعضه، ولأنّ بعضه يعود على بعضه الآخر في حركته كأنّها تنقطع، ولا تنقطع، مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزّمن يتكرّر في مظاهر مُتشابهة أو مُتفّقة، ممّا يجعل من هذا الزّمن ناسخا لنفسه من جهة، وممرّرا لمساره المجسد في تغيّر العالم الخارجي من جهة ثانية، ومثل هذا الزّمن_حسب تصوّر النّاقد_ لا

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص171.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص172.

يتقدّم ولا يتأخّر، وإنّما يدور حول نفسه في مساره المتشابه المختلف في الوقت ذاته على وجه الدّهر.

3- **الزّمن المتقطّع أو المتشظّي:**

وهو الزّمن الذي يتمحض لحي معيّن، أو حدث مُعيّن، حتّى إذا انتهى إلى غاية انقطع وتوقّف، مثل الزّمن المتمحض لأعمار الناس، ومثل هذا الزّمن قد لا يُكرّر نفسه إلّا نادرا جدّا، فهو زمان طولي، لكنّه متصّف بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعيّة لا بالتّعاقبيّة.

4- **الزّمن الغائب:**

وهو الزّمن المتصّل بأطوار النّاس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزّمن(الجنين..الرضيع) والصبيّ أيضا قبل إدراك السن التي تُتيح له تحديد العلاقة الزّمنيّة بين الماضي والمستقبل خصوصا.

5- **الزّمن الذّاتي:**

يطلق عليه النّاقد الزّمن الذاتي كون أنّ الذاتي مُناقض للموضوعي، ولما كانت سيرته أنّه يرى من هذا الزّمن على غير ما هو عليه في حقيقته، فقد اقتضى أن يكون الذّاتيّة وصفا له حتّى يتضاد مع الزّمن الموضوعي.

ويرى "**مرتاض**" أنّ الزّمن يظلّ مُعقّدا ومُلغّزا لا يُنتهى إلى الاتّفاق حول ماهيته وطبيعته.

كما يتحدّث النّاقد عن الشّبكة الزمنيّة في السّرد الروائي حيث يرى أن الكشف عن الزّمن عبر الخطاب الروائي، وتحديد مساره، واختيار مظهر من مظاهره، أو خيط معيّن من خيوطه، أو نسج محدّد من نسوجه، يُعدّ شيئا تقريبيّا لا يرقى إلى إلتماس الدقّة، فالسّارد حين يسرد حكاية ما، عبر نصّ روائي ما، لا يستطيع الاجتزاء باصطناع زمن مُعيّن يتسّم بالرتابة والوحدة، بل تراه يضطرّ إلى اصطناع كلّ الأزمنة الممكنة مُتفرّقة مُتباعدة، أو مُتزامنة مُتقاربة، ويُقدّم ثلاثة أنواع تتلبّس بالحدث

السّردي[1]:

1- **زمن الحكاية، أو الزّمن المحكي**: وهي عند الناقد زمنيّة تتمحض للعالم الروائي المنشإ.

2- **زمن الكتابة**: ويتصّل به زمن السّرد مثل سرد حكاية شعبيّة ما، فإنّ هذا المسعى_في رأي الناقد_ يُشابه فعل الكتابة وإفراغ النّص السّردي على القرطاس، إذ إفراغ هذا النّص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي الشفوي على آذان المتلقيّة.

3- **زمن القراءة**: وهو الزّمن الذي يُصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السّردي.

ويطرح النّاقد علاقة الزّمن بالحدث مُفسّرا بأنّ الحدث من حيث هو يجب أن يتسّم بالزّمنيّة، والزّمن من حيث هو يجب أن يتصّف بالتّاريخيّة في أي شكل من أشكالها، وبهذا يكون الزّمن ضرب من التّاريخ، والتّاريخ هو أيضا في حقيقته ضرب من الزّمن، فهما مُتداخلان، ويبقى التّمييز فقط بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البّحث، وحدث تاريخي يُزعم له أنّه يقوم على الحقيقة الزّمنيّة بكلّ ما تحمل من شبكيّة تستمدّ حبالها المعقّدة من الإنسان وحياته، وصراعه وإصراره[2].

ويُقدّم زمنا آخر يُسمّيه (**زمن المخاض الإبداعي**) ويقصد به تلك اللحظة المضبّبة التي تُشبه تلك التي تُحاكي المخاض الفكري حيث لا يكون السّارد هو نفسه مُتمكّنا من هذا المولود الخيالي الجديد، وإنّما تراه هو أيضا يبحث عنه في المخيلة الخلفيّة، أو الخيال الشموس وهو يكتب، أو هو يهم بالكتابة، فتراه يُحاول ضبط الصورة الفكريّة عبر حيّز خام وزمن خام، أو عبر حالتين مفلتتين من طغيان الزّمن وتسلّط الحيّز جميعا، ويقول:" ومثل هذه الحال لا يُمكن لأي إبداع أن يند عنها، أو يُفلت منها، إذ لا يُمكن للإبداع أن يرى النّور فوق القرطاس بواسطة قلم دون أن يكون قد مرّ بمرحلة (المخاض الإبداعي)، ولكن هذه اللّحظة المخاضيّة لا ترقى إلى مستوى الزّمن الكامل...هي لحظات متقطعّة تُصاحب بلورة النّص المزمع على كتابته عبر المخيلة أو القريحة"[3]، كما يرى النّاقد أنّ (المخاض

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص179.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 180.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص181.

الإبداعي) هي التي تتحكّم في نوع الوليد الجديد (الخطاب الأدبي)، وجنسه(قصّة، رواية، أو شعر..)، وصفته أيّ مظهره الجمالي.

كما يُبيّن النّاقد في هذا العنصر مشكلة الزّمن في الأجناس السّردية وتداخلها الحاصل للتناقض القائم بين أزمنّة الحكاية(الجنس السّرد)، وزمنيّة الوحدة الكلاميّة (الجملة)، مُفسّرا ذلك في أنّ زمن الوحدة الكلاميّة قد يكون زمنا أحادي الخطّ، بينما يكون زمن الحكاية مُتعدّد الأبعاد، وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يُمكن أن تجري عدّة أحداث دفعة واحدة، ولكن النّص السّردي لا يستطع استيعابها جملة واحدة، فيضطرّ إلى عرضها متتابعة الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقّدة السّطح، مطروحة على خطّ مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الطبيعي للأحداث، حتّى في حال حرص المبدع على متابعة هذا التعاقب عن كثب[1].

ويُرجع النّاقد نظريّة التّحريف الزّمني من ابتكار الشّكلانيين الرّوس الذين كانوا يرون فيه الميزة الوحيدة التي تُميّز الوحدة الكلاميّة عن الحكاية، كما يُشير إلى أنّه رغم اعتماد السّرود القديمة على السلوك التسلسل الزّمني (Chronologie) إلّا أنّه ملامح اللّاتسلسل الزّمني* كانت موجودة في بعض المسرودات العربيّة** ممثّلا بذلك بحكايات (ألف ليلة وليلة).

كما تطرّق النّاقد إلى الحديث عن علاقة الزّمن بين السّارد والمسرود ذاكرا أنّ واضع النظريّة(زمن السّارد والمسرود) هو "**فرانسواز غيون**"(**F.Guyon**) والتي تنصّ على أنّ الذي يسرد (مؤلّف الرواية) يُجسّد زمن الحاضر وأنّ ما يسرده يُمثّل الزّمن الماضي، وأنّ ثمرة الزّمنين الاثنين تتدحرج نحو المستقبل على أساس أنّ المتلقّي يأتي حتما متأخّرا[2].

ويشرح **"مرتاض"** هذه العلاقة الزّمنيّة بأنّها تُمثّل علاقة طوليّة مُتعدّدة مُتتابعة لا تلتقي خطوطها

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص188.

*كما يستخدم مصطلح التذبذب أو التّشويش، وهي مصطلحات أخذها من عند "تودوروف" كما صرّح بها.

**في كلّ مرّة يُحاول مرتاض أنّ ما يُقدّمه الغربيّون من مصطلحات نقديّة جديدة كان موجودا عند العرب قديما كمفاهيم، وهذا ما يُبيّن نزعته التراثيّة العربيّة.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص196.

أبدا: ف(أ) (الحكاية أو القصّة) تتموقع في الماضي على سبيل الحتميّة، فهو شيء جاهز حاضر في الذّهن ولكنّه مُهيّأ في زمن سابق، و(ب) (السّارد) يتوقع في الزّمن الحاضر على أساس أنّه وسيط بين زمنين اثنين: أحدهما مضى، وأحدهما الآخر لما يأت، وأمّا (ج) الذي يجب أن يُدرج طرفا في هذه العلاقة الثلاثيّة الأطراف فإنّه يتموقع في إطار زمن الحاكي إذا كان السّرد شفويّا[1].

وهنا يُصرّح "**مرتاض**" بعد اتّفاقه مع المنظرّين الغربيين للرواية لأنّهم_حسب رأيه_ غالبا ما يُخلطون بين السّرد الشّفوي والسّرد المكتوب اللذان يراهما جنسان أدبيان مختلفان إلى حدّ بعيد، ويشرح ذلك قائلا:" بأنّ السّارد الشفوي يسرد حكاية موروثة مسرودة خلفا عن سلف من موقع الحاضر نحو الماضي، ويتولّد عن هذه العلاقة الزمنيّة علاقة أخرى تُمثّل ضرورة وجود متلقّ يتلقّى الحكاية مُشافهة له، أي مُزامنة لما يسرد له"[2].

ويرى النّاقد أنّ السّرد الشفويّ يقوم على ثلاثة علاقات أولاها فرديّة سابقة، أو منفصلة، في حين أن الثانيّة مزدوجتان ومُتزامنتان، أي متصّلتان، كما يرى أنّ الزّمن الحاضر في السّرد الشّفوي لا يكاد يكون له أي معنى، فهو كالمنعدم والمدار على الزّمن الماضي الذي هو المقصود بالسّرد، والمعني بالحكي، أمّا المستقبل فهو منقطع ولا أثر لوجوده، فكأنّ الحاكي يلتفت وهو يسرد الحكاية الشفويّة دائما إلى وراء، وكأنّه مضطرّ إلى أن لا يلتفت أبدا إلى أمام. إننا لا نستطيع بأيّ وجه في السّرد الشفويّ أن نفصل بين زمن المسرود وزمن التلقّي الذي لا يكون إلّا به من وجهة، كما لا يُمكننا أن نتعلق بزمن مستقبليّ من وجهة ثانية، كما لا يُمكننا أن نُفلت من قبضة زمن الحكاية من وجهة أخرى[3]، بينما يرى الأمر مختلف بالقياس إلى وضع الزّمن في السّرد المكتوب الذي يقوم على تمثّل علاقة ثنائية طورا، وعلاقة ثلاثية طورا آخر.

_المقالة الثامنة / شبكة العلاقات السّرديّة:

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص196.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص197.

[3] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص197.

يُقدّم النّاقد في هذه المقالة شبكة العلاقات السّرديّة مُستهلّا الحديث عن العلاقة بين (السّارد والمؤلّف والقارئ) مُلقيّا الضّوء على آراء كلّ من (**جنيتGenette**، **تودوروف Todorov**، **واين بوثW.Booth**) وغيرهم ممّن وصفهم بمنظرّي الرواية الغربيين.

يُقدّم النّاقد آراء "**واين بوث**" عن شبكة العلاقات الثلاثيّة الأطراف: السّارد،المؤلف، القارئ، والتي تتشكّل في: أنّ السّارد يبعد بُعدا ساحقا عن (المؤلّف الضّمني) وهو بعد يكون معنويّا، فكريّا فيزيقيّا أو زمنيّا، كما يكون السّارد قابلا للابتعاد قليلا أو كثيرا عن الشّخصيات التي يحكيها، فقد يمكن أن تختلف عن هذه الشّخصيات أخلاقيّا، وفكريّا وزمنيّا، وأخلاقيّا، وعاطفيّا، وقد يكون (السّارد) قابلا للابتعاد قليلا أو كثيرا عن المعايير الشّخصيّة للقارئ وذلك إمّا ميتافيزقيّا، وإمّا عاطفيّا، كما قد يكون (المؤلّف الضّمني) قابلا للابتعاد قليلا أو كثيرا عن القارئ فكريّا وأخلاقيّا من حيث يكون المؤلّف الضّمني(والقارئ الضمني أيضا) قابلين للابتعاد عن الشّخصيّات الأخرى[1].

وهذه العلاقات التي قدّمها "**وايث**" لم يُوافق عليها "**مرتاض**" وانتقده فيها مُعلّقا عن ذلك في قوله:" ونحن نعتقد أنّ هذه المتابعات لا تغطي كلّ الأشكال السّرديّة المرتكزة على العلاقات القائمة، ولكنّها غير المعلنة غالبا بين البعد الذي يفصل المؤلّف عن السّارد، والسّارد عن القارئ، والقارئ عن الشّخصيات من حيث الزمان، والحيّز، والثقافة والعاطفة والأخلاق"[2]، ويُضيف قائلا:" إنّ تغطية الأشكال السّرديّة بهذه الرؤية غير مقبول لدينا، فبمقدار ما تدق هذه العلاقات وتلطف بين هذه العناصر التي تتضافر لإيداع الرواية: كتابة وقراءة، أي بثّا واستقبالا، تدقّ تقنيات الكتابة الروائيّة وتلطف وتسمو في الوقت ذاته، إذ كلّما تمكّن الروائي من ثقافة تقنيّة متينة وعميقة في إنشاء الرواية تراه يتّخذ له أبعادا علاقاتيّة دقيقة تربط بينه وبين سارده من وجهة، وبين سارده وقارئه من وجهة ثانيّة، ثمّ بينه هو وبين سارده وقارئه جملة وشخصيات الرواية مجتمعة من وجهة أخرى"[3].

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص204.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص204.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص204.

وكأنّ "**مرتاض**" بهذا التّعليق الذي قدّمه ينفي به كل بعد في العلاقة يُمكن أن يكون بين عناصر مشكّلات السّرد، ويُقدّم عكس ذلك، أي أنّ كلّما تشكّل النص السّردي تلاحمت علاقات عناصره وارتبطت بأبعاد مختلفة.

_مكانة السّارد في العمل السّردي:

ويُعالج النّاقد في أوراق بحثيّة أخرى مكانة السّارد في العمل السّرديّ حيث يرى أنّ السّارد حضوره في العمل السّرديّ موجود دائما، ويُلغي غيابه بتاتا إذ يرى أنّ السّارد كثيرا ما يستحيل في كثير من الأعمال الروائيّة إلى شخصيّة مركزيّة مزوّدة بطاقة فيزيقيّة وذهنيّة وروحيّة غنيّة، ممثّلا ذلك برواية (البحث عن الزمن المفقودAlarecherche du temps perdu) "**لمارسيل بروستM.Proust**".

يرى النّاقد بأنّ السّارد يختلف بعامّة عن (المؤلّف الضّمني)، وينتقد الآراء التي تجعل من المؤلّف عنصر خيالي في العمل السّردي والتي تجعله ساردا وأحيانا شخصيّة، شارحا ذلك في قوله:" فحين يكتب أي روائي رواية، فهو الذي يكتب، وهو الذي يُنشئ الشّخصيّات، وهو الذي يتّخذ لروايته ساردا في بعض الأطوار السّرديّة..لكن المؤلّف يظلّ حاضرا في العمل الروائي، فهو الذي يُهندسه، وهو الذي ينسجه ويُدبجه..ولا نحسبه يتحوّل إلى مُجرّد شخصيّة خياليّة، يتحوّل من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ما هو، وإلى أي شيء"[1].

كما لا يُوافق "**مرتاض**" الرأي القائل بأنّ المؤلّف يذوب في الشّخصيّة الخياليّة للرواية، ويراه حُكما غير سليم بحيث على كلّ الأطوار السّرديّة، ثمّ يذهب الناقد إلى التساؤل عن معنى ما يُطلق عليه بالمؤلّف الضّمني ويتساءل عن حقيقة وجوده في مجال التأليف، ليُفنّد حقيقة وجوده بتقديمه تعريفا للمؤلّف يُؤكّد ذلك، بقوله:" المؤلّف يكتب رواية مؤلّفة من عدّة حكايات وشخصيّات وهو الذي يضع كلّ مكوّناتها السّرديّة، وهو الذي يُعبّر عنها بلغته الخاصّة...فالشّخصيّات ليست المؤلّف، كما أنّا المؤلّف ليس الشّخصيّات، فهو السّارد من الخلف في الشّكل القائم على استعمال ضمير

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص207.

الغائب، وهو السّارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب"[1].

كما يقول موضّحا الأمر:" ف(أنت) لا تعني إلّا نفسها، أي الشّخصيّة التي تنهض بالحدث، أو التي يقع عليها الحدث، أو التي تُسهم مع سواها في بناء الحدث، ولكن ضمن بنية يُهندسها مُشرف ومُنجز معا هو المؤلّف...وأمّا السّرد بضمير المتكلّم فعلى الرّغم من أنّه يتداخل مع السّارد فإنّ أي عاقل سيُميّز بين الأمر والأمر وسيُدرك أنّ هذا السّارد ليس إلّا مؤلّف النّص السّردي قبل كلّ شيء وهو مؤلّف مباشر لا ضمني وحقيقي لا وهمي، وواقعي لا خرافي...، ولكن الأحداث التي يسردها حقيقية ولكنّها خياليّة، وخياليّة الأحداث لا ينبغي لها أن تُزيح المؤلّف عن مكانته التّقليديّة."[2]

وبهذا يكون المؤلّف الضّمني مُلغى مع **"مرتاض"** ولا وجود له، وهو يرى أنّ السّارد يحلّ محل المؤلّف في السّرديات الشفويّة، أمّا في التأليف أو السّرديات المؤلّفة فإنّ الكاتب هو الذي يتولّى الأمر نفسه، أي هو الذي يسرد أحداث نصّه.

وفي عنصر آخر يُحدّد العلاقة بين المؤلّف والقارئ في الكتابات التّقليديّة والحداثيّة، حيث العلاقة في الكتابات التقليدية تكون بسيطة تتشكّل من طرفيّن اثنين: أحدهما الكاتب وهو الذي يُملي رأيه، و الآخر القارئ الذي يتلّقى النّص جاهزا وكاملا، ليس عليه إلّا أن يقرأ ويتمتّع بما يقرأ، ودوره هنا يكون استهلاكيّا محضا.

أمّا في الكتابات الروائيّة فيجد النّاقد دور القارئ يغتدي مركزيّا ذلك بأنّ النّص الذي يُقدم إليه ليس كاملا ولا جاهزا ينتظر من قارئه أن يبذل جُهدا يكمل به بناءه، ودور القارئ هنا بنائي غير استهلاكي[3]، وكأنّ القارئ هنا مشارك مع المؤلّف في نصّه وهو يقرأ يتناص مع المؤلف فيُحاول مواكبته بإكمال بناء نصّه.

---

[1] عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، ص208.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص208.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص209.

ثمّ وضع النّاقد عنوانا على شكل سؤال: هل من تقنين لشبكة السّرد؟

عمد "**مرتاض**" في هذا القسم إلى إبداء مُلاحظاته حول شبكة المصطلحات والمفاهيم التي تمثّلت ف (السّرد، المسرود، المسرود له، والسّردانيّة، والسّرديات)، والتي تُمثّل _حسب رأيه_ إشكالية شديدة التّعقيد بالنّظر إلى تداخلها، وتمايزها، وتناقضها أحيانا، واختار أن يُبت هذا الرأي بقراءة سريعة لعمل (**غريماس**) الذي يُنزله ضمن السّردانيّة Narratologie والذي يسم بالغموض وإبهام اللغة التي اصطنعها في نصّ قصير له ينظر به للسّردانيّة، وقد أخذ "**مرتاض**" هذا النّص من المعجم المعقلن الذي ألّفه كلّ من (**غريماس Greimas** و**جوزيف كورتيس J.Curtis**) .

وتوجّه للتّعليق على ما ورد في النّص مُوجّها نقده (**لغريماس**) مُركّزا على الدلالة اللغويّة لكلمة تراتبيّة مُحيلا على أصلها الإغريقي، موغلا في التفاصيل المحيطة باستعمال الكلمة في أصلها، وفي ترجمتها إلى العربيّة، ومُتسائلا عن مفهوم ومعنى المصطلحات التي قدّمها "**غريماس**" (الرسمة السّردية Le chéma narratif، البرنامج السّرديProgrammes narratifs، العاملActant)، ويرى أنّ هذه المصطلحات التي وضعها (غريماس) معقّدة ودون فائدة، وهذا ما يظهر في قوله:" ذلك أنّ مثل هذا الذي يُطلق عليه (البرنامج السّردي) لا تُفضي عناصره إلّا إلى تعقيد الكتابة السّرديّة".

وما يظهر على "**مرتاض**" أنّه لم يُقدّم شرحا للمفاهيم والمصطلحات التي طرحها وإنّما مضى يُظهر مواطن القصور في عمل "**غريماس**"، ويراه مفكّرا لغويّا لسانيّا لا يصلح أن يكون ناقدا فمن المحال على مفكّر لغوي يكون ناقدا، مُحلّلا للنّص، ومُنظّرا له أيضا من الطراز الأوّل وفي المستوى الذي يكونه بالقياس إلى منزلته في اللغة،"فإنّ غريماس حين يتحدّث عن الأدب تتعثّر به القدم ويضطرب له الطّريق، فلا يعرف المستوى الذي يعرفه حين يتحدّث عن شؤون اللغة واللسانيّات، ذلك أنّ الحديث عن الأسلوب، والأدبيّة والشّعريّات، والنّص والخطاب والنّسج الأدبيّ يُشكّل لحمة الكتابة بعامّة، لا يُمكن أن يمرّ بالضرورة بأصول اللسانيّات ونظريّاتها وحدها، وإلّا لكان ابن جني

وسبويه ودوسيسير أنقد النّاس للأدب"[1].

كما يرى "**مرتاض**" أنّ "**غريماس**" أراد علمنة ومكننة الكتابة السّرديّة يُعارض فيها "**فلادمير بروبV.Propp** " في تنظيراته للحكاية الخرافيّة، لكن "**مرتاض**" يجد أنّ الفرق شاسع بين بنية الحكاية الخرافيّة التي هي بنية أزليّة وعالميّة، وذلك لأنّها مرويّة موروثة وثابتة الشّكل إلى حدّ بعيد، عكس الرواية الجديدة التي تقوم على التحوّل وعلى ثبات بنيتها، لذلك فإنّ الذي يُضعف من جهد "**غريماس**" هو أنّ "البنية الروائيّة مُترجرجة معتاصة على التّنظير الصّارم، لعلّة واحدة و هي أنّ الكتابة الروائيّة إبداع مفتوح، ولكلّ مبدع الحقّ في أن يبتكر فيُقدّم ويُؤخّر"[2].

فالنّاقد يجد أنّه من العسير محاولة وضع نظريّة لعمل يعتاص على التّنظير، إنّ الخيال طليق، وإنّ الإبداع سمته الأولى حريّة، وإنّ وظيفته الجمال، وإنّ غايته الابتكار، فكيف يجوز تقييد حريّة يجب أن تظلّ طليقة، ووظيفة يجب أن تظلّ دون حدود، وابتكار يجب أن يظلّ متمتعا بكلّ ماله الحق فيه من انكسار القيود، وانفتاح الآفاق، وانزياح الحواجز"[3]، وكلّ هذا النّقد الذي وجّهه "**مرتاض**" إلى عمل "**غريماس**" ناتج عن تطلّعه الفاحص والدّقيق على السّرديّات في المنجز الغربي والفرنسي خاصّة، ويدلّ على معرفته الدقيقة والجادّة في الأصول النّقديّة.

كما يُقيم "**مرتاض**" مقارنة بين ما قدّمه كلّ من (**غريماس وتودروف وجنيت**) فيقول:" ...وربّما يكون تودوروف أعرف من غريماس بالسّرديات لدى حديثه عنها في أكثر من موقع...لكن جيرار جنيت قد يكون أبرع منهما معا في تحليل الأعمال السّرديّة ومحاولة مُقاربتها بالتّنظير، وسيظلّ جهد هذا الرّجل في مجال السّرديّات مُتداولا بين النّاس زمنا طويلا...وهو الذي عرف العمل السّردي وتحدّث عنه في مقالته التي كتبها تحت عنوان حدود العمل السّردي (Frontières du

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص213.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص214.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص215.

.[1]"(récit

ويُحاول "**مرتاض**" مناقشة تعريف "**جيرار جنيت**" للعمل السّردي في مقالته (حدود العمل السّردي) الذي يُعرّفه قائلا:" عرض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعيّة أو خياليّة بواسطة اللغة، وبخاصّة اللّغة المكتوبة"[2]، وقدّم اعتراضه عليه حيث يراه تعريفا ليس جامعا ولا دقيقا، ويُناقش التّعريف في ثلاثة نقاط كانت في:[3]

- يرى "**مرتاض**" أنّ الأحداث التّاريخيّة تحت لواء التّأريخ لا تحت لواء السّرد، وإلّا فبم نميّز بين الحدث التّاريخي المستند إلى الواقع والفعل، والحدث السّرديّ المستند إلى مجرّد الخيال الخالص.
- إنّ استعمال التخصيص للغة السّرد بأن تكون مكتوبة لا معنى له لأن أصل السّرد في جميع آداب الشّعوب منذ العصور الموغلة في القدم كانت تنهض على اللغة الشفويّة، ولم تتدخل اللغة المكتوبة إلّا في القرون الأخيرة بعد اكتشاف المطبعة ونشوء الناشرين.
- إنّ اللغة بصرف النّظر عن كونها شفويّة أم كتابيّة فهي ليست إلّا عنصرا من بين عناصر كثيرة تتضافر وتتظاهر وتتكاثف وتتآلف، من أجل أن تنجز عملا سرديّا كاملا، ذلك أنّ اللغة مضافا إليها الأحداث، لا تصنع شيئا إذا لم تكن هناك شخصيّة، ولم يكن هناك سارد ينهض بهذا الصنيع.

ثمّ ينعطف "**مرتاض**" ليُقدّم رأيه على ما قدّمه "**رولان بارث**" في مقالته (مدخل غلى التّحليل البنيوي للمحكي)، مُترجما الفقرة التي استهلّ بها "**بارث**" مقالته الحاملة لتمثيلات يحضر بها السّرد، ليُقدّم النّاقد مصطلحات مستحدثة لكلّ من ترجمة: (**أحدوثة**) مقابل مصطلح (**Histoire**)، ومصطلح (**المهذاة**) ترجمة لمصطلح(**La Fable**)، ومصطلح (**المشجـــاة**) مقابـــل مصطلـــح(**La tragédie**).

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص215_216.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص216.

[3] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص216.

وفي عنصر آخر يُعالج النّاقد آراء كل من **"كايزر وتودوروف، جنيت وبارث"** في التّمييز بين المؤلّف والسّارد، حيث لا يُوافق تمييز **"كايزر"** بين السّارد والمؤلّف ويراه يتناقض مع المنطق ويقول عنه:" نحن لا نُوافق على كثير ممّا جاء في كلام (قيصر) لأنّنا نُميّز السّارد عن المؤلّف لأنّهما في الحقيقة كائنان اثنان لا يلتقيان، أحدهما كائن إنسانيّ وأحدهما الآخر مجرّد كائن ورقيّ، فكيف يتداخلان فيلجّ أحدهما في جلد أحدهما الآخر؟"[1]، كما يُقدّم **"مرتاض"** دور كلّ من المؤلف والسّارد ووظيفتهما، فهو يرى أنّ المؤلّف هو الذي يسُوق الحكاية ويلفق أحداثها ويبني كيانها، ويحبك خيوطها، ويرسم ملامح شخصيّتها...لا أحد غيره ولا غيره أحد يشترك معه في العمل السّردي الذي كتبه وألّفه".

كما يختلف مع **"كايزر W.Kayser"** لما أرجع السّارد شخصيّة خياليّة يندسّ من خلالها المؤلّف، أمّا لما قرّر **"كايزر"** بأن السّارد لا ينبغي له أن يكون مؤلّف فلم يُخالفه ولا يرى **"مرتاض"** سببا لوجود سارد إطلاقا إلّا حيث لا يوجد مؤلّف، ويبني تمثّله الذي ينبثق_كما يدّعي_ على الصّورة المنطقيّة لا على الصورة العبثيّة للأمور بأنّ السّارد يكون أساسا في المسرودات الشفويّة، أمّا السّارد في المكتوبات(رواية، قصّة..) فإنّه يندمج اندماجا كليّا في المؤلّف الذي هو وحده الذي يكتب ويحكي ويسرد ويُنشئ عالمه الأدبي الجديد باللغة[2].

والملاحظ على تقديم النّاقد للتّمييز بين السّارد والمؤلّف هو أنّه لم يتعمّق في طرح المسألة واكتفى فقط بالمناقشة العامّة السّطحيّة المبسّطة، فهو ينتقد كلّ من يُريد إلغاء مقام المؤلّف وإحلال السّارد محلّه، وهذا ما يظهر معه حين يصف ما يُسلّم به **(تودوروف وديكرو)** بوجود مؤلّف ضمني (Auteur implicité) ويصف دعوتهما بالعبثيّة والهوس، لكنّه لا يُقيم دليلا على بُطلان زعمهما إلّا ما كان قد ذكره في ردّه على ما قدّمه **"كايزر"** من ارتباط السّارد بما هو شفوي وارتباط المؤلّف بما هو مكتوب، ويُؤكّد على صدق رأيه بدعوة المنظّرين للتّدقيق في المسألة إذ يقول:" وعلى

[1] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص222.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص223.

مُنظّر الرواية والسّردانيّة بعامّة، أن يُدقّق في مثل هذه العلاقات والتفاريق وإلّا اختلط الحابل بالنّابل، وأمسينا لا أحد يفهم الآخر"[1].

فالنّاقد لا يستطيع التّسليم بوجود (المؤلّف الضّمني) ويراه ضربا من الجنون، ومضى في تسفيه آراء "**تودوروف**" ووصفها ب(البلاء المبين)، خاصّة لما عرض لمسألة القارئ الضّمني(Le Lecteur impliite)، وردّ الأمر كلّه إلى مغالطة اغتيال الناص وما ترتّب عنها من لُبس، فقد قتل "تودوروف" المؤلّف ثمّ أقام مقامه عنصرا وهميّا وهو المؤلّف الضّمنيّ ليُوقع شهادة وفاة المؤلّف وليدفع بالتّاريخ إلى المزبلة وليرمي بالإنسان إلى العدم"[2].

ثمّ يُقدّم رأي "**جنيت**" في هذا الجانب من خلال مقالته (حدود السّرديات Frontières du récit)، فيُشير إلى شيء من التقارب الحاصل بينهما على الرّغم من اصطناع "**جنيت**" تقنية (المؤلّف / السّارد)، ذلك أنّ فكر "**جنيت**" لا يقوم على التطرّف في إقصاء المؤلّف، بل إنّه على العكس من ذلك يعترف بالمؤلّف علانيّة، وأنّه هو الذي يتولّى شؤون نصّه، وكلّ ما في الأمر أنّه يجعل السّارد شريكا في صورة المناجاة(Le monologue intérieur)، كما يُصرّح بأنّ "**جنيت**" لا يصطنع مصطلح (المؤلف الضّمني) الذي لهج به "**تودوروف**" إلى حدّ الهوس، ولعلّ ذلك دليل آخر على اضطراب مذهب "**تودوروف**" في مسالة العلاقات بين المؤلّف والمكوّنات السّردية .

وفي الأخير قدّم "**مرتاض**" موقف "**بارث**" الذي عرضه بشيء من الهدوء والحذر، لكنّه لا يخلو هو الآخر _حسب رأي مرتاض_من بعض التّذبذب، وانطلق في ذلك من المقالة الشّهيرة التي صرّح أنّها ما دامت تدور من حول السّردانيّة فإنّه من الأليق أن نعرج عليها، لنقرأ فقرة منها وهي: مدخل إلى تحليل البنيوي للسّرديّات(Introduction a l'analyse structurale des récits)"[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص229.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص232.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص237.

في البدء آثر "**مرتاض**" أن يُقدّم التصوّرات الثلاثة التي تُؤطّر النّظرة المتداولة إلى من يُنشئ العمل السّردي، فأنكر على "**بارث**" رفضه لها جميعا، ورمى عمله بالعبثيّة والخلط، ودافع "**مرتاض**" بشكل كبير عن المؤلّف وفنّد مقولة نفي المؤلّف ورآه بأنّه حكم غير جائز، كما عاب عليه قصور نظرته إلى القارئ الذي يجعله "**بارث**" طرفا في عمليّة البثّ السّردي ومكوّنا من مكوّنات العمل السّردي لا ينفصل عنه، وحجّة "**مرتاض**" في ذلك مؤسّسة على إمكان عدم حدوث القراءة لأنّ العمل السّردي الذي يُنشئه الكاتب، أو يكتبه المؤلّف يظلّ قائما بمعزل عن قراءاته، وذلك على الرغم من أنّنا نربط الكتابة بالقراءة ربطا حميما لكن بالقياس إلى المؤلّف نفسه الذي يقرأ مخيلته فيستخرج منها ما هو فيها بالكتابة[1].

المقالة التّاسعة / حُدود التّداخل بين الوصف والسّرد:

يتطرّق "**مرتاض**" في هذه المقالة إلى بلورة العلاقة بين السّرد والوصف والبّحث في الحدود التي تفصلهما أحدهما عن الآخر، ثمّ البّحث في الوشائج التي تربط فيما بينهما.

يستهل النّاقد الحديث عن مفهوم الوصف لدى العرب مُصرّحا بأنّ النقّاد العرب لم يهتمّوا بالوصف رغم ممارسة الشعراء له منذ عهد الجاهليّة، كما يُصرّح بأنّ العرب نبهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي بيد أنّهم ظلّوا يتعاملون معها بشيء من الاضطراب وشحوب الرؤية، فإذا الجاحظ وهو أكتب كُتّاب اللغة العربيّة_حسب رأي الكاتب_ كثيرا ما كان يصف (رسالة التّربيع والتّدوير مثلا) ولكنّه فاته أن يتحدّث في بعض تأمّلاته النظريّة وفيما نعلم عن جماليّة الوصف وعن ماهيّته ووظيفته التّبليغيّة[2].

ويُشير النّاقد أنّ "**أبا فرج قدامة بن جعفر**"(**ت337هـ**) أوّل من تحدّث من النقّاد العرب عن الوصف والذي قدّم شروطا يكون عليها الوصف، و يُشير أيضا إلى النّاقد "**أبي علي الحسن بن**

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص241.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص244.

رشيق المسيلي القيرواني" (ت456هـ) الذي يراه اختصّ بمفهوم الوصف بالحديث المفصّل والتقرير المفهم في تاريخ الأدب العربي.

كما يرى النّاقد بأنّ الوصف" لا يكون قائم الذّات مُنعزلا مستقلّا، مُتمكّنا بنفسه، متبونا مكانته في الكلام وحده، لا يستطيع أن يتمتّع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأسلبة جميعا، ولكنّه قائم بفضل علاقته مع شيء آخر"[1]، أي أنّ الوصف عند **"مرتاض"** لا يستو إلّا إذا بوجود علاقة بينه وبين عنصر مُصاحب له.

وبهذا يُقدّم حدود العلاقة بين الوصف والسّرد فيقول:" الوصف يُناقض السّرد، والسّرد يتعارض حتما مع الوصف، الوصف يُبطئ حركة المسار السّردي على الرّغم من لُزوم الوصف للسّرد أكثر من لُزوم السّرد للوصف...وإنّ كلّ عمل سردي يحتوي صورا من الحركات والأحداث، وهذه الصور هي التي تُشكّل السّرد بمفهومه الدّقيق، كما أنّ كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشّخصيات وهي التي تُمثّل في العهد الرّاهن ما يُطلق عليه الوصف"[2].

ويُشير النّاقد بأنّ الوصف يكون أكثر ضرورة للنّص السّردي من السّرد، إذ "ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف"[3]، ويُرجع ذلك إلى أن الأشياء يُمكن أن توجد دون حركة، على حين أنّ الحركة قد لا تُوجد دون أشياء.

كما يرى النّاقد أنّه يُمكن تقبل الوصف بمعزل عن السّرد ولكنّه لا يُمكن أن يوجد سرد من دون وصف، غير أن هذا الارتباط لا يحظر أن يكون ذا بال في المقام الأوّل من النّص، إن كل الأجناس السّرديّة كالملحمة والحكاية والقصّة، والرواية...لا يُمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف، بل إنّك لتجد هذا الوصف يتبوّأ فيها المنزلة الكريمة، بيد أنّ وجوده لا يكون بأي وجه مجرّد ظهير للعمل السّردي، أي مجرّد ظهير للسّرد القصصي، ولكن على نقيض ذلك لا توجد أجناس وصفيّة

[1] عبد الملك مرتاض، في نظلرية الرواية، ص248.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص249.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص250.

خارج حقل التّعليميّة، أي أنّه لا يوجد عمل إبداعي تتصرّف فيه الحكاية مع الوصف على أساس أنّه مجرّد ظهير لها، وكذلك نُلفي الوصف أكثر لزوما للسّرد من لزوم السّرد للوصف[1].

وفي حدود تداخل الوصف والسّرد في الرواية يُصرّح **"مرتاض"** بأنّ الوصف ملازم لكلّ الكتابات الأدبيّة (الشّعر، القصّة، المقالة، المقامة، الرواية..) وهو أضرب تختلف وظائفه باختلاف الخصائص الفنيّة والتقنيّة لكلّ جنس أدبي على حدة[2]:

_ قد يكون الوصف موظّفا لذاته، وهذا شأن عام في الآداب الإنسانيّة، وخصوصا في الشّعر الذي يقوم الوصف على منح أبعاد جماليّة وشكليّة للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتّخذ شكلا أروع، وصورة أبدع في ذهن المتلقّي.

_قد يوظّف الوصف لغير ذاته فيأتي عرضا في خضم سرد حدث من الأحداث،وبمقدار ما يكون ضروريّا لتسليط الضياء على بعض الأحوال أو المواقف، أو المشاهد بمقدار ما يكون معرقلا لمسار الحدث الذي يتطلّب المضي نحو الأمام.

ولكن تقدّم السّرد دونما وصف قد يكون فجّا خطيرا، ومبتسرا حيرا، فلا السّرد بقادر على الاستغناء عن الوصف ولا الوصف بقادر أن يحلّ محلّ السّرد فيقوم مقامه، ويؤدّي وظيفته، لكن الوصف قد لا يكون ضروريّا في كلّ الأطوار للنّص السّردي، إذن فليس الوصف مشكّلا من المشكّلات المركزيّة في أي نصّ سرديّ.

وبمقدار ما يكون الوصف نافعا في السّرد مُطوّرا للحدث ملقيا عليه شيئا من الضياء ممكنا للنّص الروائي من الارتشاش بمساحات من الجمال الفنّي، بمقدار ما يكون مؤذيا للسّرد إذا جاوز الحدّ وعدا (وذلك على الرغم من الصّعوبة التي تُساور المنظر حين يُريد تقدير هيئة هذا الحد المطلوب من الوصف في السّرد)، إذ يوشك أن يُغرق النّص السّردي)ف (في لغة لا أوّل لها ولا آخر، فيُحيد عن

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص250.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص252_253.

غايته التي هي أصلا أداء وظيفة الحكي ضمن المكوّنات العامّة المتشابكة[1].

وبعد عرض محتوى المقالات ومادّة الكتاب عامّة يتضّح بأنّه أوّل كتاب في النّقد الجزائري اهتمّ فيه صاحبه بالجانب النظري في مجال السّرديات، وإن كان ظهر مُتأخرّا نوعا ما _أي ظهوره مع تسعينيّات القرن الماضي_ وذلك بعد أن "صارت السّرديات إلى الرسوخ في النّقد العربي والمغاربي خاصّة، وبعد أن أصبحت مقولاتها شائعة بين الدّارسين على المستويين النظري والتّطبيقي"[2]، إلّا أنّ النّاقد حاول أن يُقدّم في مؤلّفه معرفة نقديّة ذاتيّة تغرف من ينبوع التّراث أكثر منه للوافد الغربيّ، فهو " يسعى في كتابه إلى تأسيس نظريّة للرواية هذه الأخيرة التي نظّر فيها الكثير من النقّاد الغربيين، لكن النّاقد يجد قُصورا في الدّراسات العربيّة في ذلك حيث ينفي وُجود دراسات عربيّة سبقته إلى ما قدّمه من مادّة بحثه وهذا غالبا ما يظهر مع جلّ الدّراسات المضويّة تحت مظلّة النّقد.

بذل النّاقد في كتابه جُهدا كبيرا في تقديم المادّة النظريّة بحثا وتقصيّا في أصولها وروافدها واتّجاهاتها، وتناول ذلك بالدّرس المفصّل الدقيق بإدراج كثير من المقولات والآراء النّقديّة الغربيّة ومناقشتها وبيان مواطن القصور والخلل فيها، وشنّ هجوما نقديّا لاذعا عليها خاصّة ما ظهر معه في المقالة الثامنة أين قدّم مقولات كل من النّقاد_كما سلف ذكرهم_: "**غريماس، بارث، جنيت، تودوروف، كايزر**"، وبيّن اختلافه وعدم اتّفاقه في ما قدّموه، وهو اختلاف يُحاول منه الخُروج بنظريّة غير النّظريّة الغربيّة التي كانت في أهمّ مكوّنات الرواية: اللغة ومُستوياتها، بناء الشّخصية في النّص الروائي، أشكال السّرد، الحيّز ومظاهره، علاقة السّرد بالزّمن والشّبكة السّرديّة، علاقة الوصف بالسّرد...وغيرها من المكوّنات التي تتشّكل منها الرواية.

وهذا ما يمتاز به الخطاب النّقدي عندما يُحاول أن ينهض بِمُهمّة تأصيل نظريّة من خلال ردّها إلى أصولها وروافدها العلميّة وعرض أسسها التي قامت عليها، هدفه في ذلك التّعريف بها وتقريبها من أذهان الباحثين ومُمارسي النّقد على حدّ سواء، و تيسير سبل استعابها لديهم عبر تحديد منطلقاتها

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص253.

[2] سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، ص 190.

وضبط أبعادها وأهدافها[1]، وهذا ما كان يهدف إليه "**عبد الملك مرتاض**" من خلال دراسته التي يُحاول فيها ضبط مفاهيم وأبعاد نظرية سرديّة في النّقد العربيّ عامّة والجزائريّ خاصّة.

كما أنّ أهمّ ما يُميّز مقالات كتاب (**في نظريّة الرواية**) أنّها تسعى للتّأصيل السّردي وذلك ما ظهر معه باستشهاده والرّجوع إلى النّصوص العربيّة القديمة كذكره لحكايات (ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة)، وذكره أيضا نصّ المقامة التي خصّص لها مقالة خاصّة بها (أشكال السّرد) والإشارة إلى الدّراسات النّقديّة العربيّة القديمة عند مُناقشته لأي مقالة، ولعلّ هذا يُوضّح سعي "**عبد الملك مرتاض**" لتأسيسه نظريّة للرواية بملامح عربيّة تستمدّ أصالتها من التّراث وإجراءاتها من الحداثة الغربيّة، والذي يُؤكّد ذلك هو تجاهله للمصطلحات التي شاع استعمالها مع النقّاد ونحته مصطلحات مغايرة لما اصطلح عليه، حيث يقترح مصطلح (سردانيّة) مُقابلا للمصطلح الأجنبي(Narratologie)، ومصطلح سرديات مقابلا لمصطلح Récits، وهو بهذا يصنع طريقا خاصّا به في التّرجمة واستعمال المصطلح مُغايرا ربّما لما قدّمه غيره من النقّاد العرب.

[1] ينظر: قادة عقاق، السّيميائيّات السّرديّة وتجلياتها في النّقد المغاربي المعاصر (نظريّة غريماس نموذجا)، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004م، ص303.

الفصل الثالث

بدايات النقد السردي في الجزائر

_قراءة في نقد النقد–

– تمهيد :

أولا :

– نقد القصة .

ثانيا :

– نقد المسرحية.

ثالثا :

– نقد فن المقامة .

رابعا :

– نقد الرواية .

الفصل الثالث: بدايات النّقد السردي في الجزائر –قراءة في نقد النقد:

تمهيد:

ليس من السّهل الحديث عن النّقد السّردي في الجزائر بداياته، نشأته، وتطوّره، ذلك أنّ النّقد الجزائري عامّة عرف بدايات متعثّرة وتأخّرا في الظّهور، ويكاد يقع إجماع على أنّه لا يُوجد نقدا ممنهجا بالجزائر قبل سنة 1961م وما كان قبل هذه السّنة هو عبارة عن محاولات متناثرة في الصّحف والمجلّات والذي كان "مُتّسما بالنّظرة الجزئيّة حينا والنّظرة السّطحيّة حينا آخر... وإلى غير ذلك من الأمور التي تدلّ على نقص وعدم اكتمال، فقد كانت النّظرة النّقديّة ضعيفة جزئيّة تفتقر إلى التّعليل الكافي والشّواهد المقنعة، وذلك بسبب ضعف الأدب شكلا وضمونا، وسيادة حركة الاتّجاه التّقليدي الإصلاحي وقلّة الرّصيد التّراثي الموروث في الأدب والنّقد"[1]، فذاكرة النّقد الجزائري قصيرة جدّا وهذا يعود لظروف مختلفة سياسيّة، اجتماعيّة، واقتصاديّة، وهي الظروف التي أنتجها المستعمر طيلة أكثر من قرن، ممّا أدّى إلى ركود وجمود في المشهد الثّقافي وتأخّر النّقد في الجزائر.

وإذا كان هذا في ما يخصّ النّقد الأدبيّ عامّة فكيف إذا تعلّق الأمر بنقد جنس معيّن كالرّواية أو القصّة التي لا يخفى تأخّر ظهورها وتأخّر الدراسات التي تناولتها أيضا، وإنّ البّاحث في بيبليوغرافيا النّقد السّردي الجزائري يجد أنّ أوّل محاولة في نقد السّرد عامّة كانت في نهاية الستينيات من القرن الماضي مع النّاقد "**عبد الله الركيبي**" وكتابه الموسوم "**بالقصّة الجزائريّة القصيرة**" الذي يعدّ " أوّل دراسة أكاديميّة جامعيّة عالجت موضوع تأسيس الخطاب السّردي وتطوّره في الأدب الجزائري وقد شملت مادّتها العلميّة مرحلة زمنيّة طويلة امتدّت من سنة(1928) إلى غاية سنة(1962)"[2].

ثمّ توالت بعده دراسات أخرى مع بداية السّبعينات مع مجموعة من النّقاد خاصّة منهم الأساتذة الجامعيين أمثال: " **محمّد مصايف، عبد الملك مرتاض، واسيني الأعرج، عمر بن قينة**، وغيرهم ممّن مثّلوا روّاد النّقد الجزائري في بدايات تشّكله.

ولمّا كان تشكّل كلّ ظاهرة معرفيّة ونقديّة علميّة مُرتبط بجملة من العوامل الذاتيّة والموضوعيّة تُسهِم

---

[1] ينظر: عمار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، ص07.

[2] شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، (د.ط)، 2001م، ص 12.

الفصل الثالث: بدايات النّقد السردي في الجزائر –قراءة في نقد النقد:

في نشأتِهِ وتطوّرِهِ وبلورة خصائصه وسماتِهِ، فإنّ النّقد السّردي الجزائري في بداياته_المتمثّلة في مرحلة الستّينيات وما بعدها_ تأثّر ببناء الدّولة الجزائريّة الجديدة التي عرفت الاستقلال الكلّي، ومن ثمّ احتكم هذا النّوع من النّقد إلى شروط هذه المرحلة السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والتي مثّلت خلفيات تشكّل النّقد الجزائري عامّة والنقد السّردي بوجه أخصّ، لذا فالبّحث في بدايات النّقد السّردي في الجزائر يستدعي الوقوف عند أهمّ الخلفيّات التي ساهمت في تشكّله:

1_ الخلفيّة السياسيّة:

إنّ استقلال الجزائر في ستينيات القرن الماضي كان له الدّور الأهمّ والأساسي في تطوّر ملامح المشهد الثقافي في مختلف المجالات ومنها الحقل الأدبيّ والنّقدي بالأساس، ما جعل الخلفيّة السياسيّة تُمثّل عاملا أساسيّا في رسم المسار الأدبيّ والنّقدي معا، وذلك للعلاقة الوطيدة التي تربط بين السياسي و الثّقافي، فقد برزت هيمنة الخطاب السياسي في الخطابين الأدبيّ والنّقدي فترة الستّينات والسّبعينات هذه الفترة التي كانت تُمثّل ولادة المشهد الثقافيّ والأدبيّ الجزائري الذي اتّجه اتّجاها واقعيّا واجتماعيّا سياسيّا يُعالج القضايا الواقعيّة التي تعيشها البلاد فخلقت العديد من النّصوص الأدبيّة المختلفة التي تُعبّر عن المواقف السياسيّة، وهذا ما طُبعت به أيضا النّصوص النّقديّة التي عالجت هذا الأدب.

2_الخلفيّة الثقافيّة:

عرف المشهد الثقافي الجزائري_بعد الاستقلال_ العديد من التحوّلات التي شكّلت عوامل مهمّة في رفع المستوى التّعليمي ببناء المدارس والمعاهد المجانيّة في مختلف مناطق البلد ممّا أدّى إلى ارتفاع عدد المتمدرسين ، وكذا إنشاء الجامعات في السّبعينيات هذه الفترة التي "عرفت حالة استثنائيّة بارتقاء للجامعة الجزائريّة على عدّة أصعدة، إضافة إلى التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة الجذريّة التي ميّزت هذه الحقبة المخصوصة من تاريخ البلد...كانت فترة من منظور الأدباء والنقّاد على حدّ سواء، حالة خاصّة في تاريخ الجزائر الأدبيّ بشكل عام"[1]، فقد مثّل تأسيس الجامعات دورا مهمّا في تطوير البّحث العلميّ و دراسة النّص

[1] السّعيد بوطاجين، علامات سرديّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م، ص101.

الأدبيّ بإجراءات منهجيّة علميّة.

بالإضافة إلى ظهور المجلّات العلميّة وانتشار حركة دور النّشر التي شكّلت عاملا مهمّا في تطوير المشهد الثقافي عامّة، و ساعدت الكتّاب و البّاحثين في نشر أعمالهم الأدبيّة و النّقديّة وتطوّرها.

3_الخلفيّة الاجتماعيّة:

وهذه الخلفيّة لها علاقة بالنّظام السياسي والاقتصادي الذي كان سائدا في الجزائر والمتمثّل في حركة التّجربة الاشتراكيّة فترة السّبعينيات من القرن الماضي، هذه الحركة التي كان لها انعكاسات سلبيّة على الواقع وعلى أفراد مجتمعه، وخلّفت عدّة ظواهر وآفّات اجتماعيّة: كالصّراع الطبقيّ بين فئات المجتمع، النزوح الرّيفي بسبب كثرة البطالة والفقر والمعاناة في الرّيف وصعوبة العيش فيه، ممّا أدّى إلى نشوء "صراع على السّلة بظهور الكثير من حركات الاحتجاج الاجتماعي التي قادتها المنظمات النقابيّة والطلّابيّة، والأحزاب ذات النّزعة اليساريّة... وهي الحركات التي واجهتها السّلة بالقمع الشّديد والمحاكمات السياسيّة"[1].

وأمام هذا الواقع وجد الأدباء والنقّاد أنفسهم_كونهم يُمثّلون النّخبة المثقفة من المجتمع_ مُضطرّين إلى معالجة هذا المجتمع ومُعالجة قضاياه في أعمالهم، مُتّخذين في ذلك الاتّجاه الاجتماعي الاشتراكيّ الذي كان الأكثر ملائمة في دراسة الأدب الذي اتّجه اتّجاها واقعيّا، والأكثر حضورا في النّقد الجزائري فترة السّبعينات.

وعليه، فإنّ هذه الخلفيّات الثلاث مثّلت عاملا أساسيّا في نشأة النّقد السّردي الجزائري في بدايات تشكّله وفي نشأة المشهد النّقدي عامّة، وساهمت في تطوّر مساره وبلورة خصائصه وسماته.

ومن هذا المعطى، فإنّ مسعاة هذا الفصل هو تقديم الدّراسات الأولى التي افتتح بها النّقد السّردي في الجزائر مشواره، وذلك بالتّعرّف على أهمّ الأسماء النّقديّة التي أرادت الإحاطة بمجال السّرد وفق تصوّر منهجي معيّن، بالقراءة في الدّراسات النّقديّة_ أي ضمن منهجيّة نقد النّقد_ وذلك بذكر الأفكار التي أوردها النّاقد في دراسته وطريقة معالجة هذه الأفكار والمواقف التي يشتمل عليها وكذا المنهج المعتمد عليه في

[1] بن جمعة بوشوشة، إشكاليّة مفاهيم النّقد الروائي في المغرب العربيّ، مجلّة فتوحات، عدد 01، جانفي 2015م، ص40.

الدّراسة، ولأنّه يصعب تقديم وعرض جميع الإنتاج النّقدي الخاص بالسّرديات فإنّ البّحث سيكتفي ببعض المدوّنات التي كان أصحابها أكثر حضورا في السّاحة النّقديّة عامّة والنّقدي السّردي بخاصّة.

أولا / نّقد القصّة:

يُعدّ النّقد القصصي أوّل الأنواع النّقدية_ عامّة والسّرديّة على وجه خاص_ التي افتتح بها النّقد الجزائري مشواره في مجال السّرد بعد الاستقلال بالتّحديد نهاية الستّينات، وهذا ما تُؤكّده بيبليوغرافيا النقد السردي الجزائري التي تُعلن كتاب (**القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر**) الذي أصدره صاحبه "**عبد الله الركيبي**" على أنّه أوّل دراسة في نقد السّرد بالجزائر، بل أكبر دراسة_كما يصرّح به الناقد "**محمد مصايف**"_ وُضعت حتّى الآن عن القصّة الجزائرية وأكثرها أكاديمية وجديّة نال بها البّاحث درجة الماجستير في الآداب من جامعة القاهرة[1]، وهو كتاب لا يقلّ قيمة عن بقيّة الدّراسات التي ظهرت في النّقد العربيّ.

فقد شهدت فترة الستّينيات وما بعدها في الجزائر نشاطا لافتا في ميدان النّقد القصصيّ اضطلع به مجموعة من النّقّاد قاربوا المتن القصصيّ الجزائريّ بمُختلف المناهج النّقديّة التي كان مُطّلع عليها خلال المرحلة التي كانت تُمثّل نشأة وتطوّر حركة النّقد عامّة و مجال السّرد بشكل خاص.

وفي ما يلي عرض لأهمّ الدّراسات النّقديّة التي أخذت من القصّة موضوعا لها:

- **عبد الله الركيبي: القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر:**

الكتاب عبارة رسالة جامعيّة نال بها النّاقد شهادة الماجستير في الآداب من جامعة القاهرة سنة 1967م.

وقدّم النّاقد سبب اختياره للموضوع والذي أرجعه إلى قلّة الأبحاث في مجال القصّة الجزائريّة بل وانعدامها كليّة، ذلك أنّ النّظرة إلى القصّة القصيرة بل والقصّة بصورة عامّة كانت تتسّم بالحذر من هذا اللّون الذي لم يوجد فنّا مستقلّا بذاته عند العرب، حيث كان جلّ تركيز النقّاد على الشّعر وحده باعتباره

[1] محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1983 م، ص07.

ديوان العرب وأنّه الفنّ الذي شهروا به وأتقنوا صناعته وقوله، ولأنّ له ماضيا عريقا وتقاليد ثابتة[1].

وهذا الإفراط في الاهتمام بجنس الشّعر أدّى إلى ندرة وانعدام الدّراسات القصصيّة وأنّ ما قُدّم في الموضوع كان مُجرّد مقالات جزئيّة ومُتسرّعة لم تُقدّم نظرة شاملة ومُتكاملة عن الخطّ العام للقصّة في الجزائر.

يُشير الناقد في مقدمة الكتاب إلى صعوبة تحديد الزمان والفترة التي يختارها لدراسة القصّة القصيرة، ويرجع السّبب إلى ندرة الأبحاث والدّراسات وتفرّقها، فمعظمها كان مفرق في الصّحف والمجلّات، كما أنّ الأسلوب الذي بدأت به القصّة في الجزائر لم يكن ناضجا، وأرجع بداية القصّة إلى أواخر العقد الثالث حين ظهرت في شكل مقال قصصي وبهذا كانت أواخر العقد الثالث هي بداية الفترة المختارة للدّراسة واقتصرت إلى سنة 1962م، لأنّ القصّة في رأيه "تطوّرت في هذه الفترة وظهرت فيها أشكال مختلفة وعالجت قضايا مُتعدّدة"[2].

قسّم الناقد كتابه إلى بابين الأوّل درس فيه بدايات القصة القصيرة الجزائرية نشأتها ومؤثراتها والحديث على المقال القصصي والصّورة القصصية، أمّا الباب الثاني فخصّصه للحديث عن القصة الفنيّة : القصّة العربية والقصّة الفرنسية، فدرس في الفصل الأوّل نشأة القصة وظروفها ومؤثراتها وذكر سبب تأخّر نشأة القصة القصيرة الجزائرية الذي أرجعه إلى ظروف خاصّة عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية والتي كانت أوّلها: _وجود الاستعمار الذي حاول طمس معالم الشخصية الوطنية والقضاء عليها.

_تأخّر النّهضة الثقافية في الجزائر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى.

_الانعزال الثقافي والحصار العلمي الذي فرضه الاستعمار.

_ النظرة التقليدية للأدب والتي كانت لا تعتز إلّا بذلك الأديب الذي يقصّر إنتاجه على الشّعر كما كان معروفا عند العرب، وكذا ضعف النّقد وقلّته في القصة الذي كان سببا في تأخرها وفي تطوّرها.

---

[1] ينظر: عبد الله الركيبي، القصّة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر، دار الكاتب العربيّ للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1967م، ص03.

[2] عبد الله الركيبي، القصّة القصيرة في الأدب الجزائري، ص05.

وتطرّق في الفصل الثاني إلى المقال القصصي الذي يراه شكل أدبي لبداية القصّة لكن يصعب تعريفه، والذي يجده مزيج من الرواية والمقالة والمقامة والغالب في أسلوبه عنصر الحوار، فلا يُمكن تحديده سوى أنّه (مقال قصصي) هذا الأخير الذي قام بدور بارز في الحياة الأدبيّة والفكريّة، فهو قد مهّد مع "الصّورة القصصية" _التي وُلدت معه_ لظهور القصّة الفنيّة، ولا يمكن عدّه قصّة فنيّة وإنّما هو"شكل قصصي" اعتمد على بعض العناصر القصصية كالسّرد والحوار والحدث ولم يحتفل بسمات القصّة الفنيّة، كما قام النّاقد بتقديم نماذج من المقال القصصي ودرس مواضيعها وعلّق عليها من حيث الكتابة والأسلوب والتّمييز بين السّمات الفنية التي كُتبت بها.

وتناول في الفصل الثالث الصّورة القصصية التي اعتبرها البداية الحقيقية للقصّة الجزائرية القصيرة، ويرى النّاقد أنّه يصعب وضع تعريف محدّد للصّورة القصصيّة لكنّه قدّم ملامح وعناصر تُقرّبها إلى التّعريف ذكرها في أنّها تهدف إلى رسم صورة للطّبيعة أو "كاريكاتورية" لشخصية إنسانية أو التّركيز على فكرة معيّنة، فالغرض منها إعطاء صورة لتنطبع في ذهن القارئ كما انطبعت في ذهن الكاتب، وإنّ عناصر القصّة تبدو فيها غير مكتملة فهي تهتمّ بعنصر القصّ وبالحدث كما هو لا بتطوّره، وبالشّخصية بذاتها لا برسمها، وتحديدها تحديدا يوضّح قسماتها، فالشّخصية فيها نموذجيّة ثابتة غير متطوّرة ولا متفاعلة مع الحدث ممّا يُفقدها عنصر الصّراع أو الحركة الدّافعة[1].

أمّا في الباب الثاني من الكتاب فقد تطرّق النّاقد في الفصل الأوّل منه إلى مفهوم القصة القصيرة ونشأتها لدى الغرب مُشيرا إلى الرّواد الذين اشتهروا بفنيّاتها، حيث يرجع الناقد نشأة القصّة القصيرة وتطوّرها إلى الغرب وهي نشأة حديثة، ويرى أنّ ظهور هذا الفن في الأدب العربي جاء مُتأثّرا بالغرب رغم التميّز الذي عرفته القصّة العربية في مضمونها وفي معالجتها للواقع العربي، أمّا القصّة الجزائرية القصيرة فقد تأثّرت واستفادت من القصة العربية والغربية معا.

وفي مفهوم القصّة فقد اكتفى النّاقد بتقديم سمات ومميّزات القصّة التي يمكن أن تُفرّقها عن الأشكال

[1] ينظر:عبد الله الركيبي، القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 89_90.

السّردية الأخرى كالرواية والحكاية، وذلك أنّ الأشكال الأدبية تتطوّر دائما لأنّ الأدب نشاط إنساني يُساير تطوّر الإنسان ويتماشى مع تجاربه، وبهذا يكون تغيير في المفهوم، وأوّل هذه السّمات:

- (**الموقف**): فالقصّة القصيرة تعبّر عن موقف معيّن في حياة الفرد ولا تعبّر عن حياة الفرد كاملة.
- (**الوحدة**): فالقصّة القصيرة ينبغي أن تتوفّر فيها الوحدة(وحدة الفعل والزّمان والمكان).
- (**التركيز مع الإيجاز**): فالقصّة القصيرة_بحكم أنّها قصيرة_تحتاج إلى ضغط في التّعبير وإلى حذف في الزّوائد التي لا لزوم لها.
- (**النهاية**) : نهاية القصّة.

ليستخلص في الأخير تعريفا يقول فيه: "إنّ القصة القصيرة الفنية هي التي تُعبّر عن موقف أو لحظة معيّنة من الزّمن في حياة الإنسان ويكون الهدف التّعبير عن تجربة إنسانية تُقنعنا بإمكان وُقوعها، فهي تصوير حي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز"[1].

وفي جزء آخر من الفصل درس النّاقد تطوّر القصّة القصيرة في الجزائر وذكر العوامل التي أدّت إلى تطوّرها وأحصاها في:

اليقظة الفكرية بعد الحرب العالمية الثانية التي كانت تعبيرا عن موقف حضاري أحسّ فيه الشّعب الجزائري إحساسا عنيفا بشخصيّته وقوميّته وعروبته.

_ البعثات الثقافية للمشرق العربي ودراسة الجزائريين في الجامعات والمدارس العربيّة الجودة ، ومن العوامل التي ذكرها أيضا الحافز الفنّي لكتابة القصّة فالأدباء كانوا يُطالبون ويُلحّون بضرورة وجود قصّة عربية.

_وعامل الثّورة الأساسي التي فتحت مجالا أكثر لكتّاب القصّة القصيرة فغيّرت كثيرا من نظرتهم إلى الواقع.

كما بيّن أنّ القصّة القصيرة لم تتطوّر بصورة مفاجئة وإنّما سارت في طريق التطوّر ببطء، وهذا ما

[1] عبد الله الركيبي، القصّة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر، ص152.

يُفسّر تداخل الصّورة القصصية مع القصّة الفنيّة، حيث يرى النّاقد أنّ في بدايات تطوّر القصّة الذي يُرجعه إلى أوائل الخمسينيات يوجد أثر الصّورة القصية في القصّة الفنيّة، ويظهر ذلك الخلط والمزج بين عناصر القصّة الفنية وغير القصة الفنية ومثّل ذلك بنماذج قصصية بيّن من خلالها المزج الحاصل في عناصرها مثل قصص "**أحمد رضا حوحو**" (ثرى الحرب، فتاة أحلامي) ومع "**سعد حكار**" في قصته(في ليلة واحدة)، وقصة (السعفة الخضراء) "**لسعد الله**" كما ذكر الركيبي أنّ القصّة القصيرة سارت مع تيّارين الرومانسية والواقعية.

أمّا الفصل الثاني خصّصه للقصّة القصيرة بالفرنسية مُستهلّا الحديث عن الأدب الجزائري باللغة الفرنسية، حيث صرّح أنّ ظاهرة ازدواج الأدب في الجزائر هي ظاهرة لم تعرفها بقيّة الأقطار العربية، التي كان سببها الأول في وجودها الاحتلال الفرنسي، وسيطرة اللغة الفرنسية على واقع الشّعب الجزائري، وقد فصّل الناقد الحديث عن الأدباء الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية وعن أدبهم وعن القضايا التي تناولوها، وكما يذكر أنّ هذا الأدب كان فيه حضور للقصّة القصيرة قليلا نسبة إلى الشّعر والرواية ويُرجع السّبب إلى ندرة إنتاج القصّة القصيرة بالقياس إلى الفنون الأخرى، كما أنّ الكتابات الأدبيّة بالفرنسية للقصّة القصيرة لم تأخذ شكل التيّار الواضح في الأدب الجزائري، ولم يُوجد كتّاب ينكبّون على مواصلة الإنتاج في هذا اللّون حتّى يفرض نفسه على الباحثين والنقاد وما وُجد منه لم تتضّح معالم القصّة القصيرة وسماتها[1].

ثمّ انتقل الناقد إلى دراسة تطوّر القصّة القصيرة باللغة الفرنسية ورأى أنّ ظهورها كان مع أوائل الأربعينيات من القرن الماضي، التي يجدها في بداية تشكّلها أنّها كانت عبارة عن صور ساذجة عاديّة أشبه ما تكون بالحكايات الشّعبية، وذكر أنّ هذه الحكايات والصّورة قد ظهرت بمجلّات كانت تابعة للإدارة الفرنسية التي تُشجّع هذا اللون من الكتابة، والتي تجنح إلى تخدير الشّعب، أمّا عن القصّة القصيرة الفنيّة فيُؤرّخ الناقد إلى بدايتها مع بداية الثورة حيث اتّجهت إلى واقع الشّعب وإلى الظروف القاسية التي يُعاني منها بسبب الظّلم والبؤس والسّيطرة الاستعمارية ويرى أنّ هذه القصص كانت تنقل إحساس الأديب بهذا الواقع

[1] ينظر:عبد الله الركيبي، القصّة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر، ص249.

وتصوّره في صدق وواقعية، وهي بهذا يراها الناقد أنّها تحقّقت فيها سمات وخصائص القصّة، لأنّ فيها نماذج قصصية يُبرّر من خلالها صحّة قوله كانت معظمها للكاتب "**محمد ديب**" في مجموعته القصصية (**في المقهى**)[1].

المنهج*:

يفصح النّاقد "**عبد الله الركيبي**" في مقدّمة الكتاب عن المنهج النّقدي المتبّع مُبيّنا أهميّته وصلاحيته في الدراسة التي يقوم بها، قائلا: "اخترت المنهج الذي يجمع بين النّقد والتّاريخ، فالتّاريخ هنا ليس مقصودا لذاته وإنّما هو لبيان خط تطوّر القصّة ومسارها العام، وكيف تطوّرت وما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لأنّ الأدب يتطوّر بتطوّر حياة الإنسان، والتّاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطوّر، أمّا المنهج النّقدي فهو الاعتماد على النّص وما يُصوّره من تجربة إنسانية ويُعبّر عنه من مضمون وواقع معاش"[2].

وبهذا التّصريح نجد النّاقد يُؤمن بمقولة "الإنسان ابن بيئته" بتطرّقه إلى تطوّر مراحل النّص القصصي في الجزائري وربطه بتطوّر الإنسان، لأنّ النّاقد التّاريخي يدرس النّص الأدبيّ ويدرس صاحبه في ضوء البيئة والزّمان والمكان والأحوال السياسيّة والاجتماعيّة التي عاشها وكان لها التّأثير في إنتاج الفن الأدبيّ، كما يعمل_النّاقد التّاريخي_ على إبراز الظّروف التّاريخيّة والاجتماعيّة التي أنتج فيها النّص، دون الاهتمام كثيرا

---

[1] ينظر: عبد الله الركيبي، القصّة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص236.

*كلمة منهج هي التّرجمة العربيّة للكلمة الانجليزية(Méthods) والكلمة الفرنسيّة(Methodc)، وكلتاهمامأخوذة من الأصل اليونانيّ(Methodos) الذي يتألّف من مقطعين هما: (Méta) التي تعني "بعد" و(hodos) التي تعني "طريق"، والذي يدلّ من النّاحية الاشتقاقيّة على معنى التزام الطّريق أو السّير تبعالطريق مُحدّد، وهي نفس الدّلالة الاشتقاقيّة التي تدلّ عليها الكلمة العربيّة (المنهج)، فهي تدلّ على معنى الطّريق الواضح المحدّد، وقد استُعملت الكلمة اليونانيّة عند أفلاطون وأرسطو بمعنى البّحث أو النظر أو المعرفة، ينظر: يوسف خليف، مناهج البّحث الأدبيّ، دار الثقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997م، ص17.

ويُعدّ المنهج القاعدة الأساسيّة التي يقوم عليها البّحث وهو السّبيل الذي يُؤدّي إلى نتيجة ذات قيمة علميّة، والطّريقة التي يتّبعها البّاحث ليصل إلى حقيقة ما، عليّ جواد الطّاهر، منهج البّحث الأدبيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص19.

[2] عبد الله الركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر، ص06.

بالمستويات الدّلاليّة الأخرى التي يكشف عنها النّص ومدى تأثيره على القارئ[1].

كما يظهر تبنّي النّاقد للمنهج التّاريخي من خلال استعماله لمجموعة من المصطلحات التي تدلّ على ذلك منها:(**تطوّر الفن ، نشأة الأدب ، البيئة الاجتماعيّة ، العلاقات ، مراحل التطوّر عوامل التطوّر، المؤلّف...**،)، وهي مصطلحات تُوحي على نوعيّة الموضوع المعالج وبأنّ لغة الناقد بقيت في حدود التّفسير والتّأريخ وذلك بتحكّم المنهج والاستراتيجيّات المتّبعة، ومن المؤكّد أنّ ما قدّمه النّاقد "**عبد الركيبي**" بخصوص استعمال المصطلحات التّاريخية يُعدّ إنجازا عميقا في النّقد التّاريخي الجزائري ومحفّزا على إبراز اللّغة النّقدية وعلاقتها بالمنهج المتّبع لأنّ المصطلحات هي مفتاح للعلوم المنهجيّة.

وبهذا يكون "**عبد الله الركيبي**" أوّل النقّاد بحثا عن نشأة فنّ القصّة القصيرة ونشأتها في الجزائر بعرضه لأهمّ الأشكال السّرديّة الشبيهة لفنّ القصّة وتعريفها وتحليل مضمونها ومفاهيمها، وأوّلهم أيضا مَن تعرّض للمنهج التّاريخي كآليّة إجرائية في دراسة النّص السّردي (القصصي).

_ محمّد مصايف: القصّة القصيرة العربيّة الجزائريّة في عهد الاستقلال*:

يقع الكتاب في 142 صفحة ومُقسّما إلى أربعة فصول: الثّورة من خلال القصّة / دور القصّة في التّغيير الاجتماعي/ القصّة الجزائرية والتّغيير الاجتماعي / الخصائص الفنيّة للقصّة القصيرة، وهي دراسة يُحاول فيها النّاقد تتبّع القضايا الوطنيّة والقومية التي تتشكّل منها القصص المختارة للدراسة.

يُشير النّاقد في المقدّمة إلى الهدف من الدّراسة والمتمثّل في تقديم نظرة عامّة عن القصّة القصيرة

---

[1] ينظر: مختار ولد عزّاوي، عمر بن طرية، المنهج التّاريخي في النّقد الجزائري الحديث، مجلّة آفاق علميّة، الجزائر، المجلد 13، العدد 4، 2021م، ص495.

* هذا الكتاب قبل طبعته كان جزءا من كتابه الموسوم بالنّثر الجزائري الحديث في القسم الأوّل من الكتاب والذي عنونه ب: في القصّة الجزائرية الحديثة مُقسّما هو الآخر إلى أربعة عناوين وهي نفسها التي جعلها في فصول كتاب القصة القصيرة، كما تطرّق في كتابه الموسوم ب"فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث" إلى أربعة قصص جزائرية: الحلم الضّائع لتغدوين محمد، وقصّة اللّغز لمصعور محمد الصغير، ومضة خاطفة لعبد الرحمن مضوي، ونساء للبيع لعبد الملك مرتاض، وقد درس في هذه النماذج القضايا التي تناولتها وهي قضايا اجتماعية، وطنية وأخلاقية، وكانت دراسته عبارة عن ملاحظات خصّصها في الأسلوب واللّغة التي اعتمدها الأدباء.

العربية في الجزائر المستقلّة، ويُصرّح بأنّ دراسته جديدة تُفيد في معرفة الفن القصصي الجزائري للفترة المحدّدة للدراسة الممتدّة من الاستقلال إلى أواخر السّبعينات، ذلك أنّ الدراسات التي سبقته_حسب ما صرّح به_ كانت جزئية وفي مقالات مُتسرّعة لم تُقدّم نظرة مُتكاملة وشاملة عن الخطّ العام للقصّة القصيرة الجزائرية في عهد الاستقلال.

يتحدّث النّاقد في الفصل الأوّل عن تعامل الكتّاب(القصّاص) مع الثّورة في إبداعاتهم ومواقفهم منها وبيان الدّور الذي قاموا به في المسيرة الوطنية، مُقدّما أراء القصّاص في ذلك بادئا الحديث بالأديب "**الطّاهر وطّار**" الذي يراه أكثر الأدباء تناولا لمواضيع الثّورة والقضايا الاجتماعية في كتاباته، كما يُقدّم رأيا للقاص "**الجيلالي خلاص**" _من قصّته ليلة بيضاء_ الذي يطلب فيه بالأدب الملتزم الذي يخدم قضايا المجتمع، ويجده النّاقد من المساهمين في التّعريف بالثورة والمعبّر عن مميّزاتها الأساسيّة، و مناضلا حقّا للمسيرة الوطنيّة في العديد من إبداعاته.

تناول في الفصل الثّاني الاهتمامات الوطنيّة للقصّة القصيرة الجزائرية التي تندرج في الخطّ العام للثّورة الجزائرية، وتُشكّل نوعا من الخصوصيّة، كما يُعالج موضوع الهجرة أسبابها وأثارها على مستقبل المهاجر والثّورة الزراعية معا، ذاكرا العوامل التي أدّت إلى الهجرة والتي أرجعها جميعا إلى الواقع السياسي والاجتماعي المرير الذي كان يعيشه الفرد الجزائري من قمع وظلم المنفّذ عليه من قبل الاستعمار الفرنسي، وقد مثّل النّاقد بنماذج قصصية واصفة لهذه الحالة منها: قصّة(ثمن الجوع) لـ "**العيد بن عروس**" الذي يصف فيها معاناة الفلّاح من الظلم الإداري الذي يتعرّض له، وقصّة (خمس قص صغيرة) "**لبشير خلف**" التي تُصوّر آثار الهجرة المتمثّل في نسيان الأهل والذّوبان الحضاري الكامل، قصّة (الجياد تعود إلى المعركة) "**لمرزاق بقطاش**" التي تُعبّر عن الحالة النفسية التي كان يُعاني منها المهاجرون.

كما ذكر النّاقد آفّة الإقطاع والبرجوازية التي كانت تُعيق الثّورة الزّراعية وتُضيق على الفلّاحين عملهم، ذاكرا القصص التي عالجت هذه القضايا كقصّة (المدينة الفاضلة) ل "**العيد بن عروس**" وقصّة (انقشاع السّحب) **الجيلالي خلّاص**"، **و** (الكلمة، ومعاناة) "**لأبي العيد دودو**" وقصص "**الطّاهر وطّار**"

التي يجدها عالجت بكثرة موضوع البرجوازية (اشتراكي حتّى الموت، زوجة شاعر،الشّهداء يعودون هذا الأسبوع، السباق، الزنجيّة والضابط).

أمّا الفصل الثالث فيُحاول النّاقد أن يُبيّن فيه تمسّك القاصّ الجزائري بعروبته وقوميّته ولغته وتُراثه والتزامه بأصالته وبقضايا العرب رغم كلّ العراقيل التي حاولت أن تُخالف ذلك وأوّلهم التّواجد الاستعماري الذي عمل على طمس هوية الجزائري من خلال الغزو الثقافي وأساليبه الذي كان مُسلّحا بجميع الوسائل الماديّة والروحيّة التي تعمل على نشر لغته وثقافته بين المواطنين، ممثّلا ذلك بقصّة (أعراس الموسم الجديد، عندما يجوع البشر) "**لمرزاق بقطاش**"، قصّة (الدوامة) "**لجيلالي خلّاص**"، و(متى طلعت الشّمس من الغرب) ل"**عبد الحميد بن هدوقة**"، (الأميرة) **لأبي العيد دودو**، و(أخاديد على شريط الزّمن) **"لبشير خلف"**.

ويُحدّد النّاقد في الفصل الرابع السّمات الفنيّة للقصّة الجزائرية ويُؤكّد على حقيقة أوليّة للفن القصصي وهي "أنّ القصّة الجزائرية القصيرة تأخذ بالواقعيّة منهجا في معالجة القضايا الحيوية المختلفة"[1]، كما بيّن موقف القاص من طبيعة الشّخصية القصصيّة كأداة تعبيريّة عن أرائه الخاصّة ممثّلا ذلك بقصّة(الأبطال) ل **"الطّاهر وطّار"** الذي يراه " كاتب فكرة بالدّرجة الأولى، وهو إن كتب قصّة فإنّما ليُعبّر عن موقف فكري يشغل باله منذ زمن"[2]، كما يذكر ميزة أخرى وهي التّحليل النّفسي للشّخصية إذ يوجد من النماذج القصصية عالجت نفسية الشّخصيات وحلّلتها، وقد اختار الناقد بعض من القصص التي حضرت فيها هذه الميزة: قصة (رحلة، ويدي على صدري) "**لأبي العيد دودو**"، و(دمعة حزينة) ل" **عبد الحميد بن هدوقة"** ، وقصّة(لقاء في العيادة) "**لبشير خلف**".

ومن الفنيّات التي ركّز عليها النّاقد أيضا هي أساليب السّرد ذاكرا أنّ السّرد في القصّة القصيرة الجزائرية يمتاز بقيامه في الكثير من الأحيان على جمل فعلية قصيرة، وأصحاب هذا الأسلوب: **الجيلالي**

---

[1] محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص95.

[2] ينظر: محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية، ص97.

خلاص في قصّته(المفاجأة)، ويذكر أيضا أسلوبا آخر وهو الوصف عن طريق التّمثيل والتّشبيه الذي يحضر مع مجموعة من الكتّاب: "**عبد الحميد بن هدوقة، زهور ونيسي، الطّاهر وطّار**"، ويذكر أيضا أسلوب التّضاد والتّقابل الذي يحضر بكثرة مع القاص "**الشريف الأذرع**"، وكذلك أسلوب الحوار والمونولوج الذي يراه أسلوبا شائعا يلتجئ إليه القاص في مختلف الأغراض.

كما تطرّق الناقد للحديث عن لغة الأدباء في قصصهم وأوّل قضية يعالجها هي قضية الفصحى والعاميّة، حيث يرى أنّ اللغة في المغرب العربي تختلف عن المشرق وأنّ مشكل اللغة ليس مطروحا في المشرق بقدر ما هو مطروحا في المغرب العربي وبخاصّة في الجزائر التي تجتهد منذ استقلالها في استرجاع ثقافتها الوطنية، وبهذا يجد النّاقد الأدباء استعملوا اللغة الفصحى في قصصهم وذلك بهدف نشر اللغة العربية بفنونهم وإبداعاتهم قدر المستطاع[1].

أمّا عن المنهج الذي اعتمده النّاقد فهو المنهج التّحليلي التّركيبي الذي يتناسب مع الموضوعات التي طرحها، وهذا ما أفصح عنه في مقدّمة الكتاب قائلا:" والمنهج الذي اخترناه في إطار هذه الخطّة هو المنهج التّحليلي التّركيبي، الذي إن اهتمّ ببعض الجوانب الخاصّة كما أسلفنا فإنّما لنصل من خلالها إلى موقف عام مشترك بين معظم القصّاص"[2].

وبهذا فإنّ النّاقدين " **عبد الله الركيبي ومحمّد مصايف**" يُعتبران من أوائل النقّاد دراسة للفنّ القصصي في الجزائري، الأوّل الذي كانت دراسته مع نهاية الستّينات والثاني كانت دراسته مع نهاية السّبعينات، ثمّ يلتحق بهما بعض النقّاد مع نهاية الثّمانينات الذين حاولوا دراسة مواضيع القصّة بطريقة جديدة أو التعرّض لقضايا لم يتطرّق إليها ممّن سبقهم في تحليل النّص القصصي، ومن هذه الأسماء النّقديّة يذكر:

- **عبد الحميد بورايو: منطق السّرد:**

---

[1] ينظر: محمد مصايف، القصّة القصيرة العربيّة الجزائريّة ، ص128.

[2] محمد مصايف، القصّة القصيرة العربيّة الجزائريّة، ص07.

أصدر النّاقد كتابه مع نهاية الثّمانينات وهو يُعدّ من الدّراسات التي فتحت باب التّجديد في النّقد الجزائري عامّة باتّباعه للاتّجاه البنائي في تحليل النّصوص السّرديّة، وقد ضمّ فيه أربعة قصص للتّحليل: (**الأجساد المحمومة، الجنين العملاق، مجرّد لعبة، آدم وحوّاء والتّفاحة)**، بدأ التّحليل بقصّة "**الأجساد المحمومة**" وأوّل إجراء قام به النّاقد في دراسته للقصّة هو تقسيم النّص إلى وحدات أساسية كبرى التي هي عبارة عن بنيات دلالية متكاملة تتضافر لتُشكّل البناء العام للقصّة، وقد أوجد مجموعة من القصص التي تصبّ في قصّة واحدة(**القصّة الأمّ**) وأنّ بين هذه القصص أو الوحدات الأساسية الكبرى أنماط العلاقات التي تنتظم فيما بينها لتشكّل هذه الوحدات الكبرى، مُشيرا إلى وجود علاقات معينة هي المسيطرة والتي يسعى الدّارس للكشف عنها في النّص.

كما درس الناقد مستواها الدّلالي الذي يجده تنتظم وفق نمطين من العلاقات : علاقات منطقية وعلاقات زمنية، الأولى يعني بها العلاقات السببية أي " وراء وجود كلّ وحدة في القصّة وجود وحدة أخرى"[1]، أمّا العلاقة الثانية فيقصد بها علاقة التتابع الزّمني أين أوجد ثلاثة أنواع من العلاقات الزّمنية: التّوازي / التّقاطع / التّضمين، كما درس البناء الزّمني للقصّة وفرّق بين نوعين من الزّمن: زمن الإبلاغ وهو الزّمن الذي تجري في مستواه رواية الأحداث، وزمن البلاغ ويقصد به الزّمن الذي تجري في مستواه الأحداث[2]، مُشيرا النّاقد إلى أنّ القصّة قامت على علاقة مركبة بين خمس أزمنة: ثلاثة للإبلاغ وزمنان للبلاغ.

كما استعان في الدراسة بتقنية وجهات النظر التي جعلها في ثلاث مستويات: مستوى رواية الخطاب اللغوي التي تُنسب إلى سارد مُفترض/ مستوى رواية القصّة الرئيسية التي تأتي على لسان السجين الأوّل / مستوى رواية القصص الفرعية التي تأتي على لسان السجين الثاني(بطل القصة)، ويُوضّح النّاقد أنّ وجهة النّظر في المستوى الأوّل مُحايدة، أمّا في المستويين الثاني والثالث فإنّ الساردين يتّخذا موقفا مُنحازا،

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد_دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة_، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1994م، ص 71.

[2] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 73.

حيث كلّ منهما يلعب دورا رئيسيا في القصة التي يسردها، وفي ما يخصّ علاقة السّارد بالشّخصيات التي يُقدّمها فهي علاقة متساوية وهما على علم بما يحدث وسيحدث ووجهة نظرهما هي: (الرؤية مع).

وفي دراسته لقصّة (**الجنين العملاق**) استخرج منها ثلاثة مشاهد قصصيّة مكتملة تمثّلت في: الموقف الختامي / الموقف الافتتاحي / والموقف الأوسط في القصّة، مُبيّنا قيام القاص بعكس موضع الموقفين الافتتاحي والختامي وذلك بتقديم النتائج وتأخير أسبابها مُهملا بذلك العلاقة الزّمنية، ويجعل اهتمام القارئ بالعلاقة المنطقية والإجابة عن السؤال: لماذا؟ وكيف وقع ذلك؟ عوض الاهتمام بالإجابة عن السؤال: وماذا حدث بعد ذلك؟ مُوضّحا استعانة الكاتب بنوعين من الوحدات الوظيفيّة: وظائف مُساعدة، ووظائف أساسيّة تُمثّل الأولى علاقات حاملة لقيم معنويّة تُسجّل تحوّلات إيجابية وسلبية، والثّانية تُجسّد تحوّل القيم المعنوية إلى فعل خارق تمّ تحقيقه عن طريق بعض الوظائف وقد مثّل النّاقد لذلك بجدول ومُخطّط توضيحي.

والأمر نفسه عمل به النّاقد في قصّة (**مُجرّد لعبة**) التي استخرج منها مشهدين قصصيين: المشهد الافتتاحي والمشهد الختامي، حيث يتضمّن المشهد الأوّل في الثاني، إلّا أنّ كلّ من المشهدين قصّة قائمة بذاتها، ترتبطان فيما بينها لتُشكّلا القصّة الأمّ وكلاهما تحكي قصّة اتّصال وانفصال إمّا مع الرّاوي وسناء، أو بين الراوي وامرأة مجهولة ويربط هذين المشهدين علاقة تضمّن ووظائف أساسيّة، كما درس النّاقد علاقة شخصيات القصّة التي يراها تقوم التّضاد حيث تتمثّل العلاقة الأولى في التّناقض الحاصل بين الرّاوي وسناء ورفض كلّ منهما التّنازل عن وجهة نظره، وتضاد بين الرّاوي والمرأة المجهولة.

كما قدّم أيضا عنصر الحوار الذي اعتمدته القصّة وهو نوعين: "حوار داخلي الذي جاء على شكل خطاب مُوّجه للذّات، قدّم من خلاله القاصّ عناصر الموقف الافتتاحي في القصّة، والحوار الخارجي الذي يُقدّم عناصر الموقف الختامي في القصّة الذي يتجّه فيه الرّاوي إلى خطاب الآخرين"[1].

و درس في قصّة (**آدم وحوّاء والتّفاحة**) تقنيتين سرديتين هما: الملفوظ السّردي والشّكل السّردي أو مستوى التلفّظ، وقد اعتمد النّاقد في الملفوظ السّردي على الحقل المعجمي للقصّة أي مجموع المفردات التي

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 181.

استخدمها النّص لنقل معانيه وصنّفها إلى ثلاث مجموعات: المفردات الدّالة على عالم الطّفولة / المفردات الدّالة على عالم الواقع الخارجي المعاش / المفردات الدّالة على الحركة والاضطراب.

أمّا في قسم الشّكل السّردي أو مستوى التلفّظ فقد استخرج بعض الوسائل التّعبيرية التي استعان بها الكاتب ومثّلها في الصّيغة حيث يجد أنّ النّص يستخدم صيغة ضمير المتكلّم الذي له دورا مُزدوجا، فهو من جهة يُمثّل وهو الذّات الفاعلة ، أمّا الوسيلة الثّانية فجعلها في الصّور: وهو اعتماد كلّي في النّص بسبب غياب الحدث/ ولمح عالمين مُتقابلين إذ هناك صُور تُجسّد معنى الجمال والمتعة والسّمو المرتبط بعالم الطّفولة، وصورة تُجسّد حياة العزلة ومُحاولة الهروب من المحيط الخارجي عن طريق التقوقع على الذّات.

أمّا في ما يخصّ المنهج المعتمد فإنّ النّاقد لم يُصرّح به لأنّ الكتاب لا يحوي على مقدّمة بل اكتفى بمدخل نظري للدراسة مباشرة، لذا يُمكن الدراسة التي قدّمها للقصص السّابقة هي عبارة عن ملاحظات، وهذا ما صرّح به عند دراسته لقصّة (**الأجساد المحمومة**) إذ يقول: " تنطلق الملاحظات التي سأقدّمها حول القصّة الطّويلة التي يحمل كتاب الأجساد المحمومة عنوانها من المبدأ النّقدي الذي يرى في العمل الأدبي تحقيقا لمجموعة من الإمكانيات الكامنة ... وسيكون هدف الملاحظات التالية رصد بعض مظاهر البنية القصصية في قصّة الأجساد المحمومة التي سمّاها صاحبها"رواية"[1].

- **عبد الملك مرتاض**[*2]**: القصّة الجزائرية المعاصرة:**

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص70.

[*] وتطرّق الناقد إلى فن القصّة أيضا في كتابه :(فنون النثر الأدبي في الجزائر) وخصّص له فصلا من الباب الثاني بعنوان: "الفنّ القصصي" الذي قسّمه إلى قسمين: المحاولات القصصية الأولى و الكتابات القصصية الفنيّة، حيث يُشير النّاقد إلى أوّل محاولة قصصية عرفها النّثر العربي الجزائري الحديث هي "فرانسوا الرشيد لمحمّد السعيد الزاهري" والتي نالت إعجاب المثقفين الجزائريين وأثارت ضجّة أدبية كبرى لموضوعها الجريء الذي يُعالج قضية المساواة بين الجزائريين والفرنسيين، كما يذكر بعض القصص للكاتب نفسه منها: (عائشة، الكاتب الممزّق، وإنّي أرى في المنام) التي يراها أقرب إلى الفنيّة، ثمّ يأتي في المرتبة الثانية الكاتب "محمّد العابد الجيلالي" الذي حاول أن يخرج قليلا عن الخط الذي وضعه "محمّد الزاهري" ومن أهمّ ما أدخل على هذا الفن عنصرا الحب والحركة، وقد ذكر له الناقد أربع محاولات قصصية :(السّعادة البتراء، الصّائد في الفخ، أعنّي على الهدم أعنك على البناء، على صوت البدال)، ويُلاحظ على الناقد اعتماده عامل التّرتيب التّاريخي ويُحدّد زمن ظهور الفن القصصي في الجزائر صيف 1925م، أمّا في القسم الثاني فيتحدّث عن الكتابات القصصية الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وبفعل انتشار الصحافة العربية من جديد ظهر كتّاب جدد يُعالجون الفن القصصي أمثال: " أحمد رضا

يُعدّ الكتاب بحثا في مضمون القصّة الجزائرية(بحث في الفنيات الجمالية) يُعالج فيه مجموعة من النماذج لخمسة أدباء: " **عبد الحميد بن هدوقة، الحبيب السّائح، مصطفى فاسي، أحمد منوّر، عثمان سعدي**". وقد جاء الكتاب مقسّما إلى ثلاثة أقسام: في مضمون القصّة الجزائرية المعاصرة/ الشّخصية وحيّزها/ في المعجم الفنّي.

تناول في القسم الأوّل المضمون الاجتماعي للقصّة الجزائرية المعاصرة عبر سبع مجموعات قصصية: الكاتب وقصص أخرى والأشعّة السّبعة لابن هدوقة/ القرار والصعود نحو الأسفل للحبيب السّائح/ الأضواء والفئران لمصطفى فاسي/ الصّداع لأحمد منوّر/ تحت الجسر المعلّق لعثمان سعدي، حيث ينطلق الناقد من مبدأ العناية بالمناحي الاجتماعية عبر مضمون هذه الآثار القصصية المعاصر التي يجدها محور أساسي بُنيت عليه النصوص المختارة للدراسة فدرس نسبة تواجدها في القصص وتفاوتها فيما بينهم.

بحث الناقد في المحاور التي يشترك فيها الأدباء في المضمون الاجتماعي فيجد محورا يستحوذ على خيال جميع كتّاب المجموعات وهو محور(**الفقر**) الذي يراه أمّ كثير من القضايا الاجتماعية (الهجرة إلى الخارج، السكن، النقل) وجميع هذه المشاكل الاجتماعية في حقيقتها إلّا ثمرة من ثمرات الفقر الجاثم، وقد تتبّع الناقد القصص التي عالجته ليجدها تبلغ أربع وعشرين قصّة وهذه الظاهرة هي الهمّ المشترك بين جميع الكتاب الجزائريين الذين تناولوا فن القصّة باختلاف النسبة ارتفاعا وانخفاضا ومع القصص المتناولة، ومن المحاور التي عالجها الناقد ما يلي:

المحور	القصّة	الكاتب
	–الرسالة، المغترب، الكاتب وثمن المهر، الكاتب وقصص	عبد الحميد بن هدوقة.

حوحو، أحمد بن عاشور، أبو القاسم سعد الله، والسّعدي حكار"، وقد عالج الناقد مواضيع نصوصهم التي تناولت: موضوعات عاطفية: مع رضا حوحو في قصة(حولة، فتاة أحلامي، صاحبة الوحي)، موضوعات اجتماعية: مع أحمد بن عاشور في قصّة(تضحية، زواج عصري، عانس تشكو، شرط الزواج)، موضوعات نفسية: مع أبي القاسم سعد الله في قصة(سعفة خضراء)، موضوعات أخلاقية: مع كاتب مجهول الاسم في قصّة(زليخة والعفة من الحمامات البحرية الماجنة)، موضوعات إصلاحية: محمد الصالح رمضان في قصّة(القافلة)، ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931_1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983، ص 190_162

الهجرة	أخرى. –مغترب، العائدون. –كل البصل. –الصّعود نحو الأسفل.	مصطفى فاسي. أحمد منوّر. الحبيب السائح.
الأرض	–قبلتان من شعير، الأرض لمن يخدمها. –السّنابل، الصّعود نحو الأسفل. –وطلعت الشّمس. –الرجل والمزرعة.	أحمد منور. الحبيب السائح. مصطفى فاسي. عبد الحميد بن هدوقة.
السّكن	–الأضواء والفئران. –الهموم وتحت السّقف. –الهلال.	مصطفى فاسي. الحبيب السّائح. أحمد منوّر.

يتضّح من خلال الجدول أنّ الناقد جعل الكاتب "**بن هدوقة**" على رأس القائمة في محور الهجرة بأربع قصص لمعالجته الموضوع، ثمّ يأتي بعده" **مصطفى فاسي**" بقصتين وبعدهما "**الحبيب السائح وأحمد منوّر**" بقصّة واحدة، وفي محور الأرض يُعلن القاص "**أحمد منوّر**" في طليعتهم بمعالجته قصتين، وبعده "**الحبيب السائح**" ثمّ يأتي بعدهما القاص "**مصطفى فاسي و بن هدوقة**"، أما المحور الثالث لم يتناوله القصّاص بكثرة إذ نجد قصّة واحدة لكلّ من " **مصطفى فاسي، الحبيب السائح، وأحمد منوّر**"، أمّا "**بن هدوقة**" فيُغيّبه الناقد عن ذلك.

وفي المضمون الوطني في القصّة الجزائرية المعاصرة احتكم الناقد إلى الإحصاء من أجل معرفة مدى حضور الثّورة الجزائرية في هذا المضمون عبر سبع مجموعات تضمّ سبعين قصة، موزّعها عبر جدول ترتيبي لنسبة حضور الثّورة الجزائرية في النتاج القصصي الجزائري المعاصر، وتوقّف عند خمسة نماذج قصصية موزعة على خمسة من الكتاب، والقصص التي تناولها هي: (الأشعّة السّبعة) **لابن هدوقة**، (عودة الأم)**لأحمد**

منوّر، (عندما تكون الحرية في خطر) **لمصطفى فاسي**، (البيت الصغير) **للحبيب السّائح**، (إجازة بين الثّوار) **لعثمان سعدي**.

وفي فصل الشّخصية وحيّزها يقدّم الناقد تعريفا للشخصية والتي يُعرّفها بأنّها "العالم الذي تتمحور حوله كلّ الوظائف والهواجس والعواطف والميول، هي مصدر إفراز الشرّ في السلك الدرامي داخل عمل قصصي ما..هي فعل أو حدث، وهي التي تتعرّض لإفراز هذا الشرّ أو ذلك الخير..هي وظيفة أو موضوع..هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسّرد والعرض[1]، وهو تعريف جمع فيه جميع الأدوار التي تقوم بها الشّخصية داخل العمل السّردي، ثمّ قدّم النّاقد شخصيات النصوص القصصيّة ودرس سلوكها والتي يجدها تلتقي في جملة من الخصائص والصّفات والتصرّفات ولا سيّما في تعرّضها للظلم ووقوعها في المعاناة من الاضطهاد وصراعها من أجل الإفلات من قبضة الفقر المدقع وتطلّعها في كلّ الأحوال والظروف إمّا إلى عيش أمثل وإمّا إلى رفض الواقع القاسي.

تعدّ الدراسة التي قدّمها الناقد "**عبد الملك مرتاض**" دراسة مفصّلة لعناصر القص السّردي ....قدّم في عنصر الحيّز خصائص مشتركة تميّزت بها النصوص القصصية، فوجد الحيّز الموظّف فيها هو حيّز جغرافي (بين مدني وقروي)، وهو حيّزا حقيقيا، كما تطرّق إلى خصائص هذا الحيّز الذي يذكره على أنّه ضيّقا والذي ربطه بالشّخصية المفروض عليها.

وفي الفصل الأخير تناول الناقد المعجم الفني لدى هؤلاء الأدباء إذ يعدّ البّحث في المعجم الفنّي "من خالص الدراسات الحديثة التي تكشف عن طبيعة اللغة الفنيّة التي يصطنعها القاصّ، والأفكار التي تتردّد لديه عبر هيكل هذه اللغة أو تطفو على سطح بنيتها، عن شعور أو عن دونما شعور"[2]، وهذا ما لم يتطرّق إليه الدارسون الذين سبقوه لدراسة القصّة الجزائريّة وهي تعتبر دراسة قدّم فيها شيئا جديدا في المجال.

وقد درس النّاقد المعجم الفنّي عند أديبين اثنين: **الحبيب السّائح** الذي يجعله في المركز الأوّل

---

[1] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط) 1990م، ص 67.

[2] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص111.

بمعجمه الفنّي الذي يتسّم بالإلحاح في تكرار مُفرداته، و **عبد الحميد بن هدوقة** الذي يجد نُصوصه تُشبه النص السّردي القديم بابتدائه عبارة (كان)، وتكثر التّشبيهات معه التي ترمي إلى غاية التّجميل والتّزيين والتّحسين والتّحبيب، كما يجد أنّ الصّور التي يصطنعها **"بن هدوقة"** في معظمها شاعرية، رقيقة تقترب من النّزعة الرومانتيقية والتي لا تقترب من الواقعية التي حضرت مع السائح والكتّاب الآخرين، ويُصرّح أيضا بأنّ نصوص الكاتب في كثير من مواطنها أدنى إلى الشّعر منها إلى النّثر القصصي.

وقدّم النّاقد قضايا فنيّة مشتركة في القصّة الجزائرية المعاصرة، أين يجد هؤلاء الأدباء يشتركون في جملة من القضايا الفنيّة وفي مواقف وأطوار تتصّل خصوصا بالرّيف الجزائري أي تتصّل بتجسيد بعض الأطوار من الحياة الشّعبية الصّادقة في أبسط صورها وأدناها إلى الأصالة، ويربط البناء الفنّي في هذه القصص بمادّة اللغة التي يجدها سليمة إملاء وصرفا ونحوا وتركيبا، ثمّ يُقدّم النّاقد ملاحظة عن لغة هؤلاء القصّاصين يقول فيها: من حسن حظّ القصّة الجزائرية المعاصرة أن لغة هؤلاء الكتّاب الخمسة في معظمها الأعظم سليمة، وهي لدى **عثمان سعدي** أسلم، ثمّ يأتي **بن هدوقة** على الرّغم من أنّ أسلوب هذا أجمل نسجا وآنق شكلا وأدنى إلى الشّاعرية الرقيقة منه إلى النّثر العادي الفجّ[1].

فالنّاقد "**عبد الملك مرتاض**" يُعدّ من أنصار التّراث والأصالة العربيّة ومن هذه الأصالة اللغة العربيّة الفصحى التي يغار عليها ويُمجّدها ويحثّ على الإعلاء من شأنها دائما من حيث صرفها ونحوها وبيانها وشاعريّتها.

أمّا عن منهج النّاقد في الدّراسة فهو لم يُعرب عنه في المقدّمة، ويتبيّن بعد عرض فصول الكتاب أنّه لم يعتمد على منهج واحد مُحدّد للبّحث وإنّما جمع بين مجموعة من المناهج تختلف حسب مقتضى الحاجة لها، حيث نجده انتهج المنهج التّاريخي في تحديد إطار نشأة القصّة في الجزائر وتطوّرها، واتّخذ المنهج الاجتماعيّ لدراسة القضايا الموضوعيّة التي سادت مع النّصوص الإبداعيّة المختارة، كما اعتمد المنهج الفنّي والأسلوبيّ في تحديد سمات والخصائص الأسلوبيّة الفنّية لدى الكُتّاب.

[1] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائريّة المعاصرة، ص233.

فلطالما كان **"مرتاض"** يدعو إلى التّركيب والتعدّد المنهجيّ فهو لم يعد يُؤمن بالمنهج الواحد في التّحليل ودراسة النّص الأدبيّ وهذا يظهر معه في الكثير من كتاباته النّقديّة، وفي هذا المقام يُصرّح قائلا: "وانطلاقا من حتميّة انعدام الكمال في أيّ منهج، فإنّنا لا نصل إلى أو نميل، من حيث المبدأ إلى أيّ منهج، إذا، ونجتهد أثناء الممارسة التّطبيقيّة أن نُضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبيّ الذي ننجزه شيئا من الشّرعيّة الإبداعيّة، وشيئا من الدّفء الذاتيّ معا..."[1].

وبقوله هذا يُؤكّد على أنّ للباحث الحريّة التّامة في استنطاق النّص وتأويله حسب نظرته المعرفيّة وعدم تقيّده بمنهج واحد وهذا ما يؤدّي إلى التقاطع مع مناهج أخرى أو الجمع بها جميعا.

_مخلوف عامر: مظاهر التّجديد في القصة القصيرة بالجزائر_دراسة_:

يعدّ الكتاب دراسة أكاديمية نال بها النّاقد شهادة الماجستير نشرت سنة 1998م عن منشورات اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، يُقدّم فيه دراسة شاملة للقصّة القصيرة بالجزائر، مُوزّعا مادّة الكتاب إلى ثلاثة فصول: القول الأدبي والقصصية / القصة القصيرة في الجزائر(نشأتها وتطوّرها) / نماذج تطبيقية.

لخّص في الفصل الأوّل بعض المبادئ النظرية التي تتصّل بالقول الأدبي عامّة وبالقصصية خاصّة، وفي الفصل الثاني تعرّض فيه لمناقشة أصول القصّة القصيرة وتعريفها بصفة عامّة، والحديث عن ظروف نشأة القصّة القصيرة في الجزائر مُقتصرا على المحطّات الأساسية في مسارها، مُستهلّا الحديث عن ميلاد الأدب القصصي في العالم ذاكرا بذلك أراء الباحثين المختلفة في تحديد تاريخ بدايتها ليخلص في الأخير إلى" أنّ تراث أيّ أمّة لا يخلو من الظاهرة القصصية، ولا يقتصر وجودها على الكتب المقدّسة، وإنّما توجد في معظم الأشكال الأدبية رسمية وشعبية، فإذا اتّخذت القصصية في ذاتها مقياسا للتّدليل عن نشأة القصّة القصيرة أو الرواية في هذا الأدب أو ذاك، فإنّ كلّ عرق سيجد ضالّته في تراثه، ولذلك فإنّ المنطق المعقول يقتضي أن

[1] عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري(تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي المختار)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005، ص13.

تكون فترة النّضج واكتمال الشّكل الفنّي هي بداية التّأريخ الحقيقي"[1]، ويُرجع نشأة القصّة القصيرة_كما أجمع عليه أغلب الدّارسين_إلى القرن التاسع عشر على يد الأمريكي "**أدجار ألان بو**"(**Edgar Allan Poe**).

كما عرض تعريفات النقاد للقصّة القصيرة والتي رآها تستند إلى واحدة أو أكثر من خصائص القصّة القصيرة، وقام تقديم مميّزات القصّة الفنيّة وللإحاطة بها اعتمد على ثلاث كتب في ذلك: التطوّر الفنّي لشكل القصّة القصيرة في الأدب الشامي "**لنعيم يافي**"، فن القصّة القصيرة بالمغرب "**لأحمد المديني**"، القصّة الجزائرية القصيرة "**لعبد الله الركيبي**" وقام بعرض الخصائص والأدوات الفنيّة التي ذكرها كلّ من النقاد الثلاثة، وفي حديثه عن نشأة القصة في الجزائر ومن تُنسب إليه ريادة هذا الفن ذكر أراء نقاد كثيرين تعرّضوا لذلك منهم (عبد الله الركيبي، عبد الملك مرتاض، صالح خرفي...)، ليختار في الأخير"**محمّد بن إبراهيم مصطفى**" رائدا لفنّ القصّة في الجزائر بنصّه (حكاية العشاق في الحب والاشتياق).

وتحدّث النّاقد أيضا عن مراحل تطوّر القصّة القصيرة في الجزائر معتمدا في ذلك على أعمال كلّ من النّاقد "**عبد الله الركيبي، عبد الملك مرتاض، عبد الله بن حلي**"، وقد ميّز خمسة مراحل لذلك: مرحلة المقال القصصي/ مرحلة الصورة القصصية/ مرحلة القصّة الاجتماعية/ مرحلة القصّة المكتوبة خارج الوطن/ مرحلة القصة الاجتماعية(السياسية منذ الاستقلال).

وذكر أسباب تأخّر ظهور القصّة وأسباب ظهورها مُستفيضا في شرحها، ويُرجع سبب تأخر القصة في الجزائر وفي المغرب العربي عامّة إلى:

تأخّر ظهورها في المشرق العربي / التخلّف الثقافي العام(الذي كان سببه الأوّل الاستعمار)/ ضعف النّقد والتّرجمة/ سيطرة الفكر السلفي.

أمّا عن العوامل التي ساعدت في تطوّرها و ظهورها فأرجعها إلى: الاتّصال بالثقافة المشرقية / الحركة

[1] مخلوف عامر، مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر_دراسة_، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1998م، ص28.

الوطنيّة التي بدأت تتبلور وتنضج منذ عشرينيات القرن الماضي بظهور الأحزاب/ الصحافة التي احتضنت المحاولات الأدبية الأولى/ المقالة التي منحت الكتاب فرصة للكتاب والتي كانت عبارة عن ساحة يتمرّن فيها الناشؤون، وهي العوامل نفسها التي ذكرها "**عبد الله الركيبي**" في كتابه السّالف الذكر.

والفصل الثالث خصّصه لنماذج من مجموعات قصصية للتّحليل مُبيّنا من خلالها مظاهر التّجديد في الكتابة القصصية الجزائرية ومدى تمثّلها للتقنيات الحديثة لفن القصّ، ومن بين الفنيات التي عالجها عبر هذه النصوص : التّداخل الزّمني أو ما يُدعى بالتّواتر مقارنة بنظام ترتيب الأحداث في الواقع، المونولوج الحاضر مع الشّخصيات كأداة فنيّة، الأسلوب الارتدادي(قصّة تقع في الحاضر وتطلّ على الماضي)، استخدام الجمل القصيرة ، استخدام الرّمز، وقد درس عشرة نماذج لذلك: عبد الحميد بن هدوقة(الأشعة السّبعة)، الطاهر وطار (رقصات الأسى)، مرزاق بقطاش (المومس والبحر)، واسيني الأعرج(حميدا المسيردي الطيّب)، أمين الزّاوي(كيف عبر طائر فينيقس البحر المتوسط)، الحبيب السائح(الصعود نحو الأسفل)، بلحسن عمار (حرائق أصابعها)، محمد الصالح حرز الله(التّحديق من خارج الرقعة).

أمّا عن المنهج الذي اعتمده النّاقد في بحثه فنجده يجمع بين منهجين المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، حيث يظهر الأوّل في الفصل الثاني من الكتاب أين بدأ باستقصاء للقصّة القصيرة والّتأريخ لنشأتها وتطوّرها وأسباب ظهورها في الأدب العالمي وفي الجزائر خاصّة، ويحضر المنهج الاجتماعيّ في الفصل الثالث حيث انصبّ اهتمام النّاقد بمضمون النصوص وربطها بالواقع الاجتماعي والصّراع القائم فيه بين طبقات مجتمعه.

وهذا التّزاوج في المنهج أو التعدّد المنهجي الناقد يُصرّح به النّاقد في كثير من موضع وبتواضع منه أيضا عن عدم خضوعه لمنهج نقدي معيّن وبأنّ المناهج النقدية أكبر مما يكتبه يقول في هذا الصّدد :" وألحّ على القول بأنّ ما أكتبه لا يعدو أن يكون مجرّد انطباعات لا ترقى إلى مستوى النّقد بمفهومه الصّحيح

، لأنّ للنّقد شروطا لا أمتلكها إلى الآن"[1]، وتصريح النّاقد هذا يُمكن أن يُوضّح عدم القدرة الكاملة للوعي المعرفي لمفهوم الإجراءات المنهجيّة الوافدة من الغرب _والتي يصعب فهمها بسهوله_ من جهة، أو أنّ النّص الأدبيّ العربي لا يستوفي للشروط الكاملة التي تستدعيها المناهج النقديّة الحديثة كونها غريبة عن بيئته ولا تتناسب معه من جهة أخرى.

ومن النماذج التي يُمكن إدراجها أيضا مع بدايات منتج النّقد القصصي:

– عمر بن قينة (في الأدب الجزائريّ الحديث):

يُعالج النّاقد في الكتاب الحركة الأدبية والفكرية في الجزائر منذ بداية الاحتلال الفرنسي (1830م) وما زخرت به من أعلام، وما أفرزته من قضايا في الفكر والتّأليف، والشّعر والقصّة والرواية نشأة وتطوّرا.

وتأتي دراسته للقصّة القصيرة في الباب الرابع من الكتاب نشأتها وتطوّرها، والذي يُرجع المحاولات الأولى لهذا الفنّ إلى "**الدّيسي**" في قصّته (المناظرة بين العلم والجهل) سنة1908م.

ويُشير النّاقد إلى أنّ القصّة الجزائرية في خُطواتها الأولى كانت مُتعثّرة واختلطت مع شكل الحكاية والمقالة القصصية وغيرها، وقد قدّم نماذج عن المرحلة التي تعكس المحاولات الأولى وشكلها كحكاية قصصية، أو مقالة قصصية أو كمزيج بينهما ويُعلن بأنّ الأديب "**محمّد بن العابد الجلّالي**" من المبكّرين في كتابة هذا النّوع في محاولته (**السّعادة البتراء**) والتي يجد الناقد موضوعها مزيج من الحكاية والمقالة القصصية، ويحكم عليها بأنّها لم ترق إلى قصّة فنيّة ناضجة مُحكمة حدثا وشخصيات وأطلق عليها اسم (الحكاية_المقالة)[2].

كما يُشير إلى أنّ النشأة الأولى للقصّة أخذت طابعا إصلاحيا صريحا على أقلام أخرى في مُقدّمتها

---

[1] مخلوف عامر، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص07، نقلا عن مختار ولد عزاوي، عمر بن طرية، مخلوف عامر وإسهاماته النّقديّة في القصّة القصيرة بالجزائر، مجلة مقاليد، مجلد 07، عدد03، أفريل 2021، ص26.

[2] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009م، ص167.

قلم "**محمّد السّعيد الزاهري**" في تصدّيه للفكر التّبشيري التّنصيري، ويُصرّح أيضا بأنّ الانطلاقة الأولى للقصّة في الجزائر كانت تغترف من واقع معيش، كما أنها كانت طموحة إلى تأصيل فنّ قصصي واعد بالجدّة والقوّة والحيوية خصوصا بعد مطلع الخمسينيات في نماذج لاحقة مع كتابات توزعتها الصّحف الوطنيّة والعربية في الداخل والخارج.

ويتحدّث أيضا عن النشأة الفنيّة وتطوّرها في القصّة الجزائرية القصيرة ويرى ميلاد الجيل الجديد للقصّة في الجزائر ظهر بعد الحرب العالمية الثانية التي كان لها أثرا واضحا في صياغة ذهنية جديدة لدى الإنسان الجزائري عامّة، مُقدّما الكاتب " **رضا حوحو**" في المحاولات الأولى التي شرعت في تأسيس فن قصصي ناضج، ويجعله من الأوائل الذين بدأوا يتخلّصون تدريجيا من حكاية ومقالة قصصيّة ويرسون قواعد هذا الفن وتقاليده ويعملون لإشاعته بين القرّاء في الجزائر، كما يذكر أسماء أخرى كتبت بنضج فنّي منها: " **الطاهر وطار، أبو القاسم سعد الله، أبو العيد دودو**" .

ويختار النّاقد قصّة (الفجر الجديد) " **لأبي العيد دودو**" كنموذج يُبيّن فيها ملامح النّضج الفنّي القصصي من خلال موضوعها وطريقة تشكيل الحدث وحركة شخصيّاتها، لينتهي في الأخير بأن القصّة هي مزيج من واقعية فنيّة تُعاني أثار المرحلة السّابقة، ورومانسيّة ذات وجهين ثورية وذاتيّة، وهي تُكابد في الوقت نفسه لتوطين فن قصصي ناضج تجاوزا لآثار المرحلة الأولى.

وبما أنّ النّاقد يبحث في نشأة وتطوّر الفنّ القصصي الجزائري فهو بذلك يُؤرّخ لظهور القصّة الجزائريّة وتبيان أهمّ أعلامها، وهذا ما صرّح به في مقدّمة الكتاب إذ يقول: "وقد اتّبعت في ذلك كلّه منهجا تاريخيّا تحليليّا نقديّا عموما، مُلتزما ما استطعت وقتا ومادّة المحطّات الكبرى في مسار الحركة الفكريّة والأدبيّة خصوصا، منذ 1830"[1].

ومن الدّراسات القصصيّة أيضا كتاب (تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة) "**لشريبط أحمد شريبط**" الذي ظهر مع نهاية التّسعينيات، وهو دراسة للقصّة العربيّة الجزائريّة من حيث قضاياها الفنيّة

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائريّ الحديث، ص05.

وأبعادها الجماليّة عند عدد من الكتّاب الذين أرسوا أصولها، يُحاول النّاقد فيها تحديد مسارها الفنّي ورصد مراحل تطوّرها ومُستواها الجمالي الذي بلغته في مرحلة ما قبل الثّورة التّحريرية، ومرحلة الثّورة ومرحلة السّبعينات، ويهدف من خلالها إلى رصد ملامح التطوّر الفنّي للقصّة العربيّة في الأدب الجزائري المعاصر وإبراز خصائصها الفنيّة، مُحدّدا الفترة الزمنية للدراسة والتي جعلها من 1947 إلى غاية 1985.

يحمل الكتاب أربعة فصول: القصّة القصيرة: المصطلح والبناء والأنواع \ القضايا الفنيّة في القصّة الإصلاحيّة \ القصّة الفنيّة منذ عام 1956 إلى 1972 \ القصّة الجديدة، حيث عرض في الفصل الأوّل للمسائل النظريّة لعناصر القصّة القصيرة من مصطلح (القصّة) ومبدأ القصّ عند العرب من رؤيتين الأولى ذاتيّة يُمثّلها اهتمام قادة المسلمين الأوائل بالقصص وتوجيه النّاس إلى الإفادة ممّا يرويه اختصاصيّون ابتدوا لذلك، بينما الثانية حديثة استلهمت أبعادها الفنيّة ممّا بلغه تطوّر الأدب القصصي وإليها يعود الفضل في إرساء ملامح الفن القصصي في الأدب العربي الحديث.

يذكر النّاقد الخلاف القائم بين مؤرّخي الحركة الأدبيّة العربيّة الحديثة في أوّل قصّة قصيرة فنيّة ظهرت في الأدب العربي، ليقدّم برأيه أنّ "**ميخائيل نعيمة**" هو أوّل من كتب القصّة القصيرة وأنّ "**محمّد تيمور**" هو رائد فن القصّة القصيرة في الأدب العربي الحديث.، كما ذكر أيضا العوامل التي أسهمت في توصيل الفنّ القصصي الغربي إلى البيئة العربيّة والتي أرجعها إلى التّرجمة والصّحافة، كما قدّم أصول القصّة القصيرة في الأدب الغربي الذي أرجعها إلى القرن الرابع عشر مع الإيطالي "**بوكاشيو جيوفاني**"(**Bouccion–van**)، أمّا الريادة القصصية إبداعا وتنظيرا فيُرجعها إلى الفرنسي "**غي دي موبسان**" (**Guy de Maupassant**)وذلك في النصف الثّاني من القرن التاسع عشر[1].

وفي حديثه عن أنواع القصّة يذكر نوعين للقصّة القصيرة حاليا في الأدب القصصي الجزائري هما القصّة التّقليدية (الأصوليّة)، والقصّة التّجريبية التي يراها أحد شكل قصصي في الأدب الجزائري المعاصر،

[1] شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة (1947م_1985م)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1998م، ص15.

كما تطرّق إلى الحديث عن تطوّر القصّة الإصلاحية التي مرّت بمرحلتين قبل نضجها: المقال القصصي والصّورة القصصيّة، مع ذكر كتّابها "**محمّد بن العابد الجلّالي**" الذي كان له حضورا مميّزا في كتابة الفن القصصي منذ سنة 1935م ، و"**محمّد السعيد الزاهري**" و"**أحمد بن عاشور**"، وذكر الموضوعات التي عالجتها قصصهم المستمدّة من الموضوعات الاجتماعيّة(الانحراف الديني، الشعوذة، تقليد المرأة الجزائرية للعادات الفرنسية، الزواج بالأجنبيات).

ووقف النّاقد عند تجربة "**رضا حوحو**" القصصيّة مُركّزا عليها ومُفصّلا في الحديث لما تحتويه من ثراء من حيث الموضوعات القصصية و من حيث الأشكال الفنيّة التي استعملها، مُبيّنا العناصر البارزة في تجربته القصصيّة، الذي يرى فيه الفضل الأثر الكبيرين في تطوّر القصّة الجزائرية الحديثة، وفي إرساء قواعدها الفنيّة، كما تحدّث عن الموضوعات التي كان يتناولها في قصصه دون غيره من الأدباء(الموضوع العاطفي، الاجتماعين الديني، الأدبي، الإنساني)، كما تحدّث أيضا عن أركان البناء الفنّي في القصّة القصيرة عند الأديب والمتمثّلة في (الحدث، الشّخصيات، الأسلوب)، وتوافرها في أدب الكاتب أمام الضّعف الفنّي الذي كانت السّاحة الأدبيّة في الجزائر تشكو منه حين ظهوره.

وفي حديثه عن القصّة الفنيّة التي حدّد فترة حضورها ما بين (1956م_ 1973م) والتي يجدها فترة التألّق وبلوغ درجة النّضج الفنّي، مُركّزا على دراسة البناء الفنّي في الحدث القصصي وفي الشّخصيات وطرائق عرضها عند بعض أعلام هذه المرحلة أمثال: " **عبد الحميد بن هدوقة، أبو العيد دودو، الطاهر وطار**.."، وقد اقتصر الحديث عن البنية الفنيّة للحدث القصصي مع هؤلاء الأدباء الثلاثة مع ذكر الطّرق التي اتّخذها في الأدب القصصي والتي حصرها في الطريقة التقليدية(مقدمة، عقدة،حل)، والطّريقة الحديثة (الارتجاع الفني) ممثّلا بنماذج قصصية يشرح فيها الطريقة الموظّفة للحدث، وقدّم بناء الشّخصيات في القصّة الجزائرية (1956_1972م) وميّز بين طريقتين فنّيتين استخدمتا في رسم الشّخصيات الأولى المعروفة بالطّريقة التّحليلية، والثانية بالطّريقة التّمثيليّة.

وأمّا في الفصل الأخير من الكتاب فدرس فيه النّاقد القصّة الجديدة (1973_1985م) وموضوع

التّجربة القصصية التي ظهرت في السّبعينات، يُقدّم فيها تحليلا لأهمّ الاتّجاهات والخصائص الأسلوبية عند أدباء جيل الاستقلال وذكر عوامل التطوّر الأدبي، و الظّواهر الفنيّة والمعنوية التي تجلّت في الحركة الأدبيّة الجديدة، ومن النّاحية الفنيّة ذكر القصّة الملتزمة بالقواعد الفنيّة، القصّة التّجريبيّة، ذاكرا اتّجاهين للواقعية يُسيطران على الرؤية الفكرية للقصّة الجزائرية القصيرة هما الواقعيّة النّقديّة أو الانتقاديّة والواقعيّة الاشتراكيّة.

ومثّل للقصّة الملتزمة بالقواعد الفنيّة بنماذج حضرت مع: " **مصطفى فاسي، مرزاق بقطاش، أحمد منوّر، اسماعيل غموقات، جيلالي خلاص، بشير خلف، العيد بن عروس الحبيب السّائح، جميلة زنير**"، أمّا القصّة التجريبية فيذكر الناقد عدم وجود رؤية نظريّة متكاملة حوله، ويُرجع سبب ذلك إلى حداثة هذا الشّكل في الأدب الجزائري ولم يعثر له على نماذج تعود إلى مرحلة ما قبل ظهور الحركة الأدبيّة الجديدة، وقد انتقى بعض النماذج من القاصّين الشباب الذين مثّلوا هذا الاتّجاه منهم: "**جروة علاوة وهبي، محمّد صالح حرز الله، عبد الحميد بورايو، عمّار بلحسن، واسيني الأعرج، عمّار يزلي، أمين الزاوي، عبد العزيز بوشفيرات**".

وأمّا عن منهج النّاقد للدراسة فهو يتّخذ المنهج التّحليلي كأداة لتحليل النّصوص التي قام بعرضها وهذا ما صرّح به في مقدّمة الكتاب حيث يقول: "أمّا منهجنا في هذا البّحث فهو منهج تحليل النّصوص الأدبيّة لتحديد ملامح التطوّر الفنّي للأدب في مراحله التّاريخيّة وجعل النّص الإبداعي أساسا لتكوين فكرة ما عن الكاتب، والاستئناس بالمراجع وكتب النّقد العام والنّقد الأدبي، فكثيرا ما أيّدنا أفكارنا وأحكامنا النّقديّة بها، ذلك أنّ أصحابها جدّوا في الوصول إلى أحكام نقديّة كانت في مُعظمها تبلغ عمق الحقيقة."[1]، وإن كانت الدّراسة قد تخلّلها المنهج التّاريخي خاصّة في عرض النّاقد لمراحل تطوّر القصّة الجزائريّة الفنيّة عبر فترات زمنيّة محدّدة إلّا أنّ النّاقد لم يُصرّح بذلك.

هذا وبالإضافة إلى دراسات أخرى كانت مُساهمة في إنتاج النّقد القصصي الجزائري_لا يسع المقام

[1] شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص07.

لطرح مضامينها جميعا_ منها الدراسة التي قدّمها البّاحث **"شايف عكاشة"** الموسومة بـ (مدخل إلى عالم القصّة القصيرة الجزائريّة) وهي عبارة عن مقالات يدرس فيها ثلاثة عشر قصّة جزائريّة، والبّاحث **"باديس فوغالي"** في دراسته (دراسات في القصّة والرواية)، والبّاحث أيضا "عرايبي حاج محجوب" وكتابه (دراسات في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة) وغيرهم من البّاحثين الذين عنوا بنقد القصّة.

وعليه، يُمكن القول إنّ بدايات نقد القصّة في الجزائر كانت في نهايات الستّينيات من القرن الماضي ثمّ بدأ يتشكّل مع السّبعينيات والثمانينيات من القرن نفسه، ليمتدّ إلى السّاحات الأكاديميّة والعلميّة بانضمام العديد من النقّاد في اتّجاه هذا النّوع من النّقد السّردي أغلبهم كانوا أساتذة جامعيّون، فحيت بذلك القصّة بعناية كونها الجنس الأدبيّ الأكثر حضورا وقدما في السّاحة الأدبيّة والتي يمتدّ هواها منذ الخمسينيات، أيّ قبل الاستقلال لتثوّر بعد ذلك في نم جديد ما جعلها تتبوّأ مكانة لدن النقّاد والدّارسين.

كما يُمكن الإشارة إلى ملامح نقد القصّة في هذه المرحلة المدروسة بأنّ أغلبيّة الدّراسات التي ظهرت اهتمّت بدراسة نشأة القصّة الجزائريّة والتّأريخ لها وبتطوّرها وهذا ما يظهر مع دراسة " **عبد الله الركيبي ومخلوف عامر وشريبط أحمد شريبط**"، كما اهتمّوا بالجانب الفنّي للنصوص القصصيّة بدراسة أسلوب القاصّ ولُغته ومُعجمه الأدبيّ الفنّي وهذا ما يحضر مع الدّراسة التي قدّمها النّاقد **"عبد الملك مرتاض"**.

كما اهتمّ النقّاد بموضوعات القصص والتي كانت معظمها تُعالج الواقع السّياسي والاجتماعي الجزائريّ، وما يُلاحظ على هذه الدّراسات أيضا أنّها عُنيت بالنّص القصصي الجزائري بينما لم يكن لحضور للقصّة العربيّة في ميزان النّقد الجزائري وما وُجد كان بنسبة ضئيلة جدّا، ولعلّ هذا يُوضّح مدى وعي النّاقد الجزائري وفطنته للتّعريف بمنتوجه الأدبيّ والقصصيّ خاصّة بعد الغياب والتأخّر الذي كان يُعاني منه مُقارنة بالأدب والنّقد العربيّ.

ثانيا / نقد المسرحيّة:

ورد تعريف مصلح (نقد المسرحيّة) في (المعجم المسرحيّ) بأنّه: " مصطلحٌ عامّ يشمل مجالات متعدّدة منها الكتابات التي تنصبّ على الحركة المسرحيّة من نصوص وعُروض، ومنها الدّراسات التي تُعرِّف

بالكُتّاب ونُصوصهم وبالمخرجين والممثّلين وبالعُروض المقدّمة، وبتاريخ المسرح، ومنها الأبحاث النّظريّة حول المفاهيم المسرحيّة، وُطرُق تحليل النّص والعرض، هذه الكتابات يُمكن أن تصدر في كتب ومجلّات مُختصّة، أو تأخذ منحى إعلاميّا وتبثّ عبر وسال الإعلام المرئيّة والمسموعة"[1].

وجاء في (معجم المصطلحات) لـ" **مجدي وهبة**" بأنّه: " النّقد الذي ينصبّ على الحكم على المسرحيّات إثر تمثيلها مباشرة، ويظهر على شكل مقالات في الصّحف والمجلّات...وقد يُعالج النّقد المسرحيّ المبادئ العامّة والمعايير الفنيّة التي تقوم عليها كتابات المسرحيّات...كما قد يُعالج أيضا مناقشة روائع المسرحيّات منذ عهد الإغريق حتّى اليوم"[2].

ويُفهَم من هذين التّعريفين أنّ نقد المسرحيّ هو القراءة أو الدّراسات الخاصّة بالنّصوص المسرحيّة المكتوبة والمعروضة على خشبة المسرح وذلك بالتّحليل والتّفسير والتّقييم، والتي تكون في كتب نقديّة أو عبر مقالات في مجلّات مختصّة .

والبّاحث لهذا النّوع من النّقد في الجزائر يجد حركته بطيئة و التي يُمكن أن تعود إلى سببين: " بُطء حركة التأليف من جهة، وتأخّر ظهور النّاقد الأكاديمي المتخصّص في المسرح من جهة ثانية"[3]، ذلك أنّ الممارسة النقديّة تنطلق من النّص الأدبي وتكثر وتتنوّع حسب كثرة الإبداع وتقلّ إن ندُر وقلّ هذا الأخير.

وتُؤرَّخ الأبحاث والدّراسات سنة 1926م هي سنة ظهور المسرح في الجزائر، أي بعد الحرب العالميّة الأولى وبما أنّ المسرح كان موجودا منذ هذه الفترة فهذا يعني وُجود نُصوص فنيّة كانت تُعالج على هذا المسرح، لكن الغياب يبقى موجودا دائما للنّقد الذي يُعالج هذه النّصوص، والسّبب الأوّل والأخير لهذا الغياب والتأخّر هو الاحتلال الفرنسيّ الذي أخّر الحياة الثقافيّة والعلميّة في الجزائر، والذي لم يجد وعاء نقديّا كافيّا يتمّ من خلاله فحص النّصوص المسرحيّة والتمعّن في جودتها الفكريّة والجماليّة.

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997م، ص105.

[2] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انجليزي_فرنسي_عربي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص121_122.

[3] زهيرة بولفوس، إشكالات النّقد المسرحيّ الأكاديمي في الجزائر، مجلّة الذاكرة، الجزائر، عدد03، 2014م، ص35.

وفي محاولة عرض الدّراسات التي اهتمّت بنقد المسرحيّة في بداياته ستظهر بداية هذا النّقد مع السّبعينيات من القرن الماضي، ومع الأسماء النقديّة نفسها التي كانت الرّائدة للنّقد الجزائري عامّة أمثال: "**عبد الله الرّكيبي، محمّد مصايف، عبد الملك مرتاض**"، والذين تولّوا مهمّة التّأصيل للفنّ المسرحي في الجزائر وهذا في الكتب التي ستُعرض في ما يلي:

- **محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث:**

يُعدّ الكتاب ثاني إصدار للنّاقد بعد كتابه (**في الثّورة والتّعريب**)، خصّص الناقد في كتابه فصلا للحديث عن واقع المسرح في الجزائر عنونه ب" **نقد المسرح**" تطرّق فيه إلى الحديث عن بعض قضايا المسرح وإشكالاته المعقّدة.

استهلّ النّاقد الحديث بمسرحية (**التراب**) للكاتب "**أبو العيد دودو**" محاولا البّحث فيها عن الفكرة العامّة التي تشكّل محور الحديث الذي تشتمل عليه المسرحية والذي ربطه بتعلّق الجزائري بوطنه وما يستلزمه هذا التعلّق من تضحية وكرم وتسامح، وهي الفكرة التي لم تستطع إدراكها الناقدة" **فريدة النقاش**"_حسب تصريح الناقد_ وربطتها بموضوع الحبّ والزواج، بالرّغم _يقول مصايف_من أنّ العنوان "التّراب" يُحيل مباشرة إلى الفكرة العامّة الذي يعني بعبارة أوضح " الوطن أو الأرض التي وُلد فيها الإنسان الجزائري، فأحسّ وكأنّه مربوط إليها بحبال يستعصي على الزمان قطعها...زيادة على ذلك فإنّ المسرحية أُلفت في السنة الأولى للثورة الجزائرية وأنّ عنوانها يصدق على موضوعها تمام الصّدق"[1].

كما وقف الناقد على مسرحية باللغة الفرنسية للكاتبة "**آسيا جبار ووليد غارن**" بعنوان (**احمرار الفجر**) التي نُقلت إلى اللغة القومية لتمثيلها في المسرح الوطني الجزائري، والتي عدّها الناقد من المسرحيات الوطنية القليلة التي حاولت في عمق أن ترسم للمتفرجين الجزائريين لوحة تقريبية، إن لم تكن واقعية عن الثورة الجزائرية وما أثارته من تساؤلات ومطامح لدى الفتاة الجزائرية التي أبت إلّا أن تأخذ مكانها بجانب

[1] محمد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1982م، ص 52.

أخيها الجزائري في معركة التّحرير، ولم يعرض الناقد النص من الناحية الفنيّة ولكن اكتفى بدراسته عن طريق المسرح والممثلين، معلّلا ذلك بأنّه لم يطلّع على المسرحيّة ولم يقرأ التّرجمة ولا حتّى النّص الأصلي الفرنسي[1].

وبيّن الناقد الفكرة التي تطرحها المسرحية وهي قضيّة دور المرأة الجزائريّة في الثورة التحريريّة والطموح الكبير التي تحلّت به طوال المسرحية، كما قدّم ملاحظات على المسرحية لم تكن للمؤلفين وإنّما ضدّ المخرج الذي أدخل اللغة الفرنسية في تمثيل مسرحية وطنية و مسرح وطني، غير مقتنع بالحجّة التي ابتدعها المخرج بأن طرفا من الممثلين كان عليهم أن يقوموا بدور الجنود الفرنسيين وهؤلاء لا يتحدثون العربية، فالواقعية كانت تتطلّب إذن أن يستعملوا اللغة التي من المفروض أن يحسنوها وهي اللغة الفرنسية، ويُبدي النّاقد رأيه في ذلك "بأنّ لغة المسرح في جميع بلدان العالم كانت دائما لغة المتفرجين، إذ القصد كلّ القصد من أي مسرحية إنّما هو إشراك المتفرج فيما أراد المؤلف أن يقوله في مسرحيته ويقوم به الممثل على خشبة المسرح كوسيلة مواتية لتحقيق هذه الغاية... فمن الواجب إذن أن يعيد مسرحنا النّظر في قضية اللغة وأن يأخذ فيها موقفا نهائيا يتماشى وواقع البلاد وتقاليد المسرح والتّمثيل"[2].

ثمّ تحدّث الناقد عن مسرحيّة (**الجثّة المطوقة**) التي مُثّلت لأوّل مرّة في المسرح الوطني باللّغة العربيّة مع ممثّلين جزائريين بعد أن كان يُقدّم المسرح مسرحيات باللغة العاميّة أو الفرنسيّة، وعدّها النّاقد خطوة للمسرح من أجل التّشجيع للتّعريب ومنح اللّغة العربيّة مكانها الطّبيعي في وطنها.

كما طرح قضيّة التّعبير المسرحي التي يراها من القضايا الأدبيّة التي تهمّ كلّ أديب واع بوظيفة الأدب وجديّته وفعاليّته في رفع المستوى الفكري والاجتماعي، وفي هذه القضيّة رجع إلى النّاقد "**أنور المعداوي**" في كتابه (**كلمات في الأدب**) الذي تكلّم عن لغة الأداء في القصّة والمسرحية والذي يرى أنّ عمليّة السّرد في القصّة باللّغة الفصحى أن تكون مبسّطة، أمّا الحوار الذي يدور بين الشّخصيات سواء أكان ذلك في القصّة أو المسرحيّة فيجب أن يكتب بنفس اللّغة التي تنطق بها الشّخصيّات في الواقع المعاش أو بتعبير آخر بلغة حياتها اليومية، وذلك لضمن سلامة المفهوم الفنّي لعمليّة التّصوير القصصي من جهة وسلامة التّحقيق

[1] ينظر: محمد مصايف، فصول في الأدب الجزائريّ ، ص62.

[2] محمد مصايف، فصول في الأدب العربي، ص 64_65.

الفعلي لظاهرة التّجاوب الجمهوري مع مضمون الأدب من جهة أخرى[1].

وفي أوراق أخرى تحدّث عن التجربة المسرحيّة في الجزائر بين المضمون واللغة والأسلوب، مُعرّفا المسرح على أنّه مؤسّسة تربويّة وله رسالة تثقيفيّة تهمّ طبقة المواطنين التي تريد أن تعرف من جهل من الآثار الوطنيّة الخالدة: آثار الماضي وتاريخ الأجداد في حياتهم اليوميّة، وفي صلتهم بالأمم والأجناس المعاصرة لهم، ومهمّة المسرح هي إحياء الماضي بصورة تتلاءم ومطامح جمهوره الذي يُريد أن يرى هذه المطامح حيّة ومشروعة في كلّ زمان، طارحا فكرة إعادة النّظر إلى المسرح الجزائري الذي لا بدّ أن يُحيي تاريخ الجزائر الحافل بالأمجاد ويحياها مع الجزائريين على الخشبة، ومُشيرا إلى أنّ المسرح هو الوحيد القادر على التّعريف بتاريخ الجزائر العميق بالتّعاون مع مؤلّفين قوميين واعيين لهذه الضرورة.

وفي حديثه عن موضوع اللّغة فهو يجعلها في المركز الأوّل من العمل المسرحيّ، بعد أن جعلها الدّخلاء على الثّقافة شيئا ثانويّا بالقياس إلى العمل الفنّي ذاته، يقول في ذلك:" وبما أنّ مسرحنا يُريد أن يُسهم بعمله في مسيرة البلاد نحو التطوّر، ونحو تمنين حريّتها وتصحيح قواعد استقلالها، وفي كلمة واحدة، نحو تحقيق الشّخصيّة الجزائريّة في إطارها العربيّ الإسلامي لا يُمكن أن تعدّ قضيّة اللّغة عنصرا ثانويّا، بل لا بدّ من اعتباره العنصر الأوّل إذا شئنا أن يكون المسرح في خدمة الجماهير حقّا"[2]، فالنّاقد يرى أنّ لغة المسرح يجب أن تكون لغة قوميّة من أجل نجاح المسرح في مهمّته كمؤسّسة تربويّة ثقافيّة .

كما تطرّق **"مصايف"** إلى قضيّة الأسلوب فهو يختار الوضوح في اللّفظ والعبارة، وقد لا يتسنّى هذا الوضوح في أعلى درجاته إلّا في اللّفظ المتداول، وفي الجملة القصيرة، والإقلال من الصّور والفنون البلاغيّة المختلفة، كما يُشير النّاقد إلى التّقليل من الإعراب أي تسكين أواخر الكلمات كلّما أمكن ذلك، نظرا إلى أنّ الجمهور يتحدّث بلغة دارجة غير معربة، فعدم الإلحاح على الإعراب يُقرّب اللّغة الفصحى من اللّغة الدّارجة، وهذا التّقريب يُسهّل مهمّة الفهم والتذوّق والحكم على العمل الفنّي.

والأسلوب يقصد به طريقة التّمثيل أو تصرّف الممثّل على خشبة المسرح وهي طريقة تختلف من

---

[1] ينظر: محمد مصايف، فصول في الأدب الجزائريّ ، ص 71.

[2] محمد مصايف، فصول في الأدب الجزائريّ، ص 80.

شخص إلى آخر ومن مسرحيّة إلى أخرى وذلك بشروط أيضا يذكرها الناقد في : أن يتذوّق الممثّل الدّور الذي يعهد به إليه وهذا لا يكون إلّا إذا بلغ الممثّل درجة عاليّة من الفنّ، وإلّا إذا أحبّ أكثر من كلّ شيء على وجه الأرض، لأنّ الممثّل الحقيقي هو الذي يحسّ من نفسه القدرة على التّضحيّة بكلّ شيء في سبيل نجاح مهمّته على خشبة المسرح، والشّرط الآخر في أسلوب التّمثيل هو إتقان اللّغة التي تعرض بها المسرحيّة لأنّه في هذه الحالة لا يقوم عسر النّطق الذي لا بدّ منه بالقياس لمن لا يُحسن اللّغة حاجزا أمام التّمثيل الحقّ، وأمام تأثير الممثّل في جمهوره[1].

أمّا عن منهج النّاقد في الكتاب فهو لم يُصرّح به في التّقديم واكتفى بالإشارة فقط بأنّه سيعتمد على المنهج الفنّي لما قال: " ولستُ أزعم أنّ فصول هذا السّفر تُمثّل أحسن ما كتب في السّنوات الأخيرة، وإنّما الذي أؤكّده هو أنّها تُعبّر تعبيرا صادقا عمّا يراه صاحبها في أهمّ القضايا الأدبيّة، وإنّها تحاشيا عن المجاملة والتحامل، وبحثا عن الحقيقة الفنيّة"[2]، أمّا في عرض فصول الكتاب فيظهر على النّاقد أنّه يتّخذ من المنهج التّاريخي سبيلا للدّراسة حين يُقدّم النّص الأدبي في إثره التّاريخي وعلاقته بمحبيه والعوامل التي أثّرت في إنتاجه، وهذا يعني أنّ الدراسة التي قدّمها **"مصايف"** لا تستقرّ على منهج قارّ، فهو يُؤرّخ للظاهرة الأدبيّة ويُحلّلها في البداية، ثمّ يقوم بربطها بواقعها لينتهي إلى تقديم الخصائص الفنيّة التي تُشكّله، ممّا يُشكّل صعوبة في تحديد منهج النّاقد و يدعو بطريقة غير مباشرة إلى ما يُسمّى بالمنهج التّكاملي* أو التعدّد المنهجي في الدّراسة.

- **عبد الله الركيبي: تطوّر النّثر الجزائري الحديث:**

يسعى النّاقد في كتابه هذا أن يُلمّ بكلّ ما كُتب من أشكال نثريّة حديثة والذي قسّمه إلى بابين: الأوّل ضمّ فيه الأشكال النثرية التّقليدية ومثّلها في(الخطب، الرسائل، الرحلات، المقامات والمناظرات،

---

[1] محمد مصايف، فصول في الأدب الجزائري الحديث، ص83.

[2] محمد مصايف، فصول في الأدب الجزائري الحديث، ص05.

*وهذا ما صرّح به أيضا الأستاذ البّاحث : أ.د "عراب أحمد"_ من جامعة حسيبة بن بوعلي_الشّلف_ في مقال له بعنوان(أوراق نقديّة في كتاب فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث)، مجلّة دراسات لسانيّة، مجلّد 5، عدد1، 2021م.

القصّة الشّعبيّة)، والباب الثّاني خصّصه للأشكال النثريّة الجديدة (المقال الأدبي، القصّة القصيرة، الرواية العربية، المسرحيّة والنّقد الأدبي).

وقد عالج موضوع المسرحية في الفصل الرابع من الباب الثاني مُشيرا في البداية إلى الإهمال الذي يُعاني منه المسرح الجزائري منذ نشأته حتّى اليوم من قبل الدّارسين والبّاحثين، ذاكرا أسباب ذلك في مُقدّمتها: عامل النّص أي أنّ دراسة الأدب بوجه عام وخاصّة في الأدب الرّسمي تعتمد على النّص المكتوب والمطبوع وهذا لم يتوفّر بالنّسبة للمسرح الجزائري سوى في الفترة الأخيرة، أمّا البدايات الأولى فهي تدخل في ما يُسمّى بالأشكال البدائيّة التي عرفت في العالم العربي: (عرائس الكراكوز، خيال الظلّ، وحفلات الذكر في مراكز الطّرق الصّوفية)، ويذكر سببا آخر وهو الاستعمار الذي عمل على منع التّمثيل على المسرح مهما كان نوعه خشية من أي يُصبح أداة الثّورة على الاحتلال وأصحابه.

كما تحدّث النّاقد عن ميلاد المسرح الجزائري واختلاف آراء الباحثين في ذلك، ذاكرا اختلاف الآراء في نشأته، فهناك رأيا يُرجع البدايات الأولى مابين 1919_1927م أي ما بعد الحرب العالمية الأولى، ورأي ثانٍ يرى أن انطلاقة المسرح كانت سنة 1926م، وهنا يُشير إلى محاولة الجزائريين خلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتّعبير والتّمثيل، كما يُشير إلى فرقة "**جورج إيفي**" في بداية العشرينيات التي كان لها الأثر في تشجيع المهتمّين بقيام مسرح جزائري يتخّذ العربيّة الفصحى أداة للتّعبير، كما يُشير أيضا إلى فرقة "**جورج الأبيض**" التي كان لها أثرها البارز في الأوساط المسرحيّة وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جديّة، بحيث مُثّلت مسرحيّات ذات مضامين جديدة وتكوّنت فرق مسرحيّة وفنيّة لعبت دورا جادّا في خلق مسرح جزائري بلغة عربيّة فصحى.

وبما أنّ الناقد أشار إلى أنّ بدايات المسرح في الجزائر كان مسرحا شعبيّا_أي اعتماد اللغة العاميّة_فإنّه عرض مراحل تطوّر هذا المسرح مُعتمدا في ذلك على أراء النّقاد من بحثوا فيه (**جروة علاوة وهبي، محي الدّين باش تارزي، وارليت روت**)، حيث تبدأ المرحلة الأولى من عام 1926 إلى 1934م وهي مرحلة عُني فيها المسرح بالمشاكل الاجتماعية ومالت المسرحية إلى الفكاهة في أسلوبها وإلى الهزل في

طريقة التّعبير، والمرحلة الثانية تمتدّ ما بين 1934م إلى قيام الحرب العالمية الثانية ثمّ يتوقّف المسرح أثناء الثّورة لينطلق من جديد بعد الحرب وبعد الاستقلال وهي انطلاقة يراها البعض البداية الجادّة للمسرح[1].

و يتحدّث الناقد عن الصّعوبة التي تُواجه البّاحث في النقد المسرحي وهي العثور على النّصوص يقول في ذلك:" فمعظم المسرحيات التي تحدّث عنها المؤرّخون للمسرح الجزائري لم تطبع في كُتب لأنّها مُثّلت على خشبة المسرح وبقيت مخطوطة أو أنّها ضاعت أو أملت من أصحابها..ولعلّ الظّروف التي مرّت بها الجزائر والثقافة القوميّة لها دخل في هذا كلّه"[2].

ويُركّز النّاقد في دراسته على النّصوص المطبوعة سواء مُثّلت أو لم تُمثّل لأنّها في نظره تُساعده على تتبّع مسار المسرحيّة التي كُتبت بالعربية الفصحى، وقد ميّز بين ثلاث اتّجاهات في المسرح الجزائري العربي الحديث: الاتّجاه التّاريخي، الاتّجاه الاجتماعي، والاتّجاه الثوري النضالي، مُشيرا إلى أنّ الاتّجاه التّاريخي هو الأسبق ظهورا واستمرّ حتّى بعد الاستقلال، ويُشير إلى مسرحية (**بلال**) "**لمحمّد العيد**" بأنّها أوّل نواة استلهم فيها التّاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يُجسّد موقف الصّحابي المشهور "**بلال**" الذي تحمّل في سبيل العقيدة ما لم يتحمّله سوى القليل من المؤمنين، ويذكر الناقد أنّ هذه المسرحية كانت تابعة للحركة الإصلاحيّة في الجزائر.

ويُقدّم مسرحيات أخرى تاريخيّة كمسرحية (**حنبعل**) "**لتوفيق المدني**" ويعتبرها ذات قيمة أدبيّة مُثّلت بالمسرح الجزائري وأُذيعت من إذاعة لندن ووجدت إقبالا سواء حين مُثّلت أو طُبعت، كونها تعرض لفترة تاريخيّة امتازت بصراع بين القرطاجنيين وبين روما التي كانت تُمثّل إحدى القوّتين الكبيرتين في التّاريخ قبل الإسلام، وفي عرضه لأحداث المسرحيّة يرى النّاقد أنّ الكاتب لم يهتمّ بالجانب الفنّي في المسرحيّة بقدر ما اعتنى بالجانب القوميّ السّياسي والتّاريخي، ويربط ذلك بلغته الخطابية في الصّياغة والأسلوب التي تظهر من خلال عواطفه ومشاعره المتفجّرة.

ويربط النّاقد أحداث المسرحية بالوضع الذي كانت تعيشه الجزائر أنذاك يقول: "فالمؤلف كان يسقط

---

[1] ينظر: عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص115.

[2] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، ص 118.

التاريخ القديم على الواقع الذي يُشبه الماضي إلى حدّ كبير، فالجزائر كانت تعاني من الاستعمار الفرنسي مثلما كانت تعاني قرطاجنة من الاستعمار الرّوماني".[1]

كما يُشير أيضا إلى مسرحيّات كُتبت بعد الاستقلال ونُشرت بالمجلّات الوطنيّة والتي طُبع بعضها في كُتب مثل مسرحية (**الكاهنة**) "**لمحمّد واضح**" التي نُشرت في مجلّة القدس والتي تدور حول بطلة جزائرية ظهرت قبل الإسلام وقامت بدور بارز في الحياة السياسيّة خاصّة في جبل الأوراس، ويذكر معها مسرحية (**يوغرطة**) "**لعبد الرحمن ماضوي**" التي كُتبت قبل الثورة ونُشرت بعد الاستقلال لأنّها تتحدّث عن كفاح الشّعب الجزائري في تاريخه القديم لما صارع الرّومان، يقول عنها النّاقد: "وتبدو أهمّية هذه المسرحية لا في موضوعها فحسب ولكن في أسلوبها ولغتها وفي المضمون الواسع الذي حاولت تجسيده من خلال الحدث والشّخصيات"[2].

ويجد الناقد أنّ النّص المسرحيّ يتشابه مع مسرحيّة "**حنبعل**" من حيث الموضوع ومن حيث الهدف الذي كان يرمي إليه كاتبها يقول: " فهناك إذن خطّ يربط بين المسرحيتين وبين بعض الأبطال في التّاريخ البعيد وينتهي بالفشل للبطلين معا رغم الانتصارات التي حقّقاها ضدّ أعداء إفريقيا"[3].

ويتحدّث النّاقد عن الاتّجاه الثاني (الاجتماعي) الذي عني أصحابه بنقد المجتمع وتقاليده وعاداته، ويذكر أنّه اتّجاه كان في المسرحيّات التي مُثّلت بالمسرح أو الإذاعة تهدف إلى إصلاح المجتمع وتدعو إلى التحرّر من سيطرة الماضي والتخلّص من رواسبه، وأوّل هذه المسرحيّات هي (**امرأة الأب**) "**لأحمد بن ذياب**" التي يراها الناقد موضوع قديم عالج مشكلة عانى منها الشّعب الجزائري وعانت منه الأسرة الشّيء الكبير على السّواء ممّا انعكس كذلك على العائلة الجزائريّة وأثّر في تماسكها.

كما يُشير إلى مسرحيّات "**رضا حوحو**" القصيرة التي عالج فيها الموضوعات التي لها صلة بالمجتمع وما يتصّل به، ومن النصوص التي ذكرها: (**الوهم، أدباء المظهر، الأستاذ خليل**) وهي مسرحيات وجدها

---

[1] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث ، ص223.

[2] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحدي، ص226.

[3] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث ، ص 227.

الناقد اتّخذت طابع أسلوب الفكه الساخر، كما يذكر مسرحيّة أخرى اجتماعيّة صدرت بعد الاستقلال هي (**في انتظار نوفمبر جديد**) للأديب " **الجنيدي خليفة**" مُصرّحا بأنّها أوّل مسرحية تعرض لفترة ما بعد الاستقلال مباشرة وتُناقش مشاكل سياسية ومشاكل الإدارة والمثقّفين وغير ذلك.

أمّا الاتّجاه الثالث_الاتّجاه الثّوري_ فيرى النّاقد أنّ النّصوص المطبوعة التي تُمثّله قليلة، أمّا النصوص غير المطبوعة منه فهي كثيرة، ويُشير إلى نص(مصرع الطغاة) للنّاقد نفسه بأنّها من المسرحيات الأولى التي طُبعت أثناء الثّورة باللّغة القومية والأولى التي سجّلت نضال الشّعب الجزائري، ويذكر أيضا مسرحيّة (**التّراب**) "**لأبي العيد دودو**" التي كُتبت بعد الاستقلال التي تعرض تضحيات البطل المجاهد في سبيل الوطن.

و يُحدّد النّاقد منهجه للدّراسة باختصار في المقدّمة قائلا: " والواقع أنّ المنهج الذي اخترناه، هو منهج النّقد والتّحليل والاستعانة بالتّاريخ إلى حدّ ما"[1]، فالتّأريخ يظهر معه في عرضه للأشكال الأدبيّة التّقليدية والحديثة وكيف تطوّرت عبر مراحلها التي نشأت فيها، أمّا التّحليل يحضر معه لما بدأ بعرض أحداث المسرحيات ومعالجة أفكارها ومواضيعها وتصنيفاتها واتّجاهاتها.

- **عبد الملك مرتاض: فنون النّثر الأدبي في الجزائر:**

تطرّق النّاقد لمعاينة الفنّ المسرحيّ في الفصل الثالث ضمن الباب الثاني من الكتاب مُبتدئا بالتّأسيس الأوّلي لهذا الفنّ، حيث يرى أنّ أوّل فرقة مسرحيّة في الجزائر تأسّست سنة 1921م وهي فرقة (**جمعيّة الآداب والتّمثيل العربيّ**) التي يجد لها علاقة مع الممثّل المصري "**جورج أبيض**"، وذكر المسرحيّات الأولى التي ظهرت منها: مسرحيّة (**خديعة الغرام**) التي عالجت موضوعات اجتماعيّة، وأوّل مسرحيّة فهمها الشّعب الجزائري وتذوّقها هي مسرحيّة (**جحا**) من تأليف "**علّالو ودحمون**" التي تمّ تمثيلها سنة 1926م، كما يجعل " **رشيد القسنطيني**" رائد المسرح الشّعبي الجزائري وذلك لما يمتاز به من نشاط سواء من حيث التّأليف أو التّمثيل، كما يعتبره أوّل من أدخل العنصر النّسوي إلى فنّ التّمثيل في الجزائر.

[1] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 07.

ويُعلن النّاقد أسبقيّة الفن المسرحي على فن القصّة في الجزائر مُعلّلا ذلك بعدّة عوامل منها: وجود جمهور من المتفرّجين (أي إيجاد جمهور مُتفرّج أيسر من إيجاد جمهور من القرّاء)/ تطلّع الكتّاب الجزائريين إلى التّربية المباشرة (أي إيقاظهم وتوجيههم ومخاطبتهم من خلال الموضوعات التي يعرضها) \ متطلّبات حفلات المدارس العربيّة \ زيارة جورج الأبيض للجزائر.

كما تحدّث عن النشاط المسرحيّ في العقد الرابع من هذا القرن في الجزائر وخاصّة مدنها الكبرى مثل (تلمسان، قسنطينة، الجزائر، عنابة) التي كانت تتذوّق الفنّ المسرحيّ، وذكر أهمّ المسرحيّات التي كُتبت في هذه الفترة منها:(**مضمار الخمر والحشيش) "لمحمد العابد الجلالي"**،(**شبّان اليوم والواجب) "لمحي الدّين باش تارزي"**، **(طارق بن زياد) "لمحمّد صالح بن عتيق"**، وسبع عشرة مسرحيّة "**لأحمد رضا حوحو**" منها: **(صنيعة البرامكة، بائعة الورد، عنبسة، أدباء المظهر، الأستاذ، البخلاء الثلاثة...)**، **(امرأة الأب، الآمر باحكام الله)"لأحمد بن ذياب"**، **(الصّراع بين الحقّ والباطل) "لعليّ مرحوم"**، **(زينب الفتاة)"لعبد الرحمن الجيلالي ابراهيم ابن العقون"**، **(المولد النبويّ) "لعبد الرحمن الجيلالي"**، **(النّاشئة المهاجرة)"لمحمّد الصالح المدني"**، و**(يوغرطة) "لعبد الرحمن ماضوي"**، و**(الحذاء الملعون)"لجلول البدوي"**[1].

ويُشير إلى أنّ المسرحيات المذكورة ليست كلّ ما كُتب ومُثّل خلال هذه الفترة لأنّ هناك مسرحيّات أخرى لا يُمكن أن تستوي في بحث واحد كما أغفل المسرحيّات التي كُتبت بالعاميّة وهي تُمثّل_ كما صرّح_ النسبة العالية في النشاط المسرحي ويذكر أنّ "**رشيد القسنطيني**" وحده ألّف أكثر من مائة مسرحيّة، ويذكر أنّ الفنّ المسرحيّ خلال هذه الفترة اتّجه اتّجاهين مختلفين من حيث التّعبير: شعبي يصطنع العاميّة تزعّمه "**رشيد القسنطيني**" ثمّ خلّفه "**محي الدّين باش تارزي**"، والثّاني فصيح وراق مثلته جمعية العلماء بمدارسها وكُتّابها وتزعمّه "**محمّد الطّاهر فضلاء**" الذي أسّس فرقة هواة المسرح للتّمثيل العربي، ويُشير أيضا إلى دور المسرح في هذه الفترة الذي كان يتمثّل في تنبيه الجماهير غلى ضرورة تحرير البلاد.

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبي في الجزائر 1931_1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص 202.

وفي الجزء الثاني من الدراسة تطرّق النّاقد للحديث عن الموضوعات التي تناولتها المسرحيات، حيث يجد اتّجاهين طغى على الموضوعات الفن المسرحي في الجزائر: تاريخي (مع كتّاب اللغة الفصحى) واجتماعي (الذي كان حاضرا مع كتّاب العاميّة)، ويذكر سبب شيوع الموضوعات التّاريخيّة في المسرح الجزائري كانت له غاية محدّدة وهي تنبيه الجماهير لكي يلمّموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة، والتّذكير بها بعد أن عمل الاستعمار على أن يمحو ويهمل ويغفل ذكر مآثر الآباء والأجداد، ومن المسرحيات التي تناولت هذا الموضوع يذكرها الناقد في أربع مسرحيات: (**حنبعل**) **لأحمد توفيق المدني**، (**يوغرطة**) **لعبد الرحمن ماضوي**، (**عنبسة**) **لأحمد رضا حوحو**، (**الخنساء**) **لمحمد الصّالح رمضان**.

يبدأ الناقد تحليله بمسرحية (**حنبعل**) مُشيرا في البداية بأنّ المسرحيّة كُتبت في نهاية عام 1947م ومُثّلت بمدينة الجزائر، ويرى أنّ موضوعها يُناسب الواقع السياسي الجزائري حيث نجده يعرض أحداث المسرحيّة ويصفها باقتضاب بحديثه عن البطل "**حنبعل**" وحربه على الرّومان ومقاومته من أجل تحرير الأرض الإفريقية، رابطا البطولات المتوغلة في التّاريخ البعيد بنظيراتها في الجزائر أيّام الاستعمار، يقول النّاقد في ذلك: " والمسرحيّة عبارة عن تمجيدات وتقديسات للوطنيّة والكفاح، وكأنّ أحمد المدني كان يكتب عن مجاهد جزائري لا عن مُكافح إفريقي من أعماق التّاريخ البعيد"[1].

كما حاول ربط المسرحية بالواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري وقت الاستعمار بأبعاده المتعدّدة وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع يقول في ذلك: " والأحداث تاريخيّة حقّا، ولكن الكاتب أراد أن يُفسّرها تفسيرا وطنيّا بحتا، وقد وُفّق في أن يعرض تلك الحوادث التي تُشكّل موضوع مسرحيته في بساطة ويُسر ويُخلصها من الأبعاد الزّمنيّة المجرّدة، فيجعلها وكأنّها حدثت بالأمس، أو هي إنّما تحدث اليوم"[2].

وفي مسرحيّة (**يوغرطة**) يجدها النّاقد غير غريبة عن الأحداث السياسية التي عاشتها الجزائر طوال تاريخها كلّه، كما يجدها تتشابه أحداثها مع أحداث مسرحيّة (**حنبعل**) مُقدّما أوجه التشابه بينهما، يقول:"

---

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبي في الجزائر، ص207.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبي، ص 211.

ونجدنا مضطرّين ونحن نعرض لهذه المأساة التّاريخية أن نعقد هذا التّشابه الكبير الذي يوجد بين المسرحيتين من حيث الأفكار العامّة، فإذا هما تدوران معا في فلك واحد وتقومان على محور واحد"[1]، كما ربط النّاقد بين هدف الكاتب والوضع السّائد في الجزائر يقول:" فالحوادث التّاريخية لم تتخّذ مادة ميّتة_ في مسرحية يوغرطة_ أيضا لذاتها، أي من أجل إحيائها لغاية تاريخيّة مُجرّدة وإنّما رمى الكاتب إلى اتّخاذها مادّة يستمدّ منها الكاتب أفكاره الوطنيّة ويوقظ همم النّاس للتأهّب لمعركة التّحرير"[2].

أمّا مسرحية (**عنبسة**) يُصرّح النّاقد في قراءته لهذه المسرحيّة بأنّها تختلف عن سابقاتها وبأن الكاتب لم يتناول أحداث تاريخيّة حقّا وإنّما كان لخياله الدّور البارز في ذلك يقول: " وعنبسة التي عول أحمد رضا حوحو في كتابتها على خياله دون أن يُكلّف نفسه مشقّة قراءة تاريخيّة عميقة للحوادث الهامّة التي عرفتها الأندلس خلال ثمانية قرون من الوجود العربي فيها، وحوادث التّاريخ المتعلّقة بعصر عنبسة بوجه خاص"[3]، كما قدّم ملاحظات على المسرحية مصرّحا بأنّها لم ترق إلى مستوى المسرحية التاريخيّة قائلا:" وممّا يبدو في هذه المسرحيّة من ضعف تاريخي ما نلاحظه من عجز المؤلّف عن إعطاء اسم للملكة الأعجمية التي ذكر أنّها كانت تحكم غرناطة، كما عجز عن وضع اسم لزوجها الملك العجوز الذي لم يكن له من السلطان شيء"[4].

وفي مسرحية الخنساء فقد بيّن الناقد في بداية دراسته للمسرحية الزّمان والمكان اللذان ألّفت فيه، ثمّ قام بعرض أحداثها عبر الفصول الثلاثة التي جرت فيها مقدّما ملاحظات على المسرحية منها: إنّ المسرحية تخلّلتها أشعار كثيرة، معالجة قضية واحدة وهي مأساة الخنساء، مُشيرا إلى أنّ الكاتب لم ينجح في تصوير هذه المأساة قائلا في ذلك: " إنّ المؤلّف لم ينجح في اعتقادي النّجاح المطلوب في تصوير مأساة هذه السيّدة العربيّة المشهورة، و أحسب أنّ المؤلّف رمى إلى خدمة الناشئة وتعليمهم أكثر من خدمة الفن

---

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبي، ص 214.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبي ، ص 215.

[3] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبيّ ، ص 216.

[4] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبيّ، ص 217.

المسرحي في مستواه الأعلى، والسّبب أنّه لم يُركّز في موضوعه على أي عنصر من عناصر القوّة التّاريخية في تلك الفترة المشرقة من حياة الإسلام ليجعلها مندفعا للناشئة ومستندا لهم في مستقبلهم الذي كان يبدو غامضا مظلما جدّا في الجزائر"[1].

كما أشار الناقد إلى الموضوعات الدينية التي تناولتها النصوص والتي يجدها تتصّل بشخص "النبي" (صلى الله عليه وسلّم) ودعوته بصورة مباشرة وما قام من حوادث إسلاميّة على عهده، وقد عرض مسرحيّتين اثنتين دينيتين هما : مسرحيّة (**المولد النبوي) "لعبد الرحمن الجيلالي"**، **و(الناشئة المهاجرة) "لمحمد الصالح رمضان"**، فيجد أنّ الأولى تدور أحداثها حول مولد النبي ونشأته، والثانية تعالج بعض المواقف من هجرة النبيّ وأصحابه إلى يثرب، كما يذكر مسرحية (**حليمة مرضع النبي) "لمحمد الصالح رمضان"** قائلا فيها:" لم نعرض لها بالدّراسة لأنّنا لم نعثر إلّا على نص مشهد واحد ويبدو أنّ هذه المسرحيّة أفضل من الناشئة المهاجرة حسب ما جاء في ذلك المشهد المنشور"[2].

أمّا في الموضوعات الاجتماعيّة يجد الناقد النصوص التي تناولت هذا الموضوع قد ضاعت في معظمها ولم يبق منها إلّا أطراف قليلة مشتّتة هنا وهناك يصعب العثور عليها، وقد عالج مسرحيتين اجتماعيتين اثنتين هما: (مضار الخمر والحشيش لمحمّد العابد الجيلالي، وامرأة الأب لأحمد بن ذياب القنطري)، ويُشير الناقد في مسرحية مضار الحشيش أنّه لم يعثر على عنوان دقيق لهذه المسرحية، وأنّه اجتهد ليضع لها عنوانا مستوحى من محتواها، يقول: " ولما قرأت هذه المسرحية المخطوطة وجدت موضوعها ينصبّ على مضار الجهل في الفصلين الأوّل والثاني، ومضار القمار في الفصل الثالث، ومضار الخمر والحشيش في الفصل الرابع، فأطلقت عليها ذلك العنوان الثاني الطويل ليكون جامعا لمحتواها الحقيقي"[3].

ثمّ قدّم عرضا موجزا لمحتوى المسرحية وأهمّ المحاورات المتحركة فيها، وبعض الملاحظات: أنّ المسرحية عالجت ثلاث مواضيع وكلّها تدور حول الحثّ على الفضيلة ونبذ الرذيلة \ كما يجعل المسرحية من أولى

---

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبيّ ، ص 222_223.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبيّ ، ص 229.

[3] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي، ص 231.

المسرحيات التي قُدّمت في الجزائر خلال العقد الثالث من هذا القرن التي عالت مضار الخمر ومساوئ الإدمان على الحشيش باللغة العربية الفصحى.

كما قام بعرض أحداث مسرحية (امرأة الأب) التي تناولتها الفصول ثمّ قدّم بعض الملاحظات على أسلوب الأديب في معالجة الموضوع قائلا: " نستطيع أن نقر بأنّ امرأة الأب في المسرحية الاجتماعيّة الوحيدة التي ظهرت في عالم المسرح الجزائري خلال هذه الفترة، وزاد من شهرتها وانتشارها أنّ صاحبها أستاذا بمعهد ابن باديس بقسنطينة له عدد جمّ من الطلّاب الذين لم يتقاعسوا عن تشجيع أستاذهم بشراء نسخة من هذه المسرحية حين طُبعت.

أمّا في الموضوعات الأدبيّة فيجعل_النّاقد_ الكاتب "**أحمد رضا حوحو**" الوحيد الذي عالج مشاكل الأدب والأديب، وعيوب المثقفين السّطحيين في كتابات مسرحية عالية المستوى وقد فعل ذلك في مسرحيتين اثنتين هما: (أدباء المظهر، الأستاذ)، ويقول: " وإنّنا لا نعرف أحدا من الأدباء الجزائريين عالج هذا الموضوع في مسرحية نثرية قبل حوحو، وقد وُفّق إلى حدّ كبير في معالجة هذا الموضوع لأنّه كان جزءا من حياته وقطعة من نفسه: موضوع الحرمان الذي كان مفروضا على الأدباء بالعربيّة في الجزائر.

ويتّخذ "**عبد الملك مرتاض**" المنهج التّاريخي كإجرائيّة في كتابه بالتّأريخ للفنون النّثريّة التي ظهرت في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة في فترة زمنيّة محدّدة منها الفنّ المسرحي، مع استعانته بالتّحليل للظاهرة الفنيّة.

والنّاظر للدّراسات التي تمّ عرضها والتي شكّلت البدايات الأولى لنقد المسرحيّة في الجزائر يجد أنّها لم تكن مُتخصّصة في المجال، وأنّ هذه الدّراسات جاءت في الكتب النّقديّة التي اشتغلت على النّص الأدبيّ السّردي عامّة وأشارت معها إلى المسرح أو نصّ المسرحيّة فهي "لم تخرج في دراستها للمسرح عن حدود النّص، حيث حلّلته كما تُحلّل القصّة والرواية، واعتنت بالنّص على حساب العرض وحركة الممثّلين على الخشبة وعلى الإخراج والمؤثّرات الصّوتيّة"[1].

---

[1] زهيرة بولفوس، إشكالات النّقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، ص36.

*مصطفى كاتب(1920م/ 1989م) ممثّل مسرحيّ وسينمائي جزائري له أعمال عديدة من أفلام ومسرحيات ، خمسة أفلام(اللّيل يخاف من الشّمس 1965م، ريح الأوراس 1965م، العصا و الأفيون 1971م/ ديسمبر 1972م/ حسن النيّة 1989م)، كما له ما

وقد ركّزت معظم الدّراسات على نشأة النّصوص الرّائدة لفنّ المسرحيّة ودراسة خصائصها الفنيّة والجماليّة التي امتازت بها مع عرض لمواضيعها، وعالجتها بالمناهج نفسها التي عالجت بها الفنون السّرديّة الأخرى، وهذا ما يَخلق نوعا من الإشكال في واقع النّقد المسرحيّ في الجزائر وعرقلة في مساره.

فالنّقد المسرحي يحتاج إلى ناقد مُتخصّص في المجال مُنظّرا ومُطبّقا "يُمارس هذا النّقد ويُبرز مُؤهّلاته التي تضمن له كتابة أعمال نقديّة تكشف خصوصيّة العمل المسرحيّ وسماته التي تُميّزه عن باقي الأعمال الإبداعيّة الأخرى"[1]، وهذا ما كان غائبا في الدّراسات الأولى في النّقد الجزائريّ التي كانت تحتاج إلى نقد أكاديمي مُتخصّص يدرس الفنون المسرحيّة والدراميّة بمرجعيّة تنظيريّة يستعين بها في قراءة العمل المسرحيّ.

ولكن لا يُمكن إغفال الدّور المهمّ التي قامت به هذه الدّراسات كونها مهدّت لظهور هذا النّوع من النّقد في مرحلة متقدّمة من عمر النّقد الجزائري رغم الصّعوبات التي واجهها النّقاد فترة التأسيس للنّقد، من غياب الجامعة الجزائرية التي لم تظهر إلّا في السّبعينيات وبذلك غياب النّماذج العلميّة التي يعتمد عليها في أبحاثهم، وقد عرف المجال الأكاديمي تخصّصا للدّراسات المسرحيّة بريادة البّاحث " **مصطفى كاتب***" الذي طالب وألحّ بضرورة إدراج المسرح ودراسة الفنون إلى الجامعة الجزائرية وذلك مع بداية الثّمانينات، الذي تفرّعت أشكال دراساته بين النّقد المسرحي الصّحفي الذي ظهر بكثرة مع الباحثين(أحمد بيوض، و بوزيان بن عاشور)، والنّقد المسرحيّ الأكاديمي الذي نُوقشت فيه العديد من الرسائل والأطاريح الجامعيّة التي تناولت المسرح الجزائري تناولا علميّا، إلّا أنّ هذا النّقد لا يزال حديث الولادة وفتيّ النشأة في النّقد الجزائري ويحتاج إلى نظريّات ودراسات مُعمّقة تُواكب ما هو حداثي من دراسات عالميّة.

- **ثالثا / نقد فنّ المقامة:**

يزيد عن عشرين مسرحيّة منها (ولد الليل، الكاهنة، الأكاذيب، عدوّ الشّعب، دون جوات، عنتر بن شدّاد، عثمان في الصّين، المجرم، الرجل صاحب النّعل المطاط...وغيرها من النّصوص).

[1] زهيرة بولفوس، إشكالات النّقد المسرحيّ الأكاديمي في الجزائر، ص34.

يُعدّ فنّ المقامة من الفنون السّرديّة القديمة التي احتفى بها الأدب العربيّ، وهي تُعدّ_أيّ المقامة_ تُراثا قصصيّا له قيمته الخاصّة التي تُميّزه عن الأنواع الأدبيّة الأخرى، ومخزون ثقافي للأفكار وتجارب الدّهر، إلّا أنّ مجال البّحث في هذا الفنّ ضئيلا في النّقد العربيّ عامّة، حيث كانت بداية اهتمام النقّاد به في الخمسينيات من القرن الماضي مع الناقد "**شوقي ضيف**" في كتابه (**المقامة**) سنة 1954م الذي يعدّ منطلقا لدراسات هذا الفنّ السّردي جنساً قصصيّا وأدبيّا عربيّا، ثمّ توالت بعده الدّراسات مثل: "أثر المقامة في نشأة القصّة المصريّة الحديثة سنة 1971م لمحمد رشدي حسن، وفن المقامات بين المشرق والمغرب سنة 1979م لفاروق سعد، ومقامات بديع الزّمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد سنة 1983م لإكرام القاعور، وأزمة الذات في مقامات الهمذاني سنة 1996م"[1].

وأمّا في النّقد الجزائري فيظهر النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" كأوّل النقّاد وأكثرهم إحاطة بهذا الفنّ وذلك في دراسته الموسومة (فنّ المقامات في الأدب العربيّ) وهو كتاب أصدره فترة السّبعينات من القرن الماضي سنة 1970م، والذي يُعلّق عليه النّاقد "**عبد الله أبو هيف**" بأنّه " الأنموذج الأكمل في البّحث عن هذا الفنّ السّردي الموروث"[2]، وهذا التّصريح أقامه مقارنة بالدّراسات العربيّة التي تناولت فنّ المقامة .

- **عبد الملك مرتاض: فنّ المقامات في الأدب العربيّ:**

يقع الكتاب في حدود 578 صفحة، يُعالج فيه النّاقد فنّ المقامات منذ ظهوره والبّحث في خصائصه الفنيّة و دراسة التحوّلات التي طرأت على هذا الفنّ عبر عصور تاريخ الأدب العربيّ، مُقسّما بذلك الكتاب إلى ثلاثة أبواب وكلّ باب مُقسّما هو الآخر إلى ثلاثة فصول.

درس في الباب الأوّل المعنون ب(**أصول فن المقامة**) حيث يُرجع النّاقد أصول المقامة الفنيّة إلى

[1] عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبيّ العربيّ الجديد في القصّة والرواية والسّرد، ص69.

[2] المرجع السابق، عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبي العربيّ الجديد، ص69.

أحاديث وأقوال كثيرة كانت قبل ظهور فنّ المقامة منها الكدية التي نشأت على احتراف التسوّل* ثمّ تطوّرت إلى أن أصبحت فنّا قائما، وقدّم نصوصا مستشهدا بها التي يعتبرها أصولا لفنّ المقامة من حيث صورتها ومحتواها، ذلك أنّ الفكرة الأساسيّة للمقامة مستوحاة من أحاديث المتسولّين وتشكّل أحد الرّوافد التي نشأ عليها هذا الفنّ الأدبيّ.

كما تطرّق في بحثه عن أصول فنّ المقامة إلى معالجة أحاديث "**الجاحظ وابن دريد**" التي يراها لها صلة أوثق وأقوى بفنّ المقامة خاصّة أحاديث "**الجاحظ**" الذي عدّ النّاقد الأسبق في ذكر مصطلحات الشحاذين والمكديين، كما أشار أيضا إلى مقامات الزهّاد** والعباد التي ظهرت قبل المقامات الفنيّة_ التي أنشأها " **البديع الهمذاني**" في أواخر القرن الرّابع للهجرة _والتي كانت تُمثّل إرهاصات اتّكأت عليها المقامة الفنيّة في النشوء.

وبعد عرض النّاقد للأحاديث السّابقة لظهور فنّ المقامة بيّن الاختلاف الموجود بين مقامات " **الهمذاني**" والأحاديث التي سبقته والتي تتشبه (المقامة) من حيث المضمون، وفي هذا يقول: " **عبد الملك مرتاض**":" فقد كان عمل الهمذاني خياليّا بحتا، أيّ كان عملا أدبيّا فنيّا يستلهم الخيال، ويقوم على مبدأ الابتكار والإبداع، على حين أنّ عمل أولئك لم يك إلّا رواية محضة، وجمعا لأشتات أحاديث وقعت لبعض فصحاء الرّجال في مواقف معيّنة، فعمل أولى: يقوم على الرواية التّاريخيّة ويُعوّل على النّقل قبل أي شيء آخر، أمّا عمل البديع وأصحاب المقامات الفنيّة من بعده، فإنّ عملهم كان يقوم على الخلق الأدبيّ: أي على الإنشاء الأدبيّ الصّرف الذي أساسه الخيال"[1].

وهذا القول يُؤكّد على أنّ المقامات الفنيّة لم تظهر إلّا مع " **بديع الزّمان الهمذاني**" وذلك مع نهاية

---

*التسوّل بالقول والجمل واصطناع الحيل، والأعراب هم الأصل في ظهور الكدية في الأدب العربيّ الذين كانوا يغرون النّاس بألسنتهم الفصيحة، ولهجاتهم المليحة، وطمعهم في نيل بعض الدّراهم دون عمل، ينظر: عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص35.

**وهي أحاديث وعظيّة يُلقيها زاهد بين يدي خليفة أو أمير.

[1] عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، الدّار التّونسيّة للنشر، تونس، ط1، 1988م، ص91.

*منهم النّاقد "**زكيّ مبارك**" الذي يُرجع نشأة المقامات مع "**الحريري**" وبأنّه أوّل الكتّاب لهذا الفنّ.

القرن الرّابع للهجرة، وما كان قبلها كان مجرّد إرهاصات لا تسمو إلى فنّ المقامة بمعناها الحاليّ.

وفي الباب الثاني من الكتاب درس النّاقد نشأة المقامات وأهدافها وتطوّرها، مُشيرا إلى اختلاف الباحثين والنقّاد وحتّى المستشرقين منهم في تحديد الأسبقيّة في نُشوء فنّ المقامات الحقيقي ومَتَى كان ذلك، حيث يُقدّم النّاقد الآراء التي اختلفت مع رأيه ودرسها بالتّحليل والتّدقيق والمراجعة وبعد تتبّعها من مصادرها يُصرّح بأنّ " البديع هو المنشئ الحقيقيّ لفنّ المقامات أمّا هذه الأسماء التي يذكرها بعض النقّاد* وممّن أرّخوا للآداب فلم يكن لها قوّة الإبداع الفنّي الذي وجدناه في مقامات البديع، وإنّما كانت تحوم حول هذا الفنّ دون أن تضع له كبير شيء"[1]، كما يُعارض النّاقد آراء النقّاد في أهداف فنّ المقامة والتي حصروها في الهدف التّعليمي منهم النّاقد "**شوقي ضيف**"، حيث يرى " **عبد الملك مرتاض**" أنّ أهداف المقامة يجب أن تكون مختلفة ومتباينة باختلاف الكتّاب الذين دبجوه وباختلاف العصور التي كُتب فيها الفنّ.

وبما أنّ النّاقد أرجع نشأة المقامة إلى " **الهمذاني**" فإنّه تطرّق إلى الهدف الذي كان يصبو إليه الكاتب والذي يتمثّل في غاية فنيّة بحتة مُصرّحا في قوله: " فعنّ لنا أنّ مقامات البديع ينبغي أن يكون لها هدف رئيسيّ عامّ وهو التحدّي وإظهار البراعة في تدبيج القول"[2].

كما قدّم النّاقد أهمّ الأهداف التي تشملها المقامة بشكل عام، فهو يرى بأنّ هذا الفنّ كُتب استجابة طبيعيّة لحبّ التّعبير عن خواطر النّفس، وتصوير ألوان من الحياة على نحو أو على آخر، وحدّد هذه الأهداف في: الطّعن في الأدباء والغضّ من مكانتهم في الأدب العربيّ/ تعليم النّقد الأدبيّ/ الهزل والإضحاك/ الوصف/ المدح.

وفي ما يخصّ بتطوّر فنّ المقامة يُحاول النّاقد تقديم صورة شاملة عن تطوّر هذا الفنّ من حيث الشّكل والمضمون، مُصرّحا بأنّ فنّ المقامة ابتدأ بالحكاية البسيطة أو الحديث الأدبيّ القصير يُلقيه أعرابيّ بين خليفة من الخُلفاء أو جماعة من عامّة النّاس، ثمّ مازال يرتقي ويتطوّر إلى أن بلغ مرحلة المقامة الفنيّة التي تتخّذ لباس الأقصوصة القصيرة من حيث كثير من المقوّمات القصصيّة، وتختلف المقامة عن الأقصوصة من

[1] عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص179.المصدر نفسه، ص149.

[2] ا لمصدر نفسه، ص149.

حيث أنّها تُعالج مواطن أدبيّة محدودة، في حين أنّ الأقصوصة تُعالج ما يضطرب في الحياة بمعناها العامّ والشّامل، إلّا أنّ النّاقد يُشير إلى صعوبة تحديد تيارات هذا التطوّر تحديدا قائما على مبدأ زماني دقيق، وذكر أهمّ التيارات والطرائق التي مرّت بها المقامة والتي جاءت في: طريقة ابن قتيبة/ طريقة البديع الهمذاني/ طريقة الزّمخشري/ ومقامات سارت على خطط فنيّة مختلفة، وظلّ فنّ المقامة يتطوّر ويتجدّد ويتّخذ أشكالا وصورا شتّى إلى أن أصبح يُعالج المسائل السياسيّة الخطيرة[1].

وأمّا في الباب الثالث والأخير من الكتاب فقد درس فيه النّاقد الخصائص الفنيّة للمقامات، حيث حدّد أوّلا خصائص المضمون التي جعلها في الهزل والمرح اللذين يدفعان القارئ أو السّامع إلى الإغراق في الضّحك هذا الأخير الذي يعدّ_كما يُصرّح النّاقد_ فنّا قائما بذاته في فنّ المقامة، كما ذكر خصائص أخرى امتاز بها مضمون المقامة كالوعظ ويجعله الناقد أخصّ خصائص المقامات والتي ظهرت بكثرة مع الكتّاب الذين جاؤوا بعد "**الهمذاني**"، كما ذكر أيضا خاصيّة النّقد الاجتماعي، والوصف حيث يرى النّاقد أنّ معظم المقامات تناولت موضوع الوصف، ويجعل "**البديع الهمذاني**" في طليعة الكتّاب الذين تناولوه، بالإضافة إلى الرثاء وطرائف ونوادر أدبيّة، نظرات فلسفيّة وفكريّة، غراميات، الهجاء، والمدح.

ثمّ قدّم خصائص الصّياغة والأسلوب أين حدّد القالب العام لفنّ المقامة والمتمثّل في صيغة العبارات التي تبتدئ بها المقامة والتي جعلها في (حدّثنا، حكى، روى) ويراها خاصّة بمقامات "**البديع الهمذاني**"، ثمّ ذكر اسم الراوية، والعقدة، كما تحدّث عن الحجم العام للمقامة الذي يتجاوز خمس صفحات، و عن محتوى المقامة و الفكرة العامّة لها، ثمّ درس أسلوب المقامة والذي حصره في عنصر اللغة التي يراها "لغة متينة أنيقة أحيانا وغريبة ثقيلة أحيانا أخرى"[2] حيث يرى النّاقد أنّ كتّاب المقامة يعنون باللّغة أكثر من عنايتهم بالموضوع وذلك ما دفعه إلى دراسة الجانب الجمالي في فنّ المقامة، إذ درس التّصوير البيانيّ في فنّ المقامة بدراسته التّشابيه وإبراز خصائصها، ويذكر بأنّ المقامة اعتمدت على التّشبيه المحسوس الغالب عليها ومثّل ذلك بمقامات مختلفة للكتّاب أوّلها مع البديع، كما درس الاستعارات هذا اللّون الذي وجده أكثر

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ ، ص210

[2] عبد الملك مرتاض، فنّ المقامة في الأدب العربيّ، ص364.

حضورا في المقامات مقارنة بالتّشبيه لاسيّما مع مقامات الحريري، أمّا الكناية فيجدها أقلّ حضورا من الاستعارة.

أمّا فنّ البديع فيجده يستحوذ استحواذا على أسلوب المقامات، ومن المحسّنات التي درسها النّاقد: المقابلة/ الطّباق/ التّوريّة/ الجمع/ الألغاز/ السّجع/ الجناس/ الاقتباس والتّضمين/ الموازنة/ القلب/ ردّ العجز على الصّدر/ العكس أو التّبديل في المقامات، وقد درس هذه المحسّنات بتوسّع مع تقديم بأمثلة لها من مقامات مع كلّ كاتب الذي يحضر معه أيّ نوع من المحسّنات بكثرة.

وختم دراسة الباب بقضيّة القصّة في فنّ المقامة وأشار إلى أنّ " **البديع الهمذاني**" "أوّل من تبنّى النّهج القصصي في الأدب العربيّ بعد أن كان كُتّاب العربيّة يتبّعون النّهج الحكائي، ذلك أنّ هناك فرق بين من ينهج نهجا قصصيّا وبين من ينهج نهجا حكائيّا، لأنّ الحكاية تقوم أساسا على شخصيات تاريخيّة"[1]، وقد بحث النّاقد في مقامات " **البديع**" عن المقوّمات الرئيسيّة التي يقوم عليها فنّ القصّة من خلال: الحبكة/ الشّخصيات/ الزمان والمكان/ الخيال، التي درسها من منظور لغويّ وبلاغيّ، وأمّا في خاتمة الكتاب فتحدّث فيها عن قيمة فنّ المقامات وأثرها في الأدب العربي، وقدّم خلاصة للبّحث ونتائجه.

و لم يُصرّح " **عبد الملك مرتاض**" عن الذي يعتمده في فاتحة الكتاب، لكن يتبيّن من خلال محتوى الفصول أنّ النّاقد قد نهج المنهج التّاريخي وذلك ما كان مُناسبا له، كونه درس نشأة فنّ المقامة وتطوّرها والتأريخ لظهورها خاصّة وأنّ واجهة الكتاب تحمل فترة زمنيّة ما يزيده تأكيدا على ذلك، بالإضافة إلى التّحليل الذي اعتمده في دراسة النّصوص التي استشهد بها للتّعليل، كما يُمكن القول إنّ النّاقد استعان في عناصر أخرى من البّحث بالمنهج الأسلوبي ويظهر ذلك في استنباطه للخصائص الجماليّة لفنّ المقامة والتي خصّها في دراسة الأسلوب وصياغته في النّص السّرديّ.

وبهذا يكون كتاب "**فنّ المقامات في الأدب العربي لعبد الملك مرتاض**" أوّل دراسة نقديّة شاملة في النّقد الجزائري لهذا الفنّ والأنموذج الأكمل في النّقد العربيّ عامّة كما صرّح بذلك الناقد "**عبد الله أبو**

[1] عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص473.

هيف" سابقا، فقد ألمّ النّاقد بهذا الفنّ من كلّ الجوانب ابتداء بالمفهوم للمصطلح إلى النشأة والتّطوّر والأهداف والموضوعات والخصائص الفنيّة والجماليّة التي احتوتها النصوص، وذلك بالتّحليل والتّمحيص والتّدقيق في المعرفة ومعالجة الآراء التي سبقته لتقديم البديل أو إضافات إليها.

وبعد دراسة النّاقد " **عبد الملك مرتاض"** يُمكن إدراج دراسة أخرى في النّقد الجزائري اهتّمت بفن المقامة، وهي كتاب النّاقد " **عمر بن قينة"** الموسوم ب(فنّ المقامة في الأدب العربيّ الجزائري) الذي يُحاول فيه تتبّع نشأة وتطوّر فنّ المقامة في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة وذكر الأسماء الإبداعيّة التي ارتبطت بهذا الفنّ.

– **عمر بن قينة: فنّ المقامة في الأدب العربيّ الجزائريّ:**

يُقسّم النّاقد الكتاب إلى ثلاثة فصول: الفصل الأولّ بعنوان فنّ المقامة في الأدب العربيّ الجزائري من القرن الثاني عشر حتّى القرن الثّامن عشر، وفيه يُؤرّخ لفنّ المقامة مُعلنا بأنّ نشأة المقامة كنوع أدبي عربيّ ارتبطت باسم " **بديع الزّمان الهمذاني"** والذي يعدّ مؤسّسها الأوّل وذلك في القرن الرّابع هجري، ثمّ توالت بعده الأسماء التي اهتمّت بهذا الفنّ مثل: " **ابن نباتة السّعديّ، بن ناقيا، محمّد بن يوسف السّرقسطي ، الحريري،** هذا الأخير الذي يعدّه النّاقد أحسن من تبوّأ مكانة بعد "**الهمذاني"**، وهذا في ما يخصّ المشرق العربي و أمّا في المغرب العربيّ فيُشير النّاقد بأنّ أوّل من تبوّأ أحسن مكانة بعد الهمذاني والحريري هو الكاتب الجزائري "**ابن محرز الوهراني"** في القرن السادس هجري ليكون هذا التّاريخ المحدّد لبداية فنّ المقامة في الأدب الجزائري.

يرى النّاقد بأن الكاتب " **الوهراني"** في كتابه الموسوم ب(**منامات الوهراني ومقاماته ورسائله)** استطاع أن يُقدّم فيه الجديد بمُعالجته " جوانب مختلفة على أيّامه سياسيّة، دينيّة، ثقافيّة، اجتماعيّة واقتصاديّة بلغة رفيعة جدّا وبأسلوب أخّاذ حافل بالسّخرية وروح الكدية التي تجاوزت مقاماته إلى رسائله و مناماته التي تتضمّن أشكالا من صيغ (المقامة) التي سيبدأ الشّكل فيها يتطوّر: أبطالا، ومقاصد في الأدب الجزائري

ابتداء من هذه الفترة"[1]، علما أنّ هذا الكتاب الذي أنشأه "**الوهراني**" وتوجّهه لفنّ المقامة لم يكن إلّا بعد هجرته من البلاد وتوجّهه للمشرق العربي بسبب الظّروف السياسيّة التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك.

و قدّم النّاقد نماذج للكاتب وقام بتحليلها منها المقامة (**البغداديّة**) دارسا موضوعها وأسلوبها ولغتها والخصائص الفنيّة والشّكليّة التي شكّلتها، ليستنتج في الأخير أنّ ما يُميّز مقامات "**الوهراني**" عن ما سبقوه " **الهمذاني والحريري**" هي أنّ "**الوهراني**" اعتمد على الواقعي أكثر من الخيال في نصوصه حيث كثيرا ما صوّرت مقاماته ملامح من حياته، كما صوّرت ما آلت إليه الأوضاع في المغرب العربيّ من صراعات على الحكم.

كما عالج النّاقد الفكرة التي بنيت عليها مقامات "**الوهراني**" ورسم شخصياته والخصائص التي امتازت بها من سخرية ونقد ووعظ ليقول بإنّ" الفكرة السّائدة في مقامات الوهراني هي الإلحاح على الجوانب الفكريّة في قالب فكاهي ساخر يبدو ضربا من اللّهو"[2]، و بيّن الناقد مواطن الجمال والقوّة اللغويّة في مقامات "**الوهراني**" كما بيّن أيضا مواطن الضّعف فيها، ثمّ يُشير إلى الفراغ الإبداعي في المجال بعد مقامات " **الوهراني**" وأنّ لم تُكتب أيّ مقامة حتّى سنة (1106هـ)، وهو التّاريخ الذي كتب فيه "**أحمد البوني**" مقامته " أعلام الأخبار بغرائب الوقائع والأحبار"، ثمّ يأتي بعده الكاتبين " ابن ميمون" الذي كتب نماذجه سنة (1119هـ) و "ابن حمادوش" سنة (1156هـ).

ودرس الفصل الثاني فن المقامة في الأدب الجزائري خلال القرنيين التّاسع عشر والعشرين، حيث يُركّز النّاقد على أديبين يراهما من أرقى التّجارب الأدبيّة في القرن التّاسع عشر_ بعد حكمه على هذا القرن بأنّه أفقر الفترات في الكتابة الأدبيّة وذلك لأسباب خاصّة كانت تعيشها الجزائر نتيجة الاستعمار الفرنسيّ_هما "**الأمير عبد القادر الجزائري ومحمّد عبد الرّحمن الدّيسي**" فهما تجربتان "رائقتان بظلالهما الأدبيّة الطليّة والرّوح الإنسانيّة الجميلة فيهما معا، تجربة الأوّل صوفيّة روحيّة خالصة، وتجربة الثّاني أدبيّة

[1] عمر بن قينة، فنّ المقامة في الأدب العربيّ الجزائريّ، دار المعرفة، الجزائر، ط2، 2007م، ص21.

[2] عمر بن قينة، فنّ المقامة في الأدب العربيّ الجزائريّ، ص55.

فكريّة عذبة"[1]، أمّا في القرن العشرين يُشير إلى إزدهار فنّ المقالة بسبب انتشار الصحف والمجلّات التي كانت تستقبلها، وأخذت المقامة اتّجاها إصلاحيّا خاصّة مع "**البشير الإبراهيمي**"، ذلك أنّ الرؤية الإصلاحيّة في هذه الفترة شملت المناهج التّعليميّة والدّينيّة والتّجربة الأدبيّة السائدة وهذا من أجل الحفاظ على الهويّة الوطنيّة والقوميّة التي أراد الاستعمار الفرنسي محوها.

ويختم النّاقد الكتاب بفصل ثالث يُخصّصه لنماذج من المقامات الجزائريّة لأهمّ أعلامها في الجزائر منذ القرن الثاني عشر للميلاد إلى غاية القرن العشرين، ومن النصوص المذكورة ما يلي: "**محمّد محرز الوهراني**(المقامة البغداديّة/ الصقليّة)/ **محمّد بن ميمون**(مقامة الزحف الوهرانيّة ومقامة الفتح)/ **عبد الرزاق بن حمادوش**(مقامته الزّوجيّة)/ **محمّد بن عبد الرحمن الدّيسي**(تفضيل البادية بالأدلة الواضحة، من أقوال العلم وأرائه يُخاطب الجهل، من أقوال الجهل يُخاطب العلم، نماذج من المناظرة بين العلم والجهل، الانصاف/ **محمّد البشير الإبراهيمي**(المقامة الرثائيّة).

ويتّبع "عمر بن قينة" في دراسته لفن المقامة في الأدب الجزائري المنهج التّاريخي رغم أنّه لم يُصرّح في مقدّمة الكتاب بذلك، إلّا أنّ ذلك يظهر من خلال المواضيع المدروسة فهو بحث في نشأة فنّ المقامة في الأدب العربي الجزائري والذي بيّن من خلالها المراحل التي سار عليها الفنّ والعوامل المؤثّرة فيه وعليه لظهوره في ساحة الأدب الجزائريّ، بالإضافة إلى التّحليل والتّفسير للمادة المدروسة، وهذا ما ينصّ عليه المنهج، كما يظهر المنهج التّاريخي بجلاء من خلال المصطلحات الموظّفة وعناوين الفصول التي حدّدها النّاقد التي جاءت مضبوطة عبر فترات زمنيّة و تاريّخيّة.

- **رابعا / نقد الرواية:**

تمهيد:

يتفّق جلّ النقّاد والباحثين على أنّ الرواية في الجزائر لم تظهر إلّا في السّبعينيات من القرن الماضي مع

[1] عمر بن قينة، فنّ المقامة في الأدب العربيّ الجزائريّ ، ص93.

رواية " ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة التي كُتبت عام 1970"[1]، والتي تعدّ أوّل نصّ ناضج توفّرت له مقوّمات الجنس الروائي في ظلّ الفراغ الذي ساد السّاحة الأدبيّة الجزائريّة، وهو ظهور متأخّر بالنّسبة لظهور الرواية في الأقطار العربيّة الأخرى، ولهذا التأخّر أسبابه إذ كان نتيجة وضع خاصّ وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها في العالم العربي، وقد أحاطت هذه الظّروف بالثقافة العربيّة في الجزائر فأخّرت نشأة الرواية.

فإذا كان النّص الروائيّ يُعانيّ تأخّرا وقلّة انتشار في الجزائر فإنّ النّص النّقدي سيكون أكثر معاناة منه علما "أنّ الدّراسات الخاصّة بالإبداع تكون عادة_بالنّسبة إلى جميع أنواع الأدب وفي جميع الأماكن والبلدان_أقلّ من النّصوص الإبداعيّة نفسها، مع استثناء حالات نادرة يحدث فيها العكس وذلك عندما يُنشر نصّ إبداعي يُثير حوله مُناقشات كثيرة وغنيّة بسبب غنى مُستواه الفنّي، أو بسبب ما يطرحه من إشكالات مختلفة أو ما إلى ذلك"[2]، وبهذا فإنّ تأخّر ظهور الرواية في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة أدّى إلى ظهور النّقد الروائي أيضا، وإن كانت بعض المحاولات الأدبيّة والنّقديّة قبل الاستقلال إلّا أنّها لا تسمو إلى النّقد المعرفي الجادّ بإجراءاته ومقولاته المنهجيّة.

تُشير الباحثة "**غنيّة كبير**" في كتابها (**الرواية الجزائرية في النّقد الأدبي**) إلى بدايات ظهور الدّراسات الروائيّة في الجزائر والتي مثّلتها في بعض المقالات التي قدّمها بعض الأساتذة الجامعيّون في الجرائد والمجلّات، مثل ما قام به الأستاذ "**عثمان خشلاف**" في دراسته لرواية "**المرفوضون**" للروائي " **إبراهيم سعدي**"، ودراسة الدّكتور "**حنفي بن عيسى**" عن الرواية الجزائريّة المعاصرة المكتوبة بالفرنسيّة والمنشورة في "**مجلّة الثّقافة**"[3]، أمّا عن الكتب النّقديّة فهي نادرة ومتأخّرة و أوّل ظهور لها كان مع نهاية الخمسينيات مع النّاقد "**أبي القاسم سعد الله**" في كتابه (**دراسات في الأدب الجزائري الحديث**)، هذا الأخير الذي يعدّ أوّل انطلاقة لدراسة الأدب الجزائري الحديث (قصّة_رواية_شعر_مسرحيّة) والذي أصبح فيما بعد_كما صرّح صاحب الكتاب في المقدّمة_ مرجعا ومنطلقا للعديد من النّقاد الذين اقتدوا به في بحوثهم ودراساتهم.

---

[1] غنيّة كبير، الرواية الجزائريّة في النّقد الأدبيّ، الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2015م، ص89.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائريّة، ص04.

[3] ينظر: غنيّة كبير، الرواية الجزائريّة في النّقد الأدبيّ، ص101.

والكتاب الذي قدّمه "**سعد الله**" عبارة عن مجموعة من المقالات والدّراسات التي كان قد نشرها في الدّوريات العربيّات، والهدف منها هو التّعريف بالأدب الجزائري بعد أن وجد ضعفا في العناية بالأدب العربي عامّة والجزائريّ خاصّة لدى النّقاد المشارقة، حيث تطرّق النّاقد إلى جنس الرواية في جزء من الكتاب وحاول مُعالجة أبطال بعض الروايات كرواية "**محمّد ديب وإدريس الشرايبي، وأحمد رضا حوحو**"، والتي يجدها "أبطالا حقيقيّة وواقعيّة تعيش في مستوى الشّعب المادّي صوّر الكتّاب من خلالها المشكلات الاجتماعيّة ببؤسها وحاجتها وشعورها بالمرارة وثورتها على الظّلم والعسف... إنّهم أفراد تتمثّل فيهم طبائع البيئة بخيرها وشرّها، بحقدها وتعاونها، بفشلها وانتصارها، بارتباطها بالماضي وتطلّعها إلى المستقبل، هذا هو البطل كما فهمته الرواية الجزائريّة فليس له مؤهّلات خاصّة ولا استعدادات خارقة...وليس مثلا أعلى ولا نموذجا خارقا تتجسّد فيه فكرة أو مبدأ عام، وإنّما هو إنسان واقعيّ فيه كلّ ما في الواقع من مأساة وحرارة وصراحة سواء كان هذا البطل صغيرا أو كبيرا، رجلا أو امرأة، يُمثّل عمّالا في المصانع أو نساء بين أربعة جدران"[1].

ذلك أنّ الروايات التي ظهرت أيّام الثّورة وبعدها كانت تُحاكي المجتمع الجزائريّ وتصوّر واقعه المتأزّم لذا كان كلّ ما يُسرد هو حقيقة مُعاشة وبالتّالي فبطل الرواية سيكون هو الآخر حقيقي بواقعه، وقد مثّل النّاقد ذلك ببطل رواية (**الدّار الكبيرة لمحمّد ديب**) شخصيّة "**عمر**"، وبطل رواية (**العتاريس لإدريس الشرايبي**) والبطلة "**زكيّة**" لرواية **غادة أمّ القرى* لأحمد رضا حوحو**.

والمِلَاحظ عند عرض البدايات الأولى لدراسات نقد الرواية في الجزائر يجد أنّ الانطلاقة كانت في الخمسينيات مع كتاب أبي القاسم سعد الله كما أشرنا سابقا، ثمّ تلتها فترة الستينيات وما بعدها_أي بعد الاستقلال_، وبعد أن شهد الفنّ الروائي الجزائري تطوّرا كبيرا وتبوّأ مكانة عاليّة بين الأجناس الأدبيّة، بدأ اهتمام النقاد بالرواية يتزايد شيئا فشيئا، وعرفت تجربة النقد جهودا حثيثة تُحاول تتبّع النّص الروائي بإجراءات منهجيّة حديثة والمضي به إلى اتّجاهات محدّدة، ومن تلك الدراسات التي ظهرت ما يلي:

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص53_59.

– عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث:

تطرّق النّاقد في كتابه إلى الحديث عن الرواية في الفصل الثّالث من الباب الثاني من الكتاب المعنون ب (**الرواية العربيّة**)، الذي تحدّث فيه عن بداية ظهور الرواية العربيّة الجزائريّة الذي جاء مُتأخّرا بالقياس إلى الأشكال الأدبيّة الأخرى (كالقصّة القصيرة، المسرحيّة، المقال الأدبيّ) وبالقياس أيضا إلى مثيلتها في الأدب العربيّ الحديث، حيث يُرجع ذلك إلى جملة من الأسباب منها:[1]

_ تَعوّد النّاس على قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة والتّعريف بأسماء كتّابها إهمال الدّارسين والباحثين للأدب القومي الجزائري والتّركيز فقط على ما كُتب باللّغة الفرنسيّة والإعجاب به لما فيه من أصالة وعمق الأدب ومن مضامين جديدة، خاصّة وأنّ مُعظمه كان حول الثّورة وحول الشّعب الجزائري ونضاله ضدّ الاستعمار.

_ كما يُرجع سبب عدم اهتمام النقّاد بالرواية العربيّة إلى تأخّر ظهورها والذي لم يكن إلّا مع السبعينات، رغم أنّ هناك بُذورا ظهرت بعد الحرب العالميّة الثانيّة والتي يجدها بدايات ساذجة للرواية العربيّة الجزائريّة سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفنّي.

_ ويرى أيضا أنّ فنّ الرواية صعب ويحتاج إلى تأمّل طويل وإلى صبر وأناة ويتطلّب ظروفا مُلائمة تُساعد على تطوّره وعناية الأدباء به، ويجد أنّ الكتّاب الذين كتبوا باللّغة القوميّة أدبا عربيّا اتّجهوا إلى القصّة القصيرة لأنّها تُعبّر عن واقع الحياة اليومي، خاصّة أثناء الثّورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد.

– إنّ الرواية تحتاج غلى لغة طيّعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة وهذا ما لم يتوفّر لها سوى بعد الاستقلال، فالكتّاب لم يجدوا أمامهم نماذج يُقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكتّاب باللغة الفرنسية.

وبهذا يُعلن النّاقد "**عبد الله الركيبي**" بداية السّبعينات هي البداية الحقيقيّة للرواية الجزائريّة المكتوبة

---

[1] ينظر : عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، ص198_199.

*إنّ النّاقد يُصنّف غادة أمّ القرى من الروايات وليست قصّة طويلة كما اعتبرها بعض النقّاد.

باللغة العربيّة التي يُمكن أن تدخل في مفهوم "الرواية" مثل: "**ما لا تذروه الريّاح لمحمد عرعار، وريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**".

أمّا في تحليله للنصوص فقد اكتفى بدراسة رواية (**ريح الجنوب**) ويُعلّل سبب اهتمامه بالرواية بأنّها "تبدو أسبق من غيرها زمنيّا، ثمّ لأنّها تُعالج موضوعا تلتقي فيه مع رواية أخرى وهي "الزّلزال"ونعني به موضوع "الثّورة الزراعيّة""[1]، فقد اهتمّ بدراسة قضايا الرواية التي وجدها تُثير قضايا كثيرة تتصّل بالأرض وبالمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما أنّها تُعالج الدّوافع الشّخصيّة والتصرّفات التي تُحرّك الإنسان وتقوده إلى مصيره.

قام النّاقد في أوراق بحثه بعرض أحداث الرواية وتقديم أراء على الموضوع الذي يجده جديدا في الأدب العربي وحتى الأدب الجزائري، والمتمثّل في موضوع المرأة وصراعها من أجل التقدّم ورفضها لمنطق الوصاية أو وقوفها ضدّ العادات والتّقاليد، كما يرى أنّ الشيء الجديد في الرواية هو الاهتمام بالأرض وارتباط الفلّاح الجزائري بها.

ودرس عنصر الشّخصيّة في الرواية مُركّزا على طريقة رسم الشّخصية الرئيسيّة مُشيرا إلى البطلة " **نفيسة**" التي يجدها تحمل عدّة صفات فهي: قلقة، حائرة، ممزّقة، وذلك نتيجة ثقافتها التي ساعدتها على الوعي بالحياة وفتحت عينيها على عوالم من الأحلام زادتها المراهقة حدة كما زادتها الوحدة عزوفا عن الواقع وابتعادا عنه، ويربط توتّرها هذا بأنّها دون أهداف ولهذا فهي منفيّة حلما وواقعا، وهذا التوتّر سببه قُصورها عن ممارسة الفعل الحقيقي الذي يدفعها إلى تحقيق الأفكار التي تعتنقها.

ويُشير النّاقد إلى الشّخصيّة السّلبيّة في الرواية ويُقدّم رأيه بقبوله لهذه الصّفة شارحا ذلك في قوله: " والواقع أنّ السلبيّة في الشّخصيّة الروائيّة مقبولة حين تكون دافعا لإثارة انفعالنا وثورتنا على الأوضاع والظّروف المشابهة والتي يُمكن أن تحدث لأيّ منّا، فهي في هذه الحالة تكون سبيلا للوعي وتنبّها للتأمّل في واقع الإنسان يدفعه إلى تغيير هذا الواقع، أمّا إذا كانت سلبية لا تثير فينا هذا كلّه فهي بلا شكّ عيب في

[1] ينظر: عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص201.

العمل الروائيّ بوجه عام"[1]، فالشّخصيّة السلبيّة التي يُريدها النّاقد هي التي تحمل إيديولوجية نافعة كإيديولوجيّة الرّفض والتّغيير والتي تُصارع من أجل تحقيق أهداف معيّنة وتسعى إلى تغيير إيديولوجيّة سائدة.

وفي الأوراق الأخيرة تحدّث النّاقد عن أسلوب الكاتب ولغته التي أعجب بها والذي يقول: " وأفضل ما في الرواية في تصوّري هو أسلوب الكاتب ولغته السلسة الشّاعريّة في كثير من المواقف، خاصّة حين يصف الطّبيعة المتنمّرة المتمثلة في هذه الرياح السّاخنة التي لا ترحم الإنسان والحيوان والنبات"[2]، فهو يجد أنّ الكاتب يربط بين الإنسان والطّبيعة ويصف الجوّ الذي يعيش فيه، كما يُشبّه **(ريح الجنوب)** برواية(**الكروان) "لطه حسين"**.

أمّا عن أسلوب الكاتب فيجده النّاقد واقعي وذلك لا مفرّ منه إذ أنّ الروايات التي كُتبت فترة السّبعينات اتّجهت معظمها إلى الواقعية كمرجع في تقديم قضايا المجتمع والصّراع القائم بين الطّبقات، وهذا ما يظهر أكثر مع الروائي **"بن هدوقة"** وما يُؤكّده النّاقد في قوله:" وقد سخّر المؤلّف جهده ليصوغ أفكاره بأسلوب واقعي يُقنعنا بما في الرواية من أحداث وبما في الشّخصيات من تميّز وتنوّع وتفرّد واستخدم اللغة الشّاعرة أحيانا واللغة المباشرة أحيانا أخرى"[3].

وعموما فقد قدّم النّاقد إعجابه بالرّواية من حيث موضوعها ومُحتواها إذ يقول: "وبالجملة فإنّ الرواية فيها الشّيء الكثير ممّا ألمّ بحياة النّاس في القرية، تحدّث عن الفرد وعن روح الجماعة، عن الماضي القريب والبعيد أيضا، تحدّث عن الواقع والمستقبل وكان معلما أحيانا وفنّانا أحيانا كثيرة، وفي كلّ ذلك كان رائده خدمة الأدب والمجتمع والتّأصيل لفنّ الرواية العربيّة"[4].

ويبقى منهج النّاقد في كتابه تاريخيّا كما صُرّح به سابقا وإن كانت تتخلّله بعض الإنطباعات الذاتيّة في تذوّقه لفنيّات النصوص الروائيّة والأسلوب اللغويّ الذي كُتبت به.

---

[1] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 206.

[2] عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري، ص 210.

[3] عبد الله الركيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث ، ص 213.

[4] عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص 213.

أمّا النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" في دراسته لموضوع الرواية _في المرحلة الأولى لتشكّل النّقد الجزائريّ_ فهو لم يُقدّم إلّا جزء صغير من كتابه_فنون النّثر الأدبي_ يتحدّث فيه عن نشأة الرواية بعنوان: (**القصّة الطّويلة**).

يُصرّح "**مرتاض**" بأنّ النّثر الجزائري لم يعرف إلّا محاولة روائيّة واحدة وهي (غادة أمّ القرى) "**لأحمد رضا حوحو**" ويجدها رواية من النّوع القصير، مُشيرا في ذلك إلى ندرة الإنتاج الروائي والأدبي عامّة في الجزائر مُتسائلا عن سبب ذلك قائلا:" لا ندري ما منع الكتّاب الجزائريين باللّغة العربيّة خلال هذه الفترة من معالجة الأدب الروائي، أيعود ذلك إلى نُضوب في الخيال؟ أم إلى عدم وجود كفاءات أدبيّة متمكّنة؟ أم إلى ذلكم جميعا؟[1]، وهي تساؤلات يصعب تحديد إجابتها إلّا أنّ النّاقد يبقى مُصرّا على أنّ السّرد الجزائري في الأربعينيات عرف رواية عربيّة واحدة لا ثانية لها وهي (غادة أمّ القرى) والتي قام بتقديم موضوعها ومعالجته.

يرى النّاقد أنّ موضوع الرواية هو موضوع المرأة العربيّة وما كانت تتخبّط فيه من مشاكل نفسيّة كمشكلة الحجاب، وعاطفة الحبّ، وسلطان التقاليد، وطغيان الأقوياء، وكيد الأراذل الحقراء من النّاس، صوّره الكاتب في بيئة الحجاز لكنّه ينطبق على العديد من الأقطار العربيّة الأخرى خاصّة بلد الجزائر، الذي كانت تعاني فيه المرأة آنذاك من العادات والتقاليد البالية والمؤامرات الدّينيّة التي تنشأ عن الحسد والحقد والفساد الاجتماعي، فالنّاقد يجد "حوحو" يُهدي روايته إلى المرأة الجزائرية وذلك في قوله:" إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحبّ، من نعمة العلم، من نعمة الحريّة...إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود إلى المرأة الجزائريّة أقدّم هذه القصّة تعزية وسلوى"[2].

ومن هنا يجد النّاقد أنّ موضوع الرواية يتخّذ من الحبّ وسيلة حيّة لتصوير الكبت الذي كان يُصيب قلوب الفتيات في الحجاز، رابطا ذلك ببطلة الرواية "زكيّة" التي كانت تحبّ ابن خالتها خفية دون لقاء أو معرفة فيُؤثّر ذلك على نفسيتها بعد أن عرفت أنّه لا يُحبّها، الأمر الذي أثّر على نفسيتها و أدّى إلى

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النّثر الأدبيّ في الجزائري، ص 191.

[2] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي، ص 193.

إصابتها بمرض أضعف جسمها ثمّ تنتهي حياتها بالموت، كما أنّ البطل يموت هو الآخر غيضا في السّجن بعد مؤامرة من فئة شرّيرة حاقدة من المجتمع وقع ضحيّتها مع ظلم الشّرطة له، وهذا ما جعل النّاقد يُصرّح عن الموضوع قائلا:" إنّ هذا الموضوع الذي اختاره حوحو لروايته، شديد العنف، بالغ التّأثير، حتّى أنّ أحدا من أبطال الرواية لم ينج من الحزن الذي تولّد عن عناصر هذا الموضوع"[1].

ويذكر النّاقد إعجابه بموضوع الرواية الذي عالجه الكاتب والنّابع من صميم المجتمع الجزائري، والذي يتحدّث عن المرأة الجزائريّة في تلك الفترة وما تُعانيه من قهر المجتمع وهو أمر لا تختلف عنه المرأة الحجازيّة، كما يذكر النّاقد أسماء بعض القرّاء والنّقاد الذين قدّموا أراءهم وإعجابهم للرواية منها:" **أحمد بوشناق، إسماعيل العربي، الشيوكي**".

_محمّد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعيّة والالتزام:

يقع الكتاب في 315 صفحة، وهو دراسة نقديّة لتسع روايات جزائرية : **الزلزال و اللاّز للطّاهر وطّار\ نهاية الأمس اعبد الحميد بن هدوقة \ الشّمس تشرق على الجميع لإسماعيل غموقات \ نار ونور لعبد الملك مرتاض \ طيور في الظّهيرة لمرزاق بقطاش \ الطّموح، وما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار العالي**، مُصنّفها إلى خمسة أنواع: الرواية الإيديولوجية، الرواية الهادفة، الرواية الواقعيّة، رواية التأمّلات الفلسفيّة، رواية الشّخصية، مُقسّما الكتاب إلى خمسة فصول.

صرّح النّاقد في المقدّمة بعدم وجود دراسة موضوعية مكتملة للرواية الجزائريّة في الفترة التي ظهرت فيها الرواية وهي فترة السّبعينات قائلا في ذلك "منذ ظهور بعض الروايات العربية الجزائرية الحديثة وأنا أفكّر في دراسة هذه الروايات، أوّلا لأنّها إلى اليوم لم تظهر فيها دراسة موضوعيّة مكتملة، ثمّ لأنّها من العلامات البارزة على نهضة بلادنا في قطاع الأدب والثقافة والفنون كنهضتها في القطاعات الحيوية الأخرى"[2]، أيّ أنّ تأخّر ظهور الرواية في الأدب الجزائري جمّد حركة النّقد الذي يُعالجها، لكن هذا لا يُبرّر غفلة النقّاد في

[1] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي، ص 192.

[2] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1979م، ص 05.

غياب دراساتهم للرواية لأنّ المنتوج الروائي فترة السّبعينات كان لا بأس به لا من حيث الكمّ ولا من حيث الموضوعات والأساليب التي امتازت بها الرواية الجزائريّ، وذلك يستدعي القراءة الجادّة وبإجراءات منهجيّة أيضا.

وتحدّث في تمهيد موجز عن تأخّر النهضة الأدبيّة الجزائرية مقارنة بالأقطار العربية الأخرى، وأرجع السّبب الأوّل في ذلك إلى الصّراع السياسي والحضاري الذي كان يعيشه الشّعب الجزائري ممّا جعل الأديب يميل إلى القصيدة الشعريّة والأقصوصة التي تُعبّر عن اللمحة العابرة أكثر ممّا تُعبّر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجيّة وفنيّة واضحة، كما أشار النّاقد إلى أنّ الثّورة الجزائريّة المسلّحة تعتبر تطوّرا حاسما لظروف هذا الصّراع واتّخذه الأدباء الفنّ الروائي وسيلة للتّعبير عن مواقفهم، ذاكرا أنّ أغلب الروايات العربيّة الجزائريّة التي ظهرت بعد الاستقلال عالجت موضوع الثّورة والصّراعات الاجتماعيّة، أمّا عن التّصنيف الذي وضعه للروايات التسع فهو كما يلي:

1_ **الرواية الايديولوجيّة:** ضمّ فيها روايتي (**اللّاز والزّلزال**) "**للطّاهر وطّار**"، فقدّم قراءة أحداث رواية **اللّاز** مُبيّنا ثوريّتها وإيديولوجيّتها من خلال الأحداث التي جرت فيها، ويقول فيها: " إنّ اللّاز رواية ثوريّة إيديولوجيّة تظهر ثوريّتها في هذه الأحداث التّحريريّة التي دارت حولها الرواية، وفي هذا الإطار الزّماني الذي اختاره المؤلّف لهذه الأحداث، وهو سنوات الثّورة المسلّحة التي تبتدئ في فاتح نوفمبر 1954 وتنتهي في 5 جويلية 1962، وتظهر إيديولوجيا في مواقف الأشخاص الذين قادوا هذه الثّورة أو شاركوا فيها"[1].

وبيّن المواقف الإيديولوجية من خلال أفكار الشّخصيّات وخاصّة الرئيسيّة (**اللّاز وزيدان**)، وفي آخر التّحليل تحدّث عن أسلوب الروائي الذي يجده يتبّع أسلوبا واقعيّا حادّا في عرض الأحداث، كما يجد بسيطا أيضا، أمّا رواية (**الزّلزال**) فيجدها تلتقي مع رواية اللّاز في جانب الإيديولوجيّة التي يلحّ عليها الروائي في معظم كتاباته الأخيرة، وتفترق معها في المحور العام الذي تدور حوله كلّ منها، يقول النّاقد: " فبينما خصّصت اللّاز لتصوير أحداث معيّنة من ثورة فاتح نوفمبر، اهتمّت الزّلزال بتصوير الآثار الاجتماعيّة

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية، ص 26.

السيّئة التي نجمت عن هذه الأحداث"[1]، وبهذا يُحدّد اللّاز رواية ثوريّة إيديولوجيّة ويُحدّد الزّلزال بأنّها رواية اجتماعيّة إيديولوجيّة.

2_ الرواية الهادفة: ضمّ فيها ثلاث روايات (**نهاية الأمس لابن هدوقة، نار ونور لغبد الملك مرتاض، الشّمس تشرق على الجميع لإسماعيل غموقات)**، وقام بعرض أحداثها ودراسة مواضيعها حيث يجد موضوع رواية (نهاية الأمس) يتمحور في الصّراع بين نزعتين تمثّل إحداهما الإقطاع وحبّ الاستغلال والرّغبة في إبقاء ما كان على ما كان، والثانية هي العمل من أجل الإصلاح العام ورفض كلّ أنواع الاستغلال والهيمنة، وإصلاح الأوضاع الاجتماعيّة الفاسدة في الريف الجزائري، رابطا ذلك بشخصية بطلها الثّوري الذي يعمل على توعيّة الجماهير بوضعها المؤسي ويُحسن من الوضع الاجتماعي في الرّيف.

أمّا رواية (الشّمس تشرق على الجميع) فموضوعها اجتماعي معقّد خاصّ بالجانب الأخلاقي للحياة، حيث وجد الناقد الرواية تتحدّث عن مواضيع كثيرة منها (المرأة، الحبّ و منعطفاته الكثيرة، الإدارة الوطنيّة والثّورة الزراعيّة)، مُوضّحا ذلك في قوله: " فالموضوع اجتماعي وأخلاقي في آن وللمؤلّف موقفا صارما من قضيّة الأخلاق بخاصّة، وقضيّة المحافظة على معالم الشّخصيّة الوطنيّة بعامّة"[2]، أمّا رواية (نار ونور) فيصرّح بأنّها أوّل عمل للكاتب، وأنّها رواية ثوريّة يقوم بها الشّباب في مدينة وهران بجدها تتشابه مع رواية طيور في الظّهيرة، الطّموح، الشّمس تشرق على الجميع من حيث شخصيّاتها الأساسيّة المثقّفة والمساهمة في الحركة العامّة للثّورة والتّغيير في المجتمع.

3_الرواية الواقعيّة: صنّف فيها رواية (ريح الجنوب وطيور في الظّهيرة) حيث يجد الأولى أنّها تُعالج موضوعا اجتماعيّا يهمّ الجماهير الواسعة من الشّعب الجزائري وفي واقعيّة مُتّزنة وهادفة، يقول:" ريح الجنوب تُعالج على خلاف كثير من الروايات التي ظهرت بعدها موضوعا اجتماعيّا جزائريّا صميما، فمُؤلّفها يُعتبر من أوائل الأدباء إن لم يُعتبر من أوّلهم الذين التفتوا فنيّا إلى الحياة التي تحياها الأسرة الجزائريّة في الرّيف

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائريّة، ص 55.

[2] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائريّة، ص 126.

البعيد"[1]،أمّا موضوع رواية (**طيور في الظّهيرة**) فيُحدّده في المشاكل وطموحات أطفال المدينة وما تختلف به عن الرّيف في أسلوب الحياة ومواجهة الأحداث، فيجده يتحدّث عن الثّورة من وجهة نظر شباب المدينة وطفولتها.

4_رواية التأمّلات الفلسفيّة: ضمّ فيها رواية(**الطّموح لمحمّد عرعار**) مُصرّحا النّاقد بأنّ الرواية تتجّه اتّجاها بعيد كلّ البعد عن المحاور السّابقة التي تناولتها الروايات التي سبقتها مُشيرا إلى صعوبة تحديد موضوعها، يقول في ذلك: " إنّ الطّموح ليست رواية واحدة في الواقع، وإنّما هي على الأقلّ أربع روايات في واحدة، ويُحدّد موضوعها قائلا:" إنّه يُعالج مجموعة من الأفكار الأساسيّة التي تدور في معظمها حول الحياة والموت وحول الفرد وعلاقته بالمجتمع من حيث الخلق والحريّة، وبالها من حيث الخلود والدّين وما إليهما من قضايا الفلسفة الميتافيزقيّة"[2]، مُبيّنا النّاقد _من خلال هذه الرواية_ الاتّجاه الروائي الذي سلكه الروائيّون بعد الاستقلال المتمثّل في الآثار الاجتماعية والنّفسيّة المترتّبة عن الثّورة التّحريرية.

5_ رواية الشّخصيّة: ضمّ فيها رواية (**ما لا تذروه الريّاح لمحمد عرعار العالي**) والتي يجدها تختلف عن النصوص الأخرى من حيث الموضوع إذ أنّها لم تتطرّق إلى الثّورة أو إلى الآثار الاجتماعيّة الناتجة عنها، ويُركّز فيها بتحليل شخصيّة البطل الذي ركّز عليه الروائي في بناء أحداث الرواية، والذي يجده النّاقد بطلا ساذجا تنقصه الثقافة، والوعي السياسي والغيرة الوطنيّة والعائليّة، ممّا جعل الرواية خالية من كلّ صراع جاد لأنّ المفروض في الصّراع بين شخصيّة وطنيّة وأخرى أن يكون صراعا فكريا تكون فيه الثّقافة والوعي والغيرة الوطنيّة والعلائق العائليّة والتشبّع بروح الحضارة الخاصّة أسلحة أساسيّة حاسمة وهو ما نفتقده بالمرّة في شخصيّة البشير بطل الرواية"[3].

ثمّ قدّم النّاقد خاتمة للدّراسة كانت عبارة عن استنتاجات أوجزها في:[4]

---

[1] محمد مصايف،الرواية العربية الجزائريّة، ص180.

[2] محمّد مصايف، الرواية العربية الجزائريّة، ص 242.

[3] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائريّة، ص: 286.

[4] محمد مصايف، الرواية العربيّة الجزائريّة، ص 312_313.

_مسايرة الرواية الجزائريّة للمسيرة الوطنيّة الكبرى، فبعد أن عبرت في المرحلة الأولى عن الثّورة وآثارها في جماهير الشّعب، عادت في المرحلة الثانيّة لتعبّر عن الحياة الاجتماعيّة والتطلّعات السياسيّة والحضاريّة لهذه الجماهير.

_ ظهور الرواية الذهنيّة الفلسفيّة على يد "**محمد عرعار**" الذي بدأ بكتابة رواية الشّخصيّة وانتهى إلى هذا اللّون من الروايات، وهو لا بدّ منه شريطة عدم الإفراط فيه، وامتلاك الأداة الفنيّة الضروريّة له.

_ميل بعض الكتّاب إلى اتّخاذ شخصياتهم ونماذجهم من الشباب، وبخاصّة من الشّباب المثقّف الذي يستعد في المدرسة والمعهد لاحتلال مكانته في المسيرة الوطنيّة الكبرى.

_حصول تطوّر كبير في تقنيات الرواية، فالكتّاب أصبحوا يعرفون دور كلّ أسلوب، فيقومون بالسّرد في مكانه وبالحوار في مكانه ويزاوجون بينهما في مكان ثالث، كما يشكّل العنصر النسائي في الرواية العربية الحديثة مكانة ممتازة، مكانة لا تقلّ أهميّة عن مكانة الرجل.

_يلاحظ أنّ بعض الكتّاب رغم وعيهم بالمرحلة التّاريخيّة التي نمرّ بها، وهي مرحلة الواقعيّة والبناء في إطار الثّورة الاشتراكيّة، لم يستطيعوا التخلّص نهائيّا من بعض الأساليب التي تندرج في الاتّجاه الرومانسي أكثر ممّا تندرج في الاتّجاه الواقعي.

المنهج:

يتبّع النّاقد "**محمّد مصايف**" في كتابه (الرواية العربيّة الجزائريّة بين الواقعيّة والالتزام) المنهج الاجتماعي القائم على أسس الموضوعيّة البحثيّة بالرّجوع إلى شخصيّة المؤلّف والقضايا والمواضيع الاجتماعيّة التي عالجها في نصّه، مصرّحا ذلك في المقدّمة التي يقول فيها: " ومنهجي في هذه الدّراسة هو المنهج الذي أختاره دائما لأعمالي الدّراسيّة النّقديّة، وهو منهج يقوم أساسا على الموضوعيّة في البّحث، والاعتدال في الحكم، واحترام شخصيّة الكاتب ومواقفه الفنيّة والإيديولوجيّة، فلا أتّخذ موقفا إلّا عند الحاجة، وانطلاقا من النّص الذي أدرسه، وهكذا سيلمس القارئ لهذا الكتاب مجهودا كبيرا أحدّد من خلاله

موضوع الرواية، واتّجاه صاحبه فيها"[1].

فمنهج الناقد هنا يحمل أدوات التّحليل الاجتماعيّة التي تركّز على توضيح ما هو إيديولوجي أثناء تفسير الظروف الماديّة والنّفسيّة وفهم المؤلّف لها انطلاقا من التزام هذا الأخير بقضايا مجتمعه[2]، وهذا يعني أنّ المنهج الاجتماعي ينطلق من النظريّة التي ترى "أنّ الأدب ظاهرة اجتماعيّة وأنّ الأديب لا ينتج أدبا لنفسه، وإنّما لمجتمعه منذ تفكيره في الكتابة وفي أثناء ممارسته لها، وعقب انتهائه منها، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن معا"[3].

إضافة إلى أنّ عنوان الكتاب الذي شكّله النّاقد يُحيل على المنهج الاجتماعي مباشرة باستخدامه مصطلحي (الواقعيّة_ الالتزام) الذي يدلّ بهما على استخراجه لواقعيّة الأديب في النصوص المطروحة وتبيان مدى التزامه بمواضيع مجتمعه وقضاياه، وذلك بالتّركيز على الصّراعات الفكرية والطبقيّة المختلفة بين أفراد المجتمع الذي عايش الاستعمار وعانى من سياسته المجحفة وهو الوضع نفسه الذي خلق الإيديولوجية، لذا فإنّ النّاقد يُركّز اهتمامه على الروائي نفسه وهو "ما يُسمّى بنقد المؤلّف الروائي"[4]، أي استنباط الحياة الاجتماعية التي أثّرت على الروائي ودفعته إلى كتابة نصّ اجتماعي واقعي.

ولا شكّ في أنّ النّاقد "**محمّد مصايف**" يأتي في طليعة النّقاد الجزائريين الذين يتّجهون هذا الاتّجاه النّقدي، وأكثرهم إيمانا بالرسالة الاجتماعيّة للأدب والدّور النضالي الجماهيري الذي ينبغي أن يضطلع به، فهو قد صرّح في دراسات عدّة له باتّباعه المنهج الاجتماعي ومن ذلك ما يظهر معه في مقدّمة كتابه " دراسات في نقد الأدب" إذ يقول: " كنت أنظر إلى النّص على أنّه أثر أدبيّ يُعبّر عن قضايا اجتماعيّة أو قوميّة أو عاطفيّة دون إغفال الجانب الفنّي ودون الأثر الأدبي، أي نظرة إلى مضمون هذا الأثر ومدى

---

[1] محمّد مصايف، الرواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، ص05.

[2] ينظر: أمّ الخير قوال، أحمد حاجي، النّقد الروائي الاجتماعي من منظور محمد مصايف قراءة في كتاب "الرواية العربيّة الجزائريّة بين الواقعيّة والالتزام"، مجلّة آفاق للعلوم، الجزائر، المجلد 07، العدد 03، 2022م، ص 660.

[3] صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015م، ص: 101.

[4] ينظر: المرجع السّابق، أمّ الخير قوال، النقد الروائي الاجتماعي من منظور محمد مصايف، ص 660.

علاقته بنفس صاحبه والمجتمع"[1]، ويقول أيضا:" على النّاقد ألّا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء فيُبيّن العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلّعات المجتمع ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطّبقات العاملة المحرومة فتحديد النّاقد الاتّجاه العام لا ينبغي أن يكون حياديّا بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع"[2].

– **واسيني الأعرج: اتّجاهات الرواية العربيّة في الجزائر– بحث في الأصول التّاريخيّة–**

يقع الكتاب في 654 صفحة وهو عبارة عن رسالة أكاديمية نال بها النّاقد شهادة الماجستير من جامعة دمشق (سوريا)، وقد جاءت مادته مُقسّمة إلى بابين: الأوّل بعنوان: مُقدّمات تاريخيّة يحتوي على فصلين، الفصل الأوّل تعرّض فيه إلى الرواية كنتاج للثّورة الوطنيّة وإرهاصاتها، أمّا الفصل الثّاني فكان الحديث فيه عن الرواية الجزائريّة والذي قسّمه إلى أربعة فصول: الاتّجاه الإصلاحي \ الاتّجاه الرومانتيكي \ الاتّجاه الواقعي النّقدي \ الاتّجاه الواقعي الاشتراكي.

يُشير النّاقد في المقدّمة عن سبب اختيار الدّراسة والذي يرجعه إلى الرّغبة الملحّة في إيصال الأدب الجزائري والمغربي عامّة إلى المشرق العربي الذي مازال_ كما يُصرّح الناقد_ إلى الاعتقاد بأنّ الرواية الجزائريّة هي فقط ما تُرجم الرواية الأولى كالأديب " **محمد ديب**" و "**كاتب ياسين**" وغيرهم، كما يُفنّد الناقد فكرة أنّ الرواية الجزائرية العربية لم تحظ بدراسة أكاديميّة واحدة ولا حتّى غير أكاديمية وهي تُمارس غيابا في السّاحة الأدبية الجزائريّة.

تطرّق في الباب الأوّل إلى نشأة الفنّ الروائي حيث يُرجع أوّل رواية جزائريّة مكتوبة باللّغة العربيّة هي (**غادة أمّ القرى**) للكاتب "**أحمد رضا حوحو**"، كما لجأ إلى تقسيم الفترات التي مرّت بها والتي جعلها في ثلاث فترات كلّ واحدة منها ساهمت في تحديد هويّة الاتّجاهات الروائية:

_ **الفترة الأولى**: ربطها بثورة الفلّاحين سنة 1871م التي ساهمت بشكل كبير في تشكّل الفكر

[1] محمّد مصايف، دراسات في النّقد والأدب، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط،) 1988م، ص 05.

[2] المصدر السّابق، محمّد مصايف، دراسة في النّقد والأدب، ص22.

الاشتراكي وتكريسه في الجزائر.

_**الفترة الثّانيّة:** حدّدها بانتفاضة1945م الجماهيرية التي أيقظت الحسّ القومي لدى الشّعب وأقنعته بأنّ الاستعمار مهما كان حضاريّا سيظلّ استعمارا يستهدف تذليل الشّعب وتركيعه.

_ **الفترة الثالثة:** حدّدها بدخول الحركة الوطنيّة في نهج جديد أدّى بها إلى تجميع كلّ قواها الممزقّة، وهذه الفترة يجدها النّاقد تشهد قفزة نوعيّة وكميّة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة، وفي وقت لم تظهر فيه إلّا روايتان باللغة العربيّة: "**الطّالب المنكوب لعبد المجيد الشّافعي و رواية الحريق لنور الدّين بوجدرة**".

أمّا في الباب الثاني فقدّم اتّجاهات الرواية الجزائرية التي جعلها في أربع اتّجاهات، حيث أنّ كلّ اتّجاه يجعل له تمهيدا ويربطه بالباب الأوّل ويُمثّل له بنماذج روائيّة تُفسّره:

1_ الاتّجاه الإصلاحي: يذكر النّاقد أنّ حركة الإصلاح ظهرت بعد الأربعينيات من القرن العشرين التي رفضت الاستعمار والحضارة الأروبيّة، ووقفت ضدّ المثقفّين الإدماجيين وأغلب أعضاء هذا الاتّجاه من الذين تلقّوا تكوينا سلفيّا، وارتبطوا بالايديولوجيا الإصلاحيّة وتأثّروا بالنّهضة الحديثة ورجال الإصلاح في المشرق، وأهمّ ممثّل لهذه النخبة جمعية العلماء المسلمين، أمّا عن النماذج التي أدرجها ضمن هذا الاتّجاه: (**غادة أمّ القرى لأحمد رضا حوحو،الطالب المنكوب لعبد المجيد الشّافعي، صوت الغرام لمحمّد منيع، نار ونور لعبد الملك مرتاض**).

2_الاتّجاه الرومانتيكي: يُرجع النّاقد بلورة الوعي الرومانتيكي إلى الانتفاضات الشّعبيّة التي عرفتها الجزائر، وخاصّة انتفاضات 8 ماي 1945م، التي أحدثت هزّة عنيفة على جميع المستويات سياسيّا، اجتماعيّا وثقافيّا، ويرى أنّ الأدب الجزائري الحديث الذي انطلق بعد الانتفاضة خرج من كلاسيكيّته للإبداع ونهج نهجا جديدا حيث اتّجه الأدباء الجزائريين إلى الأدب الفرنسيّ بتأثيراته الجديدة المعروفة آنذاك من رومانتيكيّة وواقعيّة واغترفوا منه، وبهذا تكون الرومانتيكيّة نقيضا للكلاسيكيّة.

ومن الروايات التي مثّل بها النّاقد يذكر: (**ما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار، نهاية الأمس لعبد**

الحميد بن هدوقة، دماء ودموع لعبد الملك مرتاض، الشّمس تشرق على الجميع، والأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات).

3_الاتّجاه الواقعي*: يُحاول الناقد في هذا الاتّجاه أن يضبط جميع الخصائص التي تُميّز الواقعيّة النّقديّة، حيث يراها تتعامل مع الواقع كميدان للبّحث الإبداعي، وتبحث بأشكال مختلفة عن الجوهري في الظّاهرة الاجتماعيّة، كما أنّها ترفض المصادقة والإغراق في الخيال الذي يجنح بالقارئ في عوالم بعيدة كلّ البعد عن الواقع الاجتماعي، أمّا جماليّاتها الفعّالة تتلخص كغيرها من الاتّجاهات في مدى قدرتها على أن تقدّم عرضا مطابقا للشّخصيّة الإنسانيّة الكاملة، فمعظم الكتابات الواقعيّة النّقديّة خضعت للتّأثيرات الرومانتيكيّة إلى حدّ كبير، سقوط الزّخارف والتّنميقات الرومانتيكيّة[1]، أمّا الروايات التي تُمثّل الاتّجاه: (**الحريق لنور الدّين بوجدرة \ ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة\ طيور في الظّهيرة لمرزاق بقطاش\ الطّموح لمحمد عرعار \ قبل الزلزال لبوجادي علاوة).**

4– الاتّجاه الواقعي الاشتراكي:

بما أنّ الواقعيّة الاشتراكيّة تهتمّ بالطّبقة العاملة من المجتمع فإنّ النّاقد حاول أن يُقدّم نماذج روائية تسير بخُطى مع المعنى الذي تحمله هذه الواقعيّة، وقد مثّل ذلك بمجموعة من روايات الكاتب " **الطّاهر وطّار**" : (**الزلزال، العشق والموت في الزّمن الحرّاشي، عرس بغل، الحوّات والقصر).**

*وهذا الاتّجاه خصّص له كتابا بعنوان : النّزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائريّة_دراسة_، أصدره سنة 1985 عن منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، يُعالج فيه الروايات الستّ المذكورة أعلاه مُبيّنا فيها نزوع الروائيين للواقعيّة النقديّة من خلال المواضيع التي عالجوها والتي جميعها تصبّ في وعاء واحد وهو الواقع الاجتماعي الجزائري وما كان يُعاني منه مشاكل وعقد في الثّورة وبعدها_أي بعد الاستقلال_، مُصرّحا الناقد في الجانب النظري بأنّ الواقعيّة كمنهج لم تلق اهتماما كبيرا عند النقاد العرب المعاصرين وأنّ نشأتها أوروبيّة، هذا ما جعله يُركّز في تحديده لسمات الواقعيّة النّقدية على كلّ من "بلزاك(Honoré de Balzac) وتولوستوي Léon Tolstoi) حيث يقول: "لا يُمكن فهم الواقعيّة الانتقاديّة أو النّقديّة بشكل واضح دون الرجوع إلى هذين الأديبين العظيمين وإلى الظّروف الاجتماعيّة والسياسية والاقتصاديّة التي أسهمت في إنتاج أدبياتهما على شاكلة أو على نسق دون غيره"، (واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية_دراسة_، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، *دمشق، سوريا، د.ط، 1985م، ص: 05)، أمّا حديثه عن الواقعيّة في الجزائر فهو يربط الأدب الجزائري عامّة بواقعه الذي أنتجته الانتفاضات والثّورات، حيث أرجع البدايات الأولى للواقعيّة مع كتابات "**الأمير عبد القادر**" الشّعريّة، أمّا تطوّرها فكان مع كتّاب الرواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة الذين عبّروا عن واقع معقّد ومتأزّم وكان ذلك منذ أربعينيات القرن الماضي وحتّى بعد اندلاع الثّورة وبعد الاستقلال، يقول النّاقد: " ...فقد ظلّ هؤلاء الكتّاب على اختلاف اتّجاهاتهم يعكسون صورة حيّة لتناقضات المجتمع الاستعماري، فأصبحت الرواية الواقعيّة على أيديهم مفهوم جمالي متقدّم"، ص 29.

[1] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية الجزائرية، ص 264_265.

وفي آخر الدّراسة قدّم النّاقد استنتاجات كانت عبارة عن ملاحظات ذكرها في:[1]

_ إنّ كافّة الأشكال الروائيّة المطروحة سواء على صعيد المضامين أو الجماليّة الروائيّة تجد مُبرّراتها التّاريخية في تاريخ الجزائر الثقافي والسياسي ذاته.

_ لاحظ أنّ الرواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة لم تفرز إلّا كاتبا واحدا واقعيّا اشتراكيّا وللمسألة مبرّرات كثيرة تقف على رأسها تجربة "**وطّار**" الكتابيّة الواسعة جدّا والغنيّة، فإضافة إلى كونه من الكتّاب الذين رصدوا المرحلة الوطنيّة الدّيمقراطيّة، فهو كذلك من الكتّاب المخضرمين الذين عاشوا الثّورة الوطنيّة وقدّموا لنا أروع إنجاز روائي عنها (**اللّاز**).

_ كما رأى ظهورا كميّا للرواية الجزائريّة في العشريّة الأخيرة كونها الفنّ الأدبي الوحيد القادر على التّعبير عن عقد الواقع والمشاكل الاجتماعيّة، وذلك لسعتها ولإمكانياتها الاستيعابيّة الكبيرة.

_ ويرى أيضا انحسار كبير للرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، إذ كانت في مرحلة الخمسينات والستّينات قد أنجبت تجارب روائيّة جدّ متقدّمة مثل: **محمّد ديب، مولود فرعون، مالك حدّاد** وغيرهم، أمّا مرحلة السّبعينات لم تنجب إلّا تجربة واحدة من التّجارب التي تمتلك خاصيّة التّمييز (**رشيد بوجدرة**).

أمّا عن منهج النّاقد في الدّراسة فهو لم يُعرب عنه واكتفى ببعض التّلميحات التي طرحها في التّقديم في عرضه للمادّة العلميّة، حيث يظهر على "**واسيني الأعرج**" أنّه اعتمد على منهجين نقديين: المنهج التّاريخي الذي اتّخذه للحديث عن نشأة الرواية الجزائريّة المكتوبة باللغة العربيّة وتحديد الأطر التّاريخيّة لها، و يُبرهن على ذلك قائلا: " كانت دراستنا للمقوّمات التّاريخيّة ضرورة مُلحّة، سواء الإرهاصات التّاريخيّة التي سبقت فترة الاستقلال، أو التي تلته"[2].

والمنهج الثّاني يتحدّد معه في المنهج الاجتماعي أو ما يُسمّى بالواقعيّة الاشتراكيّة وهذا ما يظهر مع النّاقد في الباب الثّاني من الكتاب الذي درس فيه الاتّجاهات التي سلكتها الرواية الجزائريّة في بداية تشكّلها،

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية الجزائريّة، ص 599_600_601.

[2] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية الجزائريّة، ص09.

ومعالجته للمواضيع التي طرحتها مضامين النّصوص الروائيّة والتّي تمّثلت في المواضيع الاجتماعيّة كالتغيّرات التي شهدها المجتمع الجزائريّ والصّراعات القائمة فيه (البنى التّحتيّة والبنى الفوقيّة)، وكذا "الانجازات الدّيمقراطيّة التي تحقّقت في الجزائر، كالثّورة الزّراعيّة، والتّسيير الاشتراكي للمؤسّسات، والطبّ المجّاني، ديمقراطيّة التّعليم، التّأميمات وغيرها"[1].

وكخلاصة لما قُدّم في هذا الفصل يُمكن القول إنّ بدايات النّقد السّردي في الجزائر كانت مع نهاية الستّينيات من القرن العشرين، والذي ابتدأ مشواره مع النّقد القصصي مع رائده الأوّل النّاقد "**عبد الله الركيبي**" في دراسته التي كان لها صدى وطنيّا وعربيّا الموسومة ب(القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر)، لتتوالى بعده الدّراسات النّقديّة التي أخذت من دراسات النصّوص السّرديّة مجالا لها.

وما يُلاحظ على بدايات النّقد السّردي أنّه خصّ أكثر بدراسات النّص القصصي هذا الأخير الذي انكّب عليه الكتّاب إبداعا بعد أن رأوا فيه السّبيل الوحيد المساعد في البّوح بمشاعرهم والتّعبير عن حاضرهم وواقعهم المعاش، فأنتجوا إنتاجا قصصيّا يستحقّ الدّراسة والتّحليل.

وكخلاصة قول لما سبق تقديمه إنّ هذه الدّراسات النّقديّة تُمثّل البدايات الأولى لمرحلة تشكّل الرؤية النّقديّة والمنهج النّقدي للخطاب النّقديّ الجزائريّ عامّة والنّقد السّردي خاصّة، والتي جاءت_الدراسات_ بعد النّقد الحديث الذي كان في نهاية القرن التاسع عشر المتسّم بغياب الرؤية وغياب المنهج معا، أيّ كلّ ما كان سائدا _قبل فترة الاستقلال_ من النّقد هو عبارة عن تعليقات أو انطباعات ذاتيّة على الأثر الأدبيّ لا تسمو إلى الإجراء المنهجي مثلما أثبته النّاقد "**يوسف وغليسي**" في حكمه بأنه لم يكن هناك نقدٌ ممنهج في السّاحة النّقديّة الجزائريّة قبل سنة 1961م.

كما تُمثّل هذه البدايات أيضا مرحلة النّقد السّياقي التي عرفها النّقد الجزائري والذي جاء مُتأثّرا بنقد عرب المشرق، ذلك أنّ الروّاد الأوائل للنّقد الجزائري كانوا من خريجي الجامعة العربيّة التي أثّرت في نشأتهم العلميّة والفكريّة، فقد جاءت اتّجاهات هؤلاء النقّاد إمّا انطباعيّة تُصدر أحكاما فنيّة جماليّة للنصوص، وإمّا

[1] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية الجزائريّة، ص10.

اجتماعيّة تربط النّص السّردي بالواقع الذي خلقه وساهم في إنتاجه وهذا ما ظهر خاصّة مع "محمّد مصايف" الذي كان وفيّا للاتّجاه الواقعي في معظم دراساته بالتّحديد فترة السّبعينات التي عرفت حلقة الواقعيّة الاشتراكيّة في النّص الأدبي والنّقدي على حدّ سواء بمعالجة القضايا الاجتماعيّة والصّراعات الطبقيّة فيه.

أمّا المنهج التّاريخي فهو أكثر المناهج حظّا في الاهتمام والمتابعة لدى النّقّاد خاصّة أنّ ما ظهر من دراسات للنّص السّردي والرّسائل الجامعيّة التي نُوقشت اتّخذت من التّأريخ والتّحليل سبيلا في ذلك، ولعلّ السّبب راجع إلى طبيعة النصّ الأدبي الجزائري عامّة التي فرضت ذلك، إذ أنّ الأدب لم يرق إلى اللغة الأدبيّة الشّاعريّة، بل بقي حبيس الواقع يُحاكيه ويُعبّر عن ظروفه، وذلك بسبب الظّروف التي كان يعيشها الأديب الجزائري جرّاء السّيطرة المطبّقة عليه من طرف الاستعمار الذي عمل باحتراف على تضييق الخناق عليه ومحاربة لغته البلاغيّة ومحوها، لذا فلم يجد البّاحث والنّاقد إلّا المنهج التّاريخي في تحديد نشأة وتطوّر الفنون السّرديّة عبر مراحل مسارها التّاريخي.

ويُعدّ تلقّي النّقد السيّاقي فترة الستّينات والسّبعينات وحتّى بداية الثمانينات تلقٍّ ثانٍ ، أيّ أنّ النقّاد الجزائريّون تلقّوه عن النقّاد المشارقة الذين هم بدورهم تلّقّوه عن النقّاد الغربيين، لذا فهذا الوافد لم يكن مُباشرا من البيئة الأمّ على عكس النّقد النّسقي _الذي سيعقب هذه المرحلة في ما بعد_ الذي كان تلقّيه مُباشرة من السّاحة النّقديّة الغربيّة عن طريق التّرجمة والرّوافد العلميّة، إذ كان نقّاده الذين يُمثلونه خريجي الجامعة الغربيّة وخاصّة الأوروبيّة الفرنسيّة، الذي سيطهر بكثرة مع الدّراسات الروائيّة بداية من فترة التّسعينات وما بعدها التي عرفت مرحلة النّقد الجديد والتي سيتطرّق إليها البّحث في الفصل الموالي.

الفصل الرابع

النقد الروائي الجزائري قضايا واتجاهات

1990م/2010م

– تمهيد :

أوّلا:

_واقع النقد الروائي الجزائري

ثانيا:

_اتجاهات النقد الروائي الجزائري

– الاتجاه البنيوي .

– الاتجاه السيميائي .

– الاتجاه التفكيكي .

– الاتجاه الأسلوبي .

ثالثا:

قضايا النقد الروائي الجزائري :

1- قضايا موضوعية.

2- قضايا فنية.

الفصل الرابع: النقد الروائي الجزائري قضايا واتجاهات 1990م/2010م:

تمهيد:

إنّ الرواية_باعتبارها نوعا أدبيّا_ حديث النّشأة وهي في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة أكثر حداثة، ولم تظهر إلّا في مطلع السّبعينيات من القرن الماضي مع الأديب "عبد الحميد بن هدوقة" في رواية (ريح الجنوب)، التي تُعدّ_ كما صرّح به وأرّخ له جميع النقّاد والأدباء الجزائريين_ أوّل نصّ روائيّ ناضج ومكتمل من خلال الخصائص الفنيّة المشكّلة للرواية، وهي تعدّ انعطافة في مسيرة السّرد الروائي وبداية جديدة للأدب الجزائري وثقافته العربيّة.

لذا فإنّ ظهور الرواية الجزائريّة باللغة العربيّة كانت فترة السّبعينيات هذه المرحلة التي مثّلت بداية حياة جديدة للجزائريين بجميع الميادين اجتماعيّا، سياسيّا وثقافيّا، وهي فترة مميّزة وخاصّة في تاريخ الجزائر "عرفت ارتقاء للجامعة على عدّة أصعدة، إضافة إلى التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة الجذريّة التي ميّزت هذه الحقبة المخصوصة من تاريخ البلد"[1]، حيث ساعدت هذه الأجواء المميّزة حياة الكاتب فتقوّت الرواية بذلك وبرزت عشرات من الأسماء الرّوائيّة أغلبها أساتذة جامعيين، وتطوّرت الرواية الجزائريّة* ومرّت_وهي تسعى لتشكيل خطابها المتميّز_ بمراحل سواء على مستوى الفنّي أو المضموني، ومع "ارتباطها بالسّياقات الثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة أحصى لها الدّارسون ثلاثة مراحل متباينة، فكانت فترة السّبعينات تُقابلها مرحلة التّأسيس، وفترة الثمانينات تُقابلها مرحلة التّأصيل، وفترة الثمانينات تُقابلها مرحلة التّجريب"[2]، وكلّ مرحلة من هذه المراحل الثلاثة لها نتاجها الروائيّ الخاصّ بها شكلا وفنّا وأسلوبا.

ورغم تأخّر ظهور الرواية الجزائريّة مُقارنة بنظيرتها في المشرق والمغرب العربيين إلّا أنّها استطاعت_منذ نشأتها الأولى_ أن تصنع لنفسها حُضورا وتضع لها اسما اقتحمت به السّاحة الأدبيّة بشكل قويّ، وحقّقت

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سرديّة، ص101.

*تمّ التطرّق إلى نشأة الرواية الجزائريّة وتطوّرها في مقال موسوم (الرواية الجزائريّة في ميزان النّقد الجزائري السّعيد بوطاجين أنموذجا)، عن مجلّة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي_الشلف_، الجزائر، ديسمبر2021.

[2] ينظر: إبراهيم عبد النور، الممارسة النّقديّة في الرواية الجزائريّة بين الذّاتيّة والموضوعيّة قراءة في نماذج نقديّة لروايات جزائريّة(الملتقى الدّوليّ عبد الحميد بن هدوقة)، جامعة بشار، الجزائر، نوفمبر 2016م، www.benhedouga.com/contact.

تراكما إبداعيّا يُزاحم ما يُكتب في السّاحة العربيّة والعالميّة ككلّ ولا تقلّ عنه جودة، ممّا أهّلها أن تحتلّ مكانة في خارطة الإبداع الروائي بميزات وخصائص تُميّزها عن غيرها، و "أسهمت بقدر كبير في بعث الحركة الأدبيّة في الجزائر واستطاعت بأدواتها الفنيّة أن تصبر أغوار المجتمع وأن تتّبع مراحل تعاقب تطوّره وقد واكبت هذه المراحل وعكست تناقضاتها"[1]، علما أنّ انتقال المجتمع الجزائري من مرحلة إلى أخرى لم يكن مساعدا أحيانا وعي الروائيّ ليتعامل معه من منطلق الثّبات، ذلك أنّ حياة الشّعوب والمجتمعات تُقاس بعُقود من الزّمن خاصّة وأنّ المجتمع الجزائريّ بعد الاستقلال انتقل من نظام اجتماعيّ معيّن ومن نظام سياسيّ له خلفيّته الإيديولوجيّة، ثمّ فجأة تخلّى عن هذا الخيار لينتقل إلى مرحلة اتّسمت بالضبابيّة فلا هي بالاشتراكيّة ولا هي بالرّأسماليّة، ولا شكّ أن هذا الانتقال أدّى بالمجتمع إلى التّداعي والانهيار وهو الأمر نفسه بالنّسبة للروائيّ غير أنّ هذا الأخير استطاع أن يُواكب هذا التطوّر والتحوّلات الطارئة على حياة المجتمع[2].

وأمام هذا التّراكم والإنجاز الإبداعيّ الذي حقّقته الرواية الجزائريّة والتي لا تزال في تطوّر وتجدّد مستمرّ، كان لا بُدّ من وجود نقد يدرس هذا النّوع من الأدب ويقوم بالتّعريف به وأن ينهض هو الآخر ويضع لنفسه مكانة في المشهد النّقديّ الجزائريّ، فتأخّر ظهور الرواية يعني تأخّر النّقد الذي يدرسها أيضا وهذا ما لا يخفى على باحث بأنّ النّقد الروائيّ في الجزائر كان مُتأخّرا بالنّسبة للنّقد العربي والغربيّ _الذي كان أرسى قواعد الحداثة وما بعدها_ ويبقى لهذا التأخّر أسبابه الخاصّة، وأنّ حضور نقد الرواية في الجزائر بآليات منهجيّة حديثة لم يظهر إلّا مع نهاية الثمانينات من القرن الماضي.

أولا / واقع النّقد الروائي الجزائري (من 1990م / 2010م):

رغم التأخّر الذي عرفه النّقد الروائي في الجزائر في مرحلته الأولى من الظّهور إلاّ أنه اكتسب

---

[1] خالد بن شعيب، الرواية الجزائريّة بين الممارسة الابداعيّة والتّنظير النّقديّ،مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، 2016م_2017م، ص من المقدّمة(د).

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الرابع: النقد الروائي الجزائري قضايا واتجاهات 1990م/2010م:

خلال فترة التّسعينات وما بعدها حضورا مُهمّا في المشهد النّقدي وشغل مكانة مُتميّزة بين النقّاد والباحثين، وذلك لما أصبح عليه الجنس الروائي من تطوّر سواء من النّاحية الفنيّة أو الموضوعيّة، حيث تبوّأ مكانة عالية عند الكتّاب المبدعين واستقطب اهتمام الدّارسين له فأصبح مجال اشتغالهم النّظري والتّطبيقي معا، فالرواية اليوم هي "ألصق الفنون الأدبيّة بالمجتمع، بل إنّها الفنّ الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثّلة ومنعكسة داخل النّص الروائيّ"[1]، لذا كان حضورها في دراسات الباحثين الأكثر تداولا مقارنة بالأجناس الأدبيّة الأخرى.

وبما أنّ الرواية غربيّة المنشأ فإنّ الاتّجاه النّقدي سيكون غربيّ أيضا فقد جاءت الدّراسات المعاصرة _العربيّة والجزائريّة لاسيّما في الرّبع الأخير من هذا القرن_ متأثّرة إلى حدّ كبير بالدّراسات الغربيّة وخاصّة الأوروبيّة منها(المدرسة الفرنسيّة) وهي دراسات معظمها نسقيّة محايثة ، وقد بدا هذا واضحا منذ نهاية فترة الثمانينات هذه الفترة التي عُنيت فيها الدّراسات النّقديّة الروائيّة بالتّحليل الدّاخلي للنّص، و التي ظهرت مع تغيّر المشهد النّقدي المعاصر في الغرب بفعل الثّورة العلميّة التي أحدثتها اللّسانيات تجاوز من خلالها النّقاد المناهج السياقيّة بأخرى نسقيّة "تلحّ على ضرورة تأسيس نقد وصفي محايد يستمدّ كلّ مقوّماته من اللّغة ذاتها وينهمك بمعاينة النّص الأدبي بوصفه نسيجا لغويّا"[(2)]، فأسّسوا مناهج شكليّة تمثّلت في المنهج البنيوي، المنهج الأسلوبي، المنهج السّيميائي والمنهج التّفكيكي وغيرها من المناهج والنظريّات النّقديّة.

ولم يكن النّقد الأدبي العربي عامّة والجزائري خاصّة بمنأى عن هذه التطوّرات الحاصلة في العالم بحكم عوامل الاتصال الحضاريّة، وبحكم الحاجة إلى مواكبة التطوّرات الحاصلة في النّقد الأدبي العالمي حيث اتّصل النّقد الجزائري المعاصر بهذه الاتجاهات النقديّة الحداثية عن طريق النّقد الجديد، أين ثار النّقاد الجزائريين على المناهج السياقيّة التقليديّة ورأوا أنّه لابدّ من إعادة النّظر في تلك الدّراسات التي استمدّت منهاجها وطرائق

---

[1] عبد الله رضوان، البنى السّرديّة(2) نقد الرواية، دار اليازوري العلميّة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص07.

[2] فاضل تامر،اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار ميزوبوتميا، بغداد، العراق، ط1، 2013م ، ص119.

بحثها من علم النّفس ومن التّاريخ وعلم الجمال[1]، ومن النقاد الذين عملوا على تطوير النّقد الجزائري المعاصر وتبنّي مقولات النّقد النسقي نجد "**عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، السعيد بوطاجين، الطّاهر الروابنية، حسين خمري، رشيد بن مالك**..." وغيرهم من الأسماء النقديّة الذين أحسنوا قراءة النص النّقدي باللغة الأمّ و أتقنوا التّرجمة و كانت لهم القدرة بتطبيق المنهج النّقدي على النّص العربي عامّة والجزائري خاصّة.

ويكاد يتفّق جلّ النقّاد _الذين تتبّعوا صيرورة النّقد الجزائريّ_ على أنّ فضل السّبق في نقل النّظريات النّقديّة الغربيّة المعاصرة إلى ساحة النّقد الجزائري يعود بالدرجة الأولى للناقد "**عبد الملك مرتاض**" وذلك من خلال الدّراسات التي قدّمها في المجال، لكن ما يختلف فيه هؤلاء هو تحديد السّنة التي ابتدأ فيها النّقد النسقي إذ هناك مَن يُرجع سنة 1982م البداية الأولى للاتّجاه النسقي وذلك مع كتاب (الألغاز والأمثال الشّعبيّة) و هو ما يُصرّح به النّاقد "**يوسف وغليسيّ**، أمّا النّاقد "**أحمد شريبط**" فهو يرى بأنّ النّقد النسقيّ والبنيويّ بخاصة كان سنة 1983م في كتاب (النصّ الأدبيّ من أين وإلى أين)، بينما يوجد مَن يُشير إلى بداية النّقد النسقيّ مع النّاقد "**عبد الحميد بورايو**" وذلك سنة 1978م في عمله الأكاديميّ الموسوم (القصص الشّعبيّ في منطقة بسكرة) الذي ناقشه في جامعة مصر ثمّ نشره بعد ذلك في كتاب، وهذا رُبّما يُعدّ التّاريخ الحقيقيّ لانفتاح النّقد الجزائري على النسقيّة والبنيويّة بوجه خاص إذا ما اعتمد البّاحث المعايير الثلاثة في سنة الريادة (سنة صدور الكتاب، وسنة نشر المقالات، وسنة مناقشة الأعمال الأكاديميّة) إلّا أنّ الناقدين " **وغليسي وشريبط**" اكتفيا بمعيار واحد وهو سنة صدور الكتاب لذا كان حقّ الريادة للنّقد البنيوي في الجزائر للنّاقد "**عبد الملك مرتاض**".

وهكذا بدأت ملامح التّغيير في النّقد الأدبيّ_ وخاصّة السّرديّ_ الجزائريّ تظهر بشكل جليّ في السّنوات الأخيرة من القرن العشرين، لتُحدث قفزة نوعيّة في مجال تحليل الخطاب الأدبيّ رغم أنّ التّعامل مع

[1] ينظر: مصطفى بوفادينة، الفضاء الروائي في مقاربات عبد الملك مرتاض_رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ أنموذجا_مجلة الناص، عدد14، ديسمبر 2013 م، ص255.

المناهج الحديثة في البداية كان محتشما ويسير بخطى بطيئة إلّا أنّه استطاع التّجاوز من ذلك تدريجيّا، وتوالت الدراسات وتضافرت الجهود التي صيغت النّقد بصيغة العلميّة، فعلم السّرد لم ينتصب مبحثا دراسيّا_ في الجزائر_ إلّا في التّسعينيات وإن كانت قد تسلّلت إلى قاعات الدّرس الجامعيّ قبل ذلك بكثير مع بعض الأساتذة الذين كانت لهم تطلّعات خاصّة[1].

فقد جاءت تسعينيات هذا القرن المرحلة التي منحت شيوع النّقد النسقي في الجزائر وشهدت انفتاحا أكبر لبحوث الرواية على علم السّرد، بل إنّ هذه الفترة هي الانطلاقة الحقيقيّة لعلم السّرد وذلك باستدعاء المنجز الغربيّ الذي ساعد في بروز نقد جزائريّ "لم يعد ظلّا لما هو مُتداول في المشرق العربيّ أو نسخة معادة للنظريّات التّقليديّة، بل نقدا يُجدّد أدواته باستمرار تغلب عليه روح تأصيليّة تمنح له مشروعيّة الوجود، يتوقّع منه أن يقترح طُرقا جديدة ويفتح آفاقا لم يسبق للنّقد العربيّ أن اخترقها، بحكم علاقته الخاصّة مع الغرب والتّي عكسها الاستثمار التّطبيقي والتّنظيريّ والجهود التّرجميّة"[2]، حيث كان لكتاب "طرائق تحليل السّرد الأدبي التّأثير الأكبر في تنمية الاتّجاهات الجديدة لنقد القصّة والرواية، إذ يمثّل هذا الكتاب ذروة الاهتمام العربي بالمسألة المنهجيّة في أبعادها المعرفيّة النظريّة والتّحليلية لمنظّري علم السّرد وبالاستناد إلى روادها ونصوصها الأصليّة والتأسيسية[(3)] .

فالتّطوّر الحاصل في النّقد الجزائري يتجلّى في تسارع حركة المثاقفة النقديّة التي تسعى بشكل واضح لتمثّل الأفكار والنظريّات النقديّة الجديدة من أجل الاستفادة من قواعد وضوابط منهجيّة وإجرائيّة تتناسب والتّجديد الحاصل على مستوى جنس الرواية بالتّحديد خاصّة بعد التحولات والتطوّرات التي عرفتها الرواية الجديدة في الشّكل والمضمون بفعل اتّساع المنظومة المعرفيّة وتعدّد أنواعها واتّجاهاتها.

---

[1] ينظر: ربيحة أعمارة، المصطلح السّرديّ في الخطاب النّقديّ عند السّعيد بوطاجين، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة محمّد لمين دباغين، سطيف 02، الجزائر، 2020م_2021م، ص73.

[2] ربيحة أعمارة، المصطلح السّردي في الخطاب النّقدي عند السّعيد بوطاجين، ص75.

[3] ينظر: عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسّرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)،2000 م، ص222.

و هذا التّطوّر الذي عرفه النّقد الروائيّ الجزائريّ المعاصر كان نتيجة عوامل عديدة ساعدته في ذلك منها: عامل التّرجمة، هاجس الحداثة الذي نبّه عقول الأدباء والنقّاد معا، الروافد العلميّة والأكاديميّة، التطوّر العلميّ والتّكنولوجي.

ثانيا / اتّجاهات النّقد الروائي في الجزائر (قراءة في نماذج):

1_الاتّجاه البنيوي:

- 1_1مفهوم البنيويّة Structuralisme :

تشقّ البنيويّة مفهومها من مفهوم البنية * وهي "منهجا وصفيّا يرى في العمل الأدبي نصّا منغلقا على نفسه، له نظامه الدّاخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النّص كما هو شائع، وإنّما يكمن في تلك الشّبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته"[1]، فالبنيوية تركّز اهتمامها في البّحث على بنية النّص الأدبي تلك البنية التي تكشف عن نظامه، وتحليله تحليلا داخليا مؤكّدة بذلك عن أهميّة العلاقات الدّاخليّة والنّسق الكامن في كل معرفة علميّة.

في حين يرى "**جان بياجيه Jean Piaget** (1896_1980) أنّه يصعب تحديد مفهوم شامل للبنيويّة ذلك لأنّها ارتأت أشكالا كثيرة التنوّع لا تسمح بتقديم قاسم مشترك وأنّ البنيات المعروفة اكتسبت معان تزداد اختلافا[2]، فضلا عن أنّها تتجدّد باستمرار وأنّ البنيويين في نظر الآخرين هم جماعة يؤلف بينها البّحث عن علاقات كليّة كامنة، تستمدّ روافدها من ألسنيّة دوسوسير De Sousure، وأنثرولوجيّة ليفي ستروسL.Strauss، ونفسانيّة بياجيهJ.Piaget، وحفريات ميشال فوكوM.Foucault، وأدبيات رولان بارثR.Barthe [3]، وعموما فالبنيوية هي منهج نقدي

* التي هي مجموعة من العلاقات الثّابتة بين عناصر متغيّرة يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النّماذج ضمن دائرة مغلقة، ينظر: عبد الوهاب جعفر، البنيويّة بين العلم والمعرفة عند ميشال فوكوه، دار المعارف،الاسكندرية،(د.) ،1989م ،ص2.

[1] صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 2015م، ص123.

[2] ينظر: جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشيرى أوبري، منشورات عبيدات،بيروت،باريس،ط4، 1989م،ص7.

[3] ينظر :يوسف وغليسي ،مناهج النقد الأدبي،ص63.

وفكري يسعى إلى دراسة النّص الأدبي دراسة داخليّة وبوصفه بناء متكاملا بعيدا عن أية عوامل أخرى.

و البنيويّة كمنهج نقديّ وسيطرتها على حقول الدراسات الأدبية لم تكتمل ولم تشع إلّا مع المدرسة الفرنسية وبالتّحديد مع جماعة (Telquel) ومجلّتها الموسومة بالإسم نفسه والتي أسّسها الرّوائي (فيليب سولارPhilip Sollers) سنة 1960م، وكان من أبرز روّادها (رولان بارثR.Bharthes، ميشال فوكو M.Foucault، جاك دريدا J.Derrida، جوليا كريستيفا J.Kristeva، الذين دعوا إلى نظريّة جديدة في الكتابة هي ليست انعكاسا للواقع (كما هو الحال في الاتّجاه السياقي) ولكنّها إنتاج له[1]، فالبنيوية كمنهج ظهر في فرنسا وهي تعدّ من أكثر الدراسات النقدية نشاطا وشيوعا في جامعات أوروبا وفي مراكز بحوثها منذ ستينيات القرن الماضي.

وهذا المنهج لم يظهر في النّقد العربي إلّا في السبعينيات من القرن الماضي مع إسهامات بعض النقّاد فيه*، أمّا في النّقد الجزائري فالبنيوية لم تظهر إلاّ في الثمانينات_كما صُرّح بذلك سابقا_ من القرن الماضي بريادة **"عبد الملك مرتاض"** من خلال الجهود والدراسات القيّمة التي قدّمها في المجال منها: منها كتاب (الألغاز الشعبية الجزائرية) و(الأمثال الشعبية الجزائرية) سنة 1982م، إضافة إلى محاضراته التي جمعها في مؤلّفه (النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟) الصادر سنة 1983م وهي البداية الحقيقيّة للاتجاه البنيوي في الجزائر حسب رأي الباحث **"أحمد شريبط"** الذي يراه الكتاب الأشمل والأعمق والأكثر علمية والأكثر إغراء للقارئ، كما أنّ مادته أسبق من حيث الإبداع والاستقبال، وهو كتاب حاول فيه صاحبه أن يثير بعض التساؤلات المتعلّقة بالمناهج النسقيّة ويجيب عنها في طيّاته [2].

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، ص118.

* أمثال: (حسين الواد في كتابه "البنية القصية في رسالة الغفران"، ومع النّاقد صلاح فضل في كتابه "البنائية في النقد الأدبي"، وكمال أبو ديب مع "جدلية الخفاء والتجلّي"، ومحمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–"، ويمنى العيد في كتاب "في معرفة النص" وغيرهم من النقاد الذين مثّلوا هذا الاتّجاه من النّقد، كما انتقل مصطلح "البنيوية" Structuralism إلى الكتابات العربية بمفاهيم مختلفة وتُرجم أكثر من عشر ترجمات منها(البنيوية، البنوية، البنينة، البنائية، الهيكلية، التركيبية، الوظيفية، البنيانية...).

[2] ينظر: أحمد السايحي، النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليّات، ص94.

وبهذا يكون "**عبد الملك مرتاض**" أوّل الدّارسين الجزائريين الذين اقتحموا مجال النّقد البنيوي وقاموا بتطبيقه على الأعمال الأدبية والذي خطى من بعده النقّاد والدّارسون في البّحث في المجال، وتكون البنيوية بذلك أوّل اتّجاه نقدي يمثّل تحوّلا في مسار النّقد الجزائري.

2_1_النّقد الرّوائي البنيوي في الجزائر:

كان للنّقد الرّوائي البنيوي حضورا ورواجا كبيرا في النّقد الجزائري المعاصر، بل يُمثّل تلقّي هذا النّوع من النقد المرحلة الأكثر نضجا في التّعامل مع تيّار البنيوية باعتبار أنّ المرحلة الأولى كانت مقتصرة على توظيف المنهج البنيوي في مقاربة الشّعر على ضوء الأدوات الإجرائيّة للبنيويّة كما تجلّى ذلك في المحاولة الرّائدة التي قام بها النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" الموسومة بـ (الخصائص الشّكليّة للشّعر الجزائري الحديث) عام 1982م والتي أعاد فيها قراءة الشعر الجزائري الحديث من منظور مخالف للدّراسات السّابقة، منظور يركّز على خصائص الشّعرية في الشعر وربّما هي مرحلة مبكرة لم يتسنّ فيها للباحث الجزائري هضم كلّ المقولات البنيويّة هضما جيّدا إمّا على مستوى التّنظير أو التّطبيق.

فجاء توظيف البنيويّة منهجا لمعاينة النّصوص السّردية –والروائية– بمثابة تأكيد لحاجة النّقد الجزائري إلى أدوات إجرائيّة جديدة لمقاربة النّص السّردي، وتأكيدا على تشبّث النّاقد العربي عامّة _والجزائري خاصّة_ بالمعطى البنيوي وإعجابه بطريقة التّحليل التي تتمّ في سياقه، وعلى خطى هذا النّوع من المقاربة ظهرت دراسات كثيرة تستعين بالنّموذج البنيوي في التّحليل ولعلّ أهمّها ما سيُعرض ما يلي:

_عبد الحميد بورايو: منطق السّرد_دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة_

يعدّ كتاب **منطق السّرد** من أهمّ المراجع السّردية في الجزائر التي عالجت النص الروائي من منظور النّقد البنيوي وهو دراسة تطبيقيّة تتوزّع على مدخل منهجي تحدّث فيه عن مشكلة الدراسات الأدبية ومسألة التّعامل مع النّص الأدبي وعن بدايات تشكّل الدراسات البنيوية للقصص، و الجانب التّطبيقي درس فيه النّاقد روايات جزائرية (رواية التفكّك لرشيد بوجدرة، جازية والدراويش لابن هدوقة، نوار اللّوز لواسيني الأعرج، رائحة الكلب لجيلالي خلّاص) دراسة بُنيويّة.

يُعالج النّاقد بنية الزّمان والمكان في النماذج الروائيّة التي يراهما بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية عن طريق خطابها، حيث يفرّق بين الحيّز النصّي والحيّز المكاني، الأوّل الذي يراه يمثّل الصّورة الشّكلية التي قدّمت بها الرواية للقارئ من حيث ترتيب أقسامها وما يتعلّق بعنوانها وعناوين فصولها ومضامين فاتحتها، والثاني الذي يشمل الأماكن سواء منها المتخيّل أو الفعلي الذي له مرجعيّة واقعيّة، أمّا عنصر الزمن فقد درسه الناقد من ثلاث مستويات : مستوى النظام ، الدّيمومة، التّرديد أو ما يسميه (جرار جنيت) بالتّواتر[1].

درس النّاقد عنصر المكان في رواية **الجازية والدّراويش** عبر ثنائيّة الأمكنة وعالج العلاقات التي تربط الأمكنة وانعكاساتها على مضمون الرواية والتي حدّدها في (السّجن /الدّشرة، قمّة الجبل/ الهاوية، جامع السّبعة / دار الأخضر الجبابلي، الخارج / الدّاخل، الدشرة / قرية المستقبل)، وكلّ من هذه الثنائية اللفظية أعطاها دلالتها الرمزية الدالة عليها، كما يشير إلى أنّ شخصية "الجازية" تمثّل العنصر المشترك الذي يربط بين مجموع هذه الأمكنة "فهي حاضرة فيها جميعا ترتاد ساحة الجامع وبيت الجبايلي كما يشكّل حضورها في العالم الدّاخلي لشخصيات الرواية معلما مشتركا بينهم جميعا، فهي تمثل فكرة الوطن في تجليّاتها من خلال وعي مختلف الفئات الاجتماعية وممثّلي التيّارات السياسية[2].

أمّا عنصر الزمن فهو لم يدرسه على أساس وسيلة للقصّ في الرواية تنتظم على أساسه وحداتها في جميع مستوياتها، بل جعل منه موضوعا للقصّة وهو صراع بين الماضي والمستقبل وتجسيده من خلال الأمكنة والشّخصيات، وشكّله عبر مظاهر متعدّدة مثّلها في: الزّمن باعتباره تاريخيّا نضاليا / الزّمن باعتباره تاريخيا مرتبطا بالانتهازية والاستغلال / الزّمن باعتباره مستقبلا / الزّمن باعتباره نقطة صراع / والزّمن المطلق الذي يحتوي على جميع هذه الأزمنة ويتجاوزها.

وقد فصّل النّاقد في عرضه وقسّمه إلى ثلاثة أشكال: **أ_الزمن الرّوحي**: وهو زمن يحمل طابعا

---

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد –دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص116.

[2] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 128،129.

ميتافيزقيا فهو إمّا إيمان مطلق بالماضي أو إيمان مطلق بالعلم والمستقبل، وهو يمثّل الطّاقة المفجّرة للغة بعض الفقرات الحاملة لقيم رمزية والتي تقترب من لغة الشّعر في أسلوبه واستخدامه للاستعارة._ب: **الزمن النّفسي:** وهو زمن يتعلّق بالواقع الدّاخلي والمعاناة الفردية لشخصيّات الرواية ويراه الناقد يعكس حركة استقبال الحسّ لعناصر الأشياء الخارجية/ _ج:**الزّمن الموضوعي:** وهو الزّمن الذي يعبّر عن صيرورة مسار الأحداث الخارجية والعمل على التّأثير فيها.

كما درس النّاقد انتظام الزّمن في النّص الذي ضمّ فيه زمن القصّ دارسا نوع أسلوب الخطاب الموظّف في النّص وموقع السّارد الذي اتّخذه في النص من أجل نقل وقائع الأحداث، وقسّم زمن الأحداث إلى خمس أزمنة (الزّمن المطلق، الزّمن التّاريخي، الزّمن الحاضر، الزّمن الماضي، زمن المستقبل) ثمّ تطرّق إلى عنصر مستوى الدّيمومة التي يفصّل فيها الحديث واكتفى بذكر المدة التي استغرقتها الأحداث في الرواية وأشار إليها بالشهر،الأسبوع، السنة.

وفي رواية (**نوار اللّوز**) درس الناقد نظام الأمكنة وفق تتبّع مسار الشّخصيات في تنقّلها من مكان إلى آخر وذلك لرصد علاقة الأمكنة ببعضها و علاقتها ببقية عناصر الرواية التي شكّلها في نوعين أساسيين من الأمكنة: التي تجري فيها أحداث الرواية في لحظة وقوعها، والتي تؤدّي دورها من خلال الحضور المباشر في عالم القصّة المروية، كما قسّم الأماكن الموجودة في الرواية حسب الوظيفة التي مسار الفعل الروائي إلى قسمين: الأماكن المنفتحة والأماكن المغلقة، الأولى التي يقصد بها انفتاح الحيّز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوّعة من الأحداث الروائية، أمّا الانغلاق فيعني به: خصوصيّة المكان لنوع معيّن من العلاقات البشرية.

كما درس استعمال الزّمن في الرواية من خلال قيمته الرمزيّة الذي وجده يتجاوز خلفية الأحداث ليصبح عنصرا محدّدا للعناصر الأساسية التي تشكّل العمل الروائي والتي يحملها خطاب الرواية وأحداث القصّة المروية وسلوك شخصيات الرواية، لذا حدّد معالجة الزّمن وفق جوانب محدّدة وهي: الانتظام، الدّيمومة ،التردّد ، ورمزية الزّمن.، و درس تأويل هذا الاستخدام ومحاولة تفسيره بالاعتماد على العناصر الأكثر في

النّص من غيرها وهي مظاهر الطّقس والزّمن التاريخي والأسطوري وفكرة الحياة والموت.

أمّا في رواية (**رائحة الكلب**) فقد درس النّاقد انبثاق المعنى في الرواية التي يجدها تخلو من الحدث القصصي بمعناه التّقليدي ولا تعتني بالتّرابط في الأحداث الجزئية المشكّلة للحدث الرئيسي في القصّة، والتي وجدها تُهمل تماما ما يُسمّى في النّقد التّقليدي بالعقدة والحل، كما يشير إلى أنّ تعدّد مراجع الرواية المكونة من (الحدث الرّئيسي، الوقائع التّاريخية، الأحلام، الذكريات، التوقّعات، النصوص السّردية المنقولة..) أدّى إلى تعدّد الأمكنة والأزمنة وإلى تشتّت المعنى في العمل الروائي والكشف عن القوانين التي تحكم اتّساق معناه الذي يؤدّيه خطاب الرواية ومنطلق توالده المحكوم بالمحور الزّمني التّتابعي القائم على حضور مجموعة من المحاور الدلالية في سياق الخطاب الروائي موزّعة على فصول الرواية إلى ثلاثة عشر نصّا كلّ منها يحمل اسم طرف زمان دالّا على التّرتيب أو على المدّة[1]، وهنا يُلاحظ على الناقد كيفيّة ضبط حدود منهجيّته فهي وإن انتحت نحوا تأويليّا فإنّها محكومة بالتّبرير والموضوعية والقرائن الكافية للشرح والتّحليل.

كما يَظهر على ما قدّمه النّاقد في دراسته لعنصر الزمن والمكان بأنّه يعكس بصدق مستوى تمثّل النظريات الغربيّة في تحليل النّصوص السّردية كأعمال (جيرار جنيت، تودوروف، رولان بارث..)، وقد مكّن هذا التمثّل الجيّد الباحث من الوصول إلى نتائج نقدية حقّقت في مجملها ما كان يهدف إليه وهو الكشف عن طبيعة العلاقة بين الزمان والمكان بالمضمون الإيديولوجي للروايات والقيم الرّمزية التي يحملها وكذلك طبيعة العلاقة التي تربطه ببقيّة العناصر الروائيّة الأخرى مثل الشّخصيات والأحداث[(2)].

_الشريف حبيلة*: بنية الخطاب الروائي_دراسة في روايات نجيب الكيلاني_

الكتاب هو دراسة لثلاث روايات للروائي "**نجيب محفوظ**" (رواية عمالقة الشّمال، عمر يظهر في القدس، ورواية قاتل حمزة)، حيث يسعى النّاقد لدراسة بنية الرواية مُقتصرا على الخطاب(الزّمان، المكان،

---

[1] ينظر:عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص133.

[2] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص116.

* يعدّ النّاقد "الشريف حبيلة" من النقّاد المعاصرين الأكثر حضورا واهتماما بمجال نقد السّرد في السّاحة النّقديّة الجزائرية بدراسات وأبحاث متعدّدة (كتب نقديّة ومقالات مختلفة في مجلات علميّة وطنيّة ودوليّة).

السّارد(المنظور السردي) ، ولما كان هدف المنهج البنيوي هو كشف بناء النّص وكشف العناصر التي تُشكّل البنية الكبرى للنّص اعتمده البّاحث في دراسته من أجل كشف العناصر المكوّنة للروايات وتفتيت عناصر الخطاب وكشف طريقة تنظيمها وإنشائها داخل النّص.

درس في الفصل الأوّل الإطار الزمني في الروايات عبر الزّمن الخارجي والدّاخلي الأوّل ربطه بالإطار الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية وهو حامل التّجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي، وهو أكثر موضوعيّة لارتباطه بالطّبيعة إذ يعدّ أحد خواصها مُبيّنا النّاقد من خلال ذلك بأنّ "**نجيب الكيلاني**" ينتمي إلى ماضي الإنسانيّة فكانت رواياته نصّا هو ابن التجربة الإنسانية المتوقّعة في الزّمن الخارجي[1]،

أمّا الزّمن الدّاخلي هو زمن ربطه الباحث بالجانب النّفسي للشّخصية البطل التي تُساهم في حركة الزمن (تبطيئه أو تسريعه) حسب الحالة الشّعورية التي تعيشها، و الذي حضر عبر الأبعاد الثلاثة للزّمن الطبيعي: (الماضي، الحاضر، المستقبل)، ودرس تحلّيه مع أبطال الروايات مُبيّنا حاله كلّ شخصية من شخصيات الأبطال وكيفية بنائها لزمن سرد الرواية بين ماض وحاضر ومستقبل حسب الحدث الذي تقوم به، ولكي يُبيّن النّاقد خصائص الروايات الزمنيّة وبراعة الروائي الإبداعية درس التّقنيات السّردية في الروايات التي تمثّلت في المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، وزمن السّرد الذي درس من خلاله التّقنيات الموظفة في النّص من أجل تسريد السّرد أو إبطائه متمثّلة في (الخلاصة / الحذف / المشهد / الوقفة)، و هنا يظهر على النّاقد اعتماده على مقولات التّحليل البنيوي الفرنسي لمقولة السّرد وتحديدا ما قدّمه "**جيرار جنيت**" في كتابه (خطاب الحكاية).

ودرس في الفصل الثاني عنصر المكان حيث تحدّث في مدخل نظري عن مفهوم المكان وأهميته في العمل الروائي دارسا البّاحث المكان في الروايات وفق ثنائيّات ضديّة تحمل معاني وسمات مختلفة بين الروايات الثلاث، معتمدا في ذلك على ما قدّمه (لوتمان Y.Lotman) في تحديد التقاطب الضدّي والذي يرى أنّ الفضاء مجموعة أشياء متجانسة تقوم بينها علاقات كالامتداد **أي** الأبعاد الفيزيائية التي يبنى عليها تقابل

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي_دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص50.

الأمكنة في النّص الروائي[1]، وشكّل الثنائيات الضدّية للأماكن في الروايات في الأماكن المنفتحة والمنغلقة الأولى مثّلت إطار انتقال الشّخصيات (الطريق،الأحياء، القرية، المدينة) والثّانية هي مكان إقامتها ومثّلها في(البيت، السّجن، المسجد، المستشفى).

وفي الفصل الثالث تحدّث عن السّارد وموقعه داخل الرواية وكيفية تشكّل المنظور الروائي من خلاله موضّحا العلاقة القائمة بينهما مع طرح الآراء النظريّة التي نشأت حول هذه القضيّة بإيجاز، كما درس السّارد من حيث الأشكال الفنيّة التي اتّخذها داخل النّص والمسافات التي رسمها بينه وبين الشّخصيات منطلقا من أنّ الروايات الثلاث سردت بضمائر ثلاث(الغائب/ المتكلم/ المخاطب).

كما تطرّق إلى المنظور الفكري وهو منظور قدّمه النّاقد"**بوريس أوسبنسكي Boris Ouspenski** و الذي يمثّل عنده مجموعة من القيم التي تحكم العمل الأدبي والتي تظهر عبر مستويات القيم المختلفة التي تحملها الشّخصيات كصفات و سلوكات وقناعات فكرية وهي التي تشكّل المنظور العام لعالم الرواية، فالأفكار تدخل عالم الرواية كعنصر جمالي يتّخذه الكاتب أداة يعبّر بواسطتها عن تصوّره الخاص[2]، لذلك فالرواية باعتبارها تحمل فكرة لا تتأسّس إلّا على الأفكار التي تقتحم النّص باعتبارها مكوّناته الأولية، ليس بإمكان الكاتب بناء نصّه إلّا من خلالها، وبهذا يُحاول البّاحث من خلال دراسته للمنظور الفكري للرواية الوصول إلى الطريقة التي صاغ بها "**نجيب الكيلاني**" المنظور الفكري فنّيا وما يُريد قوله فكريّا.

وبعد أن اقتحم المنهج البنيوي جملة من النقّاد استعانوا به في تحليل النصّ السّردي والروائيّ خاصّة أمثال " **السّعيد بوطاجين ومحمّد بشير بويجرة ومخلوف عامر وآمنة بلعلي** وغيرهم من البّاحثين الذين اتّجهوا اتّجاها نسقيّا في الدّراسات المعاصرة، ظهر فريقا من النقاد تطرّقوا إلى اتّجاه نقدي آخر يلحّ على ضرورة علاقة الإنتاج بالتلقّي ضمن إطار سوسيولوجيا النّص بعد ما كانت تدرس العلاقة بين النّص والواقع

[1] ينظر: الشريف الحبيلة، بنية الخطاب الروائيّ، ص194.

[2] الشريف الحبيلة، بنية الخطاب الروائيّ، ص 328.

دراسة اجتماعيّة وثوقيّة لا تكاد تخرج عن النظريات الاجتماعية والماركسية التّقليدية العامّة، فظهرت البنيوية التّكوينية التي قدّمت قراءة جديدة لإشكال الدّاخل والخارج والسّياق والنّسق ، فإعادة الاعتبار لمقولة الخارج من قبل البنيوية التّكوينية ليس العودة إلى نظرية الانعكاس وإهمال حقيقة الفاعل المبدع، بل إنّ الخارج يتجلّى ضمن نسق الدّاخل وفي إطار البنية التي لا اعتبار لها ما لم تحقّق رؤيا العالم[1]، وقد ظهر مصطلح البنيوية التّكوينية مع النّاقد **"لوسيان غولدمان lucien Goldman "(1913/1970)** ، وبعده تبنّاها الكثير من النقاد سواء في العالم الغربي أو العربي ، وفي الجزائر وفي النّقد الروائي نجد مجموعة من البّاحثين أرادوا الإحاطة بهذا المنهج في دراساتهم ومن بين الدراسات التي عالجت النّص الروائي وفق البنيوية التّكوينية كانت أهمّها ما قام به:

_الشريف حبيلة: الرواية والعنف_دراسة سوسيونصّية في الرواية الجزائرية المعاصرة_

الكتاب هو بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه درس فيه النّاقد مجموعة من النّصوص الروائيّة فترة التّسعينات التي عالجت موضوع الأزمة والعنف.

ينطلق النّاقد من فكرة مفادها كيفية حضور العنف كمرجع جمالي في النّص الروائي وكيفية بناء النّص وهو يتفاعل مع واقع النّص والهدف منها هو معالجة الموضوع على إجلاء التفاعل الحاصل بين الواقع الاجتماعي وبنية الخطاب الروائي المستخلصة من ثنايا ذلك الواقع من خلال تجربة مبدع النّص، ثمّ بنية الواقع الاجتماعي وبنية النّص المنتج والمصوّر لذلك التّفاعلّ وهي الفكرة التي انطلق منها **(غولدمانLucien Goldmann)** إلى تكوين فكرة تماثل بين النّص والواقع بحيث تجتمع من خلاله البنيويّة الشّكلية بهيبتها النصّية المتحقّقة من خلال(الفهم) مع السوسيولوجية الكلاسيكية الماركسية المتحققة من خلال التّأويل الواقعي[2]، ولعلّ الدّافع الأوّل الذي أخذ البّاحث إلى الاستعانة بهذا المنهج هو

[1] ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقيّة_سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص245.

[2] خالد علي ياس، النّقد الهجين_المنهج السوسينصّي بوصفه نظرية لموت نقاء النّقد المعاصر، القدس العربي،25أبريل2020م، ساعة www.alquds.co.uk/ 10:48

الموضوع الذي عالجته رواية التّسعينات وهو قصّة الإنسان الجزائري ومعاناته خلال العشريّة السّوداء وذلك بتطبيق فكرة أنّ الرواية تستمدّ قصّتها من الواقع.

وبهذا يكون النّاقد قد استند في دراسته على منهج البنيوية التّكوينية كنظرية تمكّن دراسة النّصوص من وجهتين الأولى داخليّة تُراعي العلاقات والأنظمة والعلاقات في النّص والثانية خارجيّة تدرس علاقة هذه البنية كلّها بالأطر الاجتماعية والنفسية التي تولّدت عنها النّصوص.

قسّم الكتاب إلى مدخل وثلاثة فصول تحدّث في المدخل عن المنهج السوسيونصّي وكيفية تناوله للنصوص الأدبيّة، أمّا الفصل الأوّل جعله لدراسة المكان والعنف مُبرزا بذلك العلاقة التي أنتجها العنف بين المكان والمجتمع الممثّل في إفراده بجميع مستوياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافيّة والتّاريخية والنّفسية والجماليّة، وما نتج عن ذلك من ظواهر احتواها المكان وافتعلها بالاشتراك مع العناصر الأخرى كالشّخصيات والزّمان والجماعات البشرية المشاركة في إنتاج العنف، وفي كلّ ذلك كشف خصوصية المكان في ظرف طارئ أطّره العنف والتّعامل معه كمعطى وجودي.

فالمكان عند "**الشّريف حبيلة**" هو كيان اجتماعيّ يُمثّل خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه، يحمل بعضا من سلوك ووعي ساكنيه وهي الفكرة التي حدّها (**غاستون باشلار Gaston Bachelard**) والقائلة بأنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يُمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسيّة وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تمييز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكشف الوجود في حدود تتسّم بالجماعة في كمال الصّور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية[1]، فهو مكان حامل تجربة إنسانية تخزنها ذاكرة الإنسان تظهر حسب الموقف الحياتيّة يوظّفها الروائي في رواياته.

وفي الفصل الثاني درس حركية الزّمن التي قسّمها إلى زمن النّص وزمن العنف إذ جعل زمن النّص

[1] ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف_دراسة سوسيونصّية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث،اربد، الأردن، ط1، 2010 م، ص26.

يتجلّى من خلال تخطيب زمن القصّة في مستوى الخطاب للحصول على زمن الخطاب بفعل الكتابة التي يُمارسها الكاتب وهو يكتب عن أحداث سابقة زمنيّا لزمن الكتابة، وفي زمن القصّة خلص الباحث إلى نتيجة بأنّ القصّة في روايات العشرية السّوداء يرتكز على أحداث العنف متّخذا منها إطارا زمنيّا للخطاب حيث أنّ زمن القصّة يبدأ بالعنف وينتهي بالعنف في الأغلب، وفي زمن الخطاب درس المفارقات الزمنيّة في كل رواية على حدة، كما ربط البّاحث زمن العنف بوعي الشّخصية من خلال الزّمن النّفسي المرتبط أساسا بالشّخصية حيث يمتدّ في الذكريات والطموح تُعبّر عنه الحالات النفسيّة المتغيّرة.

كما تحدّث عن أنواع العنف الحاضرة في النّصوص الروائية والتي شكّلها في ثلاثة أشكال: العنف السياسي المتمثّل في (عنف السّلطة، فساد السّلطة، القمع، الاعتقال)، والقهر الاجتماعي (الذّات الكادحة المهمّشة، العنف ضدّ المرأة)، التطرّف (الجماعة الدينية ، المتطرّف،، القاتل)، مستخلصا بأنّ رواية التّسعينات جاءت في سياق سياسي واجتماعي نتيجة تصاعد الحضور القمعي للسّلطة والجماعة الدينية المتطرّفة والقمع ضدّ المرأة.

- **إبراهيم عبّاس: تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربيّة:**

الكتاب دراسة لثلاث روايات مغاربية (رواية اللّاز للطاهر وطار من الجزائر، رواية الغربة لعبد الله العروي من المغرب، ورواية حليمة لمحمّد لعروسي من تونس)، يُحاول فيه النّاقد معالجة إشكالية الرواية المغاربية المعاصرة التي خصّصها في البنية السّردية وتشكّلها في ضوء الانتماء الإيديولوجي لمبدعيها مُبرزا بذلك العلاقة القائمة بين الإيديولوجيا الأدبيّة التي يقوم بها النّص الروائي بالإيديولوجيا العامّة للروائي.

جاء الكتاب مُقسّما إلى مدخل وثلاثة فصول، قدّم في المدخل مفهوم الشّكل الروائي من منظور النّقد الغربي أوّلا ثمّ انتقاله إلى الأدب العربي، متحدّثا عن ثلاث نظريات لنقاد الغرب ساهموا في تأسيس نظرية الرواية هم: (جورج لوكاتش J, Lo، **لوسمان غولدمان** L,Goldmann، و**ميخائيل باختين M,Bakhtine**) مع تبيين وجه الاختلاف في تحديدهم مفهوم الشّكل الروائي.

تحدّث في الفصل الأوّل عن عنصر الفضاء الروائي الذي فصّل في تحديد مفهومه بدقّة وجرّده من

العموميّة والغموض الذي يُحيط به مُشيرا بذلك إلى أربعة فضاءات: **الفضاء الجغرافي Espace Geografique**: ويضعه مقابلا لمفهوم المكان الذي يتولّد عن طريق الحكي ذاته وهو المسافة التي يتحرّك فيها الأبطال / **الفضاء النصّيEspace Textuel**: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلّق فقط بالمساحة التي تشغلها الكتابة الروائيّة أو الحكائيّة باعتبارها أحرف طباعيّة على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتابة/ **الفضاء الدلاليEspace Séminantique**: يُشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد أن يرتبط بالدّلالة المجازية بشكل عام، **الفضاء كمنظور**: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي بواسطته أن يُهيمن على عالمه الحكائي عن طريق أبطال الرواية، حيث يهدف الباحث في دراسته لهذا العنصر إلى إبراز دور المكان في تشكّل الوعي الإيديولوجي لدى أبطال الرواية حيث ربط المكان في الرواية بوجهات النّظر و بالأحداث وبالشّخصيات وبزمن القصّة وبطائفة من القضايا الأسلوبية والسيكولوجيّة، فالوعي الفعلي عند **غولدمان** "يرتبط بالمشاكل التي تُعاني منها الطّبقة أو المجموعة الاجتماعية وأنّ الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغيّر الواقع المعيش"[1].

أمّا الفصل الثاني عالج فيه عمليّة التوظيف الإيديولوجي للعناصر الزمنيّة سواء تعلّق الأمر بالزّمن الاجتماعي أي الواقع الحقيقي لكتابة العمل الروائي والذي تؤطّره الأحداث التّاريخية، أو الزّمن النصّي المتمثّل في جماليّة الرواية كبنية فنيّة حسب ما يقتضيه منهج الدراسة والهدف منها هو ضبط الدّلالة الإيديولوجية وصيغ تركيبها، مقسّما ذلك إلى ثلاثة عناصر: (دلالة الزّمان التّاريخي، دلالة الزّمان الاجتماعي، ودلالة الزّمان النصّي).

- **مخلوف عامر: الرواية والتحوّلات في الجزائر:**

يدرس النّاقد في كتابه مجموعة من الروايات التي كُتبت باللّغة العربية تحديدا مع فترة السّبعينات أين كان الالتزام بواقع الشّعب أداة الروائيين آنذاك، وبهذا نجد النّاقد يُحاول مُعالجة صورة الثّورة _ثورة التّحرير والثورة الاجتماعية_ التي صارت موضوعا متداولا بكثرة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية وعلى الصّراع السائد

[1] ينظر: عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتّوزيع، ط1، 1988 م، ص102.

بكلّ أنواعه مُصرّحا ذلك في قوله:" وإنّ الذي يهمّني بالدّرجة الأولى في هذه الدراسات هو الاقتراب من صورة الثّورة وما استتبعها من تحوّلات وكيف ترتسم في عدد من الروايات"[1]، مُؤكّدا النّاقد بأنّ الكُتّاب في فترة السّبعينات كانوا يكتبون تحت مظلّة الخطاب السياسي/ الإيديولوجي السّائد الذي رأوا فيه ما يُجسّد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبيّة المفقرة.

ركّز النّاقد في جلّ الروايات التي تناولها على شخصية البطل وطريقة تعاملها مع موضوع الثّورة ومدى وعيها لها وكيفية تداركها للفعل وبحثها عن السّبيل لتغيير الوضع السّائد مُنطلقا في ذلك من مقولتي (الوعي الفعلي* والوعي الممكن الذي طرحهما غولدمان L.Goldmann)، كما ركّز اهتمامه على الجانب الفنّي للنّصوص لأنّ النّص الأدبي_حسب رأيه_ يجب أن يعلو على الخطاب السّياسي كما هو الحال في لقراءته لروايتي "نوار اللّوز وما تبقّى من سيرة لخضر حميروش لواسيني الأعرج" الذي درس دلالة الارتداد في الروايتين ودرس ظاهرة الاسترجاع لدى الشّخصيات للماضي والتي أعطاها أبعادا دلالية مختلفة حسب السّياق الذي حضرت فيه مُضيفا رأيه على لغة الأديب قائلا: "..بالإضافة إلى الارتداد و مرتكزاته والتّداعي بتنويع الضمائر تأتي اللّغة الأدبيّة الجميلة والتي تشكّل الأداة الأساسيّة في النسيج كلّه، لتجعل من الكاتب صوتا متميّزا في السّاحة الروائية وتجعل من أعماله إضافة جديدة مؤهّلة لأن تكون مقروء يسير وعلى نطاق واسع"[2].

إضافة إلى هذه الدراسات التي تمّ تقديمها والتي نهجت المنهج البنيوي والبنيوي التّكويني فإنّ الرسائل الجامعية الأكاديمية_ التي تناولت الرواية خلال فترة التّسعينات وما بعدها_ كانت هي الأخرى معظمها

---

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)،اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2000 م ، ص9.

[2] مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر، ص43.

*فالوعي الفعلي عند غولدمان يرتبط بالمشاكل التي تُعاني منها الطّبقة أو المجموعة الاجتماعية وأنّ الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغيّر الواقع المعيش".

ذات اتجاه بنيوي، كما يبرز المنحنى العام لهذه الدراسات اهتمامها بالعرض –حسب رأي الناقد "**السعيد بوطاجين**"– أي بوصف الأشكال النّاقلة للمعاني: الأنواع السّردية، المستويات السّردية، الوظائف السّردية، السّاردون، وقد تُعنى أحيانا بلغة السّرد و تبياناتها، كما يلاحظ على هذه الدراسات توظيفها الدّقيق لجهاز مصطلحي ومفهومي مؤسّس على الطّرح الغربي وبحوثه الجديدة في الحقول السّردية، كما أنّ هذه الدّراسات في مجملها اتّكأت على مقاربات "**جيرار جنيت**" في خطاب الحكاية، وبول ريكور في الزّمن والقصة، إضافة إلى ما قدّمه كلّ من ألبيريس وميشال بوتور[1]. وهذا يعني أنّ تطبيق البنيوية في النقّد السردي الجزائري – والروائي خاصّة– سارت على نهج المقاربة البنيوية الفرنسية.

2– الاتّجاه السّيميائي:

2–1– مفهوم السّيميائية:

السّيميائية أو السّيمائية أو السّيميولوجيا أو السّيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة... ترجمات وتعريبات تطول لعلم واحد بمصطلحين شائعين هما Semiology) من semion اليونانية حسب العالم اللغوي السويسري "دي سوسير"، أو semiotic حسب العالم والفيلسوف الأمريكي تشارلز سندرس بيرس Charles.Sanders.Peirce (1838_1914)[2]، وينظر إلى السّيمياء على أنّها "علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات وتعدّ من أحدث العلوم في مجالات الأدب واللغة والنّقد، وهي تعتمد أول ما تعتمد على العلامة"[3]، وقد عرّفها أيضا "فرديناند دي سوسير" بأنّها : "عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[4]، وبهذا تكون السّيمياء

---

[1] ينظر: السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص254.

[2] ينظر: بسام موسى قطّوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص13.

[3] عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،1994 م، ص50.

[4] ينظر: ترني هوكز، البنيوية وعلم الإشارات، تر:مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص113.

ذلك العلم الذي يدرس الإشارات والعلامات والشفرات التي تحمل معنى.

ظهرت السّيمياء خلال النصف الأول من القرن العشرين وذلك باعتبارها علما شاملا يدرس كيفية اشتغال الأنساق الدلالية التي يستعملها الإنسان، والتي تطبع بالتالي وجوده وفكره ذلك أنّ حياة الإنسان قائمة على الدلالة، إذ في إطارها بنى قيمه الأخلاقية والمعرفية والجمالية، وبها ومن خلالها طوّر تجربته بشقّها المادّي (الحضارة) والفكري والرّوحي (الثقافة)[1]، وقد كان ظهور هذا العلم معلنا مع العالم السويسري (دي سوسير) ومع الفيلسوف الأمريكي (بيرس)، وضمنيا مع الفيلسوف الألماني (ارنست كاسيير) ومع بعض العلماء والمناطقة وفلاسفة مدرسة فيينا أمثال : (فريج، فينغنشتاين، وروسل وكارناب)[2]، وانطلاقا من هذه الأصول الحديثة وبالخصوص ممّا اقترحه "**سوسير وبيرس**" انتشرت الأبحاث السّيميائية في مجالات مختلفة وبمنظورات متباينة لتقضي إلى العديد من النظريات والاتّجاهات هي ما يشكّل اليوم السّيمياء المعاصرة.

أمّا ظهور السّيمياء كمنهج نقدي وكإستراتيجيّة مصوّرة في قراءة الخطابات الإبداعية قراءة سيميائية أو قراءة النّص بوصفه ممارسة دالّة كان مع مطلع ستينيات القرن الماضي بفرنسا خصوصا، حيث برز عمالقة النقد السيميائي أمثال : (رولان بارث R.Barth، جوليا كريستيفا J.Kristeva، جاك لاكان J.Lacan، وغريماس Grrimas)[3]. ليزداد نفوذها –السيمياء– فيما بعد خارج فرنسا مع ظهور القاموس المصطلحي الذي ألّفه "غريماس" سنة 1979[4] هذا الأخير الذي قعّد المفاهيم السيميائية وأرسى

---

[1] ينظر: عبد الواحد لمرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب_من أجل تصور شامل مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة Protars3، ط1 ، 2005م، ص4.

[2] عبد الواحد لمرابط، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب، ص25.

[3] ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان،ص13.

[4] ينظر:يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر،ص133.

* ومن الدراسات التي أسّست للدرس السيميائي العربيّ: دراسات "محمد مفتاح" ومن مؤلفاته (تحليل الخطاب الشّعري استراتيجية التناص 1985م، وكتاب التشابه والاختلاف1995م، كتاب النص من القراءة إلى التنظير2000م، وكتاب دينامية النص1988م)، والناقد "**عبد الفتاح كيليطو**" في مؤلفاته (الأدب والغرابة1982م، كتاب الغائب1987م ، الحكاية والتّأويل1984م) والناقد "**محمد الماكري**" من خلال دراسته (الشّكل والخطاب1991م)، ويضاف إلى ذلك جهود الناقد "**عبد الله الغذّامي**" في السعودية، و"**قاسم مغداد**" في

معالمها في كثير من الأقطار.

و في الثقافة العربية يظهر أنّ المصطلح قد دخل أوّل مرّة عبر كتاب (نظرية البنائية في النقد الأدبي للدكتور "**صلاح فضل**" سنة 1977م) بعد تبنّيه لمصطلح السيميولوجية، ومع مطلع الثمانينات أخذ الدّرس السيميائي في الانتشار شيئا فشيئا ترجمة وتأليفا مع العديد من النقّاد والدّارسين* الذين بحثوا في المجال.

وأمّا عن حضور السيميائية في المشهد النقدي الجزائري فكانت مع دراسات قدّمها ثلّة من الباحثين البارزين في النقد تنظيرا وتطبيقا وترجمة، أمثال (عبد القادر فيدوح، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، السعيد بوطاجين، رشيد بن مالك، أحمد يوسف، حسين خمري، قادة عقاق،...[1] وغيرهم ممّن حاولوا التّأسيس لهذا المنهج عن طريق نقل المعرفة السّيميائية الغربيّة بمختلف اتّجاهاتها ومدارسها، ويعدّ النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" البادرة الأولى في تلقي النقد السيميائي بالجزائر وذلك من خلال دراسته لحكاية (حمّال بغداد) ضمن حكايات(ألف ليلة وليلة) سنة1989م ، ودراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمّد العيد آل خليفة1992م ، شعرية القصيدة –قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية "سنة 1995م ، وكتاب (تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق") سنة 1995م، ومقامات السيوطي (دراسة) سنة 1996م ، وهي نماذج تشترك في معظمها في خاصيتين : الطّابع السّيميائي في كل دراسة، والتّكامل في الإفادة من جميع التيّارات اللّسانيّة المخصبة بالتيار السيميائي مثل: البنيوية بمدارسها والتفكيكية والأسلوبية بإجراءاتها[2]، فالناقد استفاد من النقد العالمي ونهل من روّاده وأعلامه، وعُرِف بِمزجهِ للمناهج النّقديّة (السّيميائيّة والبنيوية والتفكيكية) ويظهر معه ذلك من خلال

سوريا، والمساهمة التي قدّمها الناقد المصري "**صلاح فضل**" في كتابه (شفرات النص دراسة سيميولوجية للقصّ والقصيد).وغيرهم كثير فهناك العديد من النقاد والدارسين الذين أحاطوا بالنقد السّيميائي في الوطن العربي.

[1] ينظر: أحمد سايحي، النقد النسقي الجزائري، ص106.

[2] ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،2005م ،ص14.

عناوين كتبه.

2_2النقد الرّوائي السّيميائي في الجزائر:

يعدّ موضوع السّيميائيات السّردية مجال حديث النشأة وهو وليد القرن العشرين حتّى وإن كانت مصادره و مصطلحاته الإجرائية متضمّنة في أكثر من مصدر سابق لرواد هذا العلم، وضبطا للبدايات فإنّ جذور سيميائية السّرد ترجع إلى مدرسة الشكلانيين الرّوس وخاصّة مع "فلادمير بروب"(**V. Propp**) (1895م_ 1970م) وكتابه "مرفولوجيا الخرافة"(la morpholoie du conte) الصادر سنة 1928م والذي يعدّ النواة الأولى للسّيميائية السّردية والموطئ لولادتها، وبعدها عُرض هذا الكتاب في فرنسا من قبل كلود **ليفي ستروس** (**C.L.Strauss**) سنة 1960م، ثم مع **كلود بريمون**(**C.Bremon**) سنة 1964م ومع **غريماس** (**A.J.Greimas**) سنة 1966م هذا الأخير الذي يمثّل الولادة الحقيقية لسيميائية السّرد من خلال كتابه الشهير (الدلالة البنيوية)[1]، ويعدّ مرجعا لأغلب النقاد السيميائيين العرب عامّة والجزائريين خاصّة.

بدأت عمليّة البّحث في السّيميائية السّرديّة في النّقد الجزائري مع النّاقد "**رشيد بن مالك**" بخاصّة، وذلك لما قدّمه من دراسات جادّة في المجال إضافة إلى اقتداره العلميّ والمنهجيّ ووضوح رؤيته النّقديّة ممّا جعله يتميّز بتجربته النقدية ويشجّع على قراءة مشروعه السّيميائي، فهو منذ "دراساته الأولى قد أفصح بدقّة عن مرجعيّته وعن ولائه المنهجي الكامل للجهود السّيميائية الفرنسيّة والغريماسيّة تحديدا، حيث كان حريصا في اختياره للمنهج تجنّبا للوقوع في فخ الانتقائية أو التّلفيق، ولتأسيس مشروع سيميائي نقدي ضخم ونظريّة سيميائيّة لتحليل الخطابات السّردية وسبر أغوارها"[2]، وقد ظهرت ثمار هذا النّاقد في دراسات عدّة منذ بداية التسعينات، ويعدّ مُؤلّفه(مقدّمة في السّيميائية السّردية)الذي أصدره سنة 1992م إنجازا مهمّا في

[1] ينظر:عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سيميائية النص السّردي، الاتحاد العام للكتاب والأدباء، بغداد، (د.ط)، 2007م، ص4.

[2] علي سحنين، السّرديات السّيميائية في النّقد الجزائري: رشيد بن مالك أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، عدد11، 2015م ، ص109.

الفصل الرابع: النقد الروائي الجزائري قضايا واتجاهات 1990م/2010م:

تحليل الخطاب السّردي سيميائيا لبساطة خطابه النقدي ووضوح مقاصده، أراد من خلاله تطوير سيميائية عربية ذاتية غير مطابقة أو منسوخة عن السيميائية في الغرب، ومن جهة أخرى كان للنّاقد "**عبد الحميد بورايو**" إسهامات[1] مهمّة في سيميائية السّرد سبقت_إن صحّ القول_ دراسة الناقد"**بن مالك**" ولكن كانت عبارة "عن مقالات في فترات متقطّعة مابين(1981م_1991م) وهي المرحلة التي عرفت نضج الباحث علميّا وتمرّسه في مجال الكتابة النقدية والتّأليف الأكاديمي والتّدريس"[2]، وظهرت معه سيميائية الرواية أيضا في كتابه (**منطق السّرد**) الذي درس فيه مجموعة من الروايات الجزائرية باللّغة العربيّة متبّعا فيها ما قدّمه كلّ من (**بروب وغريماس**) وهكذا يكون "**بورايو**" و"**بن مالك**" من أوائل النّقاد الذين تنبّهوا إلى الاتّجاه السّيميائي السّردي وضمن فترة محدّدة هي بداية تمثّل النّقد السّردي والروائي الجزائري لهذه الاتّجاهات الجديدة.

و في مايلي عرض لبعض الدّراسات :

_رشيد بن مالك: السّيميائية السّردية:

الكتاب عبارة عن دراسة سيميائية مقسّما إلى قسمين(نظري وتطبيقي) تطرّق في القسم الأوّل للحديث عن واقع وآفاق السيميائيّة في الفكري الأوروبي و العالم العربي هذا الأخير الذي طرح فيه المشاكل المنهجيّة العالقة بخصوص هذا التوجّه النّقدي الجديد، والذي يرجع سببه إلى " انقطاع التّواصل العلمي بين الباحثين العرب و كثرة البحوث الفرديّة التي تعدّدت معها الخطابات النقديّة واختلفت في مقاصدها العلميّة[3]، ولهذا الأمر يبيّن الناقد في مقدمة الكتاب إلى هدف الدّراسة التي يحاول من خلالها إلقاء الضّوء على السّيميائية بوصفها خيارا منهجيّا مغايرا للمناهج النّقديّة التّقليديّة بما يُساعد على تطوير سيميائية عربيّة

---

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، التحليل السيميائي للخطاب السّردي، الحكايات الخرافية للمغرب العربي: دراسة تحليليّة في معنى المعنى،وغيرها من المقالات المنشورة في مجلات مختلفة.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، ص117.

[3] ينظر: رشيد بن مالك، السّيميائيات السّردية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م، ص24.

ذاتية غير مطابقة أو منسوخة عن السّيميائية في الغرب، أمّا القسم التّطبيقي تناول نصّ النصيحة من كليلة ودمنة لابن المقفّع وروايتين جزائريتين (**نوّار اللّوز لواسيني الأعرج، وعواصف جزيرة الطّيور لجيلالي خلّاص**) مبسّطا التّحليل قدر الإمكان من أجل تجاوز المعضلة المصطلحيّة رغبة في تحقيق الوصلة العلميّة بالقارئ العربي.

درس النّاقد في رواية (**نوّار اللّوز**) النّظام السّميائي لفاتحة الرواية حيث بحث في مستويات النّص وأشكال بنيته بدراسة دلالة أفعال الأمر الموظّفة في نص المقدمة والتي يبني بها علاقة بين الكاتب والقارئ بعد أن جعل الأوّل مرسلا / محرّكا يقوم بفعل إقناعي على الثاني بوسيلة فعل الأمر، مُدرجا الفاتحة ضمن خارجيات النّص كونها مستقلّة عن النّص الروائي وأحداثه وشخوصه ومُلحقة به زمنيّا ومُرتبطة به دلاليّا، وجعلها ظاهرة تناصيّة تستمدّ دلالتها من تلاقي النصوص، ثمّ تطرّق إلى (العنوان) ودرسه دلاليّا.

كما درس البنية السّردية وتجليّاتها الدلاليّة في الرواية من خلال طرفين متضّادين (فاعل sujet وفاعل مضادanti-sujet) ولتوضيح هذا الصّراع لجأ إلى استخدام برنامج سردي، كما وضع جدول يتضمّن العناصر المرتبة حسب ظهورها التسلسلي في النّص مُحاولا فحص العلاقات التي تربطها في سبيل الكشف عن التجليّات الدلاليّة للمقاطع السّرديّة، كما اعتمد النّاقد في تفسيره علاقات التقابل الأساسيّة التي تحكم الوحدات المعجميّة عن طريق تحديده لمفهوم السيم sème الذي هو:" عنصر دلالي(...) لا يظهر على حقيقته إلّا في علاقته بعنصر آخر مغاير، إنّ علاقته خلافيّة ليس إلّا وعليه لا يمكن أن يُدرك إلّا في صلب مجموعة عضويّة في إطار البنية"[1]، فكلّ عنصر يستمدّ قيمته الدلاليّة من تعالقه بالعناصر الأخرى حيث يستحيل إدراك معنى السّيمات بقطع النّظر عن علاقته التقابليّة، وهذا الصّراع وضّحه عبر الرّسم العامليّ في ترسيمتين:(المرسل/ المرسل إليه، الفاعل/ الموضوع).

درس تصنيف شخصيات الرواية و تأطير مكوّناتها الشّكلية والدلاليّة وتحدّث عن مشكلة تحديد مفهومها في النّص السّردي عند الباحثين معلّلا ذلك أنّ رواج التّحليل السيكولوجي أسهم في تعقيد المسألة

[1] رشيد بن مالك، السّيميائيات السّردية ، ص96.

وإثارة اللّبس في التّمييز بين الشّخص personne والشّخصيّة personnage[1]، وقد بنى " **بن مالك**" في تحليله لشخصيات الرواية القاعدة النظرية المنضوية تحت مفهوم الممثلين المجسدّين في تلاقي نوعين من الأدوار العامليّة والموضوعاتية والمكلّفين بمهمّة مزدوجة فهم من جهة يدعمون البنية السّردية في اضطلاعهم بالوظائف الأساسية وفقا للمقطوعات وتبعا لمجال الحكاية، ويتحملون من جهة أخرى العناصر الدلاليّة، والشّخصية عنده تتميّز بثلاث ميزات: كيان صوري entitéfigurative، حساس animé، التفرّد individuation، أمّا تصنيفه لشخصيات الرواية حسب مستوياتها وتجليّاتها الدلاليّة جعلها في:**1_الشخصيّة المرجعيّة** personnage référentiel تُحيل على الواقع غير النصّي-extra textuel الذي يُفرزه السّياق الاجتماعي أو التّاريخي، 2_**الشّخصيّة المرجعيّة الذّاتية**: وهي كائن ورقي لا يتحقّق وجوده إلّا من خلال ذكريات السّارد أو ما يسند له من دور أو ببرنامج سردي في متن القصّة، **3_الشّخصيات الغائبة**: تشغل هذه الشّخصيات الخارجيّة عن إطار الزّمن الحاضر للقصّة بالسّابقة Analepse وتتميّز بحضورها القليل وبغياب برنامجها السّردي، **4_الشّخصيات الحاضرة**: تتموقع هذه الشّخصيات زمنيّا في حاضرة القصّة وتختلف وظائفها من شخصيّة إلى أخرى[2].

أمّا في رواية "**عواصف جزيرة الطّيور**" فقد اقتصر الدراسة على فحص المضامين الدلاليّة من خلال تحليل البرامج الأساسيّة للقصّة والرهانات الموجودة بين الفاعلين المنفذّين ومواضيع القيمة المستهدفة، حيث استعمل البرنامج السّردي لدراسة الصّراعات الموجودة في الرواية، واستقرأ النّاقد الملفوظات السّرديّة في القصّة انطلاقا من نظرية اgl;îhjهات Théorie des modalités، ثمّ درس الأبعاد الدّلاليّة لتسيير الفعل السياسي (السلطة/ الشعب/المثقّف) من خلال تقديمه مقطوعات سرديّة وشرح دلالة ألفاظها الموظّفة، كما استعان بالمربّع السّيميائي الذي لخّص به جميع دلالات الملفوظات التي تمّ تأويلها.

كما يجد النّاقد الرواية تعقد تناصا مع نص تاريخي يفتتح الرواية ويدرس التجليات الدلاليّة للخطاب

---

[1] ينظر:رشيدبن مالك، السّيميائيّات السّرديّة، ص129.

[2] ينظر:رشيد بن مالك، السّيميائيات السّرديّة، ص130_131.

التّاريخي في النص الروائي منطلقا من فكرة أن التّاريخ ليس فقط موضوعا لخطاب يسجّل وقائع حدثت بالفعل في الماضي بل إنّه موضوع لخطاب اجتماعي، رابطا هذا الأمر بالرواية من خلال إشارة الروائي إلى الاضطرابات والتمزّق الاجتماعي الممتدّة في البلد عبر حقب تاريخية موغلة في زمن محدّد بانتقال هذا البلد إلى العمران[1].

والملاحظ على دراسة النّاقد "**رشيد بن مالك**" أنّها دقيقة ومُفصّلة في تحليل النّص الروائي بشرح مدقّق ورصين وبإجراءات منهجيّة مقتدرة تدلّ على وعيه الدّقيق لمنهج السّيمياء، ولنظريّة "**غريماس**" في سيمياء السّرد الذي اعتمدها كمرجع للتحليل.

- **حسين خمري: فضاء المتخيّل_مقاربات في الرواية_:**

صدر هذا العمل في طبعته الأولى سنة 2002م يتكوّن الكتاب من 248صفحة مقسّما إلى جزئين: نظري وتطبيقي خصّص النّظري للحديث عن سلطة الحكي وعلاقة المتخيّل بالواقع و اقتصادات النّص السردي، أمّا التطبيقي كان للممارسات التطبيقية للنّص الروائيّ.

تناول النّاقد رواية (صوت الكهف لعبد الملك مرتاض) سيميائيّا مُشيرا إلى أنّ رواية عبارة عن حركة مزدوجة، فهي قراءة للتراث الروائي العربي والإنساني وتُحيل على مجمل قراءات الكاتب من (الطيب صالح إلى رشيد بوجدرة إلى ألف ليلة وليلة إلى نجيب محفوظ) كما يراها تُبدي صلة وثيقة مع التراث الروائي العالمي ومع الرواية الفرنسية خاصّة التي تعيد تشكيل بعض أجواء روايات " **غابريال غرسيا ماركيز**"، كما أنها وثيقة الصّلة بتقنيات الرواية الجديدة الفرنسية وانجازاتها النظرية عند كل من "**ناتالي ساروت**" و"**ميشال بوتور**" و"**جان ريكاردو**"، ومن جهة أخرى يعتبرها حقل تاريخي معين هو بداية تشكّل الوعي الوطني عند الشعب الجزائري والمخاض العسير الذي رافق تلك المرحلة ثم التحولات التي أنجزت عن هذا الوعي[2]، وبهذا يحاول الناقد في قراءته استنطاق ومحاولة الكشف عن النظام الرّمزي الذي يحكم أجزاء العالم الروائي الذي تعرّضت

[1] ينظر: رشيد بن مالك، السّيميائيّات السّرديّة، ص171.

[2] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص156.

له الرواية ومحاولة إبراز دلالاته منطلقا بذلك من أصغر الوحدات أو العلامات ليصل إلى البنية الكلية التي تحكم الرواية مراعيا خصائص النظم وقيمه التّعبيرية وطرائق تشكّل المضامين الروائية.

درس الناقد الرواية عبر ثلاث عناصر(**نظام الأشياء_لعبة السّرد والشخوص_ البنية الأسطورية**)، ففي العنصر الأوّل يجد طغيان بعض الأشياء في الرواية بصورة مكثّفة تجعل منها رموزا حقيقية لها دلالات معيّنة عرضتها الرواية في شكل سلاسل من الثنائيات الوظيفية، يراها النّاقد تمثّل النظام الذي يحكم الرواية ويضبط المسافة بين البطل والبطل المضاد anti-héros، هذا النظام الذي يجده سائر عبر كامل الرواية كون النّص يصوّر صراعا بين فئتين: فئة غريبة وفئة محلية، حيث يرى الناقد هذا الصراع جعل الرواية تنبني على تصوّر ثنائي للأوضاع الراهنة، ومن هنا كان هذا النّظام ماثلا في الأشياء والأمكنة ويُمثّل نظاما علاميا سيميائيا متكاملا إذ لا يكتسب هذا الشيء دلالته إلّا من خلال اقترانه بالشيء الآخر الذي يكوّن معه ثنائية في مرحلة أولى ثمّ بارتباطه بباقي الأشياء الأخرى داخل النسق الروائي في مرحلة ثانية[1] .

ونظام الأشياء الذي بناه الناقد في الرواية تمثّل في عنصري:

1_**الصّوت | الكهف**: يرى النّاقد أنّ لهما علاقة وثيقة بمضمون الرواية يحكمهما نوعان من العلاقات فتارة يتحدان ومرّة ينفصلان وذلك تبعا للسياق الذي يرد فيه لفظ (صوت) خاصّة، ويُرجع عنصر (الكهف) الذي جاء معرّفا لأنّه دائما في نفس السّياق وله وظيفة معيّنة في كلّ السياقات التي يرد فيها، كما منح لفظة (صوت) عدّة دلالات فهو كشيء مصدره الإنسان ومحدثه أيضا، كما يمكن أن يكون الهاتف الخفي أي صوت الضمير إلى غير ذلك من الدلالات، وأمّا (الكهف) كمكان فهو يراه يتّخذ دلالات زمانية لها جذور دينية من قصّة أهل الكهف القصّة القرآنية والمغزى منها هو البعث بعد الموت، كما قدّم الناقد عمل الصّوت في الرواية الذي ربطه بنفس الوظائف التي يقوم بها الشّخص العامل أي استعمال (صوت) بدل المسمّى الإنسان أي الجزء بدل الكل أي استعمال الدّال بدل المدلول، وبهذا فالكلمتان (صوت\الكهف) عبارة عن مولّدات لجملة من المعاني التي تتواتر بصفة دورية مؤكّدة على وظيفة كلّ من

[1] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، ص156.

الكهف والصّوت[1].

2- ثنائية العقد والخنجر: حاول الناقد في تأويله لهذين العنصرين تقديم رموز للعقد منها رمز العزّ وأداة للتّجميل حيث يتداخل هذا الأخير مع الغلّ الذي هو رمزا من رموز الذلّ، ويلاحظ على الحقول الدّلالية والإحالات القريبة والبعيدة لهاتين الكلمتين أنّها تتكامل في أكثر من مستوى من مستويات الرواية، وتلغي بعضها البعض لأنّه يستحيل تواجد العقد والغلّ في عنق إنسان واحد لكن هذا الموقف حصل في صوت الكهف وهذا الثنائي الضدّي يتداخلان في أكثر من مستوى حيث يراهما الناقد جناسا وطباقا في نفس الوقت[2].

3- ثنائية المرأة والخنجر: أدخل الناقد المرأة والخنجر في نظام الأشياء حيث يراهما جزءا من الأشياء التي تشكّل عالما رمزيّا ويوضّحان مجموعة من العلاقات الاجتماعية والثقافية، فالمرأة بالنسبة للناقد هي بؤرة نساء المنطقة التي تسردها الرواية باعتبارها أداة زينة خاصة بهنّ، وتمثّل منتوج حضاري وافد أثار إعجاب السّكان، وتجسيد لمجموعة من الممارسات الاجتماعية عبر الزمان والمكان، أمّا الخنجر فهو آلة الجريمة وسبب الفيضان الدّموي كما يراه الناقد يلعب دورا تطهيريّا(تطهير العرض والدّفاع عن الكرامة) وهو عنده وظيفة تبقى في حيّز اللّامكان باعتباره وسيطا لغويّا بالرّغم من تداوله كمنتوج يستعمل في المنزل وفي المطبخ بالذّات، إذ أنّه في وقت من الأوقات يتحوّل إلى أداة لاستعمالات أخرى وهذا حسب أغراض مستعملة، ويمكن أيضا أن يصير أداة للتواصل بالمعنى السّلبي ولغة مشتركة بين قاتل ومقتول وتعبيرا عن موقف معيّن تعجز اللّغة العادية عن الإبانة عنه[3].

وفي (**لعبة السّرد والشّخوص**) تطرّق الناقد إلى الكشف عن مدى حداثيّة الرواية بتواجدها على تقنيات سردية الرواية الجديدة وربط ذلك من خلال استعمال الروائي لضمير المخاطب(أنت) والتي يعدّها

---

[1] ينظر:حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص159_160.

[2] حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص165_166.

[3] ينظر:حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص169.

"**حسين خمري**" جمالية تركّز خاصّة على القارئ المتلقي، وذلك عن طريق استفزازه باستمرار وإدماجه بطريقة غير مباشرة في أحداث عالم الرواية وفضائها وتوريطه في عدد من أحداثها، فعن طريق هذه التقنية يتداخل القارئ مع مستقبل السّرد LE NARRATAIRE ، وبهذه الكيفية يساهم القارئ في خلق الأحداث، وقد استفاد الناقد في فهم هذه التقنية من محاولات"**ميشال بوتور** (**M.Butor**) الرائدة في هذا المجال، والباحث "جيرالد برانس(**G.J.Prince**) الذي حدّد وظائف مستقبل السرد في ستة وظائف*، حيث تتمثّل أسرار اللّعبة السّردية في إعطاء تأويلات وتفسيرات عن آليات السّرد من خلال الرواية وداخل النّص الروائي ذاته، وبهذه التقنية يجد النّاقد رواية "**عبد الملك مرتاض**" تقترب من الحداثة الروائية بالرغم من أنّ المضمون المعالج تاريخي اجتماعي إلّا أنّ الناقد يشبهها بروايات "**ألان روب غرييه**(**A.R.Grillet**) "**رواية الغيرة وفي المتاهة**"[1].

ودرس الناقد في عنصر **البنية الأسطورية** الفلكلور الذي صوّرته البيئة الخرافية التي تتحرّك فيها الرواية حيث درس الأسطورة عبر ثلاث مستويات: (مستوى الشخوص، مستوى الأمكنة، ومستوى الأحداث)، حيث درس الشّخوص وفق المخطّط الذي اقترحه "**غريماس**GRIMAS"، ففي مستوى الأمكنة بيّن الأبعاد الأسطورية من خلال الأوصاف التي منحها السارد وهي أوصاف عجائبيّة، وفي مستوى الأحداث درسها الناقد وفق برنامجيين سرديين متقابلين (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد) باعتبارهما يُمثّلان مفاصل التحوّل في الرواية، فالناقد يرى أنّ البرنامجين السّرديين اللذين ينظمان أحداث الرواية ينجز البطل الأوّل منهما وينجز الثاني البطل المضادanti-héros، إذ يحاول كل واحد منهما إلغاء الآخر والقضاء عليه لتأكيد حضوره وبسط شرعيته وكل برنامج سردي يتكوّن من مجموعة من التحوّلات السّردية معتمدا الناقد على القانون الصّوري الذي صاغه "**غريماس**"=pn][2] وهو انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشيء إلى

*تتمثّل الوظائف في(ربط السارد بالقارئ، المساعدة على تحديد إطار السّرد، إعطاء بعض أوصاف السّرد، التّأكيد على بعض المضامين، تطوير العقدة، حمل أو إظهار إيديولوجية العمل الأدبي).

[1] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص170.

[2] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص183.

حالة امتلاكه له.

كما تطرّق الناقد إلى مستوى وظائف الحكاية الشعبيّة العجائبية التي قدّمها "**فلادمير بروبv,Propp** "، والتمس في رواية (صوت الكهف) ثلاثة مراحل تحتوي عليها الحكاية الشعبية وهي المرحلة التّحضيرية، مرحلة الحصول على الشّئ، ثم مرحلة الإجازة، و أوجَدَ خمسة وظائف في الرواية من الوظائف التي قدّمها "**بروب**" أيضا وهي: **الوظيفة الأولى** حيث يختفي الطاهر العفريت عن الربوة العالية في سبيل الحصول على العقد المفقود / **الوظيفة الخامسة**(حسب سلم بروب) يتلقى المعتدي معلومات حول الضحية، **الوظيفة الرابعة** عشرة حيث وضع الشيء العجيب تحت تصرّف البطل، **الوظيفة الثلاثون** حيث ينال الآثم عقابه، **الوظيفة الواحدة والثلاثون** أين يتزوج البطل ويعتلي العرش، وفي آخر الدراسة يقدّم الناقد ملاحظة يرى فيها أنّ أهمّ الوظائف التي عدّدها "**بروب**" والمتعلّقة بالحكاية الشّعبية تنظم بنية الأحداث في رواية "**صوت الكهف**" وهو يبيّن مدى ارتباط هذه الرواية بالرّوح الشّعبية واقترابها من الأجواء الأسطورية والملحميّة محدّدة بذلك فترة معيّنة من تاريخ الشّعب الجزائري[1].

- السّعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي_دراسة سيميائية "غدا يوم جديد لابن هدوقة"عينة.

كتاب "الاشتغال العاملي" دراسة سيميائية لرواية "**غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة**" استثمر فيه "**السّعيد بوطاجين**" مكاسب السّميائية السّردية الغريماسيّة المتعلّقة بالعامل، حيث يشير في مقدّمة الكتاب إلى سبب اختياره للرواية كعيّنة للدراسة والهدف من الدراسة و الإطار المنهجي الذي يتحرّك فيه، كما يشير أيضا إلى إشكالية المنهج والمصطلح الأول ذي الطّبيعة غير القارة وحركته المستمرّة، والثاني الذي نشأ من اختلاف نظر الغربيين أنفسهم وصولا إلى التّرجمة العربية التي اتّسمت بالتشتّت والتناقض أحيانا، وأمام هذه المعضلة انتقى النّاقد بعض التّرجمات التي يراها أقرب إلى الدقّة مثل:"**سمير مرزوقي،عبد السّلام المسّدي،جميل شاكر، ميشال شويم**"، أمّا في التّمهيد فالنّاقد يحرص بدقّة في عرض معالم دراسته ومرجعيّته

[1] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص186.

في التّحليل متحدّثا عن إشكالية العامل الذي يتقاطع مع الشّخصيّة والممثّل والوظيفة مستعرضا تحوّلها بداية من الشكلانيين الرّوس (**فلادمير بروب**) إلى (**غريماس**) وصولا إلى (**آن إبرسفليد**) التي أعادت النظر في ترسيمة "**غريماس**" العاملية من حيث مقروئيّتها[1].

يقرّ النّاقد بأنّ العمل على البنى العامليّة في الرواية يتطلّب عملا تجزيئيّا غاية في الدقّة لذا فهو يُضيّق مجال اشتغاله ويحصره في دراسة البنى العاملية الشّاملة وإغفال البنى الصّغرى التي يجدها تتطلّب عملا موسوعيّا، ولضبط العمليّة التّحليلية عمل على انتقاء الذّوات الكبرى المهيمنة نصيّا وربطها بالبرامج السّردية لتبيان أهمّ الاتّصالات والانفصالات بين الذّوات والموضوعات ليوضح كيفية انتشار مختلف القيم وفق بنى عاملية متميّزة، كما يُصرّح باعتماده على نظريات "**غريماس**" المتعلّقة بالعامل فهو يراها مكمّلة لما اقترحه كلّ من "**بروب وأ.سوريو**" كونهما سبقاه إلى التّفكير في مسألة الأنظمة العاملية وكيفية اشتغالها نصيّا، غير أنّ "**غريماس**" قام بتنقيح وتقعيد الدّراسات التي سبقته، لذا جاءت دراسته شبه منتهية رغم ما يشوبها من نقائص بسيطة كما يبدو في كتابه الدّلالة البنيوية[2].

اعتمد النّاقد في دراسته على نظام المقطوعات الذي يراه القادر على تفكيك الوحدات الألسنية للخطاب إلى أجزاء شبه مستقلّة قابلة للاشتغال كقصص متفرّدة شارحا ذلك في قوله: "إنّ المقطوعة وحدة مستقلّة عن وحدات الخطاب السّردي قابلة للاشتغال كقصص، كما يمكن أن توجد مكملة كجزء من الأجزاء التي تشكلّه، وتحدّد المكان الذي تحتله وظيفتها في التّناسق العام للبنية السّردية"[3]، وقد انتقى الناقد مجموعة من المقطوعات تمحورت حولها الرواية وهي مقطوعات تحتوي على ذوات بينية لخّصها في خمس جمل يتمحور حولها الخطاب بغضّ النّظر عن الجمل الأخرى التي تؤدّي وظائف مختلفة تُسهم في تقوية الجمل، واشتغل الناقد في القسم الأوّل من الكتاب على التّرسيمات العامليّة باعتماده على المزدوجات الثلاث

---

[1] ينظر:السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية_غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة_، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2000م ،ص16.

[2] ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص19.

[3] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص21.

المكوّنة لها: (المرسل/ المرسل إليه ،الموضوع/ القيمة، المساندة/ المعارضة) مقترحا جدولا توضيحيّا يبيّن فيه كيفية انتشار العوامل وانشغالها والوضعيّات التي تحتلّها من منظور النّحو السّردي، وجعل هذه التّرسيمات في خمسة عناصر:

المدينة_الموضوع /الكتابة_الموضوع/ الرواية_الموضوع/ الأرض_الموضوع/ المدينة_الموضوع.

أمّا في الجزء الثّاني من الدراسة خصّصه لموضوع المثلثّات العامليّة الذي عرضه وفق ترسيمة ثلاثيّة [المرسل/ الذّات/ الموضوع] التي عرض فيها دور الشّخصيات الفاعلة وغير الفاعلة في الرواية، وذلك لعدم إغفال أدوار بعض الشّخصيات الثانوية التي كانت تُسهم في تحويل مجرى السّرد وتعقيد الأنظمة العاملة، كما يُبيّن النّاقد فائدة المثلّث العاملي الذي ربطه في التّمييز المزدوج: الإيديولوجي والنفساني لعلاقة الذّات بالموضوع مبيّنا من خلال تحليله إلى تداخل الإيديولوجي مع النفساني وكيف أنّ التميز النفساني للعلاقة بين الذات والموضوع له ارتباط مباشر بالإيديولوجي.

ومن هنا يُمكن القول: إنّ النّاقد "**السعيد بوطاجين**" كان يتبّع خطى "**غريماس**" في تحليله للرواية بإتقان وعلى دراية تامّة للأدوات المنهجية التحليليّة، ما يدلّ على تمكّنه في مجال السّيمياء عامّة والسّيميائية السّردية خاصّة ولعلّ هذا ما يؤكّده قول الباحثة "**سليمة لوكام**" في إبداء رأيها على دراسة الناقد إذ تقول: "إنّ تحليل السّعيد بوطاجين مؤسّس على تمثّل واضح للأسس النظرية ووعي دقيق لآليات الإجراء"[1]، وهذا الوعي المنهجيّ يعود إلى المرجعيّة العلميّة للنّاقد كونه خريج جامعة السّوربون وممَّن تتلمذوا على يد "**غريماس**" أيضا.

وإن كانت دراسات أخرى في المجال لا يسع المقام لذكرها جميعا كدراسة "**عبد الملك مرتاض**" في تحليله لرواية زقاق المدقّ يتعرّض فيها إلى إجراءات التّحليل السّيميائي، وكذا النّاقد "**عبد الحميد بورايو**" في كتابه (منطق السّرد) يتطرّق هو الآخر إلى المنهج السّيمائي، ويظهر أيضا النّاقد "**الطاهر رواينية**" في دراسته الموسومة(الخطاب الروائي المغاربي الجديد:دراسة في سردية آليات المحكي) وهي بحث نال به شهادة دكتوراه

[1] سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، ص361.

دولة سنة 1999م تعرّض فيه إلى مجموعة من النصوص الروائية المغاربية الجديدة درسها بإجراءات نقدية مختلفة مزج فيها بين "الاتجاه البنيوي الشّكلي الممعن في التقنية والاتّجاه النصّاني المفتوح وكذا الاتجاه السيميائي السّردي المركّز على المحتويات والدّلالات نازعا في كلّ ذلك منزعا تأويليّا يتجاوز به حدود الرّصد والوصف والشّرح والتّفسير"[1]، وغيرهم من النقّاد والبّاحثين الذين تبنّوا الاتّجاه السّيميائي في تحليل الرواية.

3- الاتّجاه التّفكيكي:

3-1 مفهوم التفكيكيّة: Deconstruction

إنّ التّفكيك معناه: "التّهديم والتّخريب والتّشريح، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء الماديّة المرئيّة لكنّه في مستواه الدّلالي العميق يدلّ على تفكيك الخطابات والنّظم الفكريّة وإعادة النّظر إليها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسيّة المطمورة فيها"[2]، فالتّفكيكية هي منهج نقديّ و"طريقة معيّنة لقراءة النّص تنهض على أساس إلغاء الحدود الفاصلة بين عمل الناقد وعمل مبدع النص عبر تصوّرات فكرية تتميّز بالتّفسير الحرّ للمدلولات وتحقيق ذات القارئ الفرد، ومن أوضح ذلك أنّه يضع المعنى ويحدّده دون اعتبار للمعنى القائم في النّص أو دون اعتبار لما يقصده المؤلّف"[3]، بمعنى أنّ التفكيكية تعمل على زعزعة فكرة البنية الثابتة التي كانت تنصّ عليها البنيوية ولا مركزية المعنى وتتعامل مع العلامة اللغويّة على أساس عدم ثباتها من جهة، وتفسيرها بحرية مطلقة من جهة أخرى، إذ لا تتقيّد بقصد معيّن أو بمركز ثابت أو بمنطلق علمي معيّن.

ظهرت التّفكيكية مع النّاقد الفرنسي **"جاك دريدا Jaque Derreda** (1930/2004م) مع أواخر الستينيات وهو يعدّ مؤسسها من خلال كتبه الثلاثة (الكتابة والاختلاف، في علم الكتابة، الصوت والظاهرة)، ويعرّفها على أنّها:" حركة بنيانية وضدّ البنيانية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو

---

[1] اسليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، ص306.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر_مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص114.

[3] سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004م، ص48.

حادثا مصطنعا لنبرز بنياته، أضلاعه أو هيكله، ولكن نفكّ في آن معا البنية التي لا تفسّر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوّة أو مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل"[1] فالتّفكيك عند **"دريدا"** يعني الهدم واللّااستقرار للمعنى، كما أنّ المنطلق الأساسي الذي بنى عليه التّفكيك هو تقويض فكرة الحضور التي كرّستها الحضارة الغربية من قبل بغية فسح المجال لإحلال فكرة الاختلاف والتعدّد.

ولعلّ الجدير بالذّكر القول إنّ هذا المنطلق التّفكيكي نشأ عن نقد **"دريدا"** للحضارة الغربية التي وجدها مجسّدة نظام الحضور والتّعالي القمعي والمركزيّة الخاصّة، فقد رأى **"دريدا"** أنّ الفكر الغربي المعرفي برمّته كان أسير ما سمّاه "بميتافيزقيا الحضور*" التي قادت إلى نتائج خطيرة على المستوى الحضاري والسّياسي والاقتصادي والعرقي جميعا، فكرّست الفردية بدلا من التعدّدية والوحدة بدلا من الاختلاف والكلام بدلا من الكتابة[2]، وبهذا جاء التّفكيك ثورة على المناهج التقليدية وعلى طروحاتها التي وجدتها ساذجة سواء منها التّاريخية أو السوسيولوجية أو السيكولوجية أو سيرة المؤلّف، كما كان ثورة على النّزعة الوصفية للمنهج البنيوي بعد أن رفض استراتيجيته في البناء داخل النص ليضع نفسه في موضع آخر[3] فالقراءة الباطنيّة والقراءة التفسيرية كلاهما عنده تبقى على شيء ما يظل ناقصا دائما فيهما.

وقد حدّد **"دريدا"** مبادئ ومقولات أساسية ينهض عليها المنهج التفكيكي ومن أبرز هذه المقولات (الاختلاف، التّمركز حول العقل، موت المؤلّف وميلاد القارئ، التّناص، القراءة والكتابة)، وبهذه المقولات استطاع **"دريدا"** أن يؤسس لاتجاه نقدي جديد يثور على البنيوية وإن كان التّفكيك انبثق من البنيوية نفسها_كما يراها البعض_ كنقد لها وانصبّ على مشكلات المعنى وتناقضاته، وقد أولى العديد من نقاد الغرب اهتمامهم بالتفكيكية بعد دريدا أوّلها المدرسة الأمريكية(Yale Schoo) النقدية التي من روادها (بول دومانP.Doman، هارولد بلومH.Bloom، جوفري هارتمانJ.Hartman، جوزيف هيليس

---

[1] عبد الله إبراهيم وآ خرون، معرفة الآخر، ص115.

[2] ينظر: صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،ط1،2015م،ص134.

[3] ينظر: صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ص135.

ميللرJ.H.Miller، فضلا عن بعض الحلفاء في جماعة Tel Quel الفرنسية[1] أين تضافرت الجهود الأوروبية والأمريكية في تأسيس النقد التّفكيكي في السّاحة النّقديّة الغربيّة.

وعربيّا انتقلت التّفكيكيّة متأخّرة كالعادة وظهرت ملامحها أوّل مرّة مع النّاقد السّعودي "**عبد الله الغذّامي**" مع كتابه (الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التشريحية) الذي يعدّ أوّل محاولة للنّقد التّفكيكي في النقد العربي، وبما أنّ النظريات الغربية وفدت إلينا عن طريق التّرجمة والتّعريب فقد اختار "**الغذامي**" مصطلح "**التّشريحية**" مقابل التّفكيكية مبرّرا ذلك في قوله:" وقد احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرّض له من قبل(على حد اطّلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل(النقض والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيئ إلى الفكرة ثم فكرت باستخدام كلمة(التحليليّة) من مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلّل) أي درس بتفصيل، واستقرّ رأي أخيرا على (التّشريحية أو تشريح النّص) والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النّص"[2]، وكان للناقد اهتمامه الواضح بمجال التّفكيك فبعد كتابه الخطيئة والتكفير عقبه بكتاب ثان سمّاه (تشريح النّص) سنة 1987م تناول فيه أهم القضايا التي تخصّ مجال التّفكيك والملاحظ في عناوين كتب الناقد يجد حرصه في اعتماده مصطلح (التشريح).

ثمّ توالت بعد جهود "**عبد الله الغذامي**" أسماء نقديّة عربيّة كانت لها إسهاماتها الجادّة في المجال أمثال(عبد الله إبراهيم، بسام قطوس، عبد العزيز حمودة، سعد البازغي وميجان الرويلي....وغيرهم من الباحثين، حيث اختلفت دراساتهم بين التنظير والتطبيق وعموما تبقى دراسات في مهدها الأوّل مادامت

---

[1] ينظر: صالح هويدي، المناهج النقديّة الحديثة أسئلة ومقاربات، ص160.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص344_345.

*يوسف وغليسي (النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنيّة، نورية شرفاوي: إشكالية الخطاب النّقدي الجزائري الحديث والمعاصر، أحمد السايح: النّقد النّسقي الجزائري بين الأصول والتّجليات) .

تتلّقى تعليمات البيئة الغربية.

أمّا عن حضور الاتّجاه التّفكيكي في النّقد الجزائري فتجمع معظم الدّراسات* التي سبقتنا في البحث على أنّ الناقد "**عبد الملك مرتاض**" هو رائد التفكيكية في الجزائر، وذلك مع نهاية الثمانينات من خلال دراسات مختلفة قدّمها في المجال منها دراسته الموسومة (ألف ليلة وليلة_تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد) سنة 1989م و(أ.ي_دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة) سنة 1992م ودراسته (شعرية القصيدة:قصيدة القراءة:تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية) إضافة إلى كتابه الموسوم (تحليل الخطاب السردي_معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) سنة 1995م، وفي ما يخصّ قضية المصطلح فقد استعمل الناقد مصطلح التشريحية والتفكيكية ثم يرجع ليقترح مصطلح "التّقويضية" التي يخص بها المصطلح الفرنسيDéconstructionisme ، وهو بذلك يعتبر من النقاد العرب الذين حوّلوا مصطلح التّفكيكية إلى مصطلح التقويضية[1]، أمّا عن الدراسات التي ظهرت بعد الناقد "**عبد الملك مرتاض**" فهي قليلة نسبة إلى نظيراتها في النقد العربي والغربي، ولا يوجد إلا نحو ما ترجمه الشاعر "**عمر أرزاج**" لنصوص تفكيكية من النقد الإنجليزي، ودراسة الباحث "**بختي بن عودة**" (انسحاب الكتابة) أو ما قدّمه الناقد "**الطاهر روابنية**" في دراسته الموسومة ب: (الكتابة وإشكالية المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق).

3_2النقد الروائي التفكيكي في الجزائر:

لا يخفى على باحث بأنّ النّقد التّفكيكي في الجزائر حديث النّشأة و لايزال يشقّ طريقه في البحث سواء كان على مستوى التّنظير أم التّطبيق، وحضوره في دراسات النقاد قليلا نوعا ما إذا ما قورن بالنّقد البنيوي والنّقد السّميائي اللذان كانا لهما رواجا كبيرا في السّاحة النّقدية الجزائرية، لذا فالبّحث في بيبلوغرافيا النقد الروائي الجزائري لم تطالعنا على دراسة ممنهجة_ خلال الفترة الممتدّة من1990 إلى 2010م_

[1] ينظر:يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في النّقد العربيّ الحديث، ص347.

قاربت الرواية تفكيكيّا إلّا ما حضر مع الناقد "**عبد الملك مرتاض**" في كتابه الموسوم تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة_ أو الدراسة التي قدّمها البّاحث "**الطاهر روابنية**" بعنوان: "الكتابة وإشكالية المعنى قراءة في بنية التّفكيك في رواية تجربة العشق للطاهر وطار" الصّادرة سنة 1993م عن مجلة البيان والتّبيين.

1_ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي_ معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة:

يعدّ الكتاب أوّل انطلاقة للنقد الروائي التّفكيكي في الجزائر وهو عبارة عن دراسة تحليلية مركّبة من إجراءات منهجيّة لرواية "زقاق المدقّ لنجيب محفوظ" .

يطرح النّاقد في مدخل الكتاب إشكالية تلّقي النصّ الروائي بأيّ منهج؟ أي كيف نحلّل هذا الجنس الأدبي المتغيّر بمنهج واحد؟ منطلقا من فكرة أنّ منهجا واحدا في الدراسة لا يكفي للكشف عن مكامن النّص وخباياه مفسّرا ذلك في قوله :" إنّ الذي ينقص تحليلاتنا هذه التّفكيكات التي تُتيح الكشف عن مكامن النّص وخباياه، وهو كشف حين يقع لا ريب في أنّه سيفضي إلى وضع منهج للدّراسة ملائم لطبيعة المواد المفكّكة نفسها لا لطبيعة منهج مستحلب جاهز، مفروض من الخارج على النّص فرضا، غريب على بناه العميقة والسّطحية معا..ذلك بأنّه أصبح من المفروض بل من المفروغ منه أن تحليل نص سردي معقّد، غنيّ عميق، متشعّب العناصر، متعدّد الشّخصيات أي عالم بدونما حدود، وأفق بلا نهاية لا يُمكن أن يستوفيه حقّه منهج يقوم على أحادية الخطّة والرؤية والأدوات، والإجراءات، كأن يكون أسلوبيّا فقط، أو بنيويّا فقط، أو حتّى بنيويّا أسلوبيّا، أو اجتماعيّا فقط أو حتّى اجتماعيّا بنيويّا(البنيوية التكوينية)، أو نفسيا فقط، أو حتّى نفسيّا اجتماعيّا[1]، شارحا ذلك في فكرة أنّ النّص السّردي الفصيح والرّسمي متحوّل ليس كالنّص السردي الشّعبي الذي هو ثابت، وبذلك فإنّ منهجا واحد غير قادر وكاف لفكّ بنيات النّص الروائي المتشعّب وأنّ التّركيب بين المناهج هو الأنسب، إذ يرى أنّ هاجس التّركيب موجود عالميّا ولكنّه

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق_، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)،1995 م، ص9.

ينبني على توحّد ابستمولوجي لدرجة أنّه يُصرّح بأنّ السيميائية تركيبيّة الطبيعية حيث إنما تتركّب من مفاهيم بيولوجية، ومفاهيم فيزيائيّة، ومفاهيم الذّكاء الاصطناعي...فقد انبثقت_السّيميائية_ عن ميراث مركّب من اللّسانيات البنوية، ودراسة الفولكلور والميثولوجيا، من أجل ذلك لا نجدها تُبدي أي خجل من الإفادة من كثير من المصطلحات النّقدية، والنّحوية، واللّسانية والفلسفيّة...فتحتويها وتكيّفها مع إجراءاتها ومفاهيمها فتُعالجها بالتّطوير والتّغيير[1].

قسّم الناقد الكتاب إلى قسمين الأوّل بعنوان: (البنى السّردية في زقاق المدق) الذي درس فيه مجموعة من البنيات (البنية الطّبقية\ القهرية، البنية المعتقداتيّة، والبنية الشبقيّة) مُبيّنا دلالتها داخل النّص وربطها بعلاقة الشّخصيّات وتصارعها جهرا وخفية بالإضافة إلى أنّها تكشف عن الطيّات الداخليّة لأنفسها والتي تستشفّها من خلال الحوار مع الآخرين ومن خلال المناجاة خُصوصا، وجسّد البنية الطبقيّة في جملة من المواقف (العداء الطبقي، القهر الجمعي، الفقر، البنية المعتقداتية، البنية الشبقيّة).

ويُؤكّد النّاقد في تحليله على حداثة دراسته التي لا تعتمد على التّقليد مبيّنا ذلك في حديثه عن البنية الطبقيّة قائلا:" ونحن هنا لا نرمي إلى معالجة هذا المصطلح الاجتماعي السياسي (الطبقيّة) بالمفهوم الماركسي بكلّ أبعاده الفوقيّة والتّحتيّة وما بينهما، وما حولهما قدر ما نريد أن نترصّد المواقف التي عبّرت حقّا عن هذا الشّعور أو جسدته فعليّا"[2]، وفي قوله أيضا لما أراد دراسة (العداء الطّبقي) يقول:" ليس هناك صراع حقيقي بين الأغنياء والفقراء في هذا النّص السّردي، من أجل ذلك عدلنا عن المصطلح التّقليدي الشّائع بين الاجتماعيين ونقّادهم، وعوّضناه ب(العداء) والفرق بين العداء والصّراع أنّ الأوّل لا يرقى إلى مستوى الفعل الحقيقي من أجل تغيير الرّاهن على حين أنّ الآخر يرقى إلى مستوى الممارسة والتطلّع من أجل التخلّص من هذا الوضع الرّاهن"[3] فالنّاقد يحرص دائما على أن تكون له بصمته الخاصّة في الطّرح والتّحليل وأن لا يكون مُجرّد ناقِلا عن ما سَبقه.

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية_، ص7_8.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية_ ص33.

[3] المصدر السّابق، عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّرديّ_معالجة تفكيكية_، ص37.

ومثّل (**البنية المعتقداتية**) في:"المعتقدات الدينية الصّحيحة المتمثّلة في القيام بالشّعائر، والإيمان بالغيب في حدود التّعاليم الإسلامية كما وردت في القرآن والحديث الصّحيح...والمعتقدات الشّعبيّة كالإيمان ببركة الأولياء والاعتقاد بقدرة الصّالحين على التّصرّف أحياءً والتّصديق بكراماتهم التي يُقابلون بها معجزات الرّسل والأنبياء."[1]، وقد درس الناقد هذه البنية وفق تقنية (**التّناص**) بحضور نصوص من القرآن والحديث النبوي الشّريف والعمل على إحصاء الكلمات الدينية المتناصّة معها، معتمدا أيضا على مخطوطات توضيحية لعمليّة بناء البنية، وتفكيك هذه البنيات كان انطلاقا من الشّخصيات التي كانت تبنيها في النّص فهي العاملة والمحرّكة والحاملة لكل نوع من البنيات المطروحة.

وفي دارسته (البنية الشبقيّة) مثّلها في (الشّهوانية أو الجنسيّة) من خلال الحالة النفسيّة لشخصيات الرواية وهنا ينفي الناقد التحليل النفسي الذي طرحه "**فرويد**" مبيّنا ذلك في قوله:" لا نرمي من وراء الخوض في هذه البنية هنا إلى دراسة نفسيّة نحن لسنا من أشياعها، ولا منهجنا الذي رسمناه يتقبّلها، فغايتنا من وراء تحليل هذه البنية وتقصّي آثاراها في هذا النّص ليست تعليلا لسلوك الشّخصيات جنسيّا فتتورط في اللّعبة الفرودية التي تكاد تُعيد كل سلوك وكلّ تفكير إلى كبت جنسي كامن أو رغبة جنسيّة مطويّة"[2]، فالشّبقية عند "**عبد الملك مرتاض**" تمثّل غريزة للإنسان والحيوان معا، وهي رغبة بيولوجية لا فرق بينها وبين الرغبة إلى الأكل أو النّوم.

أمّا القسم الثاني من الكتاب جاء معنونا (التقنيات السّردية) ضمّ فيه أربعة فصول: 1**الشّخصية: البناء والوظائف**_ 2**تقنيات السّرد في زقاق المدقّ** _ 3**الزّمكان في زقاق المدق** _ 4**خصائص الخطاب السّردي في النّص.**

تحدّث في الفصل الأوّل عن الخلط القائم بين النّقاد العرب لمفهوم الشّخصيّة وعدم تمييزهم لها بين

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية_ ص63.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية _، ص99.

*قدّمنا في الفصل الثّاني من البّحث التّعريف الذي طرحه في كتابه (في نظريّة الرواية) وهو التّعريف والرّأي نفسه.

الشّخص وبين الأبطال في النصّ السّردي، ما جعله يُقدّم تعريفا للشّخصية*مُبيّنا الفرق بين (الشّخصيّة والشّخص)، وقد أتاح الناقد المجال لدراسة الشّخصية التي شغلت صفحات عديدة من الكتاب مقارنة بالعناصر الأخرى وهذا يُوضّحه رأيه القائل:" لو أطعنا الرّغبة وأذعنّا للاستهواء لكنّا وقفنا هذا الكتاب كلّه على هذا العنصر السّردي وحده...ذلك بأنّ الشخصيّة عند "**عبد الملك مرتاض**" ربّما تكون هي كلّ شيء في أي عمل سردي ولا سيّما إذا كان ذا بنية سردية كلاسيكية مثل نص(زقاق المدق)[1]، وفي تفكيكه لشخصيات الرواية وزّعها عبر أربعة محاور:

سيميائية الشّخصيات: أين تعمّق في سيميائيّة الأسماء لدى أهمّ الشّخصيات وتحليل دلالاته/ **إشكالية الشّخصية الرئيسية**: درس في هذا الجزء تصنيف الشّخصيات في النّص السّردي وتواترها حسب أهميّة الوظائف السّردية الموكّلة إليها (مركزية، ثانوية،عابرة)/ **البناء المورفولوجي للشّخصيات**: وهنا بحث في الشّأن المورفولوجي للشّخصيات من خلال رسم ملامحها الخارجية ورصدها بطريقة إحصائية، ويعتبر الناقد رسم هذه الملامح غاية فنيّة من الروائي / **البناء الدّاخلي للشّخصيات**: درسه من خلال الصّفات والأفعال والسّلوكات التي كانت تمارسها الشّخصيات مثل (العنف، الغضب، حبّ المال، الجنس...).

وفي فصل **تقنيات السّرد** تحدّث عن أهمّ الأصول السّردانية بتقديمه تعريفات للسّرد والسّارد وعلاقته بالشّخصيات، والأشكال السّردية، أمّا دراسته للتقنيات السّردية في الرواية فتمثّلت في: **بناء الحدث والمؤشّر الحدثي** هذا الأخير الذي يقصد به الناقد: "الإعلان المبكّر لحدث لما يقع ولكنّه واقع لا محالة قريبا"[2].

البنية السّردية: التي يدرس فيها الحبكة السّردية في الرواية والتي يُرجعها إلى رؤية كلاسيكيّة بسيطة تعتمد على التسلسل المنطقي للزّمن وعلى طبيعة منطق العلاقات بين الشّخصيات.

التّمويه الحدثي: وهو أن تتسرّع الشّخصيات فتنخدع بإصدارها أحكاما حديثة لا تقع أبدا وإنّما تظلّ وهما لا يتحقّق وقد مثّل الناقد ذلك عن توهمات لشخصيات الرواية . **التّعامل مع الضّمائر**: لم يجد

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية_ ، ص127.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّرديّ_معالجة تفكيكية، ص199.

النّاقد أي تقنية مثيره للتعامل مع الضمائر في الرواية سوى حضور الضمير الغائب الذي يُتيح للسّارد أن يستعلي على شخصياته، **المناجاة:** عمل على تقديم الحوار القائم بين الشّخصيات ونفسها، **الارتداد:** واعتبره الناقد غاية فنّية اعتمدها الروائي بمزجه حكايات ماضية في أخرى حاضرة ودمجها مع بعض.

وفي فصل الزمان والمكان درس الزمان في الرواية من خلال السياق وربطه بالسياق التّاريخي ذلك أنّ الروائي_حسب رأي النّاقد_ كان يقدّم أحداثا ومشاهدا من العهود الغابرة (عهد الفاطميين، المماليك، السّلاطين) وتجلّى ذلك بداية من مطلع النّص، كما درس علاقة الزّمن بالسّارد الذي رآه عمد إلى تكسير نمطية السّرد عند ترتيبه للسلالات الحاكمة بتقديمه عهد المماليك قبل السلاطين، كما درس الزّمن أيضا بعلاقته بالشّخصيات وبفترة اللّيل (الزّمن اللّيلي) هذا الأخير الذي جعله دالّا وفكّك المجازات الزمنيّة الليليّة وأحصاها (لا تقلّ عن ثلاث وثلاثين حالا)، وقدّم أهمّ الشّخصيات التي كانت فاعلة في هذا الزمن ليصل في الأخير إلى قول إنّ الروائي يُقدّم لنا الزقاق في ساعة الغروب موحيا بأنّه يُقدّم صورة من الحياة على وشك الغروب[1].

وفي عنصر المكان تحدّث النّاقد عن سبب اختياره لمصطلح المكان دون الحيّز إذ يرى أنّ الأوّل قاصرا أمام الثّاني وأنّ الثاني أشمل وأوسع من الأوّل وقد اختار لفظ المكان لوجود أمكنة حقيقية في الرواية كالقاهرة، وسيدنا الحسين والأزهر...مبيّنا الناقد بأنّ المكان هو ما عنى حيّزا جغرافيّا حقيقيّا، من حيث نطلق الحيّز في حدّ ذاته على كلّ فضاء خرافي أو أسطوري أو كلّ ما يندّ عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأثقال والأشياء المجسّمة كالأشجار والأنهار وكلّ ما يعتري هذه المظاهر الحيّزية من حركة أو تغيّر[2].

كما ربط الناقد المكان بنفسيات الشّخصيات والصّراعات التي كانت تعيشها (صراع الآباء والأولاد، صراع الحضارات، الصراعات الدينيّة، صراع الطبقات، الصراعات العاطفية)، و قدّم نوع الأماكن

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية_، ص236.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّرديّ_معالجة تفكيكية_ ، ص245.

التي حضرت في الرواية والتي تمثّلت في الأماكن العامّة ذكرها في (الشّوارع، الأحياء، السّاحات والميادين، الدكاكين والمتاجر، المقاهي والحانات، المقابر والمدارس).

ودرس في فصل (**خصائص الخطاب السّردي في زقاق المدق**) دلالة مصطلح الخطاب وأصوله وترجمته وتبنّيه في النقد العربي المعاصر، مُستخلصا من المادّة المفكّكة من أصل مجموع الخطاب أنّ هناك خصائص أسلوبيّة، وهي مُواصفات تقليديّة نصادفها في معظم النصوص الأدبية العربية وغير العربية: كالوصف والتّشبيه، والتّكرار، والتّناص ...كما أنّ هناك خصائص سيميائية وهي مواصفات جديدة تُوحي بأنّ النّص كان يُوظّفها توظيفا مقصودا، ويلحّ عليها لتُؤدّي عنه دلالات تاريخيّة أو اجتماعيّة، أو نفسيّة أو جماليّة أو ضد الجماليّة مثل الروائح(النتنة والعبقة معا)، والعيون والوجه والألوان على اختلافها...[1]

وبعد تقديم الدّراسة التي قدّمها "**عبد الملك مرتاض**" يظهر أنّها حملت ما كان يدعو إليه في المدخل، وهو التّركيب بين المناهج من أجل دراسة النّص السّردي الروائي، فقد اتّضح على النّاقد أنّه لم يعتمد على المنهج التّفكيكي بمفرده وإنّما شاركه في ذلك مجموعة من المناهج التي خدمت غرض التّحليل إذ ظهرت معه (البنيويّة، السّيميائية، الأسلوبيّة) فدراسته لم تكن تفكيكيّة خالصة ولعلّ هذا ما جعل إحدى الباحثات الجزائريّات تقول بإنّ المحاولات العربية التي قُدّمت في النّقد التفكيكي حُكم عليها بأنّها ليست تفكيكية دريدا التي نادى بها لكنّها نسيج مركّب من البنيوية والسّيميائية خصوصا، وأنّ جلّ من فهموا القراءة التّفكيكية أجمعوا على أنّها قراءة متضادة تُثبت معنى النّص ثمّ تُنقضه.[2]

4.الاتّجاه الأسلوبي:

1.4مفهوم الأسلوبية:la stylistique

قبل تحديد مفهوم الأسلوبية لا بدّ من تقديم تعريفا للأسلوب (**le style**) الذي يُعدّ سبّاقا للظهور بالنسبة لمصطلح الأسلوبية"**la stylistique**" طولا وعرضا وتاريخا ومادّة، وأنّه استُعمل منذ

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية_ ص 263_264.

[2] ينظر: نورية شرفاوي، اتّجاهات الخطاب النّقدي الحديث في الجزائر وإشكالية القراءة، ص 172.

القديم عند كلّ من النقّاد العرب والغربيين، واكتسب مفاهيم عديدة تختلف باختلاف كلّ زاوية نظر، فكلمة أسلوب في المعنى اللغوي العام تعني "النظام والقواعد العامّة حين نتحدّث مثلا عن أسلوب المعيشة لدى شعب ما أو أسلوب العمل في مكان ما ، كما يمكن أن تعني أيضا الخصائص الفرديّة حين نتحدّث عن أسلوب كاتب معيّن[1]، كما يعرّف مصطلح "style" أنّه مشتق من الكلمة اللاتينية stilus) والتي تعني:"طريقة في الكتابة، وهي استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية"[2]، وبهذا يكون الأسلوب هو النّظام والطّريقة المتّبعة في تحليل شيء معيّن، أمّا في ربط الأسلوب بالحقل الأدبي فيكون الأسلوب هو الطريقة التي يتّبعها الدّارس أو النّاقد في تحليل الأثر الأدبيّ.

أمّا مفهوم الأسلوبية فهو ضيّق الأفق مقارنة بالأسلوب وتكاد تقتصر في معناها على حقول الدراسة الأدبية حيث تعرف بأنّها:"علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغويّة التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التّعبيرية والشّعرية فتميّزه عن غيره، إنّها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغويّة وتعدّ الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[3]، أي أنّ الأسلوبية تدرس النص الأدبي دراسة داخلية موضوعية وتهدف لاستطلاع طرق تشكيل النص بحثا عن الخصائص المسؤولة عن أدبيّة الأدب وهذا يدلّ على أنّ الأسلوبية هي "منهج نقدي وهي مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليّات التّحليليّة التي ترمي إلى دراسة البنى اللّسانية في النّص الأدبي وعلاقاتها بغية إدراك الطّابع المتميّز للغة النص الأدبي نفسه ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، وهكذا فإنّ الأسلوبية تكشف من خلال تحليل البنى اللسانية عن البنى المتميّزة التي هي

---

[1] ينظر: عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر_مدخل نظري ودراسة تطبيقية_ الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع،الجزائر، ط1، 2014م، ص22.

[2] بير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د.ط) ، (د.ت)، ص09.

[3] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1980م، ص140.

البنى الأسلوبية إذ تضفي هذه الأخيرة على النّص القيم الفنيّة والجماليّة والسّمات الفريدة التي تكون في الوقت نفسه بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي"[1]، وبيان ذلك أنّ الأسلوبية تُعنى بالوحدة الجمالية الفنية التي تشكّل النص وتُكسبه قوّة أدبية .

وكغيرها من المناهج النقديّة الحديثة فالأسلوبية غربيّة المنشأ وأوّل من أطلق مصطلح الأسلوبية هو البّاحث" **فون درجابلنتس**"سنة 1875م التي كان يعني بها دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتّراكيب وما يؤثره في كلامه عمّا سواه،لأنّه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه[2] أمّا مؤسّس علم الأسلوب فهو العالم اللّساني" **شارل بالي CHARLES BALLY**" (**1865_1947**) وذلك سنة 1909م بإصدار كتابه "مصنّف الأسلوبيّة الفرنسيّةTRAITE DE STYLISTIQUE FRANCAISE"، حيث يرى أنّ الأسلوبية تدرس العناصر التّعبيريّة للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التّعبيري والتّأثيري، وبعده جاء أتباعه وتلاميذه الذين ساروا في اتجاه الأسلوبية التعبيرية وانصبّت جهودهم في تحقيق دور الأسلوبية في الكشف عن خصائص التّعبير رغم الاختلافات البسيطة بين أرائهم ومن هؤلاء "ماروزو" و"كراسو" ونادى كلّ منهما بشرعية الأسلوبية وعدّها علما له مقوّماته وأدواته الإجرائية وموضوعه ، ودعم هذا الرّأي "**جاكبسون وميشال ريفاتير وستيفن أولمان ودي لوفر وباختين وهنريش** بليث وسواهم من الباحثين[3]، وبما أنّ أعلام هذا المنهج كثيرون ومختلفون فقد اختلفت مفاهيمها و تعدّدت اتّجاهاتها* أيضا، وقد ذاع صيتها خلال الستينيات لدى نقاد الغرب وتناولوها تنظيرا وتطبيقا في دراساتهم.

أمّا في النقد العربي فالأسلوبية لم تظهر إلّا مع السّبعينيات عن طريق الترجمة والتعريب ويعدّ الناقد "**عبد السّلام المسدّي**" سبّاقا في التّرويج لمصطلح (الأسلوبية) بين الباحثين الذي ترجم

---

[1] عمر عبد الله العنبر، محمد حسن الواد، الأسلوبية وطرق قراءة النّص الأدبي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد41، عدد2، ص438.

[2] ينظر: نور الدين السّد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،ج1، 1997 م، ص11.

[3] ينظر: نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص11.

(STYLISTIQUE) بالأسلوبية كما يرد عنده مصطلح (علم الأسلوب) أحيانا أخرى والذي عرّف الأسلوبية على أنّها "امتداد للبلاغة ونفيُ لها في الوقت نفسه، هي لها بمثابة حبل التّواصل وخطّ القطيعة في الوقت نفسه أيضا"[1]، إذ يدرس العلاقة بين العلمين فيرى أنّ البلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشّكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبية علم وصفي تحليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله ويلتقيان في كون الأولى بديل الثانية[2]، ثمّ توالت ترجمات المصطلح مع نقّاد غيره، فقد ظهر مصطلح **(الأسلوبيات)** مع النّاقد "**سعد مصلوح**"، أمّا النّاقد "**صلاح فضل**" فهو يستعمل علم الأسلوب مقابل(stylistique) ويراه جزء من علم اللغة، كما ذهب العديد من الباحثين والنقاد في هذا الحقل المعرفي إلى استعمال مصطلح الأسلوبية ترجمة وتأليفا ومن هؤلاء: محمد عزام، منذر عيّاشي، عدنان بن ذريل، حميد لحميداني، أحمد درويش...وغيرهم من الأسماء النقدية التي اهتمّت بمجال الأسلوبيّة.

أمّا عن تجليات هذا الاتّجاه في المشهد النّقدي الجزائري فقد كان متأخّرا نوعا ما ولم يظهر إلّا في الثمانينات من القرن الماضي مع النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" من خلال دراسته (الألغاز الشّعبية الجزائريّة) سنة 1982م، حيث تطرّق إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا بتقسيمه الكتاب إلى قسمين تناول في القسم الأوّل منه مفهوم الأسلوبية وتاريخها أين ربطها بالأسلوب ويعتبره الأصل الشّرعي لها، كما يرى أنّ الاهتمام بالأسلوب من حيث هو ظاهرة لغويّة نشأت عن استعمال اللّغة وتقليبها وتحميل ألفاظها بالمعاني الجديدة في كثير من الأطوار إلى التوصّل إلى مصطلح ألسني جديد وليد القرن العشرين هو الأسلوبية stylistique معرّفا إيّاه بأنّه:"دراسة علميّة لأسلوب أعمال أدبية[3]، أمّا القسم الثاني من الكتاب فقد خصّصه لدراسة بعض الألغاز أسلوبيّا عبر مستويات التحليل اللغوي الثلاث: المستوى الصّوتي، المستوى التّركيبي والمستوى الدّلالي.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، دار الكتب الوطنيّة، ليبيا، ط5، 2006م، ص44.

[2] ينظر:المرجع نفسه،ص45.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر،(د.ط)،2007م، ص127.

ثمّ توالت بعده دراسات ثلّة من الباحثين الأكاديميين الذين أرادوا الإحاطة بالمنهج الأسلوبي عبر مقالات وكتب نقدية منها ما قدّمه الأستاذ " **نور الدّين السدّ، عليّ ملّاحي**" في كتابه الموسوم ب(**المجرى الأسلوبي للمدلول الشّعري العربي المعاصر**) ونحو ما قدّمه الأستاذ "**عبد الرحمن بن زورة** "في كتابه (**أسلوبية الخطاب الشّعري المعاصر**) وغيرهم من أسماء الباحثين الذين تناولوا هذا الاتّجاه النّقديّ.

4_2_النّقد الرّوائي الأسلوبي في الجزائر:

إنّ الباحث في الدراسات التي تناولت الرواية أسلوبيّا في النّقد الجزائري يجدها نادرة نوعا ما مُقارنه بالاتّجاهات النّقديّة الأخرى، ذلك أنّ التّحليل الأسلوبي ولكونه يهتمّ بالجانب الفنّي والجمالي كان مُنصبّا بكثرة على دراسة النّص الشّعري المعروف بجماليّة الفنيّة والبلاغيّة، الذي أُنجِزَت حوله فيضٌ من الدّراسات الأسلوبيّة هذه الأخيرة التي تُشبه كثيرا البلاغة القديمة ما ساعد النقّاد على تناول النصّ الشّعري بمنهج حديث يُناسبه، وهذه النّدرة في الدّراسات الروائيّة لا تخصّ النّقد الجزائري فقط وإنّما حتّى النّقد العربيّ والغربيّ كانا يُعاني من عدم وجود أسلوبيّة خاصّة بالرواية وهذا ما صرّح به النّاقد "**حميد لحمداني**" في كتابه (أسلوبيّة الرواية[1]).

فقد حاول النّقاد دراسة الرواية بنفس المعايير التي درسوا بها النّص الشّعري وهذا ما لم يتناسب مع لغة الرواية، وهذا ما يُدلي به "**حميد لحمداني**" في قوله: "ومن المفارقات المثيرة للإنتباه أنّ كثيرا ممّن مارسوا النّقد القصصي والروائيّ في العالم العربيّ إلى حدود منتصف هذا القرن كانوا يدرسون الرواية بالمقاييس البلاغيّة المأثورة، وهي مقاييس نشأت أساسا من خلال تأمّل ودراسة الظواهر الجماليّة في الشّعر والنّثر الفنّي، واعتمدت بشكل جوهري على رصد الظّواهر الجماليّة الجزئيّة..ولقد كان من الطّبيعي أن تُخيّب الرواية كلّ آمالهم المعقودة على هذا الفنّ الجديد الذي كان قد أخذ في اكتساب إعجاب كثير من المثقّفين بين الفئات الاجتماعيّة المتوسّطة، وكان السّبب الأساسي في خيبة أمل هؤلاء النقّاد هو أنّهم لم يجدوا في لغة

[1] ينظر: حميد لحمداني، أسلوبيّة الرواية_مدخل نظري_ منشورات دراسات:سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص04.

الرواية نفس إشراقة العبارة وتألّقها المعهودين في الكتابة الشّعريّة أو في الخطب والرسائل الفنيّة"[1]، فلغة الرواية لم تعد تعتمد النّسج التّقليدي الذي وُلدت به وإنّما فتحت الباب لجميع الأجناس الأدبيّة المساهمة في تشكّلها، فهي أخذت من غموض الشّعر ومن جمال الرّسم والتّشكيل الفنّي وتذوّقته، ما جعلها أكثر تعقيدا وصعوبة في فهم تراكيبها الصّوتيّة والصّرفيّة والدّلاليّة، وما منحها طابع الاستمراريّة والوجود.

وبهذا ظلّت الدّراسات التي قُدّمت في حقل أسلوبيّة الرواية غير مكتملة وإن وُجِدت فهي تُعالج جزءا مُعيّنا من فنيّات وجماليّات النّص الروائي بآراء بلاغيّة، وإن كانت بلاغة الرواية تختلف عن أسلوبيّتها وهذا ما يُصرّح به "**حميد لحمداني**" بأنّ "بلاغة الرواية إذا أريد لها أن تُصبح علما جديدا قادرًا على استيعاب تقنيّة الرواية، ومُقوّماتها الجماليّة، عليها أن تتحوّل إلى ما يُمكن تسميته بأسلوبيّة الرواية"[2]، كما يُصرّح أيضا بأنّ كتابه_ أسلوبيّة الرواية_ يُعدّ أوّل مُحاولة في النّقد العربي عالجت قضايا أسلوبيّة الرواية (شكلا ومحتوى)، وفتح به مجال البّحث للدّارسين.

أمّا في النّقد الجزائري وبعد الاطّلاع على المدوّنات التي درست الرواية أسلوبيا فترة التّسعينيات وما تلاها، تظهر بعض القراءات التي حاولت أن تلتمس الأسلوبية من إحدى جوانبها كدراسة اللغة الروائية أو الأسلوب الروائي وخصائصه الفنيّة، وهي دراسات معظمها كانت تطبيقيّة وهذا ما وُسِمت به هذه الفترة التي انصبّ جلّ اهتمامها على تحليل النّص السّردي والروائي خاصّة، وقد اخترنا نموذجين لذلك منها:

_السعيد بوطاجين: السّرد ووهم المرجع:

يعدّ الكتاب من أهم الكتب النقدية الجزائرية التي عالجت الرواية وفق إجراءات منهجية حداثيّة وهو عبارة عن دراسة لثمانية روايات جزائرية كانت عبارة عن محاضرات قدّمها الناقد في ملتقيات وطنيّة ودوليّة ثمّ أعاد جمعها وطبعها في كتاب قرأها بمناهج مختلفة (بنيويا، سيميائيا وأسلوبيا).

ولما كانت الأسلوبيّة تهتمّ بدراسة الأسلوب واستنباط الخصائص الفنيّة والجماليّة للنّص الأدبيّ فإنّ

---

[1] حميد لحمداني، أسلوبيّة الرواية ، ص05.

[2] حميد لحمداني، أسلوبيّة الرواية، ص08.

النّاقد يُحاول في إحدى مقالات الكتاب مُعالجة مسألة " العدول الأسلوبيّ في رواية **تماسخت دمّ النسيان للحبيب السّائح**".

ركّز النّاقد في دراسته للرواية على استنباط الخصائص الفنيّة التي تشكّلت بها لغة الروائي والتي يراها قد أحدثت عدولا وانزياحا عن اللغة المألوفة في الرواية الجزائريّة، مُصرّحا في ذلك بأنّ **"الحبيب السّائح"** تفطّن إلى أسلوب اللغة برؤية وبصيرة حادّة مُختلفة عن كتاباته السّابقة، ويعدّها تجربة مفارقة تُدخل النّصّ الروائي الجزائري حقل التّجريب والتّجديد بعد أن كان مُستجيبا للواقع المعيشي وإيديولوجيّاته، وهذا ما يُوضّحه النّاقد في قوله:" لن نكون مُبالغين إذا حكمنا على اللغة السّرديّة التي تمفصل معاني رواية تماسخت بأنّها تُمثّل عُدُولا لا يكاد يكون كُليّا عن اللغة المشتركة التي خسرت الانتقائيّة بفعل التزامها المضلّل بشيء يُسمّى الحاضر، أو الواقع في تحديدات أخر"[1].

ويُوضّح النّاقد مفهومه للعدول الأسلوبي الذي يُحاول دراسته بأنّه ذلك " التّنقيب المستمرّ في حفريّات الممكنات البنائيّة عوض التّبئير الكلّي على واقع وموضوعات سائدة، لأنّ الواقع داخليّ خاصّ بمُتخيّل الروائي وشخصيّاته، لذا عدل عن التّعامل معه وفق منظور خارجي يجعل الأسلوب ملكيّة جماعيّة أو ظلّا باهتا للشّعور المحطّم أو للوعي بضرورة إيجاد طريقة لنحت السّرد"[2]، ومن هنا يتضّح دراسة النّاقد للغة والتي لن تكون خاصّة بالقواعد والأنواع، وإنّما في سياقها التّوظيفي والبلاغي في حدود اللّفظ والجملة.

وبيّن النّاقد عدول اللغة من خلال معالجته لبعض العناوين التي طرحها (كاللّفظة والحكاية) حيث تطرّق إلى اللّفظة والمفردة الموظّفة في الرواية ليجد أنّ المفردات وحدها كافية للإقرار بأنّ القاموس اللّغوي للروائي يُمثّل حدثا ألسنيّا في حدّ ذاته، بغضّ النّظر عن طبيعة البلاغات المحتملة التي يُمكن أن يُمرّرها للقارئ الفرضي، كما بيّن التّنويع اللّفظي النّادر الذي يراه يُمثّل شبكة مركّبة من الكلمات الجديدة القديمة التي تزداد اتّساعا وتنوّعا كأنّها احتجاجُ على الرّاهن اللغويّ الذي غدا تضييقا خطيرا للإمكانات الإبلاغيّة، وهذا

[1] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص59.

[2] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع ، ص61.

الجمال اللّفظي الذي تمتاز به الرواية يراه النّاقد تقويض للقاموس الثّابت، والذي يُمثّل وعيا بكيفيّات القول قبل أن يكون تجديدا وعُدولا عن المعيار[1].

كما استخرج الخصائص الأسلوبيّة من الرواية فذكرها في: أسلوب التأخير والتّقديم وقلب الصّرة بترك مكان للمفاجأة ولِخَيبة الانتظار/ الغموض كإنتاج تخيلي/ حالة الانبثاق الجملي السّريع/ التّشابك البنائي اللّاغي للتّبئير على الموضوع الواحد، كما يُبيّن مسألة كيفيات الرّبط في الموضوعات السّرديّة والتي حدّدها في التّقليل من حروف الرّبط وخاصّة الواو الذي تمّ استبداله بالفاء، وهي خاصيّة_يراها النّاقد_ قرآنيّة وتُراثيّة، ذلك أنّ المرجعيّة التّراثيّة في النّص الحاضر تُعدّ فنّية جماليّة و تيمة من تيمات التّجريب الروائي، وهذا ما يُؤكّده "**بوطاجين**" لما يُوضّح الدّافع لعدول لغة الرواية، إذ يقول: "إنّ هذا الابتعاد التّدريجي عن الواقع الأسلوبي لم يكن لِيتمّ لولا الاتّكاء العارف على مرجعيّة أخرى تستند بدورها على مرجعيّات ثقافيّة وتخييليّة لها ما يُبرّر حضورها"[2].

فقد أُعجِب النّاقد بلغة الروائي وشبّه أسلوبه "بالمِخبر الذي له آليّاته الخاصّة وطاقته الكبيرة على البَنينة والمداورة وجمع شظايا الموضوعات المتنافرة بالضمّ والعزل والانتقال بين الجملة والأخرى، جامعا بين طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء، مُنشئا شبكة توزيعيّة خارجا من واقع غيريّ والجا واقعا تخييليّا داخليّا"[3]، ويُفرد مميّزات رواية (**تماسخت**) عن باقي الروايات الجزائريّة وذلك باعتراف منه عن قدرتها على نشر وعي لسانيّ مؤهّل لِتقويض هشاشة الرؤية المتواترة وأساليبها.

_مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية:

الكتاب صادر عن دار القصبة للنشر_الجزائر_ سنة 2000م وهو عبارة عن دراسة لثمان روايات جزائرية ترجع إلى جيل السّبعينات والثّمانينات، وإن كانت النصوص التي اختارها الدّارس مدروسة من قبل

---

[1] ينظر: السعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص64_66.

[2] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع ، ص62.

[3] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص63_64.

إلّا أنّه أراد أن يُضيف رأيا آخرا أو ربّما تقديم قراءة مختلفة فيها بعض الجديد يركّز فيها على الجوانب الشّكلية والفنّية.

والروايات التي درسها "**مصطفى فاسي**" هي (رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة/ الزلزال للطّاهر وطّار/ رواية الخنازير لعبد الملك مرتاض/ رواية عين الحجر لعلاوة بوجادي/ ماتبقّى من سيرة لخضر حميروش لواسيني الأعرج/ عزّوز الكابران لمرزاق بقطاش/ بان الصّبح لعبد الحميد بن هدوقة/ مالا تذروه الرّياح لعرعار محمد العالي)، حيث كان تحليله بتقديم آراء في المواضيع التي عالجتها النصوص الروائيّة، وحديثه عن اللّغة والأسلوب والبناء الذي خصّ بهما روايتين (ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، والخنازير لعبد الملك مرتاض).

ففي رواية (ريح الجنوب) تطرّق النّاقد إلى الحديث عن لغة الرواية والتي يجدها لغة سرديّة حكائيّة عادية بسيطة في معظمها، وأحيانا أخرى ترتقي إلى مستوى الشّاعريّة الشّفّافة وقد مثّل ذلك بمقاطع من الرواية، كما تحدّث عن تقنية الوصف التي بنيت عليها الرواية والتي تتبّعها "**بن هدوقة**" والتي يعدّها فنيّة جماليّة في اللغة والسّرد، ثمّ ينتقل للحديث عن أسلوب الرواية والتي يراها تقدّم في تقريريّة جامدة وجافّة ومعلومات تاريخية أو غيرها لا تخدم كثيرا الحدث الروائي بل ربّما تعرقل تطوّره، ليربط في الأخير أسلوب "**بن هدوقة**" في الرواية بأسلوب الواقعيّة الأوروبية والرّوسية في رواية القرن التاسع عشر عند كل من "بلزاك وتولتستوي وديستويفسكي "وغيرهم[1].

و في دراسته لرواية "**الخنازير لعبد الملك مرتاض**" يجدها مغايرة تماما للشّكل الذي استعمله الكاتب في روايتيه (دم ودخان / نار ونور) من خلال اللغة والأسلوب الغير العاديين الذين كتبت بهما، والذي يجده عمل فيها إلى التجديد الذي استطاع أن يغيّر في لغة وأسلوب وبناء الرواية، رابطا النّاقد عنصر التّجديد بالتّطور الفكري والاجتماعي والحضاري بصفة عامّة والنّابع من مستوى تفكير الكاتب نفسه خاصّة، حيث يُصرّح بأنّ لغة الرواية كانت أكثر إبهارا للانتباه رغم الموضوع العادي الذي عالجته، مبرّرا ذلك بتكديس

[1] ينظر: مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائريّة، دار القصبة الجزائريّة، الجزائر، (د.ط)، 2000م، ص28.

الكاتب للمفردات اللّغوية والجمل وتتابعها، وتكديس الأوصاف وتتبّع الأشياء الصّغيرة دون أن يمنحها أي إحساس بأن لذلك كلّه معنى ما، ويضيف الحديث عن جمالية الأسلوب الذي يربطه بالتّنويع في الاستعمال اللّغوي والمفردات المفصول بعضها عن بعض بالنّقاط وعلامات الاستفهام والتّعجب، قلب الجمل، بدايات الجمل على خلاف الأسلوب العربي المألوف[1].

ثمّ انتقل إلى الحديث عن مسار أحداث الرواية وطبيعتها التي تكذّب كل محاولة للتّجديد والتي جعلت الرواية تظلّ سطحية عادية مع مبالغة في اختلاف الأحداث وتكلّفها عن طريق الجمل المتقطّعة والتي يتراوح حجمها مابين كلمة واحدة وأربع كلمات في الغالب ويحكم من خلال هذا الأسلوب أنّ " الكاتب لا يقدّم سردا قصصيّا كما هو مألوف ولكنّه يُحاول أن يقدّم واقعا معينا، حالة ما، ويركّز على هذا الواقع أو هذه الحالة عن طريق الإكثار من الدّوران حول الموضوع"[2]، وبهذا الرّأي يشبّه الرواية بالأسطورة باصطناع الكاتب إلى بعض التّلوين في الأسلوب والاستعمال اللّغوي ، كما تطرّق الدارس إلى دراسة أسلوب الإيجاز المستعمل في الرواية والذي رآه إيجازا مُخادعا وظّفه الكاتب كجماليّة في روايته، وفي الأخير يقدّم ملاحظة حول التّنويعات الأسلوبية التي استعملها "**عبد الملك مرتاض**" في نصّه والتي يجدها مكلّفة وأنّ الموضوع الذي عالجته الرواية يحتاج إلى لغة بسيطة واقعيّة.

_ثالثا / قضايا النّقد الروائي الجزائري:

أوّلا: القضايا الموضوعيّة:

1- النّقد الروائيّ الجزائريّ والإيديولوجيا:

1-1- في مفهوم الإيديولوجيا:

إنّ مصطلح "الإيديولوجيا" من المصطلحات التي تحتاج إلى توضيح وشرح كبيرين وذلك لكثرة تداوله واستعماله في سياقات مختلفة مع مفكّرين وفلاسفة ونقّاد وأدباء ممّا خلق صعوبة في تحديد مفهوم جامع له،

[1] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائريّة، ص63.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائريّة، ص64.

وهذا ما صرّح به النّاقد "**حميد لحمداني**" في كتابه (النّقد الروائي والإيديولوجيا) بأنّ مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التّحديد ولذلك فالكتابة عنه تُعدّ مُغامرة غير محمودة من النّاحية العلميّة، إذ لم يستطع البّاحث تحديد المواقع التي يتحدّث انطلاقا منها عن المفاهيم المختلفة للإيديولوجيا، وهذه الصّعوبة التي نتحدّث عنها الآن مُتصّلة بمشكلة معالجة الإيديولوجيا في الحقل الاجتماعي والفلسفي غير أنّ المشكل نفسه يزداد تعقيدا عندما يتعلّق الأمر بانتقال الايديولوجيا إلى ميدان الأدب[1].

ويُقدّم "**محمّد العروي**" في كتابه (مفهوم الإيديولوجيا) شرحا لمفهوم المصطلح ويرى أنّ كلمة "إيديولوجيا" دخيلة على جميع اللغات الحيّة، وتعني لُغويّا في أصلها الفرنسيّ: "علم الأفكار"، إلّا أنّها لم تحتفظ بالمعنى اللّغويّ إذ استعارها الألمان وضمّنوها معنى آخر، ثمّ رجعت إلى الفرنسيّة فأصبحت دخيلة حتّى في لُغتها الأصليّة، فليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز الكتّاب العرب عن ترجمتها بكيفيّة مرضيّة"[2]، وأمام هذا اللّاتوازن في تحديد المصطلح وخاصّة عربيّا أين انتشرت اللفظة دون تطابق لأيّ وزن لها كما يُصرّح "**عبد الله العروي**" جعله يقترح تعريبا لها ويُدخلها في قالب من قوالب الصّرف العربيّ، حيث يستعمل كلمة "أُدلوجة" على وزن أفعولة (وهكذا أقول أدلوجة ج أداليج أو أدلوجات، وأدلج إدلاجا ودلّج تدليجا وأدلوجيّ ج أدلوجيّون)[3].

ظهر مصطلح الإيديولوجيا(Ideologie بالفرنسيّة و Ideology بالانجليزيّة) أوّل مرّة مع الباحث الفرنسيّ "ديستوت دوتراسي Destut de tracy" سنة *1796م الذي يعني في اللغة اللاتينيّة idéo تعني "الفكر" و Logie تعني "علم" إيجاد مبحث يهتمّ بالأفكار ويدرسها وفق قوانين علميّة

---

[1] حميد لحمداني، النّقد الروائي والإيديولوجيا_من سوسيولوجية الرواية إلى سوسيولوجية النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص12.

[2] عبد الله العروي، في مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012م، ص09.

[3] عبد الله العروي، في مفهوم الايديولوجيا، ص09.

*وهناك من يجعلها سنة 1802م سنة ظهور المصطلح كما ذكر في كتاب الإيديولوجيا_دفاتر فلسفيّة_ لمجموعة من المؤلّفين، من ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي.

تجريبيّة غير تجريديّة"[1]، فعلم الأفكار هذا الذي يُنادي به "دوتراسي" يستبعد كلّ ما هو خيالي وكلّ ما هو نفسانيّ مُرتبط بسيكولوجيّة الإنسان ودوافعه النفسيّة والروحيّة والعاطفيّة، ويهتمّ بدراسة الأفكار دراسة علميّة وموضوعيّة.

وبهذا تُعرف الإيديولوجيا بأنّها مجموعة من الأفكار أو القيم التي تتشكّل عند الفرد ويسعى لتحقيقها في واقعه، و هذه الأفكار تختلف من مجال إلى مجال ومن عصر إلى عصر ومن علم إلى علم آخر، ما منح المصطلح_الإيديولوجيا_ مشروعيّة الدراسة والانتشار بين المفكّرين والباحثين الذين تعاملوا معه بأنّه "نسقا من الآراء والأفكار السياسيّة والقانونيّة والأخلاقيّة والجماليّة والدّينيّة والفلسفيّة"[2]، فقد انتقلت الإيديولوجيا_بعد دوتراسي_ إلى أوساط علوم مختلفة منها علم الفلسفة، وعلم النّفس وعلم الإجتماع هذا الأخير الذي يُعدّ أكثر العلوم تبنيّا واستعمالا للمصطلح مع "**كارل ماركس****" الذي ربط نشأة الأفكار بحركة الحياة الاجتماعيّة والواقع وأنّ درجة النموّ الفكريّ متصّلة عضويّا بعلاقات الإنتاج في المجتمع وبالتّقسيم الطبقي، لذا فإنّ المفهوم الماركسي للإيديولوجيّة: "يشمل القانون والسياسة والأفكار ووعي الناس بالأشياء التي تُحيط بهم، وتفاعلهم مع خصوصيات مجتمعهم"[3]، وهذا يعني أنّ جميع الأشكال القانونيّة والثقافيّة والسياسيّة والدينيّة متضمّنة في الإيديولوجيّة.

وما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ الإيديولوجيا تتنوّع معانيها بتنوّع أقسامها وأنماطها وهذا ما تطرّق إليه النّاقد " عبد الله العروي" في كتابه" مفهوم الإيديولوجيا" أين قام بتقسيم الإيديولوجيا ثلاثة أقسام(أنماط)

---

[1] محمّد إسماعيل قباري، قضايا علم الإجتماع المعاصر، طبع منشأة المعارف، الإسكندريّة، ص412، نقلا عن عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص12.

[2] ينظر: م.روزونتال، ب يودين، الموسوعة الفلسفيّة_وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين_، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص526.

**كارل ماركسKarl Marx أوّل من أسّس مصطلح الإيديولوجيّة في مجال علم الإجتماع.

[3] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائيّة، الفضاء الحرّ، الجزائر، (د.ط)، 2008م، ص17.

صاغها في[1]:

1- **الإيديولوجيا قناع سياسي:** وهي نظام فكري له علاقة بالنظام السياسي (حزب) والذي يحمل مجموع القيم والأخلاق والأهداف التي ينوي تحقيقها على المدى القريب والبعيد.

2- **الإيديولوجيا نظرة كونيّة:** وهي أدلوجة عصر وهي النّظرة التي كان يُلقيها رجل النّهضة إلى المجتمع والفرد، والتي يندرج تحت قواعدها العامّة كلّ تقرير أو حكم صدر في ذلك العصر، حيث أنّ المجتمع يتّفق جميع أعضائه في الولاء لقيم مشتركة ويستعملون منطقا واحدا.

3- **الإيديولوجيا نمط معرفيّ:** وهي أدلوجة تحمل طابع علميّ ومعرفيّ هدفها تخليص الفكر البشري من الأوهام والأكاذيب التي تُصاحبه، تعتمد على منهجيّة علميّة في تحليل الظواهر الفكريّة في المجتمع.

وعليه، تبقى الإيديولوجيا من المصطلحات التي تعدّدت مفاهيمها وتنوّعت لتعدّد واختلاف النقّاد والمفكرّين في تناولها فقد كان لها مدلولها الماركسي والسوسيولوجي والسوسيونقدي، ممّا صعّب توحيد تعريف لها لتكون في الأخير تلك القيم والأفكار والأهداف التي يُراد تحقيقها والتي تختلف من فرد إلى فرد ومن مجتمع، ومن باحث إلى باحث ومن عصر إلى آخر.

1.2. الإيديولوجيا في النّقد الروائيّ الجزائريّ:

إنّ النّقد الإيديولوجي الروائي في الجزائر لم ينشأ من فراغ وإنّما خلقته إبداعات عالجت في مضامينها مواضيع اجتماعيّة وظهر ذلك خاصّة مع روايات السّبعينيات، هذه الفترة التي عرفت ميلاد الرواية الجزائريّة باللّغة العربيّة وميلاد حركة أدبيّة جديدة مغايرة عن سابقتها بتخلّصها من المضامين القديمة التي فرضتها حركة الإصلاح التي قدّست الماضي والتّراث القديم وتعصّبت لكلّ ما هو جديد، فنهضت بذلك فئة من الأدباء تُحاول مواكبة العصر والتطوّر فاتّخذت من الاتّجاه الواقعي والاشتراكي مرجعا في كتاباتهم بمُعالجة قضايا المجتمع والصّراع الطّبقي القائم بين الأفراد، حيث أنّ معظم النّصوص الروائيّة التي ظهرت فترة

[1] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ص10_11.

السّبعينات كانت تحمل ملامح الثّورة التّحريريّة والإقطاعيّة ومشاكل الفرد الجزائري وحضور الخطاب السياسي، وهذا ما جسّدته كتابات كلّ من الطّاهر وطّار، وعبد الحميد بن هدوقة بكثرة و التي سار من بعدهما العديد من الأدباء الذين كتبوا في المجال.

- **عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي:**

يُحدّد النّاقد في كتابه_الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة_دراسة سوسيوبنائيّة* – علاقة الإيديلوجيا بالنّص الروائي، يدرس فيه أربع روايات لعبد الحميد بن هدوقة هي (ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصّبح، الجازية والدراويش) التي يُحاول فيها استخلاص المضامين الفكريّة والإيديولوجيّة في الرواية الجزائريّة، وذلك عبر عنصر اللغة ومختلف البنيات النصيّة المشكّلة للخطاب الروائي، مُعتمدا منهجيّة تستفيد من الطّرح الغربيّ أعرب عنها في المقدّمة قائلا:" إنّ المنهجيّة المتّبعة في هذه الدّراسة تسعى لطرح تصوّر جديد في مقارنة ودراسة النّصوص السّرديّة، وذلك بالاستفادة من الإنجازات النظريّة للمقاربات البنيويّة والسوسيولوجيّة التّبسيطيّة، والأطروحات الشّكلانيّة الصّرفة"[1]، فهو بهذا يُحاول الإجابة عن أسئلة من صميم النّقد الأدبي تخصّ العلاقة القائمة بين الأبنيّة الإنسانيّة وتمثّلها في النّصوص الإبداعيّة الروائيّة وصيغ التّفاعل الممكنة جماليّا.

يُقسّم النّاقد الكتاب إلى ستّة فصول يفتتحه بفصل نظري يُقدّم فيه مفهوم الإيديولوجيا منذ نشأة المصطلح والدّلالة التي قصدها مُبدع الكلمة الأوّل(**ديستوت دوتراسي Destut de tracy**)، والتغيّرات التي طرأت على مفهوم المصطلح في توظيفه من طرف الفلسفة الماركسيّة، كما تعرّض إلى الصّورة التي نظر بها الباحثون في علم الاجتماع للإيديولوجيا وبخاصّة مفاهيم "**كارل مانهايم Karl**

*نظريّة تُصنّف ضمن نظريّات التعلّم المعرفيّة التي تُعطي الأولويّة للعمليّات التي تجري داخل الإنسان كالتّفكير واتّخاذ القرار وحلّ المشاكل، وهذا التعلّم لا تتحقّقه الذات بمُفردها وإنّما يحدث ذلك بالتّفاعل مع المحيط الخارجي عن طريق التّقليد والمحاكاة، فالمهارات والمعارف تُكتسب وتعلّم عن طريق المحيط الخارجي، ويُعدّ العالم النفساني الرّوسي " ليف سيمينوفيتش فيغوتسكي L.Semionovich Vigotsky (1896م، 1934م) من أهمّ روّاد المدرسة السوسيوبنائيّة Social Con structivism

[1] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 09.

Manheim" الذي ميّز فيها بين الإيديولوجيّة والطوباويّة*، كما تطرّق أيضا إلى علاقة الإيديولوجيّة بمفهوم رؤية العالم عند "**غولدمان**" وكذا التّقسيمات التي قدّمها النّاقد "**عبد الله العروي**" للإيديولوجيّة، وفي الأخير تناول العلاقة بين الإيديولوجيّة والإنتاج الأدبيّ عموما والروائي بوجه أخصّ.

تحدّث عن علاقة الأدبيّ بالإيديولوجي وصرّح بأنّ العلاقة تربطها ضوابط مُعيّنة تتمثّل في كون الفن_مهما كان نوعه_ يمتلك خصوصيات جماليّة وآفاق تشمل الواقع وتتجاوزه بعد أن تتغذّى منه، في حين ترتبط الإيديولوجيّة بمصالح سياسيّة أو براغماتيّة نفعيّة مباشرة في جوهرها مُثبتا ذلك بعرض العديد من الآراء التي عالجت نفس الفكرة لينتهي في الأخير أنّ البيئة الاجتماعيّة تُساهم في تشكيل الأعمال الفنيّة والأدبيّة وتوجيهها فيما يخدم القيم الفكريّة، مُستشهدا بمقولة "**جورج بليخانوف****" القائلة:" إنّ الأعمال الأدبيّة كانت تتحدّث باستمرار عن شيء ما، وبالتّالي فهي تُعبّر دائما عن شيء مُعيّن ولا يُمكن أن يوجد عمل أدبيّ بلا مضمون فكرة، حتّى الأعمال التي تعود لمؤلّفين لا يهتمّون بالمضمون، فهي تُجسّد بشكل أو بآخر فكرة معيّنة وتُدافع عن رأي معيّن"[1]، أي أنّ الأدب كخطاب ومضمون يحمل أفكارا وأراء مُعيّنة تدرس حالة ما وهو بالتّالي يحمل في ثناياه إيديولوجيّة معيّنة.

كما تحدّث عن إيديولوجيّة الرواية و صرّح بأنّ المسألة لا تحتاج إثباتا بوجود رابط بين النصّ الروائي والإيديولوجيا، حيث تطرّق إلى أهمّ المسارات النّقديّة التي حاولت التّنظير لعلاقة الرواية بالإيديولوجيا منها: منظور النّقد الجدلي أين يُقدّم مقالات "**لينين Lénine**" الذي عالج فيها روايات تولستوي، وقدّم منظور سوسيولوجيّة الرواية وفيها تحدّث عن "**لوكاتش**" وتلميذه "**غولدمان**"، كما ذكر أيضا منظور سوسيولوجيا النّص وهنا يُقدّم رأي "**باختين**" القائم في اللغة وارتباطها بالبنية المجتمعيّة وتعبيرها عن الوعي، وهذه الاتّجاهات التي ذكرها سيُحيل عليها في الفصول التّطبيقيّة وهذا ماصرح به إذ يقول:" وستكون استفادتنا

---

[1] جورج بليخانوف، الأدب وعلم الجمال، المطبعة السياسيّة، موسكو، 1958م، ص150، نقلا عن عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب، ص40.

*هي فكرة الطّبقات المحكومة المتشعّب بالتّلقائيّة والبساطة والطّيبة السّاذجة، وترى في إيديولوجيّة الطّبق الحاكمة النزعة النفعيّة والبرغماتيّة.

**مُفكّر روسي (1856م_1918م)، وهو مُؤسّس الحركة الدّيمقراطيّة الاجتماعيّة في روسيا ومُنظّر ماركسي بارز.

من سوسيولوجيا النّص أساسيّة من حيث المبدأ الذي اعتمدته، وهو المزاوجة بين النّقد الشّكلي والسوسيولوجي، وكذلك السّعي للكشف عن الوضعيّات السوسيولسانيّة داخل النّصوص الروائيّة و تمظهراتها المختلفة، والتي تشمل التّشكيل البنائي الجمالي للرواية".

يُوضّح النّاقد في فصل (**السّياقات الإيديولوجيّة في روايات عبد الحميد بن هدوقة**) سياقات الأفكار الإيديولوجيّة المطروحة في المدوّنة مُقدّما نوعين منها: سياق إيديولوجي نفعي يشمل كلّ القيم والممارسات والأفكار المتّصلة بالنّزعة الفرديّة والأنانيّة، والسياق الثاني يتمثّل في مواجهته للسياق الأوّل وتمثّله إيديولوجيّة الرّفض والتّغيير التي تحمل نزعات مفهوميّة تهدف لتغيير الواقع الفكري السّائد ورفض الممارسات الثقافيّة والاجتماعيّة السّائدة، حيث درس الإيديولوجيّة النّفعيّة في المدوّنة السّردية عن طريق الشّخصيات الروائيّة الحاملة لها ومن كلام السّارد: كشخصيّة ابن الصّخري في رواية نهاية الأمس، وعابد بن القاضي في ريح الجنوب، الشّامبيط في الجازية والدراويش، والذين يُمثّلون الإيديولوجيّة النّفعيّة انطلاقا من خدمتهم لمصالحهم الخاصّة، ولعلّ أهمّ محور كشف ملامح هذه الإيديولوجيّة هو قضية الأرض وملكيتها، فكبار ملاك الأرض استحوذوا على ملكيّات صغار الفلّاحين بطرق مشبوهة وبدافع نفعي أناني قوامه التّحايل[1].

أمّا إيديولوجيّة الرّفض والتّغيير في روايات "**بن هدوقة**" فيجدها النّاقد تُصارع من أجل السيادة والتّحقيق والانتشار وتطرح نفسها بديلا عن الإيديولوجيّة السّائدة وتسعى لتغييرها مستعينة في ذلك بمشروعها الفكري النّظري الذي تدعو إليه وتعرض خطوطه العريضة، ويذكر النّاقد أنّ إيديولوجيّة الرّفض في الروايات تشكّلت وفق محورين: رفض العلاقات التي تُدير دفة الحياة الاجتماعيّة، ورفض السّلطة الأبويّة_بالمفهوم السوسيولوجي_ ورفض الوصاية، ويرى النّاقد أنّ موقف الرّفض يتجسّد من خلال الصّوت المثقّف: المرتكز على تحاليل مُعمّقة ورؤية شموليّة ومدعوم من شرائح اجتماعيّة يتبنّى طموحاتها، أو ما يُسمّيه "**غرامشي**" (المثقّف العضوي) وهو صوت يحمل رؤية نقديّة بنّاءة وخاصّة للواقع اجتماعيّا وسياسيّا

[1] ينظر: عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائيّ، ص80_81_82_83_84.

واقتصاديّا وثقافيّا[1]، وهذا المثّقف يجد له النّاقد حضورا قويّا في روايات "**بن هدوقة**".

وفي فصل (**الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**) يُركّز النّاقد على محورين يراهما أساسيين ومُترابطين ينبني عليهما الخطاب القصصي بشكل عام هما: الرؤية والصيغة السّرديتين، حيث يُصرّح باستفادته من نموذجين في تحليله للخطاب الروائي عند بن هدوقة: "الطّرح التّصنيفي المنهجي الذي قدّمه "ميخائيل باختين" في كتابه (الماركسيّة وفلسفة اللغة) الذي لا يقف عند حدود تحليل الخطاب اللغوي الصّرف بل يسعى إلى تشكيل تصوّر مُرتبط بالمرجعيّة الإيديولوجيّة في النّص، والتّصنيف الثاني هو ما قدّمه "سعيد يقطين" في كتابه (الخطاب الروائي) يتجاوز التّصنيفات الكبرى للخطاب المبثوث ويسعى لإيجاد صيغ صغرى لم يتطرّق لها غيره بنفس الدقّة"[2].

وفي تحليله لرواية (**الجازية والدراويش**) وبعد تقسيمه للفصول الثمانية للنّص يتوصّل النّاقد إلى إبراز رؤيتين مستقلّتين لعالم الرواية من موقعين مختلفين: حيث الرؤية السّردية الأولى يُمثّلها سارد مشارك في القصّة وعلاقته بالشّخصيات والأحداث والفضاء القصصي تختلف باختلاف موقعه الذي يحتلّه في السّرد والمسافة التي تفصله عمّا يسرد، أمّا الرؤية السّردية الثانية فالسّارد فيها (براني) عن القصّة وعالمها، ينقل الوقائع موقع بعيد وخارجي، والرؤيتان السّرديتان تُفيد كلّ منهما في نقل الأحداث ووصف الشّخصيات وتحديد الرؤى الفكريّة والإيديولوجيّة، وهذه الرؤية ربطها بصيغة خطابيّة بحضور الإيديولوجيا والتي جعلها في صيغة الخطاب المباشر المعروض المتمثّل في فضاء السّجن(الرؤية مع)، وصيغة الخطاب المنقول الذي تميّز بخطاب فضاء القرية(الرؤية من الخلف).

كما رصد النّاقد بعض الأصوات الإيديولوجيّة الرّافضة للواقع والتي تسعى إلى تغييره: صوت السّارد الشّخصية المجسّد في ذات الطيّب ابن الأخضر الجبايلي، الصّوت الدّاخلي: الذي يُساند إيديولوجية السّارد في رفضه لسلطة التقاليد ودفعه نحو الأمل والفعل الإيجابي لتحقيق طموحاته، صوت الشّاعر الذي كانت

[1] ينظر: عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائيّ، ص97_98.

[2] عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائيّ، ص112.

قناعاته الفكريّة الإيديولوجيّة ورؤيته للحياة والواقع بنظرة مغايرة سببا في دخوله السّجن.

يتعرّض في الفصل الرّابع إلى دراسة بنية الفكرة بوصفها أساس القيم الإيديولوجيّة في النّص الروائي، وفي تتبّعه لمسار طرح الأفكار وطريقة عرضها في رواية (نهاية الأمس) التي يجدها تُقدّم أسلوبيّة روائيّة تستفيد من فنيّات الرواية الواقعيّة في الكتابة لتحديد التوجّهات الإيديولوجيّة انطلاقا من المقابلة بين إيديولوجيتين متعارضتين: الأولى إيديولوجيّة تسعى لتغيير وتقديم طروحاتها كبديل عن الوضع القائم، في حين تسعى الإيديولوجيّة المسيطرة للحفاظ على مواقعها وهيمنتها وتقف في مواجهة كلّ دعوة لتغيير العلاقات التي تسير الحياة اليوميّة، وفي تحديده بنية الفكرة في الرواية وسياقها الإيديولوجي الذي تسير فيه استعان على مستويات علاقة الفكرة في النّص بمستوى الوعي انطلاقا من مقولتي "**غولدمان**" عن الوعي القائم والوعي الممكن والمرتكزات التّاريخيّة والاجتماعيّة المؤسّسة لها.

أمّا في دراسة النّاقد لطبيعة الشّخصيات والعلاقات في ما بينها و المتعلّقة بانتظام الفكرة في النّص، فإنّه يلجأ إلى استعمال النموذج العاملي الخاص "**بغريماس**" بتوزيع أدوارها وأفعالها التي تقوم بها في الرواية(نهاية الأمس)، ليتوصّل إلى أنّ الرواية موّزعة بين قطبين دلالين متناقضين: الأوّل إيجابي والثاني سلبي.

وأمّا الفصلين الأخيرين فقد خصّصهما للحديث عن الدلالة التي يُنتجها الفضاء والزّمن في الرواية والذي يكونا لهما دور كتقنية روائيّة في التّوجيه الإيديولوجي تخضع في مجملها لمنظور السّارد، كما قام بدراسة سيميائيّة العنوان لرواية (ريح الجنوب) الذي يجده يحمل قيمة دلاليّة ورمزيّة وفصّل في شرح كلمتا العنوان التي هي (الريح) و (الجنوب) .

2_الشّخصيّة في النّقد الروائي الجزائري:

تُمثّل الشّخصيّة من أهمّ الركائز الأساسيّة التي تُشكّل العمل السّردي والروائي بخاصّة فهي "عُنصرا محوريّا في كلّ سرد بحيث لا يُمكن تصوّر رواية بدون شخصيّات، ومن ثمّ كان التّشخيص هو محور التّجربة

الروائيّة"[1]، هذا ما جعلها تحظى بأهميّة لدى النقّاد والباحثين واشتغالهم بها في النّقد العربيّ المعاصر، وكما لا يُمكن للواقع الاستغناء عن الشّخص كذلك النصوص السّرديّة_والروائيّ_ لا تستطيع الاستغناء عن الشّخصيّة[2]، كونها العامل الأوّل المحرّك للأحداث و إن غابت الشّخصيّة انعدم الحدث.

بدأ الاهتمام بموضوع الشّخصيّة في نقد السّرد مع النّقد الشّكلانيّ تحديدا مع(**فلادمير بروب .V Propp**) ليكبر بعد ذلك مع نقد علم الدلالة تحديدا مع أعمال "**غريماس**"، هذان العالمان اللذان أرادا تحديد هويّة الشّخصيّة في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النّظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشّخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النّص، ذلك أنّ هذه الشّخصيّة_حسب رأي الناقد حميد لحمداني_ قابلة لأن تُحدّد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي[3]، وهذه الأبحاث توسّعت في جانب الوظائف التي تقوم به الشّخصيات في السّرد.

وبما أنّ النّقد العربيّ المعاصر عامّة جاء مُترجما ومعرّبا للنظريّات الغربيّة الوافدة فلا ريب أن يكون مُتأثّرا به، ذلك أنّ "الدراسات الحديثة_العربيّة عامّة والجزائريّة خاصّة_ التي اهتّمت بدراسة الشّخصيّة ومفهومها كانت مُتأثّرة بالنّقد الشّكلاني وعلم الدلالة المعاصر، والتي بحثت معظمها في الوظائف التي تُقدّمها الشّخصيّة في العمل السّرديّ"[4].

فقد أثار مفهوم الشّخصيّة في النّقد الجزائريّ والعمل عليها العديد من النقّاد والباحثين في المجال، ولعلّ أكثر النقّاد تطرّقا للموضوع هو النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" خاصّة في كتابه (في نظريّة الرواية)* أين

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص39.

[2] عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصّراع العربيّ_الصّهيوني: دراسة تحليلي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2005م، ص89.

[3] حميد لحمداني، بنية النّص السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص50.

[4] ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصّراع العربي_الصّهيوني، ص94.

*تطرّقنا إلى ما قدّمه الناقد عبد الملك مرتاض بخصوص موضوع الشّخصيّة في الفصل الثاني من البّحث.

خصّص مقالة لعنصر الشّخصيّة عرض فيها عرضا دقيقا ومفصّلا في ماهية وبناء الشّخصيّة والإشكاليّة التي تتعرّض لها الدّراسات المعاصرة للموضوع، كما قدّم البّاحث والأكاديمي "محمّد بشير بويجرة" كتابا خاصّا لموضوع الشّخصيّة الموسوم ب(الشّخصية في الرواية الجزائريّة 1970_1983م) الذي كان عبارة عن دراسة وتحليل لأنواع الشّخصيات في النصوص الروائيّة الجزائريّة (الشّخصيّة الإقطاعيّة، البرجوازيّة، الإيديولوجيّة، الثّوريّة، الشّخصيّة الرّمزيّة)، مُبيّنا النّاقد ملامح هذه الشّخصيّات وميزتها الفنيّة والأساليب المستعملة في بنائها.

وأمّا النّاقد "**عبد القادر شرشار**" فقد تطرّق إلى دراسة (الشّخصيّة) في كتابه (خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصّراع العربيّ_الصّهيوني) الذي خصّص فصلا منه للحديث عن الشّخصيّة التي يراها تُمثّل محور الفاعليّة التي يقوم عليها الخطاب في رواية الصراع العربي_الصّهيوني، والتي تتشكّل على مستوى البناء الهيكلي العام للشّخصية من قطبين هما: شخصية (الأنا) العربي وشخصيّة (الآخر) اليهودي، مُبيّنا تجليات هذين القطبين الذي أوجدهما في تعالقات الشّخصيات من حيث الحضور والغياب، ومن خلال بنية الصّراع.

توغّل النّاقد في دراسة الشّخصيّة اليهوديّة في النّصوص الروائيّة العربيّة وقدّم طريقة وكيفيّة حضورها التي ربطها بالصّراع القائم بين العرب واليهود بمختلف تشكّلاته، مُشيرا في ذلك إلى أنّ الدّراسات العربيّة بشكل عام والرواية الفلسطينيّة بشكل خاص لم تنشغل بموضوع شخصية اليهودي ولم تلتفت إلى هذا العنصر إلّا مُؤخّرا، إذ يرى شخصية (الآخر) تكون مسطحّة لا تُفاجئ في مواقفها وقدّم وظائف لها والتي جعلها في أنّها تدور حول فكرة أو صفة مُتكرّرة من نصّ لآخر، ويعرفها القارئ بسهولة، ذلك أنّ سمات الشّخصيّة اليهوديّة في رواية الصّراع ثابتة، فهناك اليهودي المحتال، الطمّاع، الدموي، المغتصب، الصّهيوني، وهذه الصفات ملازمة للشّخصية من بداية التعرّف عليها في النّص إلى غاية اختفائها[1]، كما يجدها شخصيّة مركزيّة في الرواية ويراها تُشكّل ظاهرة فنيّة في بناء الشّخصية في رواية الصراع العربي_الصّهيوني كونها تشتغل

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ، ص94.

على فكرة البطل النقيض.

أمّا الشّخصية العربيّة فوجدها شخصيّة نامية ومُدوّرة، حيث أنّها تنمو وتتطوّر وتتفاعل مع الأحداث، وهي شخصيّة قادرة على إثارة الدّهشة في القارئ بطريقة مُقنعة، وتحتلّ ضروب الشّخصيات كلّها(المسّطحة، المدوّرة، الفرديّة والنموذجيّة) على عكس الشّخصيّة اليهوديّة التي لم تحضر إلّا مسطّحة، ومن ثمّ كان تركيز الكتّاب_في معالجة الصراع بين الأنا والآخر_ على الشّخصية العربيّة لأنّ "ما كان يُنسب إليها من صفات، وما يُوكّل إليها من وظائف يُمثّل إيديولوجيا الكاتب"[1].

كما يرى النّاقد أنّ الشّخصية اليهوديّة هي شخصية نموذجيّة لا فرديّة لأنّها_كما يُصرّح الناقد_ تُمثّل فردا في خصائصه وسماته الشّكليّة وسلوكه النّمطي، فهي لا ترقى إلى تمثيل فئة اجتماعيّة في خصائصها الفكريّة والاجتماعيّة، أمّا الشّخصيّة النموذجيّة فإنّها تُمثّل فئة اجتماعيّة بكلّ خصائصها الماديّة والمعنويّة وتطلعاتها العرقيّة وتقاليدها ومنهجها في الحياة[2]، فما يُحاول النّاقد تبيانه في هذه الدراسة هو تقديم طريقة عرض الروائيين العرب للشّخصية التي تحمل عنصر الصّراع في النّص، والتي يجدها نصوصا تُركّز على شخصيّة الأنا أكثر من شخصية الآخر.

فصّل النّاقد في إبراز صفات شخصيّة الآخر في النصوص الروائيّة العربيّة التي عالجت الموضوع مثل (رواية التجسّس لصالح مرسي، رواية سلام على الغائبين لأديب نحوي، أسطورة ليلة الميلاد، و الحرب في برّ مصر ليوسف القعيد، رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني) هذه المدوّنات التي يجدها النّاقد منحت شخصيّة الآخر بعض الصّفات التي وجدها تتجلّى في:

– **شخصيّة اليهودي الروائيّة:** صوّرت الرواية العربيّة شخصيّة الآخر (اليهودي) في صورة البطل المهزوم، والتي ركّزت في إبراز صفاته المتمثّلة في (الجشع والطّمع، والسّلب) وذلك عن طريق التجارة الذي اتّخذها هذا الأخير عاملا في غزو غير مباشر للأراضي العربيّة، وهو تصوير يجده النّاقد مختلفا عن فكرة

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ، ص97.

[2] ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ،ص97.

الخطاب السياسي والإعلامي الغربيّ الذي كان قد رسم صورة الصّهيوني الشّخص المعصوم من الخطأ والمتفوّق على الآخر (العربيّ) دائما[1]، وبهذا جاءت الرواية العربيّة لتُفنّد الواقع الإعلامي الغربيّ وتُظهر حقيقة الصّهيوني من خلال رسم صورة شخصيّة خاصّة به في النّص الروائيّ.

– **شخصية المرأة اليهوديّة:** يرى الناقد أنّ شخصية المرأة تأخذ الحجم الأكبر من الحضور والاهتمام في النّص الروائيّ، ويجدها تُمثّل "بؤرة العقد الاجتماعيّة التي تجمّعت حولها أحيانا مصائب الأمّة، وتشّتت الرّأي حولها"، أمّا تصوير شخصية المرأة اليهوديّة فهي معاكسة لذلك فهي تتحكّم في صلة القرابة ودراستها في النصّ الروائي تقتضي أن تكون أمّا أو عشيقة أو طفلة بريئة أو قدّيسة، وهذا يرجعه النّاقد إلى "أنّ اليهود يرون أنّ كلّ شيء يصدر عن المرأة فكلّ ما في البيت من نعم وبركات قد جاء إليه عن طريق الزّوجة"[2]، وهذه الشّخصيّة يجدها النّاقد تجسّدت في الرواية العربيّة بوصفها قضيّة مقترنة بشكل الصّراع والمواجهة، حيث تتعارض الذّات مع الآخر، وكأنّ الروائي لا يُريد الاعتراف بهذه الشّخصية، ولا بالجوانب المشتركة من ثقافتها وتاريخها .

– **شخصية العربي الروائيّة:** يذكر النّاقد الأهميّة الكبيرة التي احتّلتها هذه الشّخصية في رواية الصّراع العربي_الصّهيوني والتي ركّزت عليها في تطوير الأحداث باعتبارها محورا بارزا في النّص الروائي، فهي المسؤولة في تمثيل الصّراع والتّعبير عنه، كما أنّها تخدم أغراض فكريّة وسياسيّة اعتمدت في بنيتها الإيديولوجيّة على الدّين والتّاريخ، والأرض والعرق، والهدف منها إبراز حقائق سياسيّة كهدف إستراتيجي[3]، وهنا نجد النّاقد يُقدّم الشّخصية العربيّة بما يُنادي المنظور الاجتماعي الذي يجعل من الشّخصيّة نمطا اجتماعيا يُعبّر عن واقع ويعكس وعيا إيديولوجيّا.

– **شخصيّة المرأة العربيّة:** يذكر النّاقد أنّ شخصية المرأة العربيّة في أغلب النصوص التي تناولت

---

[1] ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ، ص113.

[2] عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ ، ص118.

[3] عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ ، ص125.

الصّراع العربي_الصّهيوني لم تتطرّق إلى تصوير المظهر الفيزيولوجي لشخصية المرأة والمفاتن الجسديّة التي تُميّز جمالها، وأرجع النّاقد ذلك إلى سبب دلالي إذ يرى أنّ الكاتب العربيّ جرّد المرأة من حسّ الأنوثة وألبسها صفات خشنة وذلك دلالة على الصلابة والشجاعة والقوّة لمواجهة الغزو الصّهيوني، فقد عُرفت المرأة العربيّة منذ القديم بشجاعتها ووقوفها بجانب الرّجل للثّورة من أجل أرض الوطن.

كما اختار العديد من النقّاد الجزائريين دراسة موضوع الشّخصيّة في أبحاثهم خاصّة تلك الدّراسات التي اتّخذت من المنهج السّيميائي اتّجاها لمعالجة النّص الروائيّ، فجاءت جُلّها تبحث عن الدّلالة التي تحملها الشّخصيّة في النّص خاصّة وأنّ رؤية النّاقد في قراءة الشّخصيّة لا تُشبه رؤية القارئ العادي وتختلف عنه، ذلك أنّ الروائي لم يختر شخصيّاته عبثا وإنّما " يتمّ اللّجوء إليها قصدا نظرا لما تُقدّمه من إيحاءات ودلالات"[1]، ومن ذلك ما قدّمه النّاقد " **مخلوف عامر**" في دراسته لشخصيّة رواية "**التّفكّك لرشيد بوجدرة**".

فإن كان الروائي "**رشيد بوجدرة**" اختار شخصية (سالمة) بأن تكون تلك الفتاة التي تشتغل في المكتبة الوطنيّة، محافظة الخزانة العامة، تعرف القراءة وتعيش في عائلة مفكّكة، فإنّ النّاقد يُعطيها مجموعة من الدلالات والإيحاءات لا يُمكن للقارئ العادي إدراكها والتعرّف عليها، فسالمة عند "**مخلوف عامر**" تُمثّل (الجزائر) بكلّ ما تحمله من تناقضات ويتحرّك فيها من قيم اقتصادية وسياسيّة واجتماعيّة، وهي في الوقت نفسه نموذج المرأة الجزائريّة العربيّة بكلّ ما تُعانيه من مشاكل وما تعيشه من تمزّقات داخليّة بين تقاليد الماضي وقيم الحاضر والمستقبل، كما يجعل إسمها يدلّ على البراءة والصّفاء والسّلامة من الأمراض، تتوفّر على رصيد من الثقافة التّاريخيّة التي تسمح لها بنقد وتقييم أعمال الحزب الشّيوعي الجزائري[2]، وهذه الصّفات التي منحها إيّاها النّاقد جاءت ردّا على نظرة المجتمع التي كانت سائدة في فترة من حياة الجزائريين أين كانت المرأة تُمثّل

---

[1] عبد القادر زروقي، النّقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجيّة، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعيّة، اليمن، عدد(6)، مجلد (10)، أفريل 2015م، ص144.

[2] ينظر: مخلوف عامر، الرواية والتّحولات في الجزائر(دراسات نقديّة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربيّة)_دراسة_ اتّحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م، ص36.

عارا وصورة مشوّهة بطغيان النّظرة الجنسيّة وظلمها واحتقارها من طرف الجنس الآخر.

ومن النقّاد الذين درسوا دلالات الشّخصيّة الروائيّة يوجد النّاقد " **بشير بويجرة محمد**" في كتابه (الأنا، الآخر ورهانات الهويّة في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة) الذي درس فيه شخصية البطل "**طارق**" لرواية **(معركة الزقاق لرشيد بوجدرة)** هذه الشّخصيّة التي يُسندها إلى المرجعيّة التّاريخيّة لما لها من حُمولات تُراثيّة تُحيل إلى شخصيّة "**طارق بن زياد**" وجعلها رمزا للتمرّد وعدم الخضوع للآخر، إذ يقول عن الإسم بأنّه: "ذلك الملفوظ اللغويّ القادم إلى الواعية المعاصرة عبر أزمنة ومتتاليّات حتّى تسمّى به الرّاوي، ذلك التسمّي الذي لم يكن مجتثّا من جذوره وحيثياته، بل فضّل النّص السّردي أن يلمّ حوله مجموعة من المكمّلات لبنية الشّخصيّة ضمن البنية السّرديّة للمعركة مما يتجلى في توقه إلى زيارة مدينة جبل طارق لرؤية الآثار العربيّة"[1]، لذلك كانت عمليّة البّحث عن هويّة لهذا الإسم مرافقة لعمليّة نبش عن الكثير من القضايا ذات الصلة بواقع الحال السّردي داخل المنظومة الاجتماعيّة.

ويربط النّاقد شخصيّة البطل بواقعها السّردي ونفسيّته المأزومة التي كان يُعاني منها، ليُضيف إلى ذلك دلالة أخرى حين لا يكتف بالدّلالة التّاريخيّة لهذا الإسم لأنّه يعتقد من خلال تصوير معركة الزقاق التّاريخيّة وكيف فتح العرب المسلمون الأندلس، أنّ "**طارق**" الشّخصية الروائيّة لم يأخذ من الشّخصيّة التّاريخيّة غير الإسم، لأنّ الأب هو صاحب القرار وهو من اختار له هذا الإسم لما يربطه بالماضي من حنين تمجيدي تقديسي، فالتّحليل السّيميائي للشّخصيّة يعمل على كشف المعنى الخفيّ والغامض الذي يوحي به في النّص، فاسم طارق في الرواية يجده النّاقد يُمثّل خلفيّة العمل الفنّي الذي يربط الماضي بالحاضر، والأمازيغ بالعرب، وذلك حين أضحى الإسم (طارق) رمزا مشعّا بالمعاني والدلالات المتعدّدة ليكون في الأخير اسم طارق قد تجاوز حدود التّسميّة والتّشخيص ليُسهم في إثراء وتوسيع فضاء الدلالة[2].

---

[1] بشير بويجرة محمد، الأنا، الآخر ورهانات الهويّة في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة، تفتيلت طباعة، نشر، اتّصال، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص118.

[2] ينظر : عبد القادر زروقي، النقد الروائيّ الجزائريّ المعاصر المنجز والخيارات، ص 146.

وهكذا يستلهم النّاقد السّيميائي ملامح الشخصيّة الروائيّة من الإسم ومعناه ودلالته ليصل إلى ملامحها الشّكليّة الخارجيّة وبنيتها النّفسيّة الدّاخليّة وتحديد مستواها الفكريّ والاجتماعيّ. فالشّخصيّة في النّقد السّيميائي مقولة متشعبّة كما يُصرّح به "**فليب هامون" الذي يتطرّق** في دراسته للشّخصيّة إلى مستويات متعدّدة التي ينطلق منها أصناف الخطاب النّقدي، ذلك أنّ الشّخصيّة لا تهمّ فقط الدّارس البنيوي، وإنّما أيضا البّاحث الذي يُعنى بالمستوى النّفسيّ وبالمستوى السّوسيولوجي للشّخصيّة.[1]

ثانيّا: القضايا الفنيّة:

1- العتبات:

لم يظهر الوعي بالعتبة والاهتمام بها في الحقل النّقدي إلّا بعد التطوّر المنهجي أي مع ظهور المناهج النسقيّة ابتداءً بالبنيويّة التي أولت عناية تامّة للنّص ونظامه الداخليّ على حساب السياق، وبعدها السّيميائيّة التي فتحت الآفاق لدراسة النّص وبناه العميقة، لتصُبح بذلك دراسة العتبات من أهمّ اهتمامات الفكر النّقدي المعاصر.

ترتبط قضيّة العتبات مع النّاقد الفرنسيّ "**جيرار جنيت Gerard Genette**" الذي يُعدّ من السبّاقين في تبنّي القضيّة في دراسات معمّقة، والذي اهتمّ بالقضايا الفنيّة والشّكليّة للنّص الأدبي والروائي خاصّة، والذي أفرد كتابا بعنوان (عتبات Seuils) طوّر فيه مفهوم الشّعريّة مُتجاوزا ما اقترحه سابقا*، حيث استطاع أن ينتقل فيه من شعريات النّص إلى شعريات الناص/ الكتاب، مُعترفا بأنّ موضوع الشّعريّة هو المتعاليات النصيّة التي حدّدها في خمسة أنماط: التّناص Intertextualité، المناص أو النّص الموازي Paratexte، الميتناص Métatextualité، التعالي النصّي أو النصّ اللاحقHypertextualité ، معماريّة النّص أو النص الجامعArchitextualité.

ويُقصد بالعتبات النصيّة(Paratexte) تلك المرفقات المحيطة بالنّص والتي تعدّ بوابة أيّ عمل

[1] ينظر:فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيات الروائيّة، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2013م، ص 31.

أدبي، ويُقدّم **"جنيت"** تعريفا مُفصّلا لها يقول فيه:" ...كلّ ما يجعل من النصّ كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامّة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة أو البهو الذي يسمح لكلّ منّا دخوله أو الرجوع إليه...وهي مجموعة الافتتاحات الخطابيّة المصاحبة للنّص أو الكتاب، من اسم الكاتب، العنوان، الجلادة(Jaquette)، كلمة الناشر، الإشهار، وحتّى قائمة المنشورات، المكلّف بالإعلام، ودار النّشر..أيّ هي كلّ هذه المنطقة(Zone) الفضائيّة والماديّة من النّص المحيط التي تكون تحت المسؤوليّة المباشرة والأساسيّة للناشر أو أكثر دقّة للنّشر، فالنّص بهذا الشّكل لا يُمكن معرفته إلّا بعتباته[1].

ويُدقّق **"جنيت"** في تقسيمه للنّص الموازي (أو المناص) ويجعله في قسمين مهمّين: المناص النشري الافتتاحي (مناص النّاشر Paratexte editorail) وهي كلّ الافتتاحات المناصيّة التي تعود مسؤوليّتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته وهي أقلّ تحديدا عند "جنيت" إذ تتمثّل في (الغلاف، كلمة النّاشر، الإشهار، الحجم، السلسلة، حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق النّاشر ومُتعاونيه كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين..) ويضمّ هذا النوع من المناص نصين أيضا هما: النصّ المحيط والنصّ الفوقي، أمّا القسم الثاني فهو المناص التأليفي (مناص المؤلّف Paratexte autorial) ويُمثّله كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعيّ، الإهداء، الاستهلال)[2].

ثمّ انتشرت الدراسات بعد **"جنيت"** التي اهتمّت بالعتبات و"نمى مشروعها بقوّة ضمن المشروع النّقدي الكبير ووجد تقبّلا إجرائيّا واسعا في السّاحة النقديّة الغربيّة ومن ثمّ العربيّة"[3]، وكان منجز البّحث

---

[1] ينظر : عبد الحقّ بلعابد، عتبات(ج. جنيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيّ للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص44.

[2] ينظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات(ج. جنيت من النّص إلى المناص)، ص45_46_47_48.

[3] حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيّل في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة العلوم الإسلاميّة والحضارة، الجزائر، العدد الثاني، ماي 2016م، ص234.

فيها غزيرا بمُقاربات مختلفة لدراسة أجناس أدبيّة متنوّعة سواء في النّقد الغربي أو العربي .

والبّحث في النّقد الروائي الجزائري بداية من مرحلة التّسعينات ومن خلال النّماذج المختارة للدّراسة يُقدّم حضور عتبة رافقت مُعظم الدراسات التي تطرّقنا إليها وهي:

أ- العنوان:

يعدّ "**العنوان**" من بين أهمّ عناصر المناص والذي نال عناية واهتمام كبيرين من لدن النقّاد والباحثين، ذلك أنّ العنوان هو أوّل ما تقع عليه عين القارئ ويُلفت انتباهه فإن شدّه العنوان أخذه الفضول و تصفّحه وإن لم يشدّ انتباهه لا يره أصلا، فكما يقول المثل: "يُعرف الكتاب من عنوانه"*.

وقد صرّح النقّاد بصعوبة وتعقيد تعريف العنوان وهو تعقيد يُرجعونه إلى مدى قدرتهم على تحليله وتأويله، وكأيّ مصطلح أخذ العنوان عدّة تعريفات حسب اختلاف دراسات الباحثين له، حيث يُعرّفه الناقد "**بسّام قطوس**" بأنّه:" سمة العمل الفنّي أو الأدبيّ الأوّل من حيث هو يضمّ النصّ الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن، وقد يضمّ العنوان الهدف من العمل ذاته أو خاتمة القصّة وحلّ العقدة فيها"[1]، فالعنوان بهذا القول يُشكّل نقطة تعريف وانطلاق النّص ونقطة نهايته في نفس الوقت وهو الرّمز الذي به تُفكّ شفراته.

وتزايد الاهتمام بدراسة "العنوان" في الدراسات المعاصرة إلى درجة أوجد له علما سُميّ (علم العنونة) ويُعد " **لوي هويك Loe Hoek**" أحد النقاد المعاصرين المؤسّسين له في كتابه الموسوم ب (سمة العنوانLa Marque du titre) الصادر سنة 1973م الذي حدّد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التّحليليّة، وقدمّ له تعريفا مفصّلا وأكثر دقّة الذي هو:"مجموعة العلامات اللسانيّة من كلمات وجمل، وحتّى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتُعينه، تُشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره

---

*ولم يعد يقتصر الأمر في عنوان الكتاب فقط، ففي حياتنا اليوميّة القائمة على التطوّر التكنولوجي والأنترنت، أصبحت تُوضع في مواقع التّواصل الاجتماعي عناوين تُلفت انتباه المشاهد_حتّى وإن لم يكن المحتوى غير هادف_ وتُحرّك فضوله لمشاهدة الفيديو من أجل الحصول على أكبر عدد من المشاهدة لصاحب القناة.

[1] بسّام موسى قطّوس، سيميائيّة العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001م، ص39.

المستهدف"[1].

والعنوان لا يتحقّق معناه إلّا إذا توفّرت فيه بعض الشروط وقدّم وظائفا خاصّة به، ففي الشروط يجب أن يكون مُختصرا ومؤثّرا، وأن يُثير أفق انتظار المتلقّي، وأن لا يتجاوز حدود الجملة، وإن لزم ذلك وضع عنوان تفسيريّ للعنوان الكبير الشامل، فهو فرعي يحمل دلالات معيّنة، فهو يشرح ويُبسّط ويُوضّح[2]، أمّا الوظائف فقد حدّدها "**جيرار جنيت**" في ثلاثة وظائف_والتي يراها من أكثر المباحث المعقّدة في المناص_ وهي: وظيفة التّعيين Désignation، تحديد المضمون Indication du contenu، إغراء الجمهور[3]Séduction du public، حيث يرى أن الوظيفة الأولى ضروريّة وواجبة الحضور في أيّ عنوان، وأمّا الوظيفيتين الأخريتين تبقى اختياريّة وغيابها لا يُنقص من معنى العنوان.

وقد ازدادت أهميّة العنوان وكثر الانشغال به بخاصّة مع النظريّة السيميائيّة فالعنوان عند السيميائيين يُعدّ نظاما ذا أبعاد دلاليّة، وأخرى رمزيّة تُغري البّاحث بتتبّع دلالاته، ومُحاولة فكّ شيفرته الرّامزة، ولهذا الأمر أولى البّحث السّيميائي جلّ عنايته لدراسة العنوان في النصّ الأدبي، وظهور بحوث ودراسات لسانيّة سيميائيّة كثيرة خصّصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله من عدّة نواح: تركيبيّة، دلاليّة، تداوليّة، وآية ذلك أنّ العنوان هو أوّل عتبة يُمكن أن يطأها الباحث السّيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصريّا، ولسانيّا، وأفقيّا وعموديّا[4]، وذلك أنّ أيّ دراسة سيميائيّة كانت للنّص لا تخلو من تحليل العنوان باستقراء دلالته الرمزية واستنطاق بنيته التّركيبيّة.

وأمام هذا الاهتمام الخاص بالعنوان في البّحث السّيميائي يُمكن القول بأنّ دراسات النقّاد الجزائريين التي تطرّقوا فيها إلى دراسة عتبة العنوان في النّقد الروائي تمثّلت في تلك الأعمال التي نهجت المنهج

---

[1] Loe Hooek , La marque du titre, dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle, ed.la Haye mouton, paris, 1981, p17 . نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات، ص66

[2] ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال_دراسات أدبيّة_، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د.ط، 1998م، ص40.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص74.

[4] ينظر:بسام موسى قطوس، سيميائيّة العنوان، ص33.

السّيميائي كإجرائيّة بحث لاستكناه دلالة النص، وهذا ما يظهر مع النّاقد "**رشيد بن مالك**" في كتابه (السّيميائيّة السّرديّة) الذي تعرّض إلى دراسة عنوان رواية "**نوار اللّوز_تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**" **لواسيني الأعرج**"، الذي يجده في تعالق مفترض مع نصّه بحمله رسالة يُحاول الروائي إيصالها إلى القارئ، ويرى أنّ العنوان مبني على الضديّة أي يتشكّل من ضدّين: العنوان الرئيسي "**نوّار اللّوز**" الذي يُحيل على (الأمل والحياة) و**تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**_العنوان الفرعي_ الذي يُحيل على:(الغربة والموت) وهي دلالية ضديّة، حيث يرى النّاقد بأن "الجمع بين الضدّية يخلق إشكال لدى القارئ وتحفيزه ومن ثمّ تأسيسه فاعلا في برنامج يقوم فيه بعمليّة التحرّي عن حقيقة الإشكال في سبيل تعويض الافتقار"[1] وهنا إشارة من النّاقد بطريقة غير مباشرة بأنّ العنوان حقّق شرطه ووظيفته المشار إليها سابقا والمتمثّلة في التأثير وإثارة أفق انتظار القارئ وإغراء الجمهور.

ويرى أنّ بنية العنوان بهذه الضديّة هو دالّة شارحا ذلك: بمعنى أنّ التّغريبة بتجليات قيمها الدلاليّة المحيلة على الموت تنضوي تحت النوار الذي يُفضي إلى الحياة، انضواء يحتوي فيه الأمل واليأس، ثمّ يُقدّم علاقة ثانية ممتدّة من النّص إلى العنوان يراها الناقد آلة لقراءة العنوان وبناء الدلالة، حيث يجد العنوان والرواية تحكمهما علاقة ترابطيّة وتكامليّة، الأوّل يُعلن والثاني يُفسّر، كما يجد الناقد العنوان يتقدّم النّص مُستقلّا لا يملك من مضمون دلالي سوى ما يُحدّده له القاموس، فمضمون العنوان ليس ثابتا وهذا يُصعّب ضبط تجليّاته الدلاليّة، ومن هنا رأى النّاقد وجوب ردّه إلى نظام النّص الذي ينتمي إليه مُصرّحا: إنّ العنوان يستمدّ قيمته الدلاليّة من العلاقة البنائيّة relation structurelle التي يُقيمها مع هذا النظام"[2]، ولإدراك هذه القيمة لجأ النّاقد إلى تقديم مقاطع سرديّة تتوافق وتتلاقى معها دلاليّا ليُؤكّد النّاقد فكرة أنّ العنوان لا يُمكن دراسته وتأويله بمعزل عن النّص، ذلك أنّ العنوان لا يمكنه اختزال كلّ المعاني أو تقديمها جميعها، لذا فالعنوان يُفسّر بربطه مع مضمون نصّه ولا يكون مستقلّا.

---

[1] رشيد بن مالك، السّيميائيّة السّرديّة، ص81.

[2] رشيد بن مالك، السّيميائيّة السّرديّة، ص 82.

والأمر نفسه تطرّق إليه "**عبد الحميد بورايو**" في كتابه (منطق السّرد) في دراسته عنوان رواية "**الجازية والدروايش لعبد الحميد بن هدوقة**" والذي فصّل في تحليله ورآه يحمل شحنة دلاليّة، حيث يربط معنى العنوان بالموروث الشّعبي مُفسّرا ذلك أنّ لفظة "جازية" في التّصوّر الشّعبي هي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذّكاء وهي بطلة من بطلات الحكاية الخرافيّة مثل: امرأة الجنّ ولونجا في صفة الجمال، إلّا أنّ النّاقد يجعلها تتميّز عن بطلات الخرافة تميّز شخصيّة الأدب الملحمي النّابع من ثقافة المجتمع القبلي عن شخصيّة الحكاية الخرافيّة الصّادرة عن المراحل الأولى من تكوّن الجماعة البشريّة.

فشخصيّة "جازية" يراها النّاقد تحمل ملامح الشّخصيّة الملحميّة، أمّا لفظة "الدّراويش" يُعبّر عنها بأنّها تسميّة أُطلقت قديما على أعضاء الطّرق الصّوفيّة التي أصبحت بعد ذلك تعني في الذّهنيّة الشّعبيّة ضعف العقل والغياب عن الوجود الحاضر، ذلك أنّ الطّقوس الدّينيّة تقوم على ممارسات تهدف إلى الغياب عن العالم المادّي الدنيوي من أجل الوصول إلى حضرة المعبود المتصّف بالجمال والكمال، وبهذا فقد ربط النّاقد لفظتي العنوان (الجازية والدّراويش) بعلاقة العابد بالمعبود إذ تعني "جازية" الكمال المقدّس في مختلف مظاهره، ويُمثّل "الدراويش" مُمارسي فعل التّقديس، وبقدر ما يعني الاسم الأوّل الحضور يعني الاسم الثاني الغياب[1].

ومن النقّاد أيضا الذين اهتمّوا بدراسة العنوان كفنيّة تشكيليّة جماليّة النّاقد "**عمر عيلان**" في كتابه (الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي) في الفصل الخامس منه يدرس فيه رواية "**ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**" الذي يُحاول تبيان القيمة الدلاليّة والرّمزيّة التي يحملها العنوان، حيث يرى أنّ "ريح الجنوب بحكم خصوصيّتها الجافّة وعنفها وفترة هبوبها الصّيفيّة وظّفت كقيمة طبيعيّة تقف في مواجهة طموح الإنسان في البيئة الريفيّة، وأيضا كقوّة تُمثّل حقيقة الواقع وترسابته المختلفة، وعنف مُقاومتها لكلّ تغيير وإصرارها في فرض وجودها كحقيقة مطلقة تسمو فوق كلّ التصوّرات والأطروحات، فريح الجنوب ليست ريح تغيير، وإنّما هي عنف في مواجهة التّجديد وترسيخ لقيم التسلّط والهيمنة"، أي ما يُحاول النّاقد توضيحه_وبما أنّ دراسته

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص119_120.

تتحدّث عن تجليات الإيديولوجيا في النّص الروائي_ هو أنّ العنوان يُمثّل فكرة إيديولوجيّة تتجلّى في المنفعة التي هي ضدّ التغيير دائما، وهي الفكرة التي يُعالجها مضمون الرواية.

فدراسة دلالة العنوان أصبحت من الدراسات التي تُضاهي دراسة دلالة النّص وتُوازيه ذلك أنّ العنوان "ذو حمولات دلاليّة وعلامات إيحائيّة شديدة التنوّع والثّراء مثله مثل النّص، بل هو نصٌّ مُوازٍ..,إذا كان النصّ نظاما دلاليّا وليس معاني مُغلقة، فإنّ كذلك العنوان نظام دلاليّ رامز له بنيته السّطحيّة ومستواه العميق مثله مثل النّص تماما"[1].

ب- التّناص:

التّناص من المصطلحات التي انتشرت انتشارا كبيرا في الدراسات الغربيّة المعاصرة، وهو يعدّ من المسائل التي ارتبطت بهيمنة النّص هذا الأخير الذي فُتِحت له أبواب التأويلات المختلفة بعد أن ضيّقت عليه البنيويّة الخناق وعزلته عن السياقات التاريخيّة والاجتماعيّة وجعلته بنية مغلقة، فهو من النظريّات النقديّة التي ظهرت ما بعد البنيويّة التي نادت بانغلاق النصّ ونظريّة التلقّي التي أعطت السلطة للقارئ، فجاء التّناص لدراسة النصّ الأدبي في ضوء العلاقات التي يُقيمها مع سابقة له باعتبار أنّ " تلك العلاقة إنّما هي ضربٌ من تقاطع أو تعديل متبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لتأخذ مكانها في بنية نصيّة جديدة"[2].

بدأت إرهاصات مفهوم التّناص مع المنظّر الرّوسي "**ميخائيل باختين M.Bakhtin**" الذي كان تحدّث عن المفهوم دون استعمال مصطلح (التّناص) واستعمل مصطلحا مُقاربا له هو (الحواريّة أو حواريّة النصوص Dialogisme) وذلك في بحثه الموسوم بجماليّات الرواية عند فيدور دوستيفسكي" سنة 1966م، ثمّ جاءت بعده الباحثة "جوليا كريستيفا J.Kristeva وصاغت_من فكرة باختين_ مصطلح

---

[1] بسّام موسى قطّوس، سيميائيّة العنوان، ص37.

[2] حصة البادي، التّناص في الشّعر العربيّ الحديث_البرغوثي نموذجا_ دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009 م، ص07.

"التناص Inertextualité في بحثها (أبحاث من أجل تحليل سيميائي Recherches pour une sémakalyse سنة 1969م) التي قدّمت فيه تعريفا للتّناص تقول فيه: "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"، ثمّ تُقدّم بحثا آخر بعنوان(نصّ الروايةLE Texte du romon سنة 1976م) تُعرّف فيه التّناص على أنّه: "التقاطع والتّعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"[1]، أي أنّ التّناص هو العلاقة التي يُشكّلها النّص مع نصوص أخرى سابقة ومختلفة.

ثمّ توالت الأبحاث والدراسات_ بعد "**ج.كريستيفا**"_ التي اهتمّت بالمصطلح والذي عرف عدّة مسميّات حسب كل باحث فهو "تخارج نصّي لدى يوريي لوتمان Y.Lotman، و"تحويل أو تمثيل عند لوران جيني L.Jenny[2]، وتعالي النصّي أو المتعاليات النصيّة عند جيرار جنيتG.Genette هذا الأخير الذي كان له إسهامات كبيرة في دراسته للنّص بحثا عن الشّعريّة، وقد قدّم في كتابه " **أطراس** سنة1982م" تصوّرا شموليّا عن التناص أو المتعاليات النصيّة حيث يُؤكّد **"جنيت"** على ضرورة ربط النّص في رحلة البّحث عن الشّعريّة بشبكة من المتعاليات النصيّة فهو يرى "أنّ موضوع الشّعريّة ليس النّص، بل جامع النّص، أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعاليّة التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة"[3]، ويُعرّف التعالي النصّي Hypertextualité بأنّه:" كلّ ما يجعل من النّص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع باقي النّصوص"[4].

ورغم شيوع مصطلح "التّناص" في النّقدي الغربي المعاصر إلّا أنّ حضوره في النّقد العربيّ لا يزال فتيّا يشقّ طريقه على مهل نتيجة إشكاليّة التّرجمة الذي عرفها المصطلح، فالنقّاد العرب لم يتفّقوا على ترجمة

---

[1] ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، (د.ط)، 1993م، ص34.

[2] ينظر: حاتم الصّكر، ترويض النّص_دراسة للتّحليل النصّي في النّقد المعاصر إجراءات ومنهجيّات_ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الاسكندريّة، مصر، (د.ط)، 1997م، ص185.

[3] جيرار جنيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمن أيّوب، دار الشؤون الثقافية العامّة_أفاق عربيّة_ بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت)، ص06.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص234.

المصطلح وأعطوه تسميّات عديدة مثل: التناصيّة، النصّ الغائب، النصوص المهاجرة، التّنصيص، تداخل النصوص، التعدّي النصّي وغيرها من المصطلحات إلّا أنّ المصطلح الأكثر انتشارا وشيوعا في حقل الدراسات والأبحاث النقديّة.

كما عرف مصطلح "التّناص" عدّة تعريفات مختلفة مع النقاد العرب حسب رأي كلّ باحث فيهم أمثال: "جابر عصفور، محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض، سعيد يقطين..وغيرهم من النقّاد، و التّعريفات التي قدّمها هؤلاء كانت تشترك في المفهوم الذي جاء به النّقد الغربيّ إلّا أنّ الاختلاف حصل لما ربط بعض النقّاد مفهوم التّناص بالسّرقات الشّعريّة التي تناولها النّقد العربيّ القديم بأنواعها ورأوا أنّ التّناص ليس مفهوما جديدا كما هو الحال مع النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" الذي يرجع إلى التّراث القديم للبّحث عن بذور معنى التّناص مُصرّحا ذلك في قوله: " إنّا بدون العودة إلى التّراث النّقدي العربيّ لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة وسواها أيضا كثير لا يتأتّى لنا أن نسهم في إنتاج نظريّة قائمة على التّحاور، والتطلّع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانيّة"[1]، وبهذا يُقرّ "**مرتاض**" بأنّ " التناصيّة كما يُبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هي تبادل التأثّر والعلاقات بين نصّ أدبيّ ما، ونصوص أدبيّة أخراة، وهذه الفكرة كان الفكر النّقدي العربيّ عرفها معمقة تحت شكل السّرقات الشّعريّة"[2] ، وبهذا التّصريح يُشير النّاقد إلى أنّ التّراث النّقدي حافل بالمفاهيم الغربيّة ويدعو إلى العودة إليه للكشف عمّا فيه من الأصول للمصطلحات النّقديّة الحديثة.

إنّ "**عبد الملك مرتاض**" قد وفّق في تحديده لمفهوم التّناص بربطه بما هو تراثي وحديث معا، لكن هناك من الآراء* من لم تتقبّله واستبعدت أن تسوّي بين مصطلح نقدي تراثي وبين نظريّة علميّة كاملة لها مصطلحاتها وأسسها وأنماطها الخاصّة، وهذا ما يظهر مع النّاقد "**محمّد مفتاح**" الذي يرى بأنّ ربط التّناص

---

[1] عبد الملك مرتاض، فكرة السّرقات الأدبيّة ونظريّة التّناص، مجلّة علامات في النّقد الأدبي، النادي الأدبيّ الثقافي بجدّة، السعوديّة، العدد الأوّل، 1991م، ص84.

[2] عبد الملك مرتاض، فكرة السّرقات الأدبيّة ونظريّة التّناص، ص91.

بالسّرقات الشّعريّة هو استعمالا خاطئا شارحا ذلك في قوله:" لقد انتشر مفهوم التناص بين المؤولين والمبدعين، فالمؤولون يوظّفونه في تفكيك الكتابة وسبر أغوارها والكشف عن معانيها وإيحاءاتها ودلالاتها، والكتّاب يشغلونه لإبداع نصوص، إلّا أنّ توظيفه وتشغيله قد اعتراهما كثير من التّحريف والتّحوير وسوء الفهم، فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنّه هو الحديث عن المصادر، أو أنّه هو السّرقات "[1]، وهو قول يُؤكّد على عدم فهم صحيح لمصطلح التّناص في النّقد العربي ممّا خلق غموضا وإشكالات في الرؤية النقديّة بين الدارسين.

كما يُقدم النّاقد "**خليل موسى**" اختلافا بين السّرقات الأدبيّة والتّناص ويُفرّق بينهما من خلال المنهج حيث يرى أنّ السّرقات تعتمد المنهج التّاريخي التّأثيري والسّبق الرّمزي، في حين يعتمد التّناص المنهج الوظيفي ولا يهتمّ كثيرا بالمرجع أو النّص الغائب، إذ كان النّص الجديد قد امتصّ وحول وظيفيّا النّص القديم، والثّاني اختلاف في حكم القيمة، فهدف السّرقات الشّعريّة تهجين الشّاعر وإدانته، وهدف التّناص نقيض لذلك، إذ أنّ الأخر مثقف مطلع ماهر في نسجه، وعمله إنتاجي إبداعي، أمّا الثّالث فيُمكن في القصديّة، فالأخذ في السّرقات قصدي في حين نجد إنّ الأمر في التّناص لا يتمّ عن قصديّة لأنّه ينتج القراءة المطموسة والمنسيّة[2].

ورغم الاختلافات القائمة بين النقّاد في تحديد مفهوم التّناص إلّا أنّه يبقى من المصطلحات النّقديّة التي ظهرت حديثا والتي تعني تلاقي وتعانق أوترابط و تداخل النّصوص في ما بينها، وهو عملية تحويل نصّ غائب في نصّ حاضر بطريقة جديدة وإيجابيّة، وهو بذلك يعدّ من القضايا الفنيّة الجماليّة التي تفطّن

---

*حتّى أنّ عبد القاهر الجرجاني يرفض تسميّة قضية التّشابه أو التناظر بالسّرقة طالما يأتي التّشابه أو التّناظر من أيّ نصّ ويقول:" متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنّه غريبا مبتدعا، ونظم يحسبه فردا مخترعا، ثمّ تصفّح عنه الدواوين لم يُخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغضّ من حسنه، ولهذا السّبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسّرقة"، ورأي الجرجاني لعلّه يُعدّ أوّل صرخة نقديّة تُحاول أن تخرج من الحكم الأخلاقي لتغطية قضايا التّناص، ينظر: حصّة البادي، التّناص في الشّعر العربيّ الحديث، ص28.

[1] محمّد مفتاح، المفاهيم معالم_نحو تأويل واقعي_ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص40.

[2] ينظر:محمّد مفتاح، المفاهيم معالم، ص30.

إليها الكتّاب في النصوص الإبداعيّة وانتقلت بعدها إلى النّصوص النقديّة، فكأنّ النّص بهذا المعنى محكوم حتما بالتّناص ولا بُدّ منه ليُحقّق النصّ أدبيّته، بل وأصبح ضرورة _كما عبّر عنه النّاقد "**السّعيد بوطاجين**"_ فالحياة كلّها تناص مُركّب ومعقّد بدءا بالجُزئيّات الذريّة المكوّنة للوجود المادّي مُرورا إلى المجرّدات"[1]

ولما كان التّناص من الأساليب الفنيّة والمقوّمات البنائيّة التي تأسّس بها النّص الأدبي، فإنّ حضوره كان أكبر في الإبداع الروائي أو ما سُميّ بالتّجريب الروائي خاصّة مع روايات الألفيّة الثالثة التي عرفت تحوّلا جديدا في الكتابة الروائيّة من حيث التّيمات والمواضيع غيّرت به النّمط التّقليدي الذي كان سائدا فظهرت ما يُعرف "بالرواية الجديدة"، ومن المؤكّد أنّ التّغيير الذي يمسّ النّص الإبداعي سيمسّ هو الآخر النّص النّقدي ، فقد أصبح التّناص من أهم القضايا النّقديّة التي شغلت النقّاد واهتمّوا بها وتناولوها كأداة إجرائيّة في تحليلهم للأثر الأدبي والروائي بوجه أخصّ، وهذا ما يُلاحظ في دراسات النقّاد الجزائريين الخاصّة بالرواية (مثل عبد الملك مرتاض، السّعيد بوطاجين، عبد الحميد بورايو، حسين خمري وغيرهم من النقّاد الذين تطرّقوا لقضيّة التّناص)، إلّا أنّ البّحث سيعرض الدراسة التي قدّمها النّاقد "**حسين خمري**" في كتابه (المتخيّل السّردي).

– قضيّة التّناص في كتاب المتخيّل السّردي:

تعرّض النّاقد إلى قضيّة التناص في فصل من كتابه بعنوان: (**التّناص وبنية الرواية**)، يدرس فيه رواية "**معركة الزقاق لرشيد بوجدرة**" لما تحمله هذه الرواية من سمات تناصيّة غالبة على النّص، بعد أن قدّم في البداية أوراقا نظريّة تحدّث فيها عن مفهوم التّناص وأشهر أعلامه المؤسّسه له، وربط التّناص بالرواية الجديدة باعتبارها "شكلا من أشكال البّحث وجنسا أدبيّا نخبويّا"[2] على عكس الرواية التّقليديّة التي كانت تتشكّل من بداية ونهاية وعقدة يقوم بحلّها بطل دوره قطع مسافة تفصل بين البداية والنهاية.

---

[1] ينظر: السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص183.

[2] حسين خمري، المتخيّل السّردي، ص105.

يُقدّم النّاقد مجموعة من الرّموز تتشّكل منها الرواية وهي عبارة عن تناصات منها الرّمز الذي يحمله بطل الرواية "**طارق**"، هذا الأخير الذي يجده يُشكّل نظاما من الرّموز وأحد الرّموز الروائيّة في الوقت نفسه، إذ يعتبره "مبدأ لتجمّع الخطابات النّقديّة والتّخييليّة التي تصدر عنه والتي يقوم بتنظيمها، فهو يعمل كرمز يزرع اللحمة بين الرّموز الروائيّة الأخرى، وهذه الخاصيّة تُمكّنه من الانتقال داخل الرّموز الثقافيّة بسهولة أكثر ويعمل كمولّد للرموز الأخرى ومُحرّكا لها"[1]، ففي الرواية يقول الناقد يوجد طارقان: "طارق بن زياد فاتح الأندلس" و"طارق الرّاوي" الذي يُبدي أشدّ الإعجاب بطارق الأوّل الذي يُمثّل إليه رمزا تاريخيّا وحضاريّا كبيرا، ويُوضّح بأنّ ""طارق" في الحالين يتحوّل من مجرّد اسم علم إلى علامة ورمز بالمفهوم السّيميائي"[2]، فالبطل في الرواية يتحرّك ويعمل على مستوى رمزي أكثر من تخييلي ويربط النّاقد ذلك حين أوجد له رموزا تربطه بشخصيات أخرى "كموسى بن نصير" أمير "طارق بن زياد" الذي كان مفرط السّمنة وكذلك بالنسبة للبطل الرّاوي في طفولته ومراهقته، كما ربط سمنته مع الممثّل الأمريكي" باد أبوط Bud Abbot".

ويُقدّم النّاقد مجموعة من الوظائف التي يقوم بها البطل في النّص أهمّها:

_تحريك النّص التّاريخي: فطارق بن زياد يقوم بإنتاج الحدث التّاريخي، وطارق الرّاوي يقوم بإعادة إنتاج النّصوص التي كتبت حول هذا الحدث وينقدها ويترجمها ويُمثّلها في حياته وممارساته اليوميّة.

_تحريك النّص الروائي التّخييلي: أي أنّه يروي الأحداث ويربطها بفضاء الرواية فالبطل في الرواية يتحرّك ويعمل على مستوى رمزي أكثر منه من بطل تخييلي أو حقيقيّ.

ويذكر رمزا آخر تشكّلت منه الرواية وهو عنصر المكان الذي يجدّه يتحدّد كرمز وليس كونه مجرّد فضاء للأحداث، "**فالزقاق**" يعمل كنظام من الرموز يحمل دلالة مزدوجة ويتمفصل داخل سياقين: "تاريخي يتمثّل في معركة الخليج الزقاق الذي كان طارق بن زياد صانع أحداثها، وسياق روائيّ تخييلي ذو النسق

---

[1] حسين خمري، المتخيّل السّردي ص 109.

[2] حسين خمري، المتخيّل السّردي ص110.

السّردي وهو المعركة التي تتحدّث عنها الرواية والتي قادتها نساء مدينة قسنطينة الملتحفات بالملاءات السّوداء ضدّ المستعمر الفرنسيّ"[1].

وفي نظام التّناص يُصرّح النّاقد بأنّ رواية معركة الزقاق" تنبثق من نصوص قيلت حول معركة خليج الزقاق، وكذلك من نقد النّصوص التّاريخيّة التي تناولت الفتح الإسلاميّ للأندلس..فالرواية تأخذ نهج الرواية الجديدة كونها تعمل على إعادة كتابة بعض النّصوص بحرفيتها، وتلعب الذاكرة دورا أساسيّا في إجلاء النّصوص الغائبة وتسلّط الضّوء على تفاصيل خفيّة، وهي بذلك تُمثّل ملحما هامّا من ملاحم الرواية الجديدة باعتبارها قراءة وكتابة في نفس الوقت، فهي تركيبة نصيّة Combinatoire textuelle"[2]، ويُحدّد مستويات التّناص في الرواية في أربعة أقسام:

1- المستوى التّاريخي: يذكر النّاقد أنّ الرواية اعتمدت على مرجعيّة تاريخيّة متشكّلة من مجموعة من النّصوص المنجزة قبل النّص الروائي المتحقّق والتي تتحدّث كلّها عن الفتح الإسلامي للأندلس.

2- المستوى اللغويّ: يُرجعه النّاقد إلى التّعدد اللغوي وتعدّد اللهجات بين شخصياتها (كلمات بالعاميّة، التّرجمة بين اللغة العربيّة والفرنسيّة والإسبانيّة)، أو ما سمّاها "بخميرة الكلمات أو المولّدات Génération وهي المخزون اللغويّ الذي تتكلّم عنه الرواية"[3].

3- المستوى المعرفيّ: يذكر النّاقد أنّ هذا الخطاب جديدا على الرواية العربيّة، ويربطه بحبّ الراوي البطل للرياضيات وحلّ المعادلات الرياضيّة، إضافة إلى النصوص التّاريخيّة التي تواجدت في الرواية كانت_كما يُصرّح الناقد_ علميّة بالدّرجة الأولى خاصّة المنقولة على العالم "**ابن خلدون**".

4- المستوى الجمالي: وهنا يُحاول النّاقد إبراز ثقافة الروائيّ الفنيّة وأنّه لم يتقيّد بالنصوص الإبداعيّة والتّاريخيّة فقط، بل توسّع معه المجال بتوظيف لوحات فنيّة تشكيليّة تتقاطع وتتداخل مع مضمون الرواية

---

[1] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص114_115.

[2] حسين خمري، فضاء المتخيّل ص115.

[3] حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص129.

منها اللوحة الملصقة على حائط بيت الراوي والتي تُسمّى **"المنمنة"** التي كان لها دور في توضيح بعض القضايا التّاريخيّة، والمنمنة "هي لوحة تُصوّر أوّل الفاتحين المسلمين أمام خليج الأندلس"[1].

وفي عنصر آخر قدّم النّاقد نصوصا غائبة تتقاطع مع نصّ الرواية سواء المكتوبة باللغة العربيّة أو المترجمة وكذلك من خلال نصوص الثقافة، فهو يرى "أنّ معركة الزقاق ترتبط بشكل من الأشكال بنصوص روائيّة أخرى سواء من حيث البنية أم الدلالة أم الهدف، كما يُمكن أن تكون قراءة لهذه الروايات أو تأويلا أو تمثّلا لها"، ومن النصوص التي ذكرها النّاقد والتي تلتقي معها "معركة الزقاق" وهي[2]: رواية "سقوط القسطنطينيّةLa Prise de constantine **لجان ريكاردو***"، (نجمة أغسطس) ل"**صنع الله إبراهيم**"، رواية (التحوّرLa Modificatio) **لميشال بوتور**"، (بحر جبل طارق Le Marin de Gibraltar) ل **"مارغيت دوراس"**.

ولكي لا يتوقّف عمل النّاقد على حدود الشّكل دون الدّلالة تطرّق إلى تبيان الوظيفة التي قام بها التّناص في الرواية، والتي حدّدها في: "الوظيفة التّحويليّة أو التّحديثيّة والتي تتجلّى في نصوص ابن خلدون عند نقلها من المستوى التّاريخي إلى المستوى الروائي التّخييلي"[3]، أي إحضار نص غائب قديم وإعادة تحويله من مستواه الذي كان فيه إلى مستوى آخر جديد، كما يُبيّن النّاقد أنّ التناص في الرواية عمل على ما تنصّ عليه النظريّة النّقديّة مثل: تأييد فكرة ونقضها، المحاكاة أو السّخريّة، البّحث عن البعد الجمالي.

2_اللّغة:

يُقال: "إنّ اللّغة هي المعلم الأهمّ في حياة البشريّة والطّريق الذي عرج بالإنسان نحو الحضارة، وهي التي أمكنته التّواصل مع الآخر ومنحته القدرة على التّفكير بالأشياء دونما حاجة إلى اشتراط وُجودها

---

[1] حسين خمري، فضاء المتخيل، ص137.

[2] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص141_142_143_144.

*مؤرّخ من القرن الثاني عشر صاحب كتاب (فتح القسطنطينيّة)

[3] حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص145.

عيانا"[1]، فلا يُمكن تصوّر حياة إنسان دون لغة ولا يعيش الإنسان إلّا باللغة، فهي وسيلة حياتيّة تُعبّر عنه وعن فكره ويتواصل بها في محيطه، فاللّغة بالنسبة للإنسان كالرّوح للجسد.

وإنّ البّحث في شؤون اللّغة ومفهومها يختلف من حقل معرفي إلى آخر، وإنّ الاهتمام بسيرة اللّغة كان منذ عهد الفلاسفة القدامى_منذ أفلاطون وأرسطو إلى كانط وهيجل وممّن أتى بعدهم_ الذين رأوا بأنّ اللغة لصيقة بمبدأ التّواصل الخطابيّ، وقاموا باختزال وظيفة اللّغة من خلال تلك الوظيفة التّواصليّة والتّخاطبيّة التي تُؤسّس للعلاقة بين التّفكير والتّبليغ، وتُصبح فعاليّة الخطاب مُلازمة للّغة باعتبارها ملكة لسانيّة قد تمنح المتكلّم القدرة على إنتاج المعاني والتّعبير[2].

وإن كانت اللّغة ملكة لسانيّة وبؤرة الخطاب فلا غرابة أن تكون أداة كتابة وإبداع، وإن انتقل مفهوم اللّغة إلى حقل الإبداع والأدب عامّة فإنّ المفاهيم والرؤى ستتغيّر، حيث أنّ اللّغة تأخذ أبعادا ومفاهيما عميقة عن كونها أحد ميكانيزمات الحكي أو وسيلة تعبيريّة، "فاللغة الإبداعيّة ليست مجرّد وسيلة أو أداة تعبيريّة تخدم غاية مضمونيّة ما وتصبو إليها، بل هي عالم في حدّ ذاته شديد الالتحام بعالم النّفس والإدراك، إنّها فضاء الكلمات التي تأتي معها الأشياء إلى الوجود"[3]، وبهذا فإنّ اللّغة الإبداعية تقرع الذات الإنسانيّة وتتغلل في كوامنها وتكشف خباياها كونها تُمثّل تجربة فنيّة وتذوّق جمالي للقارئ.

أمّا في النصّ الروائي فاللّغة تأخذ خصوصيّة فريدة بنوعها بحيث أنّها تستولي على مكانة عالية من الاهتمام والاشتغال من قبل الكتّاب والنقّاد، من مبدأ "أنّ الرواية ينهض تشكيلها على اللّغة"[4]، وهذا يعني أنّ اللّغة في الرواية لا تأخذ الجانب الجمالي و التّبليغي فقط وإنّما هي تُشكّل وعاء يحوي مُكوّنات عقليّة

---

[1] لؤي عليّ خليل، العجائبي والسّرد العربيّ_النظريّة بين التلقّي والنّص_ الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص15.

[2] ينظر: دليل محمّد بوزيان وآخرون، اللّغة والمعنى_مقاربات في فلسفة اللغة، تقديم: مخلوف سيد أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص155.

[3] ينظر: حسن إبراهيم أحمد، أدبيّة النص السّرديّ عند أبي حيّان التّوحيديّ، دار التّكوين، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2009م، ص109.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص100.

ووجدانيّة ومعتقدات، وخصوصيّات الواقع الذي تنقله، إذ أنّ منظومة لغويّة ما تُؤثّر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفيّة مفصلتهم له وفي طريقة تفكيرهم، فالاهتمام باللّغة بوصفها الحامل المادّي لعناصر الرواية والمحدّد لمنطلقات التّفكير فيها، والنّاقل للتصوّرات والتّأويلات المضمنة لتفاصيل الزمان والمكان، يعني الاهتمام بالنّسيج العام للرواية، فاللّغة تتغلغل في الكيان الروائيّ العام وتصبغ بعده الواقعيّ والاجتماعيّ والحضاريّ الفكريّ وتهبه خصوصيّته وتُفرده عن الكيانات الأدبيّة[1] .

وهذه الخصوصيّة التي تمتاز بها اللّغة الروائيّة خلقت صراعا فكريّا وعلميّا بين المفكّرين والباحثين في دراساتهم لها، بسبب الغموض الذي يلفّ اللّغة كنظام من جهة، وكعنصر متسلّط ومركزيّ في الرواية يُدير شبكة علائقيّة معقّدة تظهر في مستويات لغويّة متعدّدة ومختلفة، ومتجانسة ومنسجمة في الآن ذاته، والتي تُحاول الرواية من خلال اللّغة دائما ربط ما هو تخييلي بما هو واقعيّ، وبما تُمثّله في ذاتها من كونها حاملا للعناصر الروائيّة الأخرى كالشّخصيات والزّمان والمكان والحدث[2].

كما اختلفت اتّجاهات الأبحاث التي درستها، فالشّكلانيين والأسلوبيّين المتأثّرين بألسنيّة "دوسوسير" عندهم اللّغة تُقدّم على أنّها بناء مُستقلّ له أنساقه ودلالاته وقوانينه، وضوابطه المكتفيّة بنفسها، والتي يُمكن أن تدرس دراسة علميّة دقيقة، فقد كان الشّكلانيون بانطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعريّة النصّ الأدبيّ ومُحدّدات خصائصه الشّكليّة، ووجدوا في الألسنيّة الحديثة مستودعا يستمدّون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البُنى الأدبيّة بمقاييس البنية اللّغويّة، ثمّ جاءت الأسلوبيّة لتُسلّط الضّوء في تحليلاتها على الأسلوب واللغة مُتوخيّة استجلاء التّناغمات الفرديّة الكامنة وراء أسلوب الكاتب[3].

---

[1] ينظر: عيسى طهلال، النّقد الروائي المعاصر في الجزائر قضايا واتّجاهات، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2019م، ص68.

[2] ينظر: عيسى طهلال، النّقد الروائي المعاصر في الجزائر قضايا واتّجاهات ، ص69.

[3] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1،ص14.

*مصطلح الحواريّة Dialogismeأو التعدّد اللّغوي Polyphnieابتكره "ميخائيل" في العقد الثالث من القرن الماضي حيث يُنشئ نظريته في الرواية على نظريّة اللغة الحواريّة بعد أن رأى في الرواية صورة عن اللغة ورأى في اللّغة صورة حوار لا ينقطع، تأخذ الرواية في هذه الرؤية، صفات الحوار وتكون تجسيدا له، ذلك أنّ تطوير الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها، وبذلك يتقلص عدد

ويأتي "**باختين**" ليطرح شعريّة الخطاب الروائي بطريقة مغايرة وباطّلاع جيّد على الألسنيّة وأبحاث الشّكلانيين والأسلوبيين، فبالنّسبة له لا يُمكن فصل الألسنيّة والأسلوبيّة عن جذور ومبادئ فلسفيّة تُسندهما وتُوجّه دفّتهما، فهو يُلحّ على أسلوبيّة الجنس الأدبيّ حتّى لا يكون هناك فصل بين اللّغة والجنس التّعبيري الذي هو جزء من الذاكرة الاجتماعيّة يطبع كلّ أسلوب بنبرته الاجتماعيّة، ويُصرّح "**باختين**" بأنّ هذا الرّبط بين الأسلوب والجنس الأدبيّ هو الذي يُتيح مُتابعة مصائر الخطاب الأدبيّ التّاريخيّة الكبرى، ويُحوّل دون الغرق في التّفاصيل المتصّلة بالخصائص الفرديّة، ومن هنا تجلّت عنده ما أطلق عليه "**حواريّة اللغة***" فالرواية في نظر "**باختين**" هي التنوّع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفرديّة تنوّعا منظمّا أدبيّا[1].

وفي النّقد الجزائري يظهر النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" باهتمامه باللّغة الروائيّة رافضا تلك النّظرة القاصرة في حقّ اللغة بأنّها أداة تعبير ووسيلة تصوير، مُتجاوزا ذلك إلى البّحث في المقوّمات اللّغويّة والإيحائيّة التي تُشكّل عالم النّص وتسعى للكشف عن قضايا المتن الحكائي التي تتعدّد بتعدّد الرؤى، وتتنوّع بتنوّع أساليب اللّغة الروائيّة وطرق التّعامل معها، حيث يسعى النّاقد إلى توطين مفهوم للغة الروائيّة يستوعب الواقع النصّي بوحدات تركيبيّة، تتعدّد في مجاله اللّغوي، وتدعم تصوّراته الاحتماليّة، فاللّغة في الرواية لها نظامها العلاميّ الخاصّ بها، الذي يُميّزها عن لغات الأجناس الأدبيّة الأخرى، وأبرز سمات هذا النظام العلامي: السّمة الطبيعيّة، والسمة الاصطناعيّة.

ومن النّماذج النّقديّة المختارة التي اهتّمت بعنصر اللّغة يُذكر:

1_السعيد بوطاجين: السّرد ووهم المرجع:

يدرس النّاقد في كتابه عنصر اللغة في رواية "**ذاك الحنين للحبيب السّائح**" ويضع عنوان : "**استقلاليّة لغة السّرد**" يشرح فيه التّغيير والقفزة التي عرفتها لغة الرواية الجزائريّة من خلال نموذج "**ذاك**

العناصر المحايدة الصّلبة، التي لا تدرج في الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات، وأخيرا إلى أعماق الذرات في الرواية، ينظر: فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربيّة، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص72.

[1] ينظر: فيصل درّاج، نظريّة الرواية والرواية العربية، ص15.

الحنين"، فهو يُصرّح بأنّ الرواية لا تُشبه كتابات الروائي_الحبيب السّائح_ السّابقة التي كانت تُبنى على اللغة والمجتمع، أيّ أنّ اللغة السّرديّة_قبل التّغيير_ كانت لغة سياسيّة، تقريريّة، تحمل إيديولوجيّة المجتمع لا تختلف كثيرا عن اللغة الإعلامية ولغة الجرائد التي تنقل الأزمات التي كان يعيشها الشّعب الجزائري في العشريّة السّوداء أو ما سبقها من ثورات، أين أفقدت هذه الظروف السياسيّة للنّصوص الأدبيّة لغتها الشّاعريّة وجعلتها "متأثّرة بالظّرف وغير قادرة على الانسجام مع ذاتها من فرط الاعتقاد الخاطئ بواقعيّة الكتابة التي أدّت إلى حرفيّة غير مُبرّرة فنيّا كما يقول النّاقد"[1].

لذا فكان لزاما على الكاتب أن يُعيد للكتابة شرفها وأن يُبعدها عن التبعيّة السياسيّة ويمنحها أدبيّتها ويُبعدها عن البساطة التي تُميتُ ألقها وجماليّتها، فاللغة عند **"بوطاجين"** هي "خطاب له نظامه و تمفصلاته وأبعاده التي لا يكشفها النّص الظّاهر ببساطة كونها مؤسّسة على مرجعيّات مركّبة ومتشعبّة تُحيل المتلقّي على أنظمة بنويّة ومعرفيّة ليس من السّهل تفكيكها وإعادتها إلى أصولها اللسانيّة التي أنتجتها"[2].

وهذا ما يجده في لغة "**ذاك الحنين**" التي يعتبرها انزياحا مزدوجا للوعي: الوعي الاجتماعي والوعي الفنّي معا وهو أمر مفارق لدى النّاقد من حيث الإدراك الجمالي بعد أن كانت الرواية الجزائرية في مرحلة سابقة اتّخذت من اللّغة وسيلة لتمرير أفكار ورؤى ومواقف وقناعات ظرفيّة في كثير من الأحيان بسبب انتماءات للواقع كما ذكر سابقا، أمّا **"ذاك الحنين"** فيراها قد اتّسمت بانتمائين متكاملين: انتماء للواقع لأنّه مادّة للسّرد وانتماء للّغة لأنّها أداة ناقلة ومنقولة في الوقت ذاته أي أنّها ذات وموضوع[3].

ويُشير النّاقد إلى لغة الروائي بأنّها قد شحذت محرفها اللّغوي الخاص بها متجاوزة الحقول المعجميّة الدّالة على قصور إدراكي بيّن، وهذا التّغيير يجده وليد تجربة متقدّمة أعادت النّظر في كيفيات النّص ولمياته، فهو يرى أنّ "**الحبيب السّائح**" ولج عالم البلاغة إذ أنّ هناك ارتقاء واضحا بالأساليب وثمّة جهد معتبر

---

[1] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص44.

[2] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص44.

[3] ينظر: السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص43.

يتمظهر في حفريات اللغة التي كانت نتيجة البّحث الدّقيق في الأصول والامتداد وإمكانات استغلال المعجم بشكل يعكس خصوصيات المؤلف وثقافته وزوايا نظره إلى المفردة المشتركة وضعا بمعزل عن كيفية تشغيلها ، وقد ربط لغة سرد ذاك الحنين بالقيمة السياقية التي تحدّد قيمة العبارة داخل النّسق وعن معنى الكلمة واستعمالها في اللّغة[1].

كما بحث الناقد عن الإمكانيات التّعبيرية الأكثر تأثيرا في الرواية ممثّلا ذلك بمقاطع سردية كعيّنات دالّة على التّعامل الخاص مع القاموس اللّغوي مبيّنا من خلالها المرجعيّة للأسلبة وللمعجم وعلاقة الممارسة الكتابية والوعي اللغوي وأشكال نقله إلى النّص، كما بيّن مدى قدرة السّارد على تقوية الأداة الإبلاغية وهي قدرة تعكس تجربة استثنائية قسّمها الناقد عبر مستويات مختلفة :(مستوى البنية السّردية، البنية الأسلوبية، مستوى الإيقاع، تشغيل الأفعال النّادرة، مستوى الكلمات غير المستهلكة أدبيا، مستوى تشغيل هذه الكلمات سياقيا ووظيفيا، مستوى الانتقال من الجذور إلى الفروع أو العكس)، ويُرجع الناقد ظهور هذه الطّاقة اللغوية إلى الخبرة والتّعامل مع مصادر متنوعة وإلى ابتكار الأصيل وخرق العادات البلاغية السّابقة، فانفتاح الرواية واشتغالها على نصوص متعدّدة.

وهذا المنهل المتنوّع أطلق عليه "**السعيد بوطاجين**" مصطلح " **التّوليف المعقّد**" بمزج السارد بين عناصر مختلفة مشكلا أحداثا ذلك أنّ اللّغة في تشكّلاتها تُصبح هي الحدث" كما سماها مجاز الأحداث اللغوية مقارنة بالأحداث الروائية التي تجيء خافتة وبسيطة غير لافتة للانتباه إذ تكاد ثانوية حتمية مع النموذج الواقعي"[2].

– آمنة بلعلي: المتخيّل في الرواية الجزائرية:

تدرس النّاقدة حواريّة اللغة من خلال نموذجين: رواية "ذاك الحنين للحبيب السّائح، ورواية مرايا مُتشظيّة لعبد الملك مرتاض"، مُركّزة على استنباط القيم الجماليّة للروايتين التي تحضر فيها الحواريّة هذه

[1] ينظر: السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص47.

[2] السّعيد بوطاجين، السّرد ووهم المرجع، ص49.

الأخيرة "التي بدأت تظهر كخاصيّة فنية على روايات الثّمانينات التي رجعت إلى التّراث تستمدّ مواضيعها منه، والتي تراها _الحوارية_ هي من النظريات التي دفعت بالرواية المعاصرة نحو الحداثة والتّجديد التي كانت نقطة الفصل بين الرواية الغربية التقليدية وما يُسمّى بالرواية الجديدة".

درست الباحثة حوارية السّرد في الروايتين من خلال جمعها بين مظهرين من مظاهر الحوارية التي تعدّ من أهمّ آليات اشتغال المتخيّل الروائي في الكتابة الروائية في رواية التّسعينات هي: "الحبيب السّائح" الذي يستقي آلياتها من التّراث الشّعبي و"**عبد الملك مرتاض**" الذي استقاها من التّراث العربي، مبيّنة "أنّ الحوارية كنظرية غربيّة وإن كانت تجعل الحبيب السّائح قريبا منها، إلّا أنّه يُمكن تبيئتها كما هو الحال عند "**عبد الملك مرتاض**" الذي استطاع أن يُؤسّس الحوارية بنفس الآليات التي تحدّث عنها "**باختين**"، وذلك في إطار لغة عربية فصيحة توحي بالانسجام والوحدة في الوقت الذي تقوم فيه على التعدّد"[1].

ترى النّاقدة في رواية (**ذاك الحنين**) أنّها فرضت نفسها بتشكيلها اللغوي المختلف وبأنّها تتميّز بتعدّد الأصوات polyphonie في الرواية، وتُوضّح ذلك بحضور سارد من الدّرجة الأولى (خارج حكائي) في الرواية لا علاقة له بالمحكي (متباين حكائي) إلّا أنّه له علم بجميع الأحداث والشّخصيات، فهو سارد دائم الحضور ويأخذ دور السارد الشّاهد ذي المعرفة المطلقة، أمّا عن فعل السّرد فتجده النّاقدة يدخل ضمن السّرد الشفهي الذي يعتمد على استراتيجيّة الخفاء والتجلّي بين السّارد والشّخصيات، حيث يختفي السّارد في كثير من المرّات ليُحيل الكلمة للشّخصيّة، ويتحوّل السّرد من الدّرجة الأولى إلى الدّرجة الثّانيّة، ومن الضّمير الغائب إلى المتكلّم، وهذا الاختفاء الجزئيّ للصّوت السّارد يأتي ليفسح المجال للشّخصيات وأصوات ساردة متعدّدة لتتولّى عمليّة السّرد، فيعطي فعل السّرد حركيّة تتجلّى في هيئة السّرد ذاتها حيث تتعدّد أنواع السّرود وتتنوّع المنظورات[2].

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف،ص 88.

[2] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة ،ص92.

*يُعرّفه "باختين" بأنّه: مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنيّة، وبفارق اجتماعيّ أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"، ميخائيل باختين، الخطاب الروائيّ، ص18.

كما قدّمت أنماط الحواريّة التي ظهرت مع الرواية والتي تتمثّل في أسلوب (التهجين* Hybridisation) وعنصر (**الأسلبة****Stylisation)، حيث تُصرّح بأنّ الرواية تقوم على أسلبة ثريّة ذلك أنّ المؤلف عمل على استعارة مختلف الأنماط اللغوية من خلال جعل الرواية تدور في السوق وفي إطار حلقة تؤمها مختلف أنواع الشّخصيات من العامّة حاملين مآسيهم ومشاكلهم البسيطة، كما أنّ الموضوع العام الذي تدور حوله هذه الرواية يُعبّر على شتّى أنواع السّردي في هذا المجتمع البسيط، لكنّه وصف حالته التي تتصف بالانهيار في كلّ شيء أمراض اجتماعية وتفسح في الأخلاق وضياع التّاريخ وفقدان الذاكرة وكلّ هذه الظواهر عبّر عنها بلغة متصدعة حتى أصبحت اللغة ذاتها موضوعا للسّرد، فكلّ واحد يتكلّم بنهم المكبوت الذي أضاع كلّ شيء، لذلك تعدّدت المستويات اللغوية بتعدّد الشّخصيات والمواقف، وجاءت الأسلبة تتراوح بين لغتين أو بتفصح العامية، أو بالتناوب بينهما أو باستعارة كلمات وأصوات مُنفردة لتعكس السّلوكات اليومية للنّاس"[1].

وأمّا في رواية " **مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض**" تُحاول الناقدة رصد تفاصيل تشخيص المتخيّل_أو ما يُسمّيه باختين بالتّشخيص اللغوي_ المتشكّل في تعدّد البنيات الحكائيّة واللغويّة بِوُقوفها عند آليات دقيقة من التّفاعل الأسلوبي والكنائي والتّشكيلات اللغوية التي تبدو رموزا وعيّنات معرفيّة، ولخّصت هذه الظواهر في قضيّة : "**الهويّة السّرديّة**" التي تعرّضت فيها الناقدة إلى طرائق تشكيل اللّغة الحكائيّة في الرواية ومظاهر التأمّل في اللسان العربيّ وطبيعة المخيّلة اللسانيّة في الرواية والتّشخيص اللغوي من أسلبة ومحاكاة ساخرة ومعارضة وتهجين وتعتيق وتناص وغيرها من الظواهر الحوارية التي أفرزها الخطاب الروائي عند عبد الملك مرتاض ذي الخصوصية المتميزة تميّز الثقافة العربية الإسلامية والتي لا تتجسّد إلّا من خلال الوعي

**أما الأسلبة فيقصد بها: قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادّة لغويّة "أجنبيّة" عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظلّ"، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[1] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة، ص 99.

بلغة هذه الثقافة وفي ذلك أصالتها[1].

وتُشير الناقدة إلى أنّ حواريّة اللغة عند "**عبد الملك مرتاض**" تتشكّل من خلال مرجعيّته التّاريخيّة المعتمدة في النّص و المتمثّلة في: القاعدة الصّرفيّة والنّحويّة إلى الإسناد ونظام الحديث في الحلقة والخطبة، والخبر، والحكاية الشّعبيّة، وقصص الجنّ، والعجائب كألف ليلة وليلة، وغيرها من الأنواع السّرديّة...فإنّ ما يسعى إليه "**مرتاض**" هو صناعة هويّة سرديّة ذات نمط خاص لأنّها لا تتصّل بالموضوع أو الوظيفة التي تسعى إليها، ولكن بالأداة التي يستخدمها لتمثيل الموضوع، وتحقيق تلك الوظيفة(اللغة الموظّفة أو الأسلوب المستعمل)...وتلك هي الحواريّة التي لا تتجسّد في تلك الأساليب المختلفة المستمدّة من أعرق الأنواع السّرديّة العربيّة بقدر ما تتجسّد في تلك القدرة على خلق الازدواجيّة الدلاليّة في الكلمة الغيريّة المستمدّة من هذه الأنواع، فيبثّ فيها اتّجاها دلاليّا يتعارض تماما مع طبيعتها، فتتحوّل إلى صراع صوتين اثنين وهو نوع من الجدل الخفيّ الذي تتجّه فيه الكلمة إلى غرض الكاتب، في الوقت نفسه تصطدم مع غرضها[2].

وإنّ الفكرة التي تسعى النّاقدة إلى توضيحها في دراستها لحواريّة اللغة عند الروائيين (**الحبيب السّائح وعبد الملك مرتاض**) هي تبيان تغيير نمط الكتابة الروائيّة في الجزائر ومُلامسة التّجديد والتي حدّدتها في عنصر اللّغة الروائيّة_كون اللغة هي العماد التي به تكون الكتابة_ التي جاءت مُغايرة لما هو سائد في رواية الأزمة، بعد أن كانت اللّغة الإيديولوجيّة والواقعيّة مُثقلة على نصوص العشريّة السّوداء والتي لا تختلف عن الأخبار والمقالات التي تنقل الوضع الاجتماعي المعاش، لذا فكانت الدّعوة إلى "إمكانيّة تشخيص السياسي والاجتماعي بطريقة مغايرة تعكس وعيا بتعدّد الحقيقة وتحوّل المتخيّل"[3].

وكخلاصة قول ممّا سبق يُمكن تقديم بعض الملاحظات على الدّراسات التي تمّ عرضها ضمن

---

[1] ينظر: آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة ، ص105.

[2] ينظر: آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائريّة، ص116_117.

[3] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة ، ص128.

الفصل الرابع: النقد الروائي الجزائري قضايا واتجاهات 1990م/2010م:

الاتّجاهات و القضايا النّقديّة في النّقد الروائي الجزائريّ المعاصر، حيث جاء هذا الفصل كقراءة لأهمّ النّصوص النّقديّة الجزائريّة المعاصرة المعالجة لموضوع الرواية كعيّنة لبعض الأسماء والتي تميّزت ب:

إنّ النّقد الروائي الجزائريّ والأكاديمي الجامعي في فترة التّسعينات وما تلاها جاء مهتّما بالقراءة النسقيّة التي جاءت بديلا للقراءات السياقية، وحقّق ما يُشبه القطيعة مع النّقد السياقي(المنهج التاريخي، الاجتماعي، النّفسي) الذي لم يعد مُناسبا للاشتغال _حسب ما نظر إليه الناقد "عبد الملك مرتاض_و "أنّه قد أفلس وانتهت صلاحيّته بعد أن نهض بما وجب عليه النهوض به في زمنه[1]، ذلك أنّ حضور السّياق في القراءات السّالفة غيّب النّص ولفت النّظر إلى العوامل الخارجية عنه والتي تُشارك في تمخضّه وصنعه وإيجاده ولكنّه يُحقّق ذاته من خلال شكله الجديد عن إذاعته وانتشاره بين النّاس وهي حقيقة غفلت عنها القراءة السياقية"[2] ما أوجب على النقّاد والباحثين تغيير وجهة نظرهم واستعمالهم لإجراءات منهجية حداثيّة تهتمّ بالنّص ونسقه.

كما يظهر على هذا النّوع من النّقد خلال الفترة المحدّدة للدراسة أنّه يقوم على معظم المناهج النسقية (البنيوية، الأسلوبية، السيميائية، التّفكيكية) لكن بنسب متفاوتة فيما بينها، حيث يوجد اندفاع قوّي من النقاد لتبنّي مقولات المنهج البنيوي والسّيميائي في دراساتهم ولعلّ السّبب راجع إلى دراستهم في الجامعة الأوروبيّة خاصّة فرنسا مع مجموعة من الأساتذة والنقاد الفرنسيين البنيويين والسّيميائيين أمثال:" غريماس، رولان بارث، جيرار جنيت.." وغيرهم، كما يُمكن أن يكون السّبب تاريخيا وذلك "باعتبار المنهج البنيوي هو منهج حديث ومعاصر وصل إلينا بعد استهلاك المناهج الأخرى لذا لم تمت فيه بعد مغامرة الاكتشاف والإبداع، أمّا المنهج السّيميائي فهو منهج يدرس العلامة اللغوية وغير اللغوية ما جعله يشمل جميع الميادين_حسب رأي رولان بارث_فشمولية المنهج وقابليته لدراسة جميع الظّواهر والمظاهر يجعله طيعا

---

[1] ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، ص17.

[2] حبيب مونسي، نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي_دراسة في المناهج_، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص119.

ومرغبا للاستخدام"[1]، وما يُلاحظ أيضا على الدراسات هو أنّنا نجد منهم من استعان بمنهج واحد في الدراسة وبعضهم من زاوج بين منهجين أو أكثر بغية تحقيق ما يُسمّى بالمنهج التكاملي كما هو الحال مع الدراسة التي قدّمها الناقد "**عبد الملك مرتاض**" في رواية "زقاق المدق" التي استثمر فيها مجموعة من المناهج(سيميائة، تفكيكية، أسلوبية، وبنيوية).

كما أنّ جميع الدّراسات التي ذُكرت جاءت مُتبنيّة للإجراءات المنهجية التي طوّرها النّقد الغربي وخاصّة المدرسة الفرنسيّة التي كان لها تأثيرا مميّزا على النقّاد الجزائريين والمغاربة ككلّ الذين كان معظمهم خريجي الجامعة الفرنسيّة إضافة إلى إتقانهم الثقافة الفرنسيّة التي ساعدتهم في عامل التّرجمة، وهذا يُولّد ويطرح إشكاليّة الهويّة النّقدية الجزائريّة ممّا يجعلنا نقول إنّ النّقد الروائي الجزائريّ لا يملك هويّة نقديّة خاصّة به تُناسب طبيعة النّص الروائي العربي الذي يشتغل عليه ، وأنّ كلّ ما تقدّم من بحث لا يخرج عمّا ألّفه مثيله في الغرب وأنّه اجترار لما قيل، أو أنّها تُعيد إنتاج مثيلاتها الغربية ولكن بأساليب مختلفة وتبقى ملامح التأثّر بالغرب واضحة وجليّة في جميع الدراسات النّقدية[2].

يوجد اختلاف بين الدراسات التي تمّ عرضها _سواء التي ذُكرت في عنصر الاتّجاهات النّقديّة أو تلك التي تناولت القضايا الروائيّة_ والتي يُمكن التّمييز بينها في دراسات اقتصرت على مقاربة وتحليل النّص الجزائري، وثانيّة اهتّمت بالنّص الروائيّ العربيّ وهناك دراسات أخرى جمعت بين النّصين معا العربيّ والجزائريّ، إلّا أنّ غلبة الحضور كانت للرواية الجزائريّة التي كانت الأكثر تداولا في دراسات النقّاد وهو ما يدلّ على وعيهم بما يُكتب في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة واهتمامهم به ومحاولة التّعريف به.

---

[1] ينظر: الطيب بوقرط، بيبلوغرافيا الدراسات النقدية في الجزائر، مقاربة تحليلة للمدوّنات السردية(الفترة الممتدة من 1982م إلى غاية 2013م)، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2017م، ص78.

[2] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، ص86.

خـــاتمـــــــة

خاتمة:

يُمثّل أيّ بحث علميّ بدايات مفتوحة لقراءات لاحقة وهي في الوقت نفسه تالية وتابعة لبحوث أخرى قد سبقتها في الدراسة، وبعد عرض الدراسة الخاصّة بمجال نقد السّرد الجزائريّ وتأكيدا على أنّ هذه القراءة ليست نهائيّة، بل تسعى إلى فتح أبواب واسعة أمام دراسات أخرى، ينتهي البّحث إلى تقديم النتائج والتّوصيات المتوصّل إليها:

1_ إنّ ذاكرة النّقد الجزائريّ قصيرة جدّا مقارنة بنظيره العربيّ إذ لا يُمكن الحديث عن نقد ممنهج ذو رؤية نقديّة ووعي إجرائي في الجزائر إلّا بعد الاستقلال أي تحديدا بعد سنة 1962م، وما كان سائدا قبل هذه الفترة هو عبارة عن محاولات وانطباعات ذاتيّة منشورة في الصّحف والمجلّات بأقلام مشايخ اللغة الذين عملوا على الحفاظ على مقوّمات اللغة العربيّة وتعليمها وذلك بسبب تواجد الاستعمار الفرنسيّ في البلاد الذي حاول طمس الهويّة الوطنيّة ومحاربة الثقافة والتّعليم الذي أدّى إلى تأخّر النشاط الأدبيّ ليغيب معه المشهد النّقدي الجزائريّ هو الآخر.

2_ بدأ الخطاب النّقديّ الجزائري كخطاب له رؤية نقديّة وإجراءات منهجيّة مع بداية ستينيات القرن الماضي، وتحديدا مع الدّراسة التي قدّمها النّاقد "**أبو القاسم سعد الله**" عن الشّاعر "**محمّد العيد آل خليفة**" وهي دراسة تُعدّ باكورة النّقد الجزائري ومثّلت انعطافة في مساره، وفتحت المجال للباحثين من بعده لِتَتوالى دراسات عديدة مثّلها طائفة من الباحثين كانوا طلبة الجامعة العربيّة أمثال: " عبد الله الركيبي، محمد مصايف، عمر بن قينة، محمّد ساري، وغيرهم، حيث مثّل هؤلاء روّاد النّقد الجزائريّ في بدايات تشكّله.

3_ تُعدّ الدراسة التي قدّمها النّاقد "**عبد الله الركيبي**" والموسومة ب(القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر) سنة 1967م أوّل دراسة افتتح بها النّقد السّردي مساره في الجزائر، كما تُمثّل أكبر عمل قُدّم في دراسة القصّة الجزائريّة وأكثرها أكاديميّة وجديّة، التي أصبحت مرجعا للباحثين من بعده وفتحت آفاقا واسعة لدراسة النّص السّردي الجزائريّ والتعريف به، حيث ظهرت دراسات سرديّة عديدة ومختلفة مع كلّ من النقّاد: محمد مصايف، واسيني الأعرج، عبد الملك مرتاض، أحمد شريبط وغيرهم، هذه الدراسات التي مثّلت حركت النّقد السياقيّ في الجزائر بالتّركيز على الجوانب الخارجيّة للنّص فجاءت مُتبنيّة المنهج الاجتماعي (الواقعي) والانطباعي، والتّاريخيّ هذا الأخير الذي احتلّ مكانة في دراسات النقّاد المختلفة إلى غاية نهاية السّبعينيات .

4_ شهد النّقد الجزائري نهاية الثمانينات قفزة نوعيّة غيّرت في مساره واتّجاهاته وذلك بسبب عامل الروافد العلميّة والأكاديميّة والمثاقفة مع النّقد الغربيّ وترجمة ما ظهر فيه من نظريّات ومعارف نقديّة حديثة وتفاعل النقّاد مع مفاهيمها وأسسها الإجرائيّة في مقاربة النّصوص الأدبيّة والسّرديّة فظهر ما يُعرف بحركة النّقد الجديد في الجزائر مع فئة من

الباحثين أغلبهم أساتذة جامعيين خريجي الجامعة الأوروبيّة الفرنسيّة، حيث جاس هؤلاء في النظريات النّقديّة الحديثة رافضين مبدأ التمسّك بمبدأ أُحادية المنهج النّقدي، وسعوا إلى تجاوز الانطباعيّة في الأحكام النّقديّة لأجل بلوغ تصوّر نقديّ يُعبّر عن نظرة نقديّة جديدة.

5_ تُعدّ مسألة التفاعل بين النّقد العربيّ والفكر الغربيّ مشروع معرفيّ نقديّ إذا كانت الغاية تطوير معارف وتبادل ثقافيّ دون تجاهل خصوصيّة الإبداع لكلا البيئتين الغربيّة والعربيّة، وهذا ما تفطّن إليه النّاقد **"عبد الملك مرتاض"** في كتابه (في نظريّة الرواية_بحث في تقنيات السّرد) الذي يُحاول فيه تأسيس نظريّة عربيّة للرواية بتقديمه حلولا لبعض الإشكالات القائمة في ساحة النّقد السردي العربيّ عامّة، وبسط بعض المفاهيم وشرح المصطلحات وتوضيحها لأجل رفع اللّبس والخلط الذي يتخبّط فيه النّاقد العربيّ الذي سببّته كثرة التّرجمات وتباينها وعدم اتّفاق المترجمين في ما بينهم، فكتاب **"عبد الملك مرتاض"** يُعدّ إحدى القراءات النقديّة الجادّة في مجال نقد السّرد العربيّ عامّة والجزائري خاصّة، والتي تسعى إلى إيجاد حلقات وصل بين الموروث العربيّ والجديد المعرفيّ الغربيّ بإعادة تفعيل وتشغيل بعض المصطلحات النّقديّة العربيّة التُراثيّة وبثّ فيها حياة جديدة لما تُنادي به النظريات الغربيّة المعاصرة.

6_ وقفت الدراسة على التباين المعرفيّ الذي ميّز النّقد السّرديّ في بدايته الذي ظهر مع اتّجاهات النّقد السياقيّ المتلقّي من البيئة العربيّة، والذي كان حاضرا بكثرة في النّقد القصصي هذا الأخير الذي اهتمّ به معظم النقّاد ابتداء مع النّاقد "عبد الله الركيبي" وما تلاه بعده من دراسات وبحوث الدّارسين، وبين مرحلة النّقد الجديد الذي بدأ مع نهاية الثمانينات وبداية التّسعينات وما بعدها وهي مرحلة تُمثّل النّقد النسقيّ بامتياز الوافد من الغرب عن طريق التّرجمة والدراسات الجامعيّة، وهو نقد عُني بالرواية أيّما عناية وذلك لما أصبح عليه النّص الروائيّ من انفتاح وتطوّر، وهي عناية مسّت النّقد العربيّ والعالمي ككلّ، فكان على النّاقد الجزائريّ أن يُواكب هو الآخر التطوّر الحاصل في حقل السّرديات ويُقدّم لمسته الخاصّة في النّقد الروائيّ خاصّة أمام الإبداع الروائيّ الجزائري الذي اقتحم العالميّة والمنتوج الكمّي المتحصّل عليه، فكان لا بُدّ من نقد جديد يدرسه فظهرت تجربة النّقد المعرفيّة وهي تبحث عن التخطّي والتّجاوز بظهور مناهج حداثيّة تُناشد الحداثة والتطوّر.

7_ عرفت الرواية الجزائريّة خاصّة تطوّرا وحضورا قويّا مع أقلام المبدعيين وشهِدت أساليب متنوّعة ومنفتحة على عوالم إبداعيّة وهي في تحديث وتجديد مستمرّ، فهي قد أصبحت ديوان المثقّف المعاصر وسجّل تاريخ الإنسان المعالجة لقضاياه ومشاكله المختلفة الاجتماعيّة السياسيّة، الثقافيّة والاقتصاديّة، وأمام هذا الحضور الكثيف للرواية كان لا بُدّ من نقدٍ يُقابله يهتمّ بدراسة المنتج الإبداعي حيث تنوّعت الاتّجاهات التي عالجت الرواية_العربيّة والمحليّة_ في النّقد

الجزائري وذلك باختلاف رؤى النقّاد واختلاف درجات وعيهم بالإجراءات المنهجيّة الوافدة، و تمثّلت هذه الاتّجاهات في المنهج البنيويّ الذي تبنّاه النقّاد والدّارسون باندفاع قويّ كونه أوّل منهج نسقيّ يظهر في عصر الحداثة النقديّة، والذي كان حضوره مع كلّ من "السّعيد بوطاجين، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، الشريف حبيلة، محمد بويجرة وغيرهم من الأساتذة الجامعيين الباحثين عبر مختلف تراب الوطن.

ليأتي بعده النّقد السّيميائي الذي مثّلته أسماء رائدة ولعلّ في مقدّمة ذلك " **رشيد بن مالك، عبد الملك مرتاض، السعيد بوطاجين، عبد الحميد بورايو**" التي لا تقلّ أعمالهم شأنا مقارنة بالسّيمئاية السّرديّة في السّاحة العربيّة، بل إنّ دراساتهم تُعدّ من أسمى المقاربات العربيّة التي أحاطت بالنّقد العلاماتي خاصّة المقولات الغريماسيّة كونهم خريجي الجامعيّة الفرنسيّة ومنهم من تتلمذ على يد "**غريماس**" ، فقد أثبتت السّيميائيّة السّرديّة حضورها في الدراسات النّقديّة الجزائريّة والرسائل الأكاديميّة وذلك لما تتظاهر به أدواتها الإجرائيّة كالنّموذج العامِلي والمربّع السّيميائي التي تكشف على أهمّ البنيات السّرديّة المكوّنة خاصّة للنصوص الروائيّة وكيفيّة تشكّل المعنى داخلها، هذا ما أدّى إلى تسارع الدارسين لتبنّي مفاهيم النظريّة وتطبيق إجراءاتها على النّصوص السّرديّة.

ثمّ يأتي الاتّجاه التّفكيكي والأسلوبيّ الذي كانت نسبة حضوره قليلة نوعا ما مقارنة بالمنهج البنيويّ والسّيميائيّ، ولم يظهر النقد الروائيّ التّفكيكي أوّل الأمر إلّا مع الدّراسة التي عالجها النّاقد "**عبد الملك مرتاض**" بتحليلة رواية "زقاق المدقّ" سنة 1995م، أو المقال الذي نشره النّاقد "**الطّاهر رواينيّة**" في مجلّة التّبيين بعنوان" الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التّفكيك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطّار"، أمّا عن النقد الروائي الأسلوبيّ فيكاد يتّفق النقّاد على ندرة الأبحاث عن أسلوبيّة الرواية في النّقد العربيّ عامّة وما جاء من دراسات في النّقد الروائيّ كانت عبارة عن دراسة جانب من جوانب فنيّات النصّ المرتبطة بكثرة مع عنصر اللغة أو أسلوب الروائيّ.

والظّاهر على هذه الاتّجاهات التي عالجت موضوع الرواية أنّها لم تُعمّر طويلا إذ كلّ اتّجاه نقديّ يفسح المجال للاتّجاه الثاني وأحيانا مع النّاقد الواحد وإن كان لم يستنفذ طاقته المنهجيّة والنظريّة كاملة، لكن هذا لا يعني غيابها كليّا عن السّاحة النّقديّة والسّرديّة وإنّما كان لها حضور في دراسات أخرى ضمن ما يُعرف بالتّكامل المنهجيّ.

8ـ وإنّ كلّ ما قُدّم من كُتب لنقد الرواية في الجزائر خلال عشرين سنة_أيّ من سنة1990م_ إلى غاية 2010م_ تُمثّل نماذج مُعيّنة من النّقد والتّحليل الروائيّ الممارس في الجزائر، وإنّ النّظرة إلى هذه الدراسات هي نظرة تفاؤليّة تُؤمن بالتطوّر لتبلور وعي نقديّ منتج، وتحتاج إلى متابعة ببليوغرافيّة لإحصاء عدد الكتب والدراسات الأكاديميّة التي تصدر سنويّا من أجل التّعريف بها في السّاحة النّقديّة ولتسهيل عمليّة البّحث على البّاحث والتخلّص من القطيعة

الحاصلة بينه وبين واقع الدراسات النقديّة السرديّة المحليّة.

9ــ ورغم الدّراسات التي عالجت موضوع الرواية في النّقد الجزائري إلّا أنّها تبقى قليلة مُقارنة بالكمّ الإبداعي المتحصّل عليه منذ ظهور الرواية في السّاحة الأدبيّة الجزائريّ إلى يومنا هذا، ويبقى النّقد الروائيّ الجزائريّ فتيّ النشأة يحتاج المزيد من الظّهور والتعمّق في طرح القضايا خاصّة وأنّ الرواية اليوم أصبحت تشهد أساليب متنوّعة ومختلفة ومنفتحة على عوالم إبداعيّة وهي في تجديد وتطوّر مستمرّ، فالرواية لا تحتاج إلى نقد أكاديمي فقط فهي تحتاج إلى نقد عامّ وهذا ما يجعلها في السّاحة الجزائريّة مرتبطة بغياب الحركة النّقديّة التي من المفروض تُعالجها منابر الإعلام من مجلّات وصفحات خاصّة وقنوات ثقافيّة تُؤدّي وظيفة تلقّي النصّ الروائي وتعمل على التّعريف بالأسماء الشّبابيّة التي تُشارك الكتابة الروائيّة.

10ــ وهذا الغياب لحركة النّقد العام للرواية الجزائريّة غيّب نصوصا ذات جودة وقيمة في دراسات الباحثين سواء في الكتب النّقديّة أو الرسائل الجامعيّة، واقتصر البّحث على نصوص معيّنة وأسماء روائيّة تتكرّر معظمها مع جميع الدراسات، بل وهيمنة اسم واحد أحيانا على ملتقيات علميّة عدّة، وبقي الحديث محصورا مع روايات خاصّة مع كلّ من :" عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، مرزاق بقطاش، أحلام مستغانمي، رشيد بوجدرة وغيرها من الأسماء الروائيّة التي كانت الأولى في الظهور في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة، وهذا ما أدّى إلى وجود موجة من النّقد خاصّة مع بعض الكتّاب الذين عبّروا عن سخطهم عبر وسائل التّواصل الاجتماعيّ عن التّهميش الذي تعرّضت له كتاباتهم التي لم تتلقّى أي اهتمام أو دراسة، وذلك سببه كلّه انعدام الحوار بين المبدع والمتلقّي، لتبقى الرواية الجزائريّة في حاجة إلى حركة نقد عام عبر النوادي الأدبيّة والقنوات الثقافيّة من أجل المناقشة ومتابعة أشكال الكتابة والتعرّف أكثر على الأسماء الإبداعيّة الواعدة.

11ــ إنّ هذه القراءة في منتج النّقد السّردي_والروائيّ_ الجزائريّ لا تدّعي لنفسها الإلمام بالمشهد التّراكمي النّقديّ كونها تغيب مجموعة من الأسماء والدراسات النّقديّة التي كان لها صدى في المجال، ذلك أنّ الخوض في مجال نقد السّرد أو النّقد الروائيّ ليس بالأمر السّهل أو الهيّن ويقتضي جهودا مضاعفة في البّحث والتعمّق في طرح القضايا ومعالجتها، وهو بذلك يبقى مجالا مفتوحا للقراءة لا يقف عند نتيجة معيّنة ودائم البّحث في استقبال ما هو جديد إجرائيّا.

12ــ يبقى على النقّاد الجزائريين والعرب عامّة ضرورة إبراز اختلافاتهم مع الغرب في الأطروحات التي تتناول موضوع السّرد، وتقديم حلول إجرائيّة تُعالج الإشكالات الواقعة في المشهد النّقدي العربيّ تخدم النّص الأدبيّ العربيّ وتُسهم في تطوير الوعي بالسّرد، وكذا الابتعاد عن استيراد النظريّات الغربيّة المفرطة وتطبيقها على النصّ السّردي العربيّ التي لا

تُلائمه وذلك من أجل الإسهام في بناء ثقافة عربيّة ذاتيّة مختلفة عن الثقافة الغربيّة، لأنّ النّص السّردي العربيّ مُختلف عن النّص الغربيّ ولا يتطابق مع إجراءاته المنهجيّة لذا يجب الابتعاد عن تطبيق هذه النظريّات ما دام أنّها صيغت لتتطابق مع السّرد الغربيّ، وضرورة تقديم نظريّات عربيّة محليّة جديدة ليكون هناك إسهام في الفكر الإنسانيّ عن طريق الاستيعاب الجيّد للمنجزات العالميّة والإضافة إليها.

ملحـــــــق

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

_تعريف ببيليوغرافيا:

تُصرُّ كلّ المصادر تقريبا على أنّ " ببليوغرافيا" مصطلح من أصل يوناني مُركّب من مقطعين: (Biblio) ويعني: "كتيب"، وهي صورة التّصغير المأخوذة من (Biblios) بمعنى: "كتاب"، وكلمة (Graphien) بمعنى " ينسخ أو يكتب"[1]، وبهذا المعنى تكون الببليوغرافيا عند اليونان منذ القرون الثلاثة الأولى هي "نسخ الكتب" أو "كتابة الكتب" باليد، أيّ الوراقة أو الخطاطة في اللغة العربيّة.

وظلّ هذا معنى المصطلح إلى غاية النّصف الأوّل من القرن السّابع عشر أين اكتسبت الكلمة "معنى حديثا لها سنة 1632م على يد "**جابرييل نوديه**" وخلال القرن السّابع عشر أصبح المصطح يعنى (وصف الكتب، و قائمة الكتب)"[2]، ثمّ أصبح المصطلح في القرن الثّامن عشر الأوروبيّ يدلّ على معنى "معرفة الكتب" أيّ ما نُسمّيه "علم الكتاب"، ليسقط بذلك المعنى اليوناني الذي كان يدلّ على النّسخ والكتابة.

وعربيّا تطوّر مصطلح الوراقة_الذي كان مُرادفا للببليوغرافيا بمعنى النّسخ في الحقبة اليونانيّة_ ليَأخذ معنى النّشر في عصر التّدوين، أمّا عمليّة وصف الكتب التي تطوّر إليها مصطلح الببليوغرافيا في القرن السّابع عشر الأوروبيّ فقد "استخدم له العرب منذ القرن الثّامن ميلادي المصطلح الفارسي " الفهرسة" واستخدموا " الفهرس" للدلالة على القائمة التي تضمّ الحصر والوصف أي ناتج عملية الوصف"[3].وبقي المعنى على حاله إلى غاية القرن التاسع عشر ولم يستعمل العرب مصطلح جديد للإشارة إلى عمليّة حصر وتسجيل ووصف الكتب أو القوائم النّاتجة عن هذه العمليّة، وإن كانت قد استُخدمت كلمات كعناوين لتدلّ على ما هو موجود بتلك القوائم ومن بين تلك الكلمات (فهرس، قائمة المطبوعات، كشف

---

[1] الطيّب بوقرط، ببليوغرافيا الدراسات النّقديّة في الجزائر، ص45.

[2] رودلف بلوم، الببليوجرافيا بحث في تعريفها ودلالاتها، تر: شعبان عبد العزيز خليفة، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص77.

[3] شعبان عبد العزيز خليفة، الببليوغرافيا أو علم الكتاب_دراسة في أصول النظريّة الببليوغرافيّة وتطبيقاتها_النظريّة العامّة، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص15.

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

بالمطبوعات، كاتالوج الكتب، جدول، كشوف الكتب)[1]

وعموما فإنّ الببليوغرافيا حديثا هي العلم الذي يشتغل به الببليوغرافي والبّحث عن الكتب والإنتاج الفكريّ في مجال مُعيّن وتسجيلها وإدراجها، وذلك يُساعد على التعرّف على المنتج أو الإنتاج العلميّ بسهولة.

_أهميّة الببيلوغرافيا:

ممّا لا ريب فيه اليوم أنّ العمل الببليوغرافيّ يُمثّل عاملا مُهمّا وأساسيّا في مجال المعلومات والمكتبات إذ لا يُمكن لهذا الأخير أن يتحقّق أو ينجح دون وجود عمليّة تنظيميّة للمعلومات، "فالببليوغرافيا تُقدّم خدماتها للبّاحث والقارئ من خلال العرض المنهجيّ للمطبوعات وغيرها من أوعيّة المعلومات(..)، مع اختصار الوقت وتيسير الإفادة"[2]، ويُمكن تحديد أهميّة الببليوغرافيا وتلخيصها في النقاط الآتيّة:[3]

_معرفة النّصوص المطبوعة لكلّ زمان ومكان وتوفير المعلومات في كلّ نواحيّ المعرفة الإنسانيّة/ توفير المادّة الأساسيّة للقيام بدراسات وبحوث علميّة والإحاطة بأحدث المصادر والمراجع / نشر الإنتاج الفكريّ على أوسع نطاق، وتوثيقه وتصنيفه والتعريف به / تزويد البّاحث بالمصادر والمراجع الخاصّة بموضوع البّحث عبر كلّ الامتدادات التي يرغبها زمنيّا ومكانيّا / معرفة ما نُشر في موضوع معيّن / معرفة ما أُلّف في بلد مُعيّن، أو عن شخص مُعيّن أو موضوع مّا / المساعدة في اختيار الكتب والمواد المكتبيّة الأخرى / معرفة الاتّجاهات الحديثة في التّأليف / ومعرفة أسعار المطبوعات.

ومن الكتب الخاصّة لنقد الرواية في الجزائر خلال فترة (1990م/2010م) والتّي كانت حسب اطّلاعنا وقدرتنا للتّواصل مع الأساتذة الجامعيين العاملين في المجال عبر الجامعات أو عبر مواقع التّواصل الاجتماعي، وعلى حسب ما زودّتنا به مواقع الالكترونيّة، جاء منتج النّقد الروائي مُدرجا وفق التّرتيب

---

[1] ينظر: المرجع السابق، شعبان عبد العزيز خليفة، الببليوغرافيا أو علم الكتاب ، ص 69.

[2] الطيّب بوقرط، ببليوغرافيا الدراسات النّقديّة في الجزائر، ص45.

[3] ينظر: أهميّة الببليوغرافيا وأنواعها، يوم 11ديسمبر2022م، سا 21:34، https://bibliograph09y.blgspot.com

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

الرّقميّ و الهجائيّ كما يلي:

1- أبحاث في الرواية العربيّة، صالح مفقودة، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، ط1، 2008.

2- أثر الأدب الأمريكيّ في الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، حفناوي بعلي، دار الغرب للنشر والتّوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2004م.

3- الأدب الجزائري باللسان الفرنسيّ نشأته وتطوّره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

4- الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، جعفر يايوش، مطبعةAGP، وهران، الجزائر،(د.ط)، 2006م.

5- الأنا،الآخر ورهانات الهويّة في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة، بشير محمد بويجرة، دار الأديب، الجزائر، ط1، 2007م.

6- الاشتغال العاملي_دراسة سيمياءيّة_غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة_ السّعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

7- الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائيّة، عمر عيلان، الفضاء الحرّ، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

8- البّحث عن الذّات في الرواية الجزائريّة، حكيم أومقران، دار العرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2005م.

9- البنية الزّمنية في القصّ الروائيّ، عبد الجليل مرتاض، (د.ط)، 1993م.

10- التناص التراث(الرواية الجزائريّة أنموذجا)، سعيد سلام، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م.

11- الدّرس السّيميائي المغاربيّ، دراسة وصفيّة نقديّة إحصائيّة في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمّد مفتاح، مولاي علي بوخاتم، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 2005م.

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

12- الرواية البوليسيّة، بحث في النظرية و الأصول التّاريخيّة وخصائصها الفنيّة، عبد القادر شرشار، دار علاء الدين للنشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2003م.

13- الرواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة: قراءات نقديّة، محمد داود، مركز البحث في الأنثروبولوجيّة الاجتماعيّة والثقافية Crasc، وهران، الجزائر، ط1، 2002م.

14- الرواية الفرنسيّة المعاصرة، فيصل الأحمر، مخبر التّرجمة في الأدب واللسانيات، ط1، 2005م.

15- الرواية المغاربية الجدليّة التّاريخيّة والواقع المعيش، إبراهيم عباس، المؤسسة الوطنية للاتصال والنّشر والإشهار، الجزائر، (د.ط)، 2002م.

16- الرواية وتحوّلاتها في الجزائر(دراسة نقديّة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربيّة)، مخلوف عامر، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م.

17- الرواية والعنف(دراسة سوسيونصيّة للرواية الجزائريّة المعاصرة، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.

18- الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار،إدريس بودية، منشورات جامعة منتور قسنطينة، ط1، 2000م.

19- السّرد ووهم المرجع_مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث_ن السّعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

20- السيمياءيّات السّرديّة، رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2000م.

21- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.

22- الكتابة النسويّة(التلقي والخطاب والتّمثيلات)، محمد داود وآخرون، المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانيّة، ليون، (د.ط)، 2010م.

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

23- المتخيّل في الرواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف، آمنة بلعلى،دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2006م.

24- المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائريّة بالسلطة السياسية، علال سنقوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

25- المرأة في الرواية الجزائريّة، صالح مفقودة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005م.

26- المنظور الروائيّ عند محمد ديب، يوسف الأطرش، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (د.ط)، 2003م.

27- النّقد العربيّ الجديد مقاربة في نقد النّقد، عمر عيلان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

28- بنية الزّمن في الخطاب الروائيّ الجزائريّ1986_1970، محمد بشير بويجرة، دار الأديب، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

29- بنية الخطاب الروائيّ_دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

30- بنية الشّخصيّة في الرواية الجزائريّة، محمد بشير بويجرة، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط2، 2006م.

31- بين المنظور والمنثور في شعريّة الرواية_دراسة_، وسيلة بوسيس، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م.

32- تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكية سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ_، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1995م.

33- تحليل الخطاب السّردي وقضايا النّص، عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس العربيّ، الجزائر، ط1، 2009م.

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

34- تحليل خصائص الخطاب الأدبيّ في رواية الصّراع العربيّ_الصّهيوني دراسة تحليليّة_ مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م.

35- تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربي، إبراهيم عبّاس، المؤسسة الوطنية للاتصال والنذشر والاشهار، الجزائر، (د.ط)، 2002م.

36- تقنيات الدراسة في الرواية، عبد الله خمار، دار العربي، الجزائر، (د.ط)، 2001م.

37- تلقّي السّرديات في النّقد المغاربيّ،سليمة لوكام، تقديم: محمّد القاضي، دار سحر للنّشر، تونس،(د.ط)، 2009م.

38- توظيف التراث في الرواية العربيّة(بحث في الرواية المكتوبة بالعربيّة)، مخلوف عامر، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2005م.

39- دراسة سيميائيّة ودلاليّة في الرواية والتراث، عبد الجليل مرتاض، منشورات ثالة، الجزائر،(د.ط)، 2005م.

40- دراسات في الرواية الجزائريّة، مصطفى فاسي، دار القصبة للنّشر، الجزائر، (د.ط)، 2000م.

41- دراسات في القصّة والرواية، باديس فوغالي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

42- شعريّة الخطاب السّرديّ: سرديّة الخبر، عبد القادر عمّيش، دار الأديب، الجزائر،ط1، 2007م.

43- صورة المثقف في الرواية المغاربية_المفهوم والممارسة_، لأمين الزاوي، دار النشر راجعي، الجزائر، (د.ط)، 2009م.

44- فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

45- في الأدب الجزائري الحديث_ تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، عمر بن قينة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط2، 2009م.

46- في الرواية الجزائريّة، صالح مفقودة، دار الشّروق للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2008م.

47- في الرواية والقصّة والمسرح، محمد تحريشي، منشورات دحلب، الجزائر، (د.ط)،2007م.

48- في مناهج تحليل الخطاب السّردي_دراسة_، عمر عيلان، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2008م.

49- في نظريّة الرواية_بحث في تقنيات السّرد_، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، (د.ط)، 1998م.

50- في معرفة النّص الروائيّ تحديدات نظريّة وتطبيقات، محمد ساري، دار أسامة للطّبع والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

51- قراءة سيكولوجيّة في روايات عربيّة_رؤى وانطباعات_، عائشة بنور، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007م.

52- مدخل إلى عالم الرواية الجزائريّة، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

53- ملامح أدبيّة (دراسات في الرواية الجزائريّة، أحمد منور، دار السّاحل للنّشر وتوزيع الكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

54- منطق السّرد_دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة_، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1994م.

55- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعيّ عند نجيب محفوظ_دراسة تطبيقية، عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000م

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

- **الكتب التي تتوّزع على سنوات التّسعينيات:**

السّنة	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
عدد الدراسات				01	01	01			01	
المجموع	04									

- **الكتب النّقديّة موزّعة على سنوات العقد الأوّل من الألفيّة الثّالثة:**

السّنة	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
عدد الدراسات	07	01	04	02	01	07	03	06	07	09	05
المجموع	52										

كانت هذه البيبلوغرافيا لكتب نقد الرواية في الجزائر خلال فترة (1990م/2010م) لكن مع ذلك لا يُمكننا القول إنّ الببليوغرافيا النّقديّة قد حصرت جميع الكتب النّقديّة خلال الفترة المحدّدة، وإنّما كان هذا المنتج حسب اطّلاعنا وقدرتنا في التّواصل مع الأساتذة الجامعيين المتخصّصين في المجال، خاصة وأنّ عملية البّحث للملحق جاءت متأخرة – أي بعد إنهاء فصول الرسالة- لذا فإنّ الوقت كان ضيقًا ولم يخدمنا للبحث عن المراجع بأريحية وإدراج جميع ما صُدر من الكتب .

كما يتبيّن من خلال الجدولين أنّ عدد كتب النّقد الروائيّ الجزائريّ في الجدول (02) كانت أكثر إنتاجا من الجدول الأوّل الخاص بسنوات التّسعينيات، حيث يظهر على أنّ النّقد الروائيّ بدأ خطواته الأولى مع التّسعينيات ثمّ بدأ يتضاعف وينحو منحى تصاعديّا في الإنتاج في العقد الأوّل من الألفيّة الثالثة، و حقّق النّقد الروائيّ قفزات واسعة خلال هذا العقد مُقارنة بما سبقه و هو في تزايد مستمرّ وقويّ في العقد الثاني من الألفيّة الثالثة وذلك ما صادفناه ونحن نبحث عن الكتب التي صدرت خلال الفترة المحدّدة

ملحق: ببليوغرافيا كتب النّقد الروائيّ الجزائري (1990م/ 2010م)

للبّحث_(أي من 1990م/ 2010م)_ حتّى أنّ في اتّصالنا بأساتذة البّحث في المجال كانت الكتب التي أنتجوها صدرت ما بعد سنة 2010م.

أمّا سنوات التّسعينيات وإن كانت تحمل عددا قليلا من الكتب فالسّبب هو أنّ هذه المرحلة كانت تُمثّل مرحلة التّحضير الأكاديميّ لأنّ بعض الكتب الروائيّة التي ظهرت في سنوات العقد الأوّل من الألفيّة كانت عبارة عن رسائل أكاديميّة في التّسعينيات و طُبعت إلى كُتب في ما بعد، كما يُمكن أن يكون السّبب في ندرة الكتب النّقديّة الخاصّة بالرواية في الوضع الاجتماعيّ والسياسيّ (العشريّة السّوداء) التي كانت تمرّ به الجزائر والذي أثّرا ذلك سلبا على البّاحث الجامعيّ الجزائريّ.

ولعلّ هذه الندرة في سنوات التسعينات صادفها أيضًا الباحث "**الطّيب بوقرط**" في الدّراسة الببليوغرافيّة التي قام بها للمدوّنات السّرديّة الخاصّة بالرسائل الأكاديميّة (ماجيستير ودكتوراه)، حيث أحصى خلال هذه السنوات (96) دراسة، بينما إحصائه لسنوات العقد الأوّل من الألفيّة الثالثة كان أزيد من (350) دراسة سرديّة، وهذا يدلّ على أنّ النّقد السّردي عامّة في الجزائر بدأت ملامحه الحقيقيّة مع بداية التّسعينات ليزداد ويتضاعف بقوّة مع العقد الأوّل من الألفيّة الثالثة وما بعد ذلك.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أوّلا: المعاجم والقواميس:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة للطباعة والنّشر والتّوزيع، اسطنبول، ج1، (د.ت).

2- أبو القاسم بن أحمد الزمخشريّ، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتاب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1988م.

3- جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، مجلد 7، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت).

4- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2003م.

5- عبد السلام المسدّي، قاموس اللسانيات، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984م.

6- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية_عربيّ، إنجليزيّ، فرنسيّ، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

7- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997م.

8- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب انجليزي_فرنسيّ_عربيّ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

9- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

10- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، (د.ط)، 1986م.

11- محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد عليّ للنّشر، تونس، ط1، 2010م.

ثانيّا/ المصادر العربيّة

12- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائريّة من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2006م.

السعيد بوطاجين:

13- الاشتغال العاملي_دراسة سيميائيّة-غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

14- السّرد ووهم المرجع - مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

الشّريف حبيلة:

15- الرواية والعنف_دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائريّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

16- بنية الخطاب الروائي_دراسة في روايات نجيب الكيلاني_عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

17- حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

18- رشيد بم مالك، السيمياءيّات السّرديّة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 20.

19- عبد الحميد بورايو، منطق السّرد_دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة_ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1994م.

20- عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبيّ في روية الصّراع العربيّ -الصّهيوني دراسة تحليليّة- مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م.

عبد الله الركيبي:

21- القصّة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر، دار الكاتب العربيّ للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1967م.

22- تطوّر النّثر الجزائري الحديث 1830_1973، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م.

عبد الملك مرتاض:

23- فنون النّثر الأدبيّ في الجزائر1931_1954، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1983م.

24- فنّ المقامات في الأدب العربيّ، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، ط1، 1988م.

25- القصّة الجزائريّة المعاصرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990م.

26- في نظريّة الرواية_بحث في تقنيات السّرد_ المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداب، الكويت، (د.ط)، 1990م.

27- تحليل الخطاب السّردي_معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ_ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 1995م.

عمر بن قينة:

28- فن المقامة في الأدب العربي الجزائريّ، دار المعرفة، الجزائر، ط2، 2007م.

29- في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط2، 2009م.

30- عمر عيلان، اللإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائيّة، الفضاء الحرّ، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

محمد مصايف:

31- القصّة القصيرة العربيّة الجزائريّة في عهد الاستقلال، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

32- الرواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والالتزام، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)،1979م.

33- فصول في النّقد الأدبيّ الجزائري الحديث، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1982م.

34- النّثر الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م.

35- دراسات في النّقد والأدب، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1988م.

36- مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر_دراسة_، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريان (د.ط)، 1998م.

37- الرواية وتحوّلاتها في الجزائر(دراسة نقديّة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربيّة)، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م.

38- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائريّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، (د.ط)، 2000م.

39- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية العربيّة في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، (د.ط)، 1986م.

ثالثا/ المراجع العربيّة:

ابراهيم خليل:

40- المثاقفة والمنهج في النّقد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
41- بنية النّص الروائيّ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

ابراهيم صحراوي:

42- تحليل الخطاب الأدبيّ_دراسة تطبيقيّة_دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م.
43- السّرد العربيّ القديم_الأنواع والوظائف والبنيات_ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
44- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2007م.
45- أحمد يوسف، القراءة النسقيّة_سلطة البنية ووهم المحايثة_ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م
46- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظريّة والتّطبيق، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.
47- السّعيد بوطاجين، علامات سرديّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م.
48- الطيّب بوقرط، بيبليوغرافيا الدراسات النّقديّة في الجزائر_مقاربة تحليليّة للمدوّنات السّرديّة (للفترة الممتدّة من 1982م إلى غاية 2013م)، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017م.
49- بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2001م.
50- بشير بويجرة محمّد، الأنا، الآخر ورهانات الهويّة في المنظومة الأدبيّة الجزائريّة، تفتيلت طباعة.نشر. اتّصال، الجزائر، (د.ط)، 2013م.
51- بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة والنّظريات الشّعريّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2005م.

52- جابر عصفور، قراءة في التّراث النّقديّ، عين للدراسات والبّحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، ط1، 1994م.

53- حاتم الصّكر، ترويض النّص_دراسة التّحليل النّصّي في النّقد المعاصر إجراءات ومنهجيّات_ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الاسكندريّة،مصر، (د.ط)، 1997م.

54- حبيب مونسي، نقد النّقد المنجز العربيّ في النّقد الأدبيّ_دراسة في المناهج_ منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

55- حسن إبراهيم أحمد، أدبيّة النّص السّردي عند أبي حيّان التّوحيدي، دار التّكوين، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2009م.

56- حصة البادي، التّناص في الشّعر العربيّ الحديث_ البرغوثي نموذجا_ دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.

حميد حمداني:

57- أسلوبيّة الرواية_مدخل نظري_منشورات دراسات: سال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

58- بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م.

59- النّقد الروائيّ والإيديولوجيا من سوسلوجيّة الرواية إلى سوسيولوجيّة النّص الروائيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

60- دليل محمد بوزيان وآخرون، اللغة والمعنى_مقاربات في فلسفة اللغة_ تقديم: مخلوف سيد أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

61- رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلميّ في اللغة العربيّة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

سعيد يقطين:

62- تحليل الخطاب الروائي(الزمن_السّرد_التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.

63- الرواية والتراث السّردي(من أجل وعي جديد بالتّراث)، المركز الثقافي العربيّ، الغرب، ط1، 1992م.

64- الكلام والخبر مقدمة للسّرد العربيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 1997م.

65- قال الراوي البنيات الحكاءيّة في السّيرة الشّعبيّة، المركز الثقافي المغربيّ، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1997م.

66- سليمة لوكام، تلقّي السّرديات في النّقد المغاربيّ، تقديم: محمّد القاضي، دار سحر للنّشر، تونس،(د.ط)، 2009م.

67- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ المعاصر، دار التّوفيق للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

68- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسيّة، تونس، (د.ط)، 1985م.

69- سيزا قاسم، بناء الرواية_دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ_مكتبة الأسرة، مصر، (د.ط)، 1985م.

70- شارف مزاري، مستويات السّرد الإعجازي في القصّة القرآنيّة_دراسة_ اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا،(د.ط)، 2001م.

71- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّةالمعاصرة (1947م_1985م)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1998م.

72- شعبان عبد العزيز خليفة، الببليوغرافيا أو علم الكتاب_دراسة في أصول النّظرية الببليوغرافيّة وتطبيقاتها_النظرية العامّة، الدّار المصريّة اللبنانيّة، مصر، ط1، 1996م.

73- صالح هويدي، المناهج النّقديّة الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015م.

74- عبد الحقّ بلعابد، عتبات(ج. جنيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدّار العربيّ للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

75- عبد الرحمن بدري، مناهج البّحث العلميّ، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977م

76- عبد الرحمن بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر_مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة_ الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

77- عبد الرحيم الكرديّ، السّرد ومناهج النّقد الأدبيّ، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م.

78- عبد السلام المسدّي، ما وراء اللغة بحث في الخلفيّات المعرفيّة، مؤسّسة عبد الكريم عبد الله للنّشر والتّوزيع، تونس، (د.ط)، 1994م.

79- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبيّ وقضايا النّص، منشورات الدار الجزائريّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2015م.

80- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربيّ(1)، قنديل للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2016م.

81- عبد الله أبو هيف، النّقد الأدبي العربيّ الجديد في القصّة والرواية والسّرد، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م.

82- عبد الله العروي، في مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط8، 2012م.

عبد الله رضوان، البنى السّرديّة(2) نقد الرواية، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2003م.

عبد الملك مرتاض:

83- التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعريّ_تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005م.

84- في نظرية النّقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2002م.

85- في نظرية القراءة_تأسيس للنظريّة العامّة للقراءة الأدبيّة_ دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2003م.

86- نظريّة النّص الأدبيّ، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

87- عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سيميائيّة النّص السّردي، الاتّحاد العام للكتاب والأدباء ، بغداد،(د.ط)، 2007م.

88- عبد الواحد لمرابط، السيمياء العامّة وسيمياء الأدب من أجل تصوّر شامل مشروع البّحث النّقديّ ونظريّة التّرجمةProtars3 ، ط1، 2005م.

89- عبد الوهاب جعفر، البنيويّة بين العلم والمعرفة عند ميشال فوكو، دار المعارف، الاسكندريّة، مصر، (د.ط)، 1989م.

90- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1980م.

91- عليّ جواد الطّاهر، مناهج البّحث الأدبيّ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

92- عمّار بن يازد، النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990م.

93- عمر عبد الله العنبر، محمد حسن الواد، الأسلوبيّة وطرق قراءة النّص الأدبيّ، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الأردنيّة، مجلد 41، عدد2، (د.ت).

94- عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبيّة الحديثة، دار اليسر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988م.
95- غنية كبير، الرواية الجزائريّة في النّقد الأدبيّ، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2015م.
96- فاضل ثامر، اللغة الثانية من إشكالية المنهج والنظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الحديث، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994م.
97- فيصل درّاج، نظريّة الرواية والرواية العربيّة، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.
98- لؤي عليّ خليل، العجائبيّ والسّرد العربيّ_ النظريّة بين التلقّي والنّص_ الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.
99- محمد الدّغمومي، نقد النّقد وتنظير النّقد العربيّ المعاصر، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرباط، المغرب، ط1، 1999م.
100-محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي_نظريّة غريماس Greumas، _الدار العربيّة للكتاب، تونس، (د.ط)، 1991م.
101-محمد بوعزّة، تحليل النّص السّرديّ_تقنيات ومفاهيم_ الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
102-محمد سويرتي، النّقد البنيويّ والنّص الروائي_نماذج من النّقد العربيّ(الزّمن، الفضاء، السّرد)، الدار البيضاء، المغرب، ج2، (د.ط)، 1991م.
103-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال_دراسات أدبيّة_ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998م.
104-محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النّقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.

105-محمد مفتاح، المفاهيم معالم_نحو تأويل واقعيّ_ المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2010م.
106-محمد مندور، في الأدب والنّقد، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1988م.

مخلوف عامر:

107-تجارب قصيرة قصيرة وقضايا كبيرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م.
108-مناهج نقديّة_محاضرات ميّسرة_ الوطن اليوم، الجزائر، (د.ط)، 2017م.
109-مولاي علي بوخاتم، الدّرس السّيميائي المغاربيّ، دراسة وصفيّة نقديّة إحصائيّة في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمّد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 2005م.
110-نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائيّة السّرديّة، الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2008م.
111-ناظم عودة، تكوين النّظريّة في الفقه الإسلاميّ والفّكر العربيّ، دار الكتاب الجديدة، ليبيا، ط1، 2009م.
112-نبيل سليمان، مساهمة في نقد النّقد الأدبيّ، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1989م.
113-نور الدين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 1997م.
114-كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، مكتبة مديولي، مصر، (د.ط)، 1993م.
115-يوسف خليف، مناهج البّحث الأدبيّ، دار الثقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997م.

يوسف وغليسي:

116- إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

117-النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونيّة إلى الألسنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، الجزائر، (د.ط)، 2002م.

118-مناهج النّقد الأدبيّ، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، 2010م.

رابعا /المراجع المترجمة:

119-أ.ج.غريماس، في المعنى_دراسات سيميائيّة_ تع: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد اللاذقيّة، (د.ط)، (د.ت).

120-أوزوالد ديكرور، جان ماري سايفر، القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عيّاشي، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م.

121-بير جيرو، الأسلوب والأسلوبيّة، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

122-ترني هوكز، البنيويّة وعلم الإشارات، تر: مجيد الماشطا، دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986م.

123-تيزفيتان تودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

124-تيزفيتان تودوروف، نقد النّقد_رواية تعلم_ تر: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ط2، 1986م.

125-جان بياجيه، البنيويّة،تر: عارف منيمة وبشيري أوبري، منشورات عيدات، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

126-جورج بليخانون، الأدب وعلم الجمال، المطبعة السياسيّة، موسكو، (د.ط)، 1958م.

127-جون ميشيل آدم، السّرد، تر: أحمد الوردني، دار الكتاب الجديدة المتحّدة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

128-جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزديّ، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2، 1997م.

129-جيرار جنيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمن أيّوب، دار الشّؤون الثقافيّة العامّة_أفاق عربيّة_بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت).

130-جيرار جنيت وآخرون، نظريّة السّرد من النّظر إلى التّبير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعيّ، مصر،ط1، 1989م.

131-جيرالد برنس، المصطلح السّردي_معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

132-رودلف بلوم، الببليوجرافيا بحث في تعريفها ودلالتها، تر: شعبان عبد العزيز خليفة، الدّار المصرية اللبنانيّة، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

133-رولان بارث، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عيأشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والتّرجمة والنّشر، حلب، سوريا، ط1، 1993م.

134-رولان بارث وآخرون، طراءق تحليل السّردالأدبيّ _دراسات_ منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرباط المغرب، ط1، 1991م.

135- ستالي هايمن، النّقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عبّاس ومحمّد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1981م

136-فابريس تومريل، النّقد الأدبيّ، تر: الهادي الجلاوطي، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2017م.

137-فلادمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحوّلات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

138-فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيات الروائيّة، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2013م.

139-كولن ولسن، فنّ الرواية، تر: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، العراق،، (د.ط)، 1986م.

140-مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السّرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

141-ميخائيل باختين، الخطاب الروائيّ، تر: محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1987م.

142-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م.

143-مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، تر: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، 1978م.

144-يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

خامسا / المراجع الأجنبيّة:

145- Gerard Genette, Nouveau discours du récit, coll. pouitique, seuil, paris , 1983 .

146-Roland Barthes, introduction a l'analyse structural des récits in communication8,ed, seuil, paris, 1966.

سادسا / الرسائل الجامعيّة:

147-أحمد السايحي، النّقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليّات، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2018م.

148-خالد بن شعيب، الرواية الجزائريّة بين الممارسة الإبداعيّة والتّنظير النّقديّ، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، الجزائر، 2016م_2017م.

149-ربيحة أعمارة، المصطلح السّرديّ في النّقدي عند السّعيد بوطاجين، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة محمّد لمين دباغين، سطيف02، الجزائر، 2020م_2021م.
150-عبد الله بوتيوتة، نظريّة النّص في النّقد الجزائري المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2017_2018م.
151-عيسى طهلال، النّقد الروائيّ المعاصر في الجزائر قضايا واتّجاهات، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2019م.
152-قادة عقاق، السّميائيات السّرديّة وتجليّاتها في النّقد المغاربيّ المعاصر(نظريّة غريماس نموذجا)، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، الجزائر، 2004م.
153-نورية شرفاوي، اتّجاهات الخطاب النّقديّ الحديث في الجزائر وإشكاليّة القراءة، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، الجزائر، 2017_2016م.

سابعا / المجلّات والملتقيات العلميّة:

154- مجلّة آفاق للعلوم، الجزائر، عدد03، مجلّد07، 2022م.
155-مجلّة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، عدد63، 1995م.
156-مجلّة الأندلس للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عدد06، مجلد 10، أفريل 2015م.
157-مجلّة التّبيين، الجزائر،عدد6، أفريل 1999م.
158-مجلّة الذاكرة، الجزائر، عدد03، 2014م.
159-مجلّة العلوم الإسلاميّة والحضارة، الجزائر، عدد02، ماي، 2016م.
160-مجلّة العلوم الإنسانيّة، الجزائر، عدد08، ج(2)، ديسمبر2017م.
161-مجلّة فتوحات، الجزائر، عدد 01، جانفي 2015م.
162-النادي الأدبيّ الثقافي بجدّة السعوديّة، عدد 01، 1991م.
163-الملتقى الدّولي الأوّل عبد الحميد بن هدوقة، جامعة بشار، الجزائر، نوفمبر، 2016م.

164-الملتقى الدّوليّ للسّرديات القراءة وفاعليّة الاختلاف في النّص السّرديّ، جامعة بشّار، الجزائر، نوفمبر 2007م.

ثامنا / المواقع الإلكترونيّة:

165- https://WWW.alquds.co.uk

166-https://www.asjp.cerist.dz.

167-https://dspacoeuniv-msila.dz.

168-https://down.ketabpedia.com

169-https://bibliograph09y.blgspot.com

الفهـــــــرس

الفهرس :

مقدمة.....أ- ح
مدخل.....01-19 ص
الفصل الأول : السرديات في الأصول الغربية والجهود العربية .
- تمهيد :.....21-22 ص

أولا : مفهوم النظرية السردية:.....22-25 ص
ثانيا : السرديات عند الغرب :.....25-26 ص
1- علم السرد مع المدرسة الشكلانيين الروس
1-1 فلادمير بروب: .....27-32 ص
2- علم السرد مع المدرسة البنيوية الفرنسية
2-1 رولان بارث: .....32-38 ص
2-2 تيزيفيتان تودوروف : .....38-47 ص
2-3 جيرار جنيت: .....47-50 ص
2-4 أ.ج. غريماس: .....50-66 ص

ثالثا : السرديات عند العرب : .....66-68 ص
1- سيزا قاسم : .....68-71 ص
2- سمير مرزوق وجميل شاكر: .....71-74 ص
3- سعيد يقطين : .....74-78 ص
4- عبد الله إبراهيم : .....78 ص

الفصل الثاني : الجهود النظرية للسرديات في النقد الجزائري
تمهيد :
أولا : بين النظرية والتنظير (بحث في المفهوم) :..... 81-84 ص
ثانيا : النقد الأدبي في الجزائر (النشأة والتطور)
1- نشأة النقد الجزائري :.....84-93 ص
2- تطور النقد الجزائري : .....93-133 ص

ثالثا : الدراسات النظرية للسرديات في النقد الجزائري

- قراءة في كتاب (في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض).....133-138ص

الفصل الثالث : بدايات النقد السردي الجزائري ـقراءة في نقد النقدـ

- تمهيد :.....,..... 141-144 ص

أولا : نقد القصة : ..... 144-167 ص
ثانيا :نقد المسرحية : ..... 167-182 ص
ثالثا : نقد فن المقامة : ..... 182-189 ص
رابعا : نقد الرواية : .....,..... 189-209 ص

الفصل الرابع:النقد الروائي الجزائري قضايا واتجاهات 1990م/2010م

- تمهيد :..... 211-213 ص

أولا : واقع النقد الروائي الجزائري (1990م-2010م) : ... 214-217 ص
ثانيا : اتجاهات النقد الروائي الجزائري (قراءة في نماذج): ..... 218| ص
1- الاتجاه البنيوي : .....,,..... 219-235 ص
2- الاتجاه السيميائي : .....,,..... 235-241 ص
3- الاتجاه التفكيكي : .....,,..... 241-252 ص
4- الاتجاه الأسلوبي : .....,..... 252-263 ص

ثالثا : قضايا النقد الروائي الجزائري (1990م-2010م) : ..... 264 ص
1- القضايا الموضوعية : ..... 264-280 ص
- الإيديولوجيات في النقد الروائي الجزائري
- الشخصية في النقد الروائي الجزائري
2- القضايا الفنية : .....,..... 281-311 ص
- العتبات
أ- العنوان
ب- التناص
- اللغة

خاتمة.....,.....313-317 ص

ملحق.....,.....318-327 ص
قائمة المصادر والمراجع..... 328-343 ص
فهرس المحتويات.....,.....344-347 ص

ملخّص:

شكّلت التحوّلات الكبيرة التي شهدها الخطاب النقديّ الجزائري في الستينيات من القرن العشرين_أي بعد حصول الجزائر على الاستقلال_ قفزة نوعيّة وانعطافا حاسما في مساراته، نتيجة عامل المثاقفة مع الجامعة المشرقيّة العربيّة والرّوافد العلميّة والأكاديميّة مع الجامعة الأوروبيّة هذه الأخيرة التي كانت الدّافع الأوّل لِفعل التّحوّل بتلقّي نظريّاتها العلميّة وتبنّي مقولاتها من أجل مُواكبة عجلة الحداثة النّقديّة خاصّة أبحاث النّقد الجديد التي كانت مع ثمانينات القرن الماضي، والتّي أفرزت اتّجاهات نقديّة ذات رؤى فلسفيّة متنوّعة ابتداء من البنيويّة، السّيميائيّة، التّفكيكيّة وما بعدها، حيث غيّرت هذه النظريّات والاتّجاهات النّقديّة الغربيّة الدّرس النّقديّ الجزائريّ وأحدثت تغييرا جذريّا على بنياته النّقديّة وفي مفاهيمه السّائدة وفتحت الباب أمام بناء رؤية جديدة مُناقضة لما كان وما موجود، حينما راح النقّاد الجزائريّين يستثمرون إجراءاتها_أي النظريات_ و يُمارسونها على النّص الأدبيّ العربيّ _الجزائريّ _وخاصّة الخطاب السّرديّ هذا الأخير الذي حظي باهتمام بالغ من لدن الباحثين والنّقاد أخذ من منتوج النّقد الجزائريّ الحظّ الأوفر مُقارنة مع الخطاب الشّعريّ، وذلك مُوازاة للسّاحة الأدبيّة التي عرفت موجة إبداعيّة وتراكما هائلا للفنّ الروائيّ منذ ظهوره الأوّل إلى اليوم، فقد أصبحت الرواية تُمثّل أدب العصر وحصلت على مكانة عاليّة بين الأجناس الأدبيّة واحتلّت الصدارة في الكتابة الأدبيّة ما جعلها تستقطب اهتمام الدّارسين لها وتكتسح أبحاثهم.

وعليه نسعى في هذه الدراسة الموسومة ب" **منتج النّقد السّردي الجزائريّ_دراسة في النّقد الروائيّ الجزائري 1990م_2010م**" إلى مُعاينة ما أنجزه النقّاد الجزائريون في مجال نقد السّرد وتتبّع مسارات تلقّيهم للمنجز النّقدي الغربيّ التي برزت باتّجاهات مختلفة خاصّة في مجال نقد الرواية، وبتقصّينا لأهمّ النّماذج النّقديّة المتميّزة في المشهد النّقديّ الجزائريّ التي ساهمت في التّعريف بالاتّجاهات النّقديّة التي نهجتها وبأهمّ القضايا (الموضوعيّة والفنيّة) التي تناولتها، وذلك باتّباع منهجيّة نقد النّقد في الدّراسة.

الكلمات المفتاحيّة: النّقد_السّرد_ النقّاد_ الجزائريّ_نقد النّقد_ النقد الروائي.

Résumé :

Les grandes transformations que le discours critique algérien a eues dans les années soixante du XXe siècle - c'est-à-dire après l'indépendance de l'Algérie - ont constitué un saut qualitatif et un tournant décisif dans ses trajectoires, du fait du facteur d'acculturation avec l'Université Arabe Orientale et les affluents scientifiques et académiques avec l'Université Européenne. Cette dernière, qui a été le premier motif de l'acte de transformation en recevant ses théories scientifiques et en adoptant ses arguments afin de suivre le rythme de la modernité critique, en particulier la nouvelle recherche critique qui a eu lieu dans les années quatre-vingt du siècle dernier. Ceux qui ont produit des courants critiques avec diverses visions philosophiques à partir du structuralisme, de la sémiotique, de la déconstruction et au-delà, car il a changé Ces théories et courants critiques occidentaux ont influencé l'étude critique algérienne et ont provoqué un changement radical dans ses structures critiques et dans ses concepts dominants. De la part des chercheurs et des critiques, le produit de la critique algérienne a eu le meilleur par rapport au discours poétique, parallèlement à la scène littéraire qui a connu une vague créative et une énorme accumulation d'art fictionnel depuis sa première apparition jusqu'à aujourd'hui. Le roman en est venu à représenter la littérature de l'époque, et il a atteint une position élevée parmi les genres littéraires, et a occupé le premier plan de l'écriture littéraire, ce qui lui a valu d'attirer l'attention de ses érudits et de submerger leurs recherches.

En conséquence, nous cherchons dans cette étude intitulée "Le produit de la critique narrative algérienne :_Une étude de la critique narrative algérienne 1990-2010" pour examiner ce que les critiques algériens ont réalisé dans le domaine de la critique narrative et tracer les voies de leur réception de la réalisation critique occidentale qui a émergé dans différentes directions. Notamment dans le domaine de

la critique nouvelle, et en examinant les modèles critiques les plus distingués dans La scène monétaire algérienne, qui ont contribué à la définition des courants critiques qu'elle a abordés et des questions (objectives et techniques) les plus importantes qu'elle a traitées avec, en suivant la méthodologie de la critique de la critique dans l'étude.

Mots clés : critique ; narration ; les critiques ; l'algérien ; critique du critique ; critique littéraire.

Abstract:

The great transformations that the Algerian critical discourse underwent in the sixties of the 20th century - that is, after the independence of Algeria - constituted a qualitative leap and a decisive turning point in its trajectories, due to the factor of acculturation with the Oriental Arab University and the scientific and academic tributaries with the European University. The latter was the first motive for the act of transformation by receiving its scientific theories and adopting its arguments in order to keep pace with critical modernity, in particular the new critical research that took place in the eighties- twenty of the last century. Those who produced critical currents with various philosophical visions from structuralism, semiotics, deconstruction, and beyond, because it changed these Western critical theories and currents influenced the Algerian critical study and caused a radical change in its critical structures and in its dominant concepts. On the part of researchers and critics, the product of Algerian criticism has had the best in relation to poetic discourse, alongside the literary scene which has experienced a creative wave and a huge accumulation of fictional art since

its first appearance until today. The novel came to represent the literature of the time, and it achieved a high position among literary genres and occupied the forefront of literary writing, which brought it to the attention of its scholars and overwhelm their research.

Accordingly, we seek in this study entitled "The product of Algerian narrative criticism:_A study of Algerian narrative criticism 1990-2010" to examine what Algerian critics have achieved in the field of narrative criticism and to trace the paths of their reception of Western critical achievement that emerged in different directions. Particularly in the field of new criticism, and by examining the most distinguished critical models in The Algerian Critical Scene, which contributed to the definition of the critical currents it addressed and the most important questions (objective and technical) that 'she dealt with, following the methodology of critic of criticism in the study.

Keywords : criticism; narration; The critics; the Algerian; critic of the critic; literary criticism.