وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـة حسيبـة بن بوعلي الشلـف
كليـة الآداب والفنون
قسـم الأدب العربيّ

أطـروحـة مقدّمة لنيل شهادة دكتـوراه

الشّعبة: دراسات نقديّة
التّخصّص: نقد جزائري حديث ومعاصر

العنوان

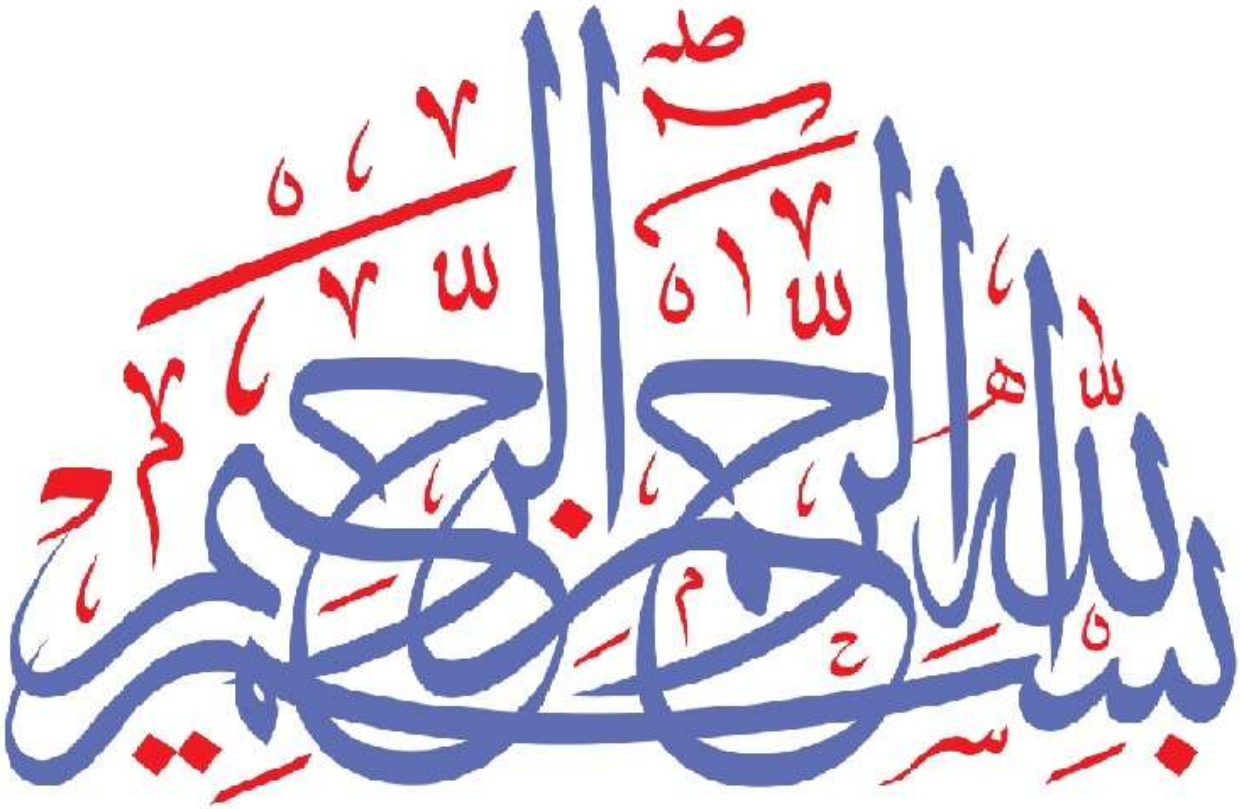
آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري ـ عبد الحميد بورايو أنموذجا ـ

من إعـداد
نورالدين براهيم مزاري

المناقشة بتاريخ ..../..../..... من طرف اللجنة المكوّنة من:

جلول دواجي عبدالقادر	أستاذ	جامعة الشلف	رئيسًا
محمود سي أحمد	أستاذ	جامعة الشلف	مشرفًا ومقرّرًا
هارون مجيد	أستاذ	جامعة الشلف	مقرّرا ثانيا
غيبوب باية	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف	ممتحنًا
خليفي سعيد	أستاذ	جامعة غليزان	ممتحنًا
بعاش الحاج	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنًا

{2023/2022}


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الوالدين بارك الله في عمرهما

إلى أسرتي كبيرها وصغيرها

إلى أساتذتي ومعلميّ

إلى أصدقائي وكلّ من ساهم في هذا البحث من قريب أو بعيد

مقدمة

الحمد لله على إحسانه وله الشكر على توفيقه وامتنانه، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله الدّاعي إلى رضوانه، صلوات ربي وسلامه عليه وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد:

عرف النّقد الأدبي تطورا كبيرا لا سيما بعد النّهضة التي عرفها العالم، والتي سعت إلى علمنة جميع مجالات الحياة بما في ذلك مجال الأدب والنّقد، هذا الأخير الذي طاله تطور كبير، فبدا في كل مرة بحلّة تتماشى مع مراحل تطوره، وتسعى لتيسير دراسة الظّاهرة الأدبية بآليات تعطي نتائج أكثر دقّة وأكثر موضوعية، وهو المطلب الذي جعل أصحاب النّظريات والمناهج يتسابقون للظّفر بأحقية معالجة النّصوص الأدبية كل وفق الآراء والآليات التي أسّس لها.

وفي الوقت الذي كان العالم يعيش هذا التّطور، كان الجزائريون ما يزالون في صراع لنيل حريّتهم وفي وضع لا يسمح بالنّظر أو الالتفات لغير الجهاد والمقاومة، وهو الأمر الذي أخّر دوران عجلة النّقد مقارنة بالغرب، وكلّ ما كان من آراء نقدية في تلك الفترة أفكار تراثية محافظة، لا تقبل الجديد خصوصا إذا كان مستوردا من الخارج، وهي قطيعة وإن أفادت جوانب أخرى، فإنها انعكست سلبا على النّقد الأدبي.

وما إن أنعم الله على الجزائريين بحريتهم، ومنّ عليهم بالاستقلال انتفضوا لتدارك ما فات، فهمّت كلّ طائفة منهم لتحسين مجال اختصاصها، وهنا حرّك الأدباء والنّقاد أقلامهم بحثا عن التّغيير والتّجديد، ووصل حاضرهم بماضيهم الضارب في التاريخ والذي عرف مؤلّفات ودراسات عديدة على غرار عبد الكريم النهشلي، عبدالرحمن الأخضري، ابن رشيق المسيلي، فظهرت دراسات ذات طابع منهجي استفتحت بدراسات أبو القاسم سعدالله، وتبعه في ذلك ثلّة من النّقاد الذين اجتهدوا في التّأسيس لبزوغ فجر النّقد المنهجي في الجزائر، ولأن الظّروف فرضت عليهم تأخرا كبيرا، فقد استوجبت الضّرورة الاطّلاع على الآخر وتحصيل ما وصل إليه لتكون انطلاقة لما هو قادم، فتتبعوا المناهج النّقدية بحسب ظهورها بدء بالدّراسات السياقية، والتي وجدت في الأدب الثّوري مرتعا وفيرا لها، ليحوّل بعد نظر

فئة أخرى الوجهة إلى المعالجة النّسقية، والتي رأوا فيها ملاذهم ومطلبهم، فأضحت هذه التجربة إغراء لمن أراد البحث واهتم بتتبع ووصف هذه الدّراسة.

أسعى من خلال هذا البحث إلى إثبات الخصوصية النّقدية للنّقد الجزائري، وذلك من خلال عرض لأهم الأعمال النّقدية الجزائرية قديمها وحديثها، وإظهار عناصر التّخصص والتّفرد التي امتاز بها هذا النقد، ومن جهة أخرى سأحاول تسليط الضوء على مسألة تلقي بظلالها على البحوث والدّراسات الجزائرية والأكاديمية منها خاصة، حين الحديث عن النّقد الجزائري قبل الاستقلال، حيث تكتفي معظمها بالحديث عنه في فترة الاحتلال وفقط، وكأنه نقد جديد بدون أصل، وكأن فترة ما قبل الاحتلال خالية من الأدب والنّقد الدّراسات الانسانية، وكأنه لا وجود لمدارس زاولت الحياة الفكرية، فأين تيهرت؟ وأين بجاية؟ وأين المسيلة؟....؟ أم كانت تابعة لغير الجزائر آنذاك؟ إضافة إلى هذا قضية تغييب النّقد الجزائري، حيث يُلاحَظ على الجهود الجزائرية تغييبا واضحا من ساحة النّقد الأدبي، سواء أكان هذا التّغييب عن غير قصد أو لأسباب أخرى، فإنه بادٍ عيانا ذلك أنه لم ينل نصيب الغرب، ولم يعادل حصة المشرق، خاصة فيم تعلق بالتراث القديم، رغم التاريخ الحافل بمصادر ذات قيمة كبيرة، اعتبرت مراجع وخلفيات لعديد الباحثين الذين ذاع صيتهم، ونذكر منهم على سبيل المثال شهادة ابن منظور في عبدالكريم النّهشلي والتي يقول فيها: نرى في عبدالكريم عالما شاعرا يدرك من علم الشعر وعمله كثيرا فهو يعلم مكانة الشعر في أهله العرب منذ نشأته وحتى عصره، وهي شهادة أقل ما تدل عليه عظم مجهودات هذا الناقد. فإذا كان للنّقد الجزائري قيمة معرفية تضاهي الآخر وتجابهه معرفة وأصالة، فلماذا لم يُسَاوَى به ولم يصنّف في خانته؟

تعتبر هذه المسألة ذات أهمية بالغة إلا أن الخوض فيها قليل، أو شبه منعدم حتّى من جانب الجزائريين أنفسهم، وهم الملزمين أكثر من أي أحد آخر بالبحث فيه والكشف عن الغموض الذي يعتري أصالته، ما جعل القائل يقول بحداثة النّقد الجزائري ولا وجود له إلاّ بعد الاستقلال، لذلك سأحاول إثبات ذلك الامتداد النقدي الرّابط بين الماضي والحاضر.

ومن ذلك وُسِم هذا البحث بـــ : "آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري عبد الحميد بورايو أنموذجا" والذي حاولنا من خلاله تسليط الضّوء على مجال البحث عن الدّلالة والمعنى في النّقد الجزائري حديثه ومعاصره، وقد وقع اختيار المدونة على دراسات عبدالحميد بورايو، لما له من مكانة في الساحة النّقدية الجزائرية.

ويعود كذلك اهتمامي بموضوع الدّراسة لأسباب أخرى ذاتية وموضوعية، فعن الأولى اهتمامي بالنّقد الجزائري، ورغبتي في الكشف عن رقيه وأصالته ومجابهته للآخر، أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في محاولة الاطلاع على المدونة النّقدية الجزائرية وتبيين حيثياتها وخصوصياتها في البحث عن دلالة النّصوص، كما أن اتخاذ أبحاث عبد الحميد بورايو أنموذجا للدّراسة يزيدها وضوحا ودقّة، وذلك باعتباره قامة من قامات النّقد في الجزائر.

وبناء على ما سبق يُطرَح الإشكال الآتي:

– كيف تعامل النّقاد الجزائريون مع المناهج الحديثة والمعاصرة؟ وما مدى تجاوزهم للتّأخر الذي عرفته الساحة الفكرية الجزائرية؟

– ما هي مرجعية الخطاب النقدي عند عبد الحميد بورايو؟

– وكيف استثمر بورايو المناهج المعاصرة في دراسة وتحليل الثقافة الشعبية والأدب الشعبي الجزائري والعربي؟

– وكيف أسهم في تطوير وتفعيل الدرس النقدي المعاصر؟ خاصة الاتجاه البنيوي والسيميائي؟

وسعيا للإجابة عن هذه التّساؤلات أعددت خطّة بحث استهللتها بمقدمة، وبعدها مدخل يوضح مسألة البحث الدّلالي، وإشكالية المعنى في الدّراسات النّقدية القديمة والحديثة، يليهما الفصل الأول الموسوم بـ "إشكالية النّص الأدبي بين التّنظير والتّطبيق" وقد تعرضنا فيه إلى:

– الجهود التّنظيرية لمفهوم النّص.

–الآليات الحديثة والمعاصرة التي حاولت مقاربة النّص والوصول إلى دلالاته.

بالنسبة للفصل الثاني فقد وسِم بـ " آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري بين السّياق والنّسق " وفيه تعرضت إلى:

–حالة النّقد الجزائري قبل الاستقلال.

– أسباب تأخره والمراحل التي مرّ بها.

– النّقد ما بعد الاستقلال، في شقيه السّياقي والنّسقي، وأهم الدّراسات التي ميّزت كل منهما.

أمّا الفصل الثالث فقد خصصته لـ :

- أنموذج الدّراسة " عبد الحميد بورايو" ومستقياته وخلفياته النّقدية.
- كما عرّجنا على أهم الآليات التي سخّرها في سبيل بلوغ الدّلالة.
- إضافة إلى تتبع مميزات منهجه والإضافات التي قدّمها في مجال نقد السّرديات.

وفي الأخير خاتمة بيّنت من خلالها أهم النّتائج التي استخلصها البحث.

وقد استندت في هذه الدّراسة على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يفيد في تحليل العينات النّقدية، مدعوما بالمنهج المقارن والذي احتجته في عملية المقارنة بين الآراء النقدية، إضافة إلى المنهج التاريخي أحيانا والذي يفيد في تتبع مسار الحركة النّقدية الجزائرية في مراحل تطورها.

وإذا أتيت إلى ذكر الدّراسات التي سبقت بحثي هذا فنذكر على سبيل المثال: مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه المسعود قاسم وعنوانها " اتجاهات النقد الأدبي في الجزائر النقد الأدبي عند عبد الحميد بورايو عيّنة " بجامعة قاصدي مرباح ورقلة سنة 2019م ، مذكرة سايحي أحمد بعنوان " النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات " لنيل شهادة الدكتوراه بجامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس سنة 2018م، ومذكرة الماجستير للطالب حمزة بسو بعنوان " آليات التّحليل النّقدي عند عبد الحميد بورايو" بجامعة سطيف 2 سنة 2013، إلا أن إضافتنا تكمن في إيضاح آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري، وإجراءات الغور في بحر المعنى، لتبليغ القارئ فكرة امتداد وارتباط النّقد الجزائري قديمه وحديثه، والتّميز الذي يظهر في كلّ حقبة والذي يصدح بأصالة هذا النقد وتفرده.

وقد اعتمدت في بحثي على مجموعة من المصادر والمراجع منها: أعمال عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، منطق السّرد، التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المسار السردي وتنظيم المحتوى، البطل الملحمي والبطلة الضّحية في الأدب الشفوي الجزائري، البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشعبي الجزائري، كما اعتمدت على مراجع أخرى ككتاب " النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونيّة إلى الألسنيّة ليوسف وغليسي، وكتاب عمار زعموش "النّقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته"، وبالنسبة للمراجع المترجمة فنذكر كتاب

فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ترجمة أبو بكر أحمد باقادر و أحمد عبد الرّحيم نصر، وكتاب كلود ليفي شتراوس "الأسطورة والمعنى " ترجمة شاكر عبد الحميد.

وقد واجه البحث بعض الصّعوبات تمثلت في تعسّر الحصول على مؤلفات عبد الحميد بورايو، مما اضطرني لاقتنائها من المكتبات الخاصّة، إضافة إلى نقطة أخرى تمثلت في عدم الإلمام بجميع الجوانب والآراء بسبب اتساع مجال النّقد والمؤلّفات التي تناولته، خاصة التّنظيرية منها وتداخل المصطلحات، كما انصدمت الدّراسة بقلّة المراجع الجزائرية التي عالجت نقد النّقد، الأمر الذي عسّر عملية التّحليل.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل لأستاذي " محمود سي أحمد " الذي لم يبخلني بنصائحه وتوجيهاته طيلة فترة البحث، وأسأل الله أن يوفقه ويسدّد خطاه لكل خير.

مدخل إلى البحث الدّلالي

- ✓ آليات البحث الدلالي
- ✓ المعنى في الدّراسات النّقدية

توطئة: قديم هو البحث عن دلالة الأشياء وإدراك ماهيتها، قدم التّفكير الانساني، الهبة التي استأثرها به الله وحده دون سائر المخلوقات، فسعى بذلك إلى حلّ مشاكله ومحاولة الوصول إلى أهدافه به، اعتماداً على خبراته السّابقة المكتسبة من تجاربه، وهذا لا يكتمل إلاّ باللّغة، بصفتها وسيلة تعبير عنه، والوجه الثّاني للعملة التي تحمل التّفكير على وجهها الآخر، ولذا تحتّم الوصول إلى دلالات التّفكير ومعانيه، تحليل ودراسة ترجمانه الذي يقذفه خارج قوقعته، فيتحوّل من الحالة العقلية المجرّدة إلى الحالة المنطوقة أو المكتوبة، ويدخل مرحلة جديدة أخرى هي مرحلة الفهم والوعي. فإقدام المفكّر على الإفصاح عن ما يختلج عقله ووجدانه، اتجاه نفسيته أو محيطه، يقابله دونما أدنى شكّ تلقف واستقبال من العنصر الآخر الذي يحاول حلّ الشّفرات والرّموز ليتيسّر له فهم ما أُرْسِلَ إليه، وإدراك غاية المرسل ليتمكّن من مشاركته والرّد عليه والاطّلاع على أفكاره، ولا يشترط في هذه العملية تواجههما الفعلي والمباشر، فقد يقول ويكتب المرء ما شاء، ويأكل الدّهر على إرثه هذا ويشرب، ثم يأتي مَن بعده وقد فصل بينهما أمد بعيد، فيحاول فهم دلالات كلامه، ومعاني لغته، ومقاصده.

1- آليات البحث الدّلالي:

بناء على المعطى السابق ارتأيت تفكيك مصطلحات ما جاء في مباحث المدخل قصد تحديد مطالب البحث:

أ- البحث لغة: البحث: طلبك الشّيء في التّراب، بحثه، يبحثه بحثاً، وابتحثه.

والبحث: أن تسأل عن شيء، وتستخبر. وبحث عن الخبر وبحثه يبحثه بحثا: يسأل، وكذلك استبحثه، واستبحث عنه. الأزهري: استبحثت وابتحثت عن الشّيء، بمعنى واحد، أي فتشت عنه. وسورة براءة كما يقال لها: البُحُوثُ، سميت بذلك لأنها بحثت عن المنافقين وأسرارهم أي استثارتها وفتشت عنها.[1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار المعارف، القاهرة ، د ت، ص 214.

والبحث: بذل الجهد في موضوع ما، وجمع المسائل التي تتصل به. و– ثمرة هذا الجهد ونتيجته. و – المنجم يُبحث فيه عن المعادن.[1] فلفظة البحث بحسب ورودها في المعاجم تدل على التّفحص والتّفتيش والاستخبار وبذل جهد لإدراك غايات.

ب– البحث اصطلاحاً: هو فن كتابي، فيه عرض كتابي مكتمل، واع للحقيقة، التي توصّل إليها الباحث في أمر ما بعد التّنقيب والفحص، وهدفه كتابة الحقيقة والسّعي لمعرفتها ومن خصائصه الدّقة والأمانة وقول الحقيقة والمباشرة بالتّعبير الدّقيق.[2] فكلّ عملية كتابية تسعى لتتبع وكشف حقيقة في موضوع ما هي بحث، شرط التزامه بالعلمية والموضوعية حين أدائه، والتّحلي بالأمانة العلمية والانصاف إزاء نتائجه.

ج– الدّلالة لغة: جاء في لسان العرب: دلل، أدلّ عليه وتدلّل: انبسط. وقال ابن دريد: أدلّ عليه وثق بمحبته فأفرط عليه. ودلّ فلان إذا هدى. والدّليل: ما يستدل به. والدّليل: الدّال. وقد دلّه على الطّريق، يدلّه دَلالة ودِلالة ودُلُولة، والفتح أعلى. ودللت بهذا الطّريق: عَرَفْتُهُ، ودللت به أدُلُّ دلالة، وأدلَلْتُ به الطّريق إدلالاً. والدّليلةُ: المحجة البيضاء وهي الدّلّى.[3]

ودلّ عليه وإليه– دلالة: أرشد. ويقال: دلّه على الطّريق ونحوه سدّده إليه. فهو دالٌّ، والمفعول: مدلول عليه وإليه. الدّلالة: الإرشاد. واستدلَّ عليه: طلب أن يُدلّ عليه.[4] والدّليل هو المرشد وما شابه به الإرشاد.[5] فالدّلالة لغوياً الارشاد والتّعريف، سواء للطّريق أو الأشخاص.

ولقد وردت مشتقات من لفظ الدّلالة في القرآن الكريم في سبعة مواضع، خمسة منها مصحوبة بالقصد والارادة، و نذكر منها قوله تعالى:{إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَنْ يَكْفُلُهُ}[1]، وفي

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشّروق الدّولية، 2005، ص 40.

[2] ينظر عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، ط1، دار المسيرة، عمان، 2009، ص149.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ص 1413– 1414.

[4] مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، ص 294.

[5] الشريف الجرجاني: تح محمد الصديق المنشاوي: معجم التّعريفات، د ط، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص39.

قوله: { قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ}[2]، واثنان لا يلاحظ فيهما ذلك مثل قوله تعالى: {فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ}[3]، وقوله أيضا: { أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِناً ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلاَ}[4]، والظّاهر في هذه المواضع ما يقصد به إلى معرفة الشيء كلاما كان أو غير كلام.

عموماً فإنّ لفظة "دلالة" لغوياً تعني الارشاد إلى طريق أو التّعريف بشخص، أو هديه إلى مبتغاه وتوجيهه، كما تدلّ على الإشارة والإمارة على وقوع حدث ما.

د- **الدّلالة اصطلاحاً:**

لقد عرف مصطلح الدّلالة عدّة تعريفات منها:

الدّلالة معنى منتزع من الدّال والمدلول، وينشأ من العلم بالدّال العلم بالمدلول، تبعاً لما ذكره الدّلاليون، وأن (ما يلزم من العلم بالشّيء العلم بالشّيء الآخر) فيه إشارة إلى انتقال الفهم من الأمر الأول إلى الأمر الثّاني هو بسبب علاقة إضافية بين الاثنين[5]، فالدّلالة وحدة مكوّنة من العلاقة بين الدّال والمدلول، واشتراط وجود الثّاني والذي يكون ذهنيّاً بالأول الذي هو عبارة عن صوت في معظم الأحيان، فعملية الفهم هذه إنّما تتشكّل من اتّحاد وجهي الدّلالة، ولا سبيل للثّاني إلاّ بالأوّل، واتحادهما له خلفيات وأسبقيات تمّت بها العلاقة بينهما.

---

[1] سورة طه: آية 40.

[2] سورة طه: آية 120.

[3] سورة سبأ: آية 14.

[4] سورة الفرقان: 45 آية.

[5] دلدار غفور حمد أمين: البحث الدّلالي في المعجمات الفقهية المتخصّصة، ط1، دار دجلة، المملكة الاردنية الهاشمية، 2014، ص132.

و تكون الدّلالة على أربعة أوجه: [1]

1- أحدها: ما يمكن أن يستدلّ به، قصد فاعله ذلك أم لم يقصد.

2- والثّاني: العبارة عن الدّلالة يقال للمسؤول: أعد دلالتك.

3- والثّالث: الشّبهة يقال: دلالة المخالف كذا أي: شبهته.

4- والرّابع: الأمارات يقول الفقهاء: الدّلالة من القياس كذا والدّليل فاعل الدّلالة، ولهذا يقال لمن يتقدّم القوم في الطّريق: دليل.

فأوجه الدّلالة هذه إنّما تبين الوسيلة التي تؤدي إلى المبتغى أو الغاية، والتي تعطي الشّيء علامات يعرف بها، ويستدل عليه بها.

كما أن لمصدر الدّلالة دوراً يسهم في إعطائها تقسيمات، تظهر من خلال موقعها أو طريقة أدائها، فالصّوت والتّركيب والتّرتيب والمعجم المستقى منه، إنّما هي مصادر ومنابت للدّلالة، والباحث يصنّف ذلك ويطلق تسميته لها حسب مصدرها، ويكون هو مفتعلها وقاصدها، فهي بمثابة المادة الخام التي تنتظر القالب الذي يحتويها، يقسّم إبراهيم أنيس الدّلالة بحسب مصدرها إلى ما يأتي:[2]

1- دلالة صوتية: وهي التي تستمدّ من طبيعة بعض الأصوات في هذه العبارة، ومن مظاهرها «النّبر» فقد تتغيّر الدّلالة باختلاف موقعه من الكلمة.

2- الدّلالة الصرفية: وتلعب الصّيغ وأبنيتها دوراً كبيراً في إيصال المعنى، فاستعمال كلمة «كذّاب»، يمد السّامع بقدر لم يكن ليصل إليه أو يتصوّره لو أن المتكلّم استعمل «كاذب».

[1] أبو هلال العسكري: حق إبراهيم سليم: الفروق اللّغوية، د ط، دار العلوم والثّقافة، القاهرة، 1998، ص 68.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، ص 46-47-48.

3- الدّلالة النّحوية: وهنا يرتبط الفهم بالتّرتيب الهندسي للجملة، فأي اختلال في هذا التّرتيب يؤدي إلى اختلال في المعنى.

4- الدّلالة المعجمية أو الاجتماعية: فكلّ كلمة من كلمات اللّغة لها دلالة معجمية أو اجتماعية، تستقل عمّا يمكن أن توحيه أصوات هذه الكلمة أو صيغتها من دلالات زائدة على تلك الدّلالة الأساسية.

ومن هذا يتضح أنه لا يمكن حصر الدّلالة في زاوية لغوية معيّنة، فكل حركة وكلّ صوت وكلّ تغيير يمسّ الجملة، يلعب دوره في إعطاء دلالة ما، ولذا صار الوصول إليها يستلزم التّمعن جيّداً في العناصر المشكّلة لها، تعلّق ذلك بداخل النّص أو خارجه، فالجملة نفسها نستطيع دراستها صوتياً وصرفياً ونحوياً ومعجمياً، ويتحدّد ذلك من وجهة النّظر ومنطلق الدّراسة، وإسقاط أحدها هذه الأوجه قصداً أو عن غير قصد، لا يعتبر جرماً إنّما يكون لذلك تأثير على نتائج البحث.

2- المعنى في الدّراسات النّقدية:

تمهيد: يقول سعيد بن كرّاد في مقدمة كتابه " مسالك المعنى دراسات في الأنساق الثقافية ":[1] يجب التّعامل مع المعنى في اللّغة والأشياء والممارسات، باعتباره كيانا هاربا من حالات التّعيين المباشر ليستوطن الظّل واللّاشعور، وبؤرة الفعل المنفلت من كلّ رقابة. فالإنسان وحده، من بين كلّ الكائنات الحيّة، يداري كينونته في الرّمزي والاستعاري، وفي كلّ حالات التّعبير الإيحائي. وهذا الهروب الدّائم هو الذي يحدّد حجم الدّلالات وسمكها، وكامل امتداداتها الصّريحة والضّمنية في السّلوك الإنساني، النّفعي منه واللّعبي على حد سواء قد تختفي هذه الدّلالات أحيانا في تفاصيل تمثيلات استعارية مجرّدة، وقد تتخذ أحيانا أخرى حالات تشخيص يحيل على فعل مباشر يوهم بالحقيقة الكليّة للوجود الإنساني ولكنّه لن يكون في جميع هذه الحالات، سوى محكيات تحتمي بها الذّاكرة وتستعيد من خلالها زمنية ولّت إلى

[1] سعيد بن كراد: مسالك المعنى دراسات في الأنساق الثقافية، منشورات الزّمن، سلسلة شرفات، عد 48، المغرب، 2015، ص05.

الأبد، ففي كلّ جزئية تعبيرية، وفي كلّ أسناد القول تختفي إحالات لا رابط بينها وبين التّجلي المباشر، عدا ما يمكن أن يكشف عنه الإرث الوجداني الذي نسيه العقل أو تناساه .

يختزل سؤال المعنى علاقة الإنسان باللّغة وبالكون، فتتوسّط اللّغة كلّ علاقة موضوعها المعنى على نحو مّا، ومن أجل المعنى سخّرت العبارة والإشارة، فمنهما ما يكون دالّا يصوغه القصد أو قرينة يستنبط مدلولها بالقرائن، ومنهما ما يكون رمزاً يختزل مواضعه أو أيقونة توحي بما يراد لها أن تدلّ عليه[1] فالمرسل يدّس المعنى دسّاً في ثنايا الكلام، ويتفنّن في إعطاءه أوجهاً متعدّدة ينطوي تحتها، فتكون العبارة أو الإشارة دالا أو قرينة أو رمزاً أو أيقونة، ويأخذ موقعه في بنيتين سطحية وعميقة، والوصول إليه يكون على منزلة طالبه ومعداته التي يتسلّح بها والجهد المبذول والتّقنية المتّبعة في ذلك، فإن أعدّ عدّته وقدّم ما يمكن تقديمه فسيكون النّصر حليفه، والمعنى منكشفاً له، وعكس ذلك لمن كانت نظرته لا تتعدّى موقف قدميه.

أ– المعنى عند القدماء:

إن مسألة المعنى مسألة قديمة قدم الفكر الانساني، حيث اعتبر الفلاسفة اليونان وعلى رأسهم أفلاطون هم مورّثي إشكالية المعنى[2] خاصة فيما تعلّق باللّفظ ومدلوله، والعلاقة بينهما التي اتخذت طابع الغموض وعسر التّحديد، وهذا مع تطور الألفاظ وتراكمها. وبهذه ورّث أفلاطون إشكالية المعنى لمن بعده، وهو الأمر الذي لم يفت أرسطو« الذي تكلّم مثلا عن الفرق بين الصّوت والمعنى، وذكر أن المعنى متطابق مع التّصور الموجود في العقل المفكر »[3] فالمعنى عنده يعادل التّصور الموجود في العقل، والأصوات إنّما هي رموز وكلمات تبقى خارج هذا التّصور، وهذا ما دفعه إلى وضع تمييز بين صنفين من الكلام،

[1] حسين السّوداني: أصول التّفكير الدّلالي عند العرب، ط1، دار وجوه، المملكة العربية السّعودية، 2017، ص11.
[2] ينظر صابر الحباشة: المنحنى الدّلالي دراسات في الاشتراك الدّلالي ووجوه المعنى، ط1، دار الحامد، الأردن، 2013، ص16.
[3] أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص17.

كلام خارجي وكلام موجود في العقل فكان تصنيفه منطلق باحثين كثر فيما بعد، وهذا يدلّ على أن المعنى مرتبط بالفكر، فالبحث عنه وعن الحقيقة، كان الشغل الشّاغل للمفكرين والفلاسفة.

كما يعدّ مفهوم المعنى من المفاهيم الغامضة التي تتأبّى على التّحديد، وقد دار حوله الجدل قديما وحديثا، وذلك لما له من أهمية في المجالات الإنسانية، فإشكالية البحث عنه أساس انطلاق أي عمل نقدي، ذلك أن البحث عن المعنى وكشفه في الأعمال الأدبية ضرورة ولازمة يتعيّن الانطلاق منها في العملية النّقدية، وإلاّ فلا جدوى من غير ذلك.

ومما سبق يظهر أن إشكالية البحث في المعنى تسلك بعدين أو اتجاهين: أوّلهما نظري ويقوم على البحث عن مفهوم لفظة "المعنى" وتحديد ماهيتها وحدّها، وثانيهما عملي تطبيقي ويُعنَى بالبحث عنه في النّصوص والإبداعات الإنسانية على اختلافها وتنوعها، فخلّفت هذه المغامرة اختلافاً متبايناً بين الباحثين، واستعان كل منهم بما يوصله للضّفة المقابلة لنهر المعنى، فلكلّ تعريفه حسب تفكيره وتخصصه، ولكلّ إجراءاته ومنهجه للوصول للدّلالات المنشودة، وكما سبقت الإشارة فقد اهتم بقضية المعنى علماء المنطق والأصوليون والنّقاد والبلاغيون، وعلماء اللّغة القدامى والمحدثين.

وبالحديث عن قضية المعنى في التّراث العربي، فقد كان لها كمٌّ هائل من الدّراسات، فنجد «حازم القرطاجني في دراسته للمعنى يشير إلى عناصر المقام، فالمعنى عنده إمّا أن يكون وصفاً لحال الشّيء، وإمّا أن يكون وصفاً لحال القائل، وتترتب على ذلك معان أخر، كما أنه يشير إلى العاطفة والانفعال، وإلى كيفية التّصرف في المعاني التي ليس لها وجود خارج الذّهن، وهي الصّور التي تقع في الكلام، وتتنوع بتنوع التّأليف في المعاني والألفاظ الدّالة عليها »[1] ومن هذا يظهر عياناً تركيز القرطاجني على المقام، والحالة التي يورد عليها القائل المعنى، فالمعاني حسبه قسمان: معاني لها وجود خارج الذّهن وتتعلّق بالقائل، أو الشّيء المقول فيه، ومعانٍ أخرى لاوجود لها خارج الذّهن، والتي يكون للحالة النّفسية تأثير على تغيراتها تأتي من طرق التّأليف، وتتنوّع وفق ذلك، وفي مسألة الغموض فهناك من الأنماط ما يرجع

[1] المهدي إبراهيم الغويل: السّياق وأثره في المعنى، د ط، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، 2011، ص28.

إلى المعنى وقد ميّز القرطاجني ثمانية أنماط تقع تحت هذا القسم[1] فغموض المعنى له أوجه تكون بسب متضمّناته، وما قصد منها أو موقعها من الكلام، مُبعِدة التلقّف الخالص للمتلقي لها.

والمعنى عند عبد القاهر الجرجاني وهو من المتأثرين بالطّريقة البصرية كثيراً « والطّريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى احتراماً كاملاً، وتحاول باستمرار أن تدخل النّصوص المختلفة في إطار واحد، والمهم عندها هو الحرص على نظام شامل، والمفكر البصري يدين بفكرة الأغلبية ويخضع الأقليات لها في قسوة وفردية النّص في نظره من الممكن التّخلص منها بأن تعتبر ضرورة أو شذوذاً لا يقاس عليه »[2] و من هذا المنطلق لا يؤمن عبد القاهر الجرجاني بالمعنى الواحد، بل إن اللّفظ أو العبارة تحتمل معنيين فأكثر فيقول في مسألة المعنى: « المعنى و «معنى المعنى»، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى، ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »[3] فيجعل له قسمين: معنى مفهوم من ظاهر اللّفظ يفهمه الجميع، ويراد به معنى اللّفظ المطروح للسّامع، وهو متّفق عليه، يستخدمه أي كان في هذا الموضع، ومعنى المعنى فهو معنى يستدلّ عليه من المعنى الأول، ويكون خاصّا بصاحب القول، ويختلف باختلاف القائلين، يدلّ على قصدية وخصوصية كل منهم، ويظهر نفسيته من خلال قوله « لأن المعنى لا يتحقّق دائما في الأذهان المختلفة بكيفية واحدة لا سيما إن تجاذبه قصد الملقي وفهم المتلقي. لذلك كان ثبات الدّال وتحرّك المدلول قطب الرحى في مسألة المعنى، وإذا اعتبرنا تاريخية فعلي التّلقي والقراءة، فإنّ الدّال واحد وتحققه منقض في الزّمن، في حين أن المدلول مستمرّ الوقوع متجدّده »[4] فالدّال ثابت غالباً لا يتغيّر في حين أن المدلولات متقلبة متغيّرة مع تغير وتعدد المتلقيين، وهذا راجع لثقافة كلّ منهم وفهمه وطريقة تأويله، وهنا يتأرجح المعنى فيتّسع أو يضيق.

---

[1] ينظر نصرة احميد الزبيدي: الغموض وتعدّد مستويات المعنى في النّص الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2016، ص13.

[2] مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النّقد العربي، ط1، دار الأندلس، بيروت، د ت، ص 31.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قر محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، مصر، 1992، ص263.

[4] حسين السّوداني: أصول التّفكير الدّلالي عند العرب، ص 11.

والجاحظ من أوائل أدباء العرب الذين بحثوا في اللّفظ والمعنى من زوايا متعدّدة وجوانب مختلفة، فهو من ناحية يرى أن أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه، وأن ذلك لا يتم في رأيه إلا عن طريق المزاوجة بين المعنى الشّريف واللّفظ البليغ[1]. وهو في تقرير هذا الرّأي وتوضيحه يقول: « وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه »[2]. ومن ناحية ثانية يرى أن الأدب والشّعر منه على سبيل المثال ليس في المعنى وحده، لأن المعاني في متناول الجميع، ولا يكفي في المعنى أن يكون شريفا حتى يكتسب به الكلام صفة البلاغة، وإنّما الأسلوب القوي المحكم بكل عناصره هو الذي يجلوه ويضفي عليه من نعوت البلاغة، وبالتّالي يحدث تأثيره في النّفوس.[3] ثم يبين الجاحظ أصناف الدّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، فيجعلها خمسة وهي « أوّلهما اللفظ ثمّ الإشارة ثم العقد، ثم الخطّ، ثم الحال التي تسمّى نِصبةً والنّصبة هي الحال الدّالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصّر عن تلك الدّلالات».[4] ويدرج هذا في باب البيان، والجاحظ يؤيّد الدّلالة الواضحة والظّاهرة على المعنى الخفيّ، ويعتبر هذا من البيان القرآني، الذي يدعو إليه الله عزّ وجلّ، وتقرّ به العرب وتستحسنه.

ب– المعنى في الدّراسات الحديثة:

لا يفرق المحدثون بين مفهومي المعنى والدّلالة، فبعضهم يسميه علم الدّلالة وبعضهم يسميه علم المعنى، ويقول آخر: «علم الدّلالة هي اللّفظة المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى»[5]، فكلا اللفظتين تصبّان في مفهوم واحد، فقولك دلالة أو معنى لا يشكّل فرقا ، ولكن هناك علاقة عكسية « قائمة بين المعنى والدّلالة فيمكن التّعبير عنها عامة على الوجه التّالي: كلّما توسّعت الدّلالة، صغر المعنى والعكس

[1] عبد العزيز عتيق: تاريخ النّقد عند العرب، ط2، دار النّهضة العربية، بيروت، 1972، ص327.

[2] الجاحظ: البيان والتّبيين، ط7، جز1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ص83.

[3] عبد العزيز عتيق: تاريخ النّقد عند العرب، ص327.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين، ص76.

[5] كريم حسين ناصح الخالدي: نظرية المعنى في الدّراسات النّحوية، ط1، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، 2006، ص13.

صحيح، فعلى سبيل المثال تعتبر دلالة حيوان أوسع من دلالة كلب ».[1] فالمعنى مرتبط بالدّلالة في جميع أوجهها، حتى في العلاقة العكسية التي تتحكّم فيهما، ووقوعه في قلب السّامع –المعنى– وفهمه له متوقف على مدى توسع وتقلص الدّلالة.

وفي مساعي الوصول إلى ماهية المعنى وفي الصّلة الوثيقة لذلك بالدّلالة ووجهيها فقد «حوّل النّاقدان الإنجليزيان: "أوجدن C.K Ogden" و" ريتشاردز I.A Ritchards " مسار الدّلالة بكتابهما المشترك " معنى المعنى the meaning of meaning " الذي صدر عام 1923، وذلك بتساؤلهما الحثيث عن ماهية المعنى من حيث هو عمل متزاوج من اتحاد وجهي الدّلالة التي يجب أن تبدأ من الفكرة أو المحتوى الفعلي، الذي تستدعيه الكلمة والذي يومي إلى الشيء»[2] فتشكل المعنى في نظر هذان النّاقدان يتم عن طريق اتحاد بين الدّال والمدلول، ولا مجال للفصل بينهما، خاصة و أن للّغة أثر بالغ على الفكر.

وللمعنى في الدّراسات اللّغوية الحديثة تقسيمات كثيرة أهمها تقسيم المعنى إلى:[3]

– المعنى الأساسي أو الأولي أو المركزي: ويسمّى أحيانا التّصوري أو المفهومي، وقد عرف هذا النوع من المعنى بأنّه المتّصل بالوحدة المعجمية حينما ترد في أقل سياق أي حينما ترد منفردة.

– المعنى الإضافي أو العرضي أو الثّانوي أو التّضمني: وهو المعنى الذي يملكه اللّفظ عن طريق ما يشير إليه إلى جانب معناه التّصوري الخالص. وهذا النّوع من المعنى زائد على المعنى الأساسي وليس له صفة الثّبوت والشّمول وإنما يتغير بتغير الثّقافة أو الزّمن أو الخبرة.

– المعنى الأسلوبي: وهو ذلك النّوع من المعنى الذي تحمله قطعة من اللغة بالنسبة للظّروف الاجتماعية، والمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها.

---

[1] جون لاينز: تر عباس صادق الوهّاب: اللّغة والمعنى والسّياق، ط1، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1987، ص 64- 65.

[2] محمد حسين علي الصغير: تطور البحث الدّلالي دراسة تطبيقية في القرآن الكريم، ط1، دار المؤرخ العربي، لبنان، 1999، ص15.

[3] المرجع نفسه: ص15.

– المعنى النّفسي: وهو يشير إلى ما يتضمنه اللّفظ من دلالات عند الفرد، فهو بذلك معنى فردي ذاتي.

– المعنى الإيحائي: وهو ذلك النّوع الذي يتعلّق بكلمات ذات مقدرة خاصة من الإيحاء.

وأن يكون للشّيء معنى في نظر تودوروف، « أن يكون له دور، فلا يكون وجود هذا الشّيء وجوداً مجّانيا أو زائداً. إن المعنى للشّيء هو وظيفته، والوظيفة تعني دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر، أو مع عناصر أخرى، ضمن البنية الواحدة التي هي هنا بنية النّص الأدبي»[1]. فالمعنى لا يتحدّد إلا داخل البنية النّصية الواحدة، هذه الأخيرة التي تقيمها العلاقات القائمة بين العناصر. وقد عرّف بلومفيلد Bloomfild المعنى بأنّه «عبارة عن الموقف الذي يتم فيه الحدث اللّغوي المعين والاستجابة، أو ردّ الفعل الذي يستدعيه هذا الحدث في نفس السّامع »[2] فالمعنى يتحدّد بالمواقف اللّغوية، كما يبدو أنّ السّامع أو المتلقي له دور هو الآخر في تحديد المعنى، ومن خلال تعريف بلومفيلد يظهر أن المعاني متعدّدة ومختلفة حسب المواقف، وحسب نفسيّات المتلقي.

وقد ذهب الباحثون في تفسير المعنى ومحاولة الامساك به، إلى الاستفادة من العلاقة بين الدّال والمدلول في مجالات عديدة ، فبلومبفيلد « طبّق النّظرية السّلوكية في مجال علم النّفس، لتفسير ثنائية المثير Stimulate والاستجابة Response، في حين أكّد "فيرثFirth " الوظيفة الاجتماعية للّغة، ضمن المنهج السّياقي الذي اتبعه، والذي ظهر – لاحقاً– بوصفه نظرية دلالية لغوية عرفت بالنّظرية السّياقية على يد اللّغوي "لاينز" وتعتمد فكرتها على أن المكون الدّلالي لا ينكشف معناه إلا من خلال سياقات مختلفة، وتوالت النّظريات بعد ذلك محاولة دراسة المعنى، إلا أنها اختلفت في نظرتها اتجاه المعنى نتيجة لاختلاف مناهجها »[3]وهنا ننجرُّ دون أدنى شكّ إلى هذا التّساؤل: هل تعدّد أوجه المعنى أدّى إلى

[1] يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص35.
[2] علي زوين: منهج البحث اللّغوي بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، ط1، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1986، ص173.
[3] دلدار غفور حمد أمين: البحث الدّلالي في المعجمات الفقهية المتخصّصة ، ص 135.

تعدد آليات البحث فيه؟ أم أن تعدّد هذه الآليات واختلاف النّظرات الموجّهة إليه – المعنى – هو الذي أدّى إلى تعدّده وتشعبه؟.

من الملاحظ أن آليات البحث في المعنى، والوصول إلى الدّلالة تعدّدت واختلفت منطلقاً وإجراء، ولاختلافها هذا أسبابه ودواعيه، من خلفيات فلسفية ورؤى فكرية أيديولوجية، ولعلّ أهمّ سبب هو ارتباط المجال النّقدي بالتّطور العلمي، كما غطّى هذه القضية الطّابع التّعصبي، الذي ساد السّاحة النّقدية، كلٌّ يستعرض سلاحه ويعطيه الأحقية في معركته مع المعنى، محاولا كسبها، لاعناً غيره واصفاً له بالنّقص والتّقصير. وإذا أردنا استعراض المنطلقات التي يستمدّ منها كلّ منهج آلياته، فسيترتّب علينا إعطاء هذا المثال: الذي نمثل المعنى فيه بالنبتة، فيرى البعض أن الأرض التي غرست فيها هذه النّبتة هي الأحق بالدّراسة والبحث بالإضافة إلى زارعها، فلولا هذه المقومات ما كانت ظهرت هذه النّبتة أصلا، ويرى البعض الآخر أن الدّراسة ينبغي أن تنظر في خصائص النّبتة ذاتها، وما يميّزها عن أقرانها، فالأرض التي تحتضنهم واحدة ، وإنّما الاختلاف في ميزات كل منها، بينما كان رأي من جاء بعدهم أن المتتبع لهذه النّبتة لحظة خروجها من الأرض هو صاحب الحق في تصنيفها وقطف ثمارها. ومن هنا يظهر زوايا النّظر، زاوية السّياق " تاريخ، المجتمع، النّفس" وزاوية النّسق، وزاوية المتلقي.

ينبغي على الباحث عدم حصر رؤيته من زاوية واحدة، وإصراره على ذلك يسقطه في الامساك بأمر وإفلات أمور، ذلك أن منابت المعنى مختلفة وأصوله متشابكة فهو:

أوّلا: متضمَّن في لغة سواء مكتوبة أو منطوقة، وهنا على الباحث مراعاة الجانب اللّغوي، والبحث في العناصر الدّاخلية للنّص، والعلاقات التي تربط فيما بينها (نحوا، صرفا، صوتا...).

ثانيا: فردي ناتج عن مبدع واقع لميوله ورغباته، وهذا يستدعي دراسة هذه النّفس المبدعة ودوافعها.

ثالثاً: اجتماعي بحكم انتماء مبدعه لمجتمع له عاداته وتقاليده وأعرافه، وأُنتِجَ تحت ظروف تاريخية ومؤثّرات خارجية، والباحث مجبر على عدم إغفال هذا الجانب، لما له من تأثير بالغ في العملية الإبداعية.

يلاقي الباحث عن الدّلالة عسراً شديداً متشتّت المنابع، وملتوي السّبل، فميدان بحثه ليس بالظّاهر المكشوف، المنصاع للمبتدئ والخبير على حدّ سواء، بل يشترط عديد المزايا لسالك دربه (الخبرة والصّبر والأمانة....) لذا نجده يستنجد بكلّ ما يوصله إلى مبتغاه، ليبدأ رحلة البحث عن الدّلالة ومغامرة طلب المعنى، وفي يده آلياته وإجراءاته التي يعوّل عليها، ويركن إليها.

الفصل الأول:

إشكالية النّص الأدبي بين التّنظير والتّطبيق

- ✓ مفهوم النّص الأدبي لغة واصطلاحا
- ✓ إشكالية تحليل النّص الأدبي
- ✓ وجهات النّظر النّقدية:

– ما قبل النّص وحوله

– في صميم النّص

–وظيفة القارئ في تحديد الدّلالة

أدّى اختلاف وجهات النّظر لمفاهيم المصطلحات ودلالاتها، إلى تعدد التّعريفات للمصطلح الواحد، وقد أسالت هذه القضية الحبر غير القليل، فألّفت كتب، ورفعت مقالات في سبيل إيجاد حلول، أو تفادي هذا التّشعب على الأقل، وحتى اللّحظة لازال التّخبط في التّعدد المصطلحي والتّعريفي قائماً، لأسباب عديدة، ولعلّ الخلفيات الفلسفية والتّوجهات النقدية لدى النقاد والباحثين الدّور المؤثر، في ذلك، حتى أن الزّمن هو الآخر له تأثيره في هذه المسألة، فما كانت تعنيه لفظة في زمن معين، لا تعنيه في زمن آخر، فالتّقدم والتّطور يسري قانونه على المصطلحات، فتتغير وتتطور بحسب ما يصيب المجتمع من تقدم وتطوّر، ولفظة النّص من الألفاظ الأدبية والنّقدية التي شكّلت هاجساً لدى النّقاد والباحثين، فقد «أثار مفهومه جدلا واسعا واستعصى أن يصاغ وفق منظور واحد وموحّد ولمن البين أنه تعرض طيلة تاريخ استعماله إلى استنباطات عدة وأشكال مختلفة من التّبني النّظري من قبل حقول مختلفة منها ما يتّصل باللّسانيات ومنها ما يتّصل بالأدب وهذا لا يعود إلى طبيعة الظّاهرة النّصيّة فحسب وطبيعتها المعقّدة بل إلى طبيعة الأجهزة النّظرية الّتي أخذت على عاتقها معالجة النّصّ ومقاربته»[1]، إن الصعوبة وعسر وضع تعريف موحّد لمفهوم النّص يعود إليه في ذاته، وفي طبيعته المعقدة التي تعطي عديد الرؤى أولاً، وإلى المناهج والنظريات التي حاولت تحديد مفهومه استناداً لخلفياتها و منطلقاتها ثانياً، ومن جهة أخرى مادام لكل منها آلياته الاجرائية وأدواته الخاصة به، فسيزيد بكل تأكيد هذا الاختلاف بينها في التّعبير عن المفاهيم وطريقة صوغها.

1- مفهوم النّص:

أ- لغة: النَّص رفعك الشَّيء، نصّ الحديث ينصّه نصّاً: رفعه .وكلّ ما أُظهر فقد نُصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصَّ للحديث من الزُهري اي أرفع وأسند. يقال نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه،[2] ونصَّ المتاع نصاّ: جعل بعضه على بعض، وأصل النَّصّ أقصى الشَّيء وغايته.[3]

[1] عبد الرحيم جيران :النّص الأدبي لعبة المرايا، ط1، الدّار المغربية، المغرب، 2006، ص15.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص1444.

[3] مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، ص926.

وقال الأزهري النّص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل:

نصصت الرّجل إذا استقصيت مسألته عن الشّيء حتّى تستخرج كل ما عنده، وكذلك النّص في السّيرّ إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدّابة، وانتصَّ الشيء، وانتصب إذا استوى واستقام. ويورد اللّسان قول ابن الأعرابي: النّص الإسناد إلى الرّئيس الأكبر، والنّص التوقيف، والنّص التّعيين على شيء ما، ونصّ الأمر شدّته.

وجاء في «محيط المحيط » أن بعض الكتاب يستعملون النّص بمعنى الإملاء والانشاء، يتولون نصّ الكتاب لفلان وغلى فلان. وجاء في الكليات: النّص أصله أن يتعدّى بنقسه لأن معناه الرّفع البالغ ثم نقل في الاصطلاح إلى الكتاب والسّنة وإلى ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، أو ما لا يحتمل التّأويل، ويشير محيط المحيط أيضا إلى أن النّص قد يطلق على كلام مفهوم (أي من الكتاب والسّنة) المعنى سواء كان ظاهرا او نصّاً أو مفسّراً (حقيقة أو مجازا عاما أو خاصاً) اعتباراً منه للغالب لأن عامه ما ورد من صاخب الشّريعة نصوص. وقال في التّعريفات: النّص ما (ازداد وضوحا على الظّاهر بمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى).[1]

يتضح من هذا أن مصطلح «النّص» له وجود في المعاجم العربية، فورد بمعنى الرّفع والانتصاب تارة، والوصول إلى منتهى الشّيء وأقصى ما فيه تارة، ورفع وإسناد الحديث أو القول إلى صاحبه تارة أخرى، أما أن نقول بالمعنى المقصود حديثا، فهذا لم نلفه في هذه المعاجم ، وإنّما دلّ معناه على الحد والمنتهى، ومرتبطا لدى الأصوليين بالكتاب والسّنة.

ب– اصطلاحا: من جملة ما جاء في مصطلح النّص من آراء:

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص71-72.

يرى محمد مفتاح: أن للنّص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة، وفي ظل هذا الاختلاف، استطاع أن يستخلص المقومات الجوهرية الأساسية التّالية: [1]

1- مدونة كلامية، يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما او عمارة أو زياً... وإن كان الدّارس يستعين برسم الكتابة وفضائلها وهندستها في التّحليل.

2- حدث: إن كل نص هو حدث يقع في مكان وزمن معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التّاريخي.

3- تواصلي، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب ...إلى المتلقي.

4- تفاعلي، على أن الوظيفة التّواصلية - في اللغة – ليست كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنّص اللغوي، أهمها الوظيفة التّفاعلية الّتي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

5- مغلق، ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية الّتي لها بداية ونهاية، ولكنه من النّاحية المعنوية هو: توالدي، إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

فالنّص إذن ، مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.

كما أن هناك بعض التّعريفات العامّة التي دارت حول النصّ منها: [2]

النّصّ وثيقة: هذا المعنى هو أقدم المعاني حيث إنّ النّصّ دّال على عصر منتجه، وحياته والحالة النّفسيّة الّتي سيطرت عليه زمن إنتاج النّصّ قادرة على شرح ما غمض من معنى.

النّصّ نسيج: تتداخل المعاني الدّالة على نَسَجَ بالمعاني الدّالة على نَصَصَ وتكمّلها في الوقت الّذي نعني فيه نَصَصَ جعل بعض الشّيء على بعض نعني نَسَجَ ضمّ الشّيء إلى الشّيء.

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص120.

[2] ينظر إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النّص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية،ط1،عالم الكتب الحديث،بيروت،2016، ص8إلى ص13.

النّصّ نظم: فبإمكاننا أن نقول تناظمت الكلمات بمعنى تلاصقت، فإن نظام كلّ أمر ملاكه فتناظم الكلمات حتّى تشكّل نصّاَ ينبغي أن يحكمها نظام واحد تستقيم طريقته.

النصّ مؤلّف: لقد أدخلتنا كلمة نَظَمَ إلى ألّف تأتي تألّف بمعنى تنظّم وألّفت الشيء تأليفاَ إذا وصلت بعضه ببعض، ومنه تأليف الكتب فالنّصّ الّذي تشكّل في النّهاية هو نتيجة نظام أفضى إلى تماسك. تشترك هذه الألفاظ (وثيقة، نسيج، نظم، مؤلف) في دلالاتها على عملية الضَّم والتّلاصق والوصل بين أجزاء الشّيء بعضها ببعض ليظهر بشكله الكامل أو الذي يريده صاحبه، وربط ذلك بالمجال الأدبي فإنه يظهر بمعنى ربط الكلمات بعضها ببعض تحت ترتيب وتناسق معيّن من صنع صاحب النّص.

إن الاهتمام بلفظة النّص وإدراجها مجال الدّراسات اللّغوية حديث ذلك أن « أوّل ما سُلّط الضّوء على مصطلح النّص بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللغة، كان في فرنسا، خلال سنوات السّتينات، فقد شكّل موضوعا للتّحديد المفهوميّ، حول مجلّة تال كال " tel quel "مع "رولان بارت "Roland parthes "و "جوليا كريستيفا Julia Kristeva " و "جاك دريد jacques Derrida" »[1] فكانت هذه بدايات الأخذ والرّد في هذا المصطلح مفهوماً ودلالة « فالنّص في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللّغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها النّسج. نجده على ذلك في الفرنسية texte و الإسبانية texto والإنجليزية text والروسية tekta، وقد أحذت هذه الألفاظ كلّها من أصل واحد هو اللّاتينية الّتي تطلق على النّص textus ويعني في هذه اللّغة المنقرضة النّسيج »[2] فالنّص بإجماع دلالاته في معظم اللّغات النّسيج، ذلك أنّ هذا المصطلح مُستَقى من مورد واحد وهو اللّاتينية القديمة، وحافظ على معناه بانتقاله لعديد اللّغات.

النّص نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط الّتي تجمع عناصر الشّيء المتباعدة في كيان كلّي متماسك. وهو في «نظر هاليداي Halliday الكلام الّذي يقال أو يكتب من أجل أن

[1] حسين خمري: نظرية النّص من بنية المعنى إلى سيميائية الدّال،ط1،الدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2007، ص43.

[2] عبدالملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، ط2،دار هومة، الجزائر، 2010، ص45.

يكون كياناً متحداً، ولا عبرة بطوله أو قصره. وهو ترابط مستمر يوافق فيه محور الاستبدال محور المجاورة، بحيث يتجلّى فيه التّرابط النّحوي على أشده. والعناصر الّتي يتألّف منها لابد أن يتبع بعضها بعضا بطريقة تيسّر على القارئ، أو المتلقي، تسلّم الرّسالة الّتي يبثّها المتكلم، أو الكاتب فيه، ويستوعب محتواه الكلّي.»[1] فالنّص في نظر هاليداي لا يتقيّد بالكتابة ولا بالقول، المهم أنّه كلام، ولا يهم حجمه، بل يكمن سره في اتحاد أجزائه، وتتابعها، كما يظهر من تعريفه مراعاته للقارئ، فيفرض على المؤلف تيسير شفرات النّص ليتسنى للقارئ فهم مقصدتيه.

كما « يرى باختين Bajtin أنّه حيث لا يوجد نصّ فليس ثمّة موضوع للبحث والتّفكير، فالنّص عنده سواء كان مكتوبا أم شفاهيا يعتبر مادة أوّلية تقوم بتحليلها الألسنيّة أو الفلسفة والنّقد الأدبي، وغير ذلك من العلوم المجاورة. على أساس أ ن النّص هو تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم وتدور حولها»[2] فباختين يرى أنه لا فائدة من علوم اللغة والفلسفة والنّقد دون وجود النّص، فهذا الأخير مصدر البحث والتّفكير، فمادام هناك نصوص هناك كلام وأخذ وردّ، وانعدامها ينفي عن هذه العلوم مهامها، ويجعلها مشلولة لا تجد ما تدرسه وتحلّله.

وعرّفته جوليا كريستفا بأنّه: « آلة نقل لساني، إنّه يعيد توزيع نظام اللغّة، فيضع الكلام التّواصلي، أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة، أو متزامنة مختلفة ».[3] فالنّص وسيلة تواصل بين المرسل والمتلقي، بمعلومات متفق عليها بينهما .

كما قدّم بارت نظرية مركّزة عن طبيعة النّص من مفهوم تفكيكي" Déconstruire " في الدّرجة الأولى يمكن إيجازها في النّقاط التّالية[4]:

[1] إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النّص بحوث وقراءات، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010، ص220.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص233.

[3] منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص133.

[4] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 213- 214.

– في مقابل العمل الأدبي المتمثّل في شيء محدّد نقترح مقولة النّص التي لا تتمتّع إلا بوجود منهجي فحسب، وتشير إلى نشاط، إلى إنتاج. وبهذا يصبح النّص مجربا، كشيء يمكن تمييزه خارجيا، وإنّما كإنتاج متقاطع، يخترق عملا أو عدّة أعمال أدبية.

– النّص قوة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.

– يمارس النّص التّأجيل الدّائم، واختلاف الدّلالة، إنّه تأخير دائب، فهو مبني مثل اللّغة، لكنّه ليس متمركزا ولا مغلقاً، إنّه لانهائي، لا يحيل على فكرة معصومة، بل إلى لعبة متنوّعة ومخلوعة.

– إنّ النّص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التّعدد الدّلالي، وهو لا يجيب على الحقيقة وإنّما يتبدّد إزاءها.

– إنّ وضع المؤلف يتمثّل في مجرّد الاحتكاك بالنّص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النّص ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب، ممّا يمسح مفهوم الانتماء.

– النّص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرّد استهلاك هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنّما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التّأليف.

– يتّصل النّص بنوع من اللّذة المشاكلة للجنس، فهو واقعة غزلية.

يظهر من هذه المقاربات لطبيعة النّص التي جاء بها بارت، أنها مبادئ أولية للتّفكيكية، خاصة فيما يتعلّق بإعطاء الأولوية للقارئ، وفتح النّص على تعدد القراءات، وتهميش المؤلف ومحاولة تغييبه، فهذه مبادئ التّفكيكية التي ظهرت فيما بعد.

يرى تودوروف أنّ « النّص يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابا بكامله، وأن تعريف النّص يقوم على أساس استقلاليته، وانغلاقيته، وهما الخاصيتان اللّتان تميزانه، فهو يؤلف نظاما خاصاّ به، لا يجوز تسويته مع النّظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه، هي علاقة اقتران وتشابه».[1] يشير تودوروف إلى أن تعريف النّص لا يتحدد من خلال حجمه، وإنّما تظهر ميزته في

[1] عدنان بن ذريل: النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص15.

استقلاليته وانغلاقيته، وهذا التّعريف يعطي للنّص بعدا آخر يتحدّد بعد دراسته، وبالنّسبة لتركيب جمله، فهذا اقتران ليس إلاّ.

يقول رومان جاكبسون: « النّص الأدبي هو النّص الذي يتميّز عن غيره من النّصوص بمراعاة الطّاقة اللّغوية بحيث تمحى وظائف اللغة تاركة المجال أمام وظيفة واحدة، هي الوظيفة الأدبية التّعبيرية ».[1] وهنا يبين جاكبسون السمة التي تدخل نصّاً ما خانة النّصوص الأدبية، وهي سمة الأدبية، التي يتحكم فيها المبدع من خلال نصه، فيزرعه بالقيم الجمالية، تعطيه تميزاً عن سائر النصوص الأخرى.

و بالرّجوع إلى النّظرية السيمائية فإنّنا نحصل على ست مقولات تحيل على النّص، نجتزئ منها ما يلي:[2]

1- باعتباره ملفوظا فإن النّص يتعارض مع الخطاب، حسب مادة التّعبير الخطية أو الصّوتية.

2- كثيرا ما يعتبر النّص مرادفا للخطاب.

3- يعرف النّص بأنه « مجموعة السّلسلة اللّغوية اللامحدودة بسبب إنتاجية المنظومة».

4- بالمعنى الضّيق للكلمة، تطلق كلمة «نص» على « عمل كاتب أو مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشّهادات التي تمّ جمعها، وفي هذه الحالة يكون النّص مرادفاً للمتن ».

5- يحيل النّص حسب التّحديدين (3) و(4) على مقياس سابق لتحليله، ولكنّنا نعرف أن التحليل يقتضي دائما اختيار مستوى معين للملاءمة ويتم التّركيز على صنف معين من العلاقات باستثناء العلاقات الأخرى. وينتج عن ذلك تعريف جديد يصبح النّص بمقتضاه مكونا فقط من العناصر السيميائية المطابقة للمشروع النظري للوصف.

6- عند توقف المسار التّوليدي، يتم الحصول على نص يعادل التّمثيل الدّلالي للخطاب.

استتب الأمر إذن لمصطلح النّص مقابلا لمصطلح «texte » في الثّقافة الغربية، وصار هذا المصطلح محل أخذ ورد عند العرب يخوضون في مفهوم النّص وإشكالاته وأشكاله ما بين مفتوح ومغلق، وموضوع

[1] المهدي إبراهيم الغويل: السّياق وأثره في المعنى، ص41.

[2] أحمد اليبوري: دينامية النّص الرّوائي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993، ص14.

ومحمولّ وشعري ونثريّ وليس في أذهانهم سوى ذلك الّذي أطلق عليه الغربيون مصطلح «texte»، فيكون النّص عندهم بمعنى النّسج: نسج اللّغة لتصير كلاما، ونظم الكلام لأهداف عديدة ولكلّ مبتغاه من ذلك، فمثلا ينسج الكلام ليحمل رسالة او يقدم لذّة أو يجمع بين الإفادة والمتعة، أو غير ذلك ممّا هو من أغراض من ينسج الكلمات وينظم بعضها إلى بعض في سبيل الدّلالة على معنى معين، أو ربما في سبيل اللّعب والتّجريب الشّكلي لا أكثر. والغربيّون يعنون بما نترجمه نحن إلى النّص النّسج، وهم مصيبون في ذلك، إذ الكلام من اللّغة بمنزلة النّسج من مادته، وهو يحتاج إلى قصد واختيار وجهد، وهو يتفاوت في قيمته النّفعيّة والجمالية وما يقتضيه من الخبرة والجهد والموهبة كما يتفاوت النّسج.[1] فاختيار المفردات ونظمها ورصّها بعض إلى بعض، بما يحقق المعنى المطلوب، هي غاية النّص، و شبيهه في هذا النّسج ولوازمه، ولذا ترد كلمة النّص مرادفة للنّسج.

2- إشكالية تحليل النّص الأدبي:

إن تحليل النّص يتطلّب النّفاذ إلى عمقه، واكتشاف ما يذهب إليه، وسبر أغواره، واستجلاء كوامنه، ومعرفة أسراره، ورؤية الجوانب الخفية فيه، والتّأويلات التي يذهب إليها، وتنوع دلالاته، لذا لابد من إجراء مجموعة من التّقنيات اللغوية والإحصائية التي تسهم في استخراج محتوى النّص، ويشمل تحليله استرجاع المعلومات، والتّحليل المعجمي لدراسة شيوع الكلمات، والتّعرف على الأنماط اللغوية، والتّرميز اللغوي، واستخراج المعلومات، والهدف الأساس من هذه العمليات هو تحويل النّصوص إلى بيانات قابلة للتّحليل عن طريق تطبيقات معالجة اللغة الطبيعية، والأساليب التّحليلية، للوصول إلى الغاية المنشودة من وراء تأليفه.

يختلف تحليل النّصوص باختلاف الظّروف والمعطيات والأذواق، وتطور الادوات المعرفية، وضمنها أدوات القراءة لتصبح أكثر فعالية، وتعقيداً ودقة، وأهم المصطلحات النّقدية والمفاهيم واللّغات وثقافة العصر، وتختلف القراءة أيضا باختلاف المنهج الذي ترتكز عليه، والذي يتغير بتغير المعرفة ذاتها،

[1] ينظر: عبد الملك بومنجل: المصطلحات المحورية في النّقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، ط1، منشورات نخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، الجزائر، 2015، ص42.

« ولذلك انتقلت المناهج من الاهتمام بالمؤلف في المرحلة الرّومنسية إلى الاهتمام بالنّص في المرحلة البنيوية إلى الاهتمام بالقارئ في مرحلة ما بعد البنيوية »[1]، وفي كلّ مرحلة من هذه المراحل تعدّدت المناهج، وتعدّدت معها الرؤى وسبل الوصول إلى دلالات النّصوص، وتفسيرها.

3- المواقف النّقدية :

3- 1- ما قبل النّص وحوله: يهتم أصحاب هذه الاتجاهات بالظّروف التي سبقت ولادة النّص الادبي، ويذهب البعض الآخر إلى البحث في التّركيب النفسي والاجتماعي للمنتج وذلك بقصد إيجاد سند في ذلك لتفسير النّص، « وتتقاطع هذه المناهج على اختلاف منطلقاتها وأهدافها في عنصر أساسي مشترك، وهو أنّها تلج النّص من سياقه، وتلتمس حقيقته من خارجه، وتعدّه انعكاسا للمحيط الذي نشأ فيه، ولكنّها سرعان ما تفترق عند تحديد أولوية المصدر الانعكاسي الذي تمخّض النّص عنه، ومارس عليه أشدّ التّأثير»[2]. كما أن التّعرض إلى سياقات النّص، يسهّل الوصول إلى دلالاته ومراميه، وهذا ما نلفيه « في النّص الشّعري القديم، فغالبا ما يحيل على منتجه ومحيط إنتاجه، ومقام تلقيه أيضا، اعتماداً على مجموعة من الإحالات التي يوفرها النّص»[3] والتي نجدها قبل سرد الأبيات الشّعرية، فيقدّم الرّاوي أو الباحث المناسبة التي نظم فيها الشاعر قصيدته، وهذا ما يعطي القارئ نظرة مسبقة، وأخذ فكرة عامة عن الموضوع، فيسهم هذا في تفسير الظّاهرة الأدبية، ويسهّل على الباحث معرفة وجهته، وتحديد منطلقات دراسته.

وأهم المناهج التي مثلت هذا الاتجاه:

[1] عيساني بلقاسم: النّص المفتوح في الشّعر الجزائري المعاصر، د ط، موفم للنّشر، الجزائر، 2013، ص12.

[2] يوسف وغليسي: الخطاب النّقدي عند عبد المالك مرتاض، د ط، رابطة إبداع الثّقافية، الجزائر، 2002، ص32.

[3] علي آيت أوشان: السّياق والنّص الشعري من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثّقافة، الدار البيضاء، 2000، ص 145.

أ- المنهج التّاريخي:

يعدّ المنهج التّاريخي أوّل المناهج النقدية في العصر الحديث،« وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التّطور الّذي تمثّل على وجه التّحديد في بروز الوعي التّاريخيّ وهذا الوعي التّاريخي هو الّذي يمثّل السّمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة».[1] فظهور هذا المنهج فصل بين الدّراسات اللّامنهجية إن صحّ القول، ودخول مرحلة ممنهجة تعتمد أدوات وآليات علمية، خاصة وأنّ هذا المنهج « قد أفاد بالعلوم التّجريبية، وحاول الإفادة منها في تطوير الدّراسة النّقدية للنّصوص الأدبية».[2] وذلك أنّه تزامن وتطوّر العلوم التجريبية، فسعى رواده إلى إخضاع النّصوص الادبية إلى القوانين العلمية، ومعاملتها ككائنات حية.

يبنى هذا المنهج على حوادث قد تكون سيّاسية أو اقتصادية أو اجتماعية، أو غير ذلك يرى النّاقد أن اثارها قد تنعكس على النّص، « وأهم ثلاثة أعلام لهذا المنهج سانت بيف الّذي دعا إلى فهم النّص من خلال المؤثّرات الخارجية بمنتجه، وتتعلّق بالبيئة والعادات والتّقاليد الشخصية، وهيبوليت تين الّذي قرّب نقد النّص من العلوم البحتة، وفهمه من خلال المؤثرات الخارجية المتعلّقة بصاحبه وهي البيئة والعرق أو الجنس، والزّمان أو العصر، وفرديناند برونتير الّذي تأثر بنظرية داروين فصنّف الأنواع الأدبية إلى فصائل تتوالد وتنمو وتتكاثر، ويحلّ بعضها مكان بعض إلى أن تزول».[3] فمن أراء الثّلاثة السّابقين يتبين أن المنهج التّاريخي يحاول وضع قوانين ثابتة للأدب، ثبات القوانين العلمية الطّبيعية، « فالنّص الأدبي في ضوء هذا المنهج ليس كيانا قائما بذاته، بل هو ثمرة قوانين حتمية تشكّله وتكيّفه»[4]، فالنّقاد التّاريخيون ينظرون إلى النّص الأدبي بوصفه واقعة، ويقفون منه موقف المفسّر. فهذا المنهج يتخذ من

[1] صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ط1، ميرديت للنّشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص20.

[2] ينظر بسّام قطوس: دليل النّظرية النّقدية المعاصرة مناهج وتيّارات، د ط، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص33.

[3] ينظر إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النّص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية، ص73.

[4] إبراهيم السّعافين، خليل الشّيخ وآخرون: مناهج النّقد الأدبي الحديث، ط1، جامعة القدس المفتوحة، الأردن، 1997، ص38.

حوادث التّاريخ السّياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظواهره، والوصول إلى دلالاته أو التّاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء الّتي قيلت في أديب ما او في فن من الفنون، فيتكئ على ما يشبه سلسلة من المعادلات السّببية، فالنّص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثّقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التّاريخ، فإذا فالنّقد تأريخ للأديب من خلال بيئته.[1]

أمّا ما يخصّ النّقد العربي، فيعدّ « طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم، مثل (حديث الأربعاء) و (تجديد ذكرى أبي العلاء) ، وفي هذا الأخير خصّص بابا شغل حيّزاً كبيراً من الكتاب – نحو ثلثي الكتاب – درس فيه زمان أبي العلاء، ومكانه وشعبه والحياة السّيّاسية والاجتماعية والاقتصادية والدّينية في عصره، وقبيلته وأسرته ليرى أثر ذلك كلّه في شعره وأدبه».[2] كانت دراسة طه حسين لابي العلاء دراسة للظّروف والأسباب التي ولدت شعره، وتأثير هذه الظّروف في بناءه، فهي دراسة لعصره بذكر الشّعوب التي امتزج بها والتّقلبات السّياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، في هذا العصر وتأثير الادب فيه.

لم يسلم المنهج التّاريخي من النّقص والقصور، فقد أُخِذَ عليه أنّه:

1- لا يقدّم المؤلف للمؤرخ فائدة في معرفة التّاريخ، فالشّاعر المبدع قد يخالف بيئته لا يشبهها ولا تشبهه في حالات بسيطة لا تصح للاستدلال كما أن في التّشابهات بين الفتى الواحد والفترة الواحدة عرضية ليست أساسية.

2- إن ربط المنهج التّاريخي بأدباء عصر معين أو بيئة معينة هو عملية جبرية فيها خروج عن المنهج الموضوعي.

3- إن المنهج التّاريخي يهمل الذّوق والنّص .. وينصرف عن الأدب وتذوقه إلى ما يحيط بالنّص.

---

[1] ينظر يوسف وغليسي : مناهج النّقد الأدبي، ط1، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007، ص15.

[2] ينظر فائق مصطفى، عبد الرّضا علي: في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ط1، دار الكتب للطّباعة والنّشر، الموصل، 1979، ص 170، 171.

ركّز المنهج التاريخي في بحثه عن دلالة النّصوص ومراميها على دراسة بيئة المؤلّف والزّمان والمكان والظّروف والأحداث التي ولّدتها ، فوصل بهذا إلى تفسيرات ذات أهمية بالغة، ولكنّه أهمل هذه النّصوص في ذاتها، واعتبرها وثيقة لا غير لتحديد ما سبق ذكره، فأصاب في أمر وغابت عنه أمور.

ب- المنهج الاجتماعي:

يتفق معظم الدّارسين « أنّ الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجيا منذ أن أصدرت (مدام دي ستيل) كتابها (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية) عام 1800م، فأدخلت إلى فرنسا بذلك المبدأ القائل بأنّ الأدب تعبير عن المجتمع ».[1] وقد انتشرت هذه الأفكار في وقت كانت فيه محاولات لتغيير الواقع المعاش، والسّائد في أوروبا آنذاك، من جوع وحرمان وطبقية، فكان لابد للأدب أن يسير مع هذا التّغيير، وكان لزاماً للأديب الكتابة لمجتمعه، وعن مجتمعه.

انبثق المنهج الاجتماعي في حضن المنهج التّاريخي وتولّد عنه، واستقى المنطلقات الأولى منه، « خاصة عند هؤلاء المفكرين الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات، وتحوّل الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعدّدة للمجتمع، وبفكرة الطّبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي »[2] ومادام الأدب تعبيراً عن المجتمع فإن ذلك سيشمل التّعبير عن جميع جوانبه، ومن جهة أخرى فإن ربط الظّاهرة الأدبية بالواقع سيسهّل الوصول إليها وإلى دلالاتها، بحكم معرفة أسباب نشوءها، وما زاد اقتناع النّقاد والمحلّلين بذلك الدّور الذي لعبه الأدب في تغيير واقع المجتمعات.

وفيما يخصّ الأسس التي ينبني عليها هذا التّيّار، يمكننا أن نتبيّن الأفكار التّالية:[3]

---

[1] صاح هويدي: المناهج النّقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ط1، دار نينوى، سورية، 2015، ص100-101.

[2] ينظر صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ط1، ميرديت للنّشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص45-46.

[3] بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النّصوص الأدبية، د ط، لونجمان للنّشر، مصر، 2002، ص25.

- العقلية التي يمكن أن يستشفّها داخل أثر ما ليست خاصّة بالكاتب وإنّما ببيئته ومجتمعه.
- الكاتب ليس إلاّ مرآة تعكس مشاغل أهل عصره، وأحيانا المجموعة الضّيقة التي ينتمي إليها.
- تركيبة النّص الأدبي وبنيته مرآة للبنية الاجتماعية وصورة عن الهياكل والمؤسّسات الثّقافية.
- إن وُجِدَت نصوص تتحدّث عن عالم مثالي، فهي تعكس أحلام مجتمعها وطموحاته في فترة تاريخية معيّنة.

فالمنهج الاجتماعي يسعى إلى ربط النّصوص الأدبية بالمجتمع، ولا تخرج من نطاقه، فهو يدرس هذا المجتمع من خلال خطط ثلاث « المجتمع الواقعي حيث ظهر الكاتب وحيث أنتج عمله، والمجتمع الذي ينعكس مثالياً في نطاق العمل نفسه، وقد يكون عبارة عن أدب العادات، سياسياً أو أخلاقياً، أو خطّة إصلاح اجتماعي في العمل »[1]، فميزان العمل من حيث جودته ورداءته، إنّما يكون بقدر تعبيره عن المجتمع، أو تجلي مظاهر التّغيير فيه، أو على الأقل إبراز خطّة بسيطة لتغيير هذا المجتمع للأفضل، فظهرت عبارات تدعو إلى اجتماعية الأدب مثل " الأدب الهادف " " الفن للمجتمع " حتى أن النقد الاجتماعي « يعلي من قيمة كاتب ما لأن عمله شفّ جيداً عن عروق مجتمع »[2]، فما على الأديب إن أراد رواج عمله، واكتساب مكانة في الوسط الأدبي إلاّ أن يسخّر عمله لغايات التغيير، وعكس الواقع في هذا العمل.

كان للمنهج الاجتماعي فائدة كبيرة في تفسير العلاقة بين الأدب والمجتمع، وكشف طبيعتها، وفضح عديد الأعمال ذات التّوجهات الأيديولوجية، والتي اتخذها أصحابها وسائل يمرّرون سمومهم خلالها، كما ساهم في تطوّر المجتمعات وازدهارها بإلزام الأدباء بالالتزام بواقعهم والتّعبير عنه. ولكنّه بنظرته إلى أن الأدب انعكاس للمجتمع لا غير، نفى كلّ ما هو خارج ذلك، وهذا إجحاف في حقّ العمل الأدبي وصاحبه، فاعتبر الأول وسيلة لتحقيق غاياته، ولم يعرها اهتماما يذكر، فحكم على قيمتها بما تقدّمه من خدمة للمجتمع، متناسياً جماليتها وفنيتها، وبهذا ساوى بين القيّم والرّديء، والحسن

[1] إنريك أندرسون إميرت: تر الطّاهر أحمد مكّي: مناهج النّقد الأدبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص117-118.
[2] المرجع نفسه: ص 118 .

والقبيح متبّعاً المقولة الشّهيرة " الغاية تبرّر الوسيلة " هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يمكن اعتبار كل النّصوص الأدبية انعكاس للمجتمع، أليس للمؤلف وأحاسيسه وخياله مكانة في نص هو مبدعه، فإنكاره عن صاحبه والاهتمام بالجماعة على حساب الفرد، قمع لهذا الأخير وسلب لذاتيته وتاريخه. ومن هنا نستطيع القول أن المنهج الاجتماعي منهج قاصر لا يتطلّع لتفسير النّص من مختلف جوانبه، للوصول إلى دلالاته واستبيانها، صوّب نحوها فأصاب عضواً وأخطأ أعضاء، فمكّن الطّريدة من الافلات منه.

ج- المنهج النفسي:

تمتدّ جذور التّيار النّفسي في الدّراسات النّقدية إلى زمن بعيد، فعلى سبيل المثال فطن أرسطو إلى العلاقة القائمة بين الأدب والنّفس الإنسانية ورأى للمسرحية (المأساة) وظيفة نفسية سمّاها التّطهير وقصد به أنّ مشاهدة المأساة تثير عند المتفرّج عاطفتي الشّفقة والخوف، ومن ثم يتخلّص منهما أو يتطهّر ويحلّ الاتزان محلّ الإسراف والحدّة في عواطفه وانفعالاته.[1] توصّل أرسطو إلى أن للأدب تأثير على نفسية المتلقي، فمشاهدة المأساة يعطي اتّزانا له، ومن جهة أخرى يقيّم هذا العمل بقدر تأثيره في هذه النّفوس.

يقوم المنهج النّفسي على ربط الأدب بالحالة النّفسية للأديب، ويقوم بدراسة الأنماط النّفسية في الأعمال الأدبية ودراسة القوانين الّتي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب ومن أهم رواد هذا المنهج (سيجموند فرويد، كارل يونغ و أدلر).[2] فالفكرة التي ينبني عليها هذا المنهج أنه ليس بإمكان الباحث «عزل الظّاهرة الأدبية، أو النّص عن سياقاته النّفسية، والاجتماعية، فالسياق النّفسي طريق إلى اكتناه الدّلالات النفسية الكامنة فيه والقابعة في لاوعي المبدع كالأحلام والأساطير والرّموز».[3] فيرى فرويد أن الأدب تعبير عن رغبات مكبوتة، وينظر إليه على أنّه نتاج حالة جنسية نفسية تمر بصاحبه، وما إنتاجه إلاّ جراء عقد جنسية، ونفسية، ترسّبت في لاشعوره، ودراسة هذه العقد وهذه الحالات يختصر على

[1] فائق مصطفى، عبد الرّضا علي: في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ص175.

[2] أحمد الرّقب: نقد النّقد يوسف بكار ناقداً، د ط، دار اليازوري العلمية، عمان، 2007، ص91.

[3] فاطمة الشّيدي: المعنى خارج النّص أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، د ط، دار نينوى، دمشق، 2011، ص38.

الباحث طريق دلالات النّص، لذلك فالتّركيز على سياق النّص من نافذة نفسية مؤلفه هو ما يسعى أصحاب هذا المنهج إلى العمل به قصد بلوغ الدّلالة.

كما أن لفرويد إسهام آخر في باب دراسة النصوص الأدبية، هو تحليله لما سمّاه « اشتغال الحلم»، وذلك أنّه كشف أنّ للحلم نحواً شبيهاً بالطّرائق الشّعرية، وأعظم وسيلتين لتصوير الرّغبة اللّاواعية عن طريق الحلم هما التّكثيف والنّقل، فأمّا « التّكثيف » فيجمع في صورة واحدة من صور الحلم عناصر شتّى متفرّقة في الزّمان والمكان، وله نظير في نظام اللّغة، هو الاستعارة، وأمّا « النّقل » فهو أن تنقل الشّحنة العاطفية المقترنة في ذهن الحالم يتمثّل بعينه من هذا التّمثّل إلى تمثّل آخر مصاحب له، غير أنه لا دلالة له في الظّاهر، وله نظير، وهو ما يسمّى الكناية.[1] فاستخدام الأديب للكناية و الاستعارة، تفسيره برأي فرويد اشتغال للحلم، وصور مكبوتة في ذهن الحالم، يلخّصها في ما يسميه التّكثيف والنّقل. إنّ الخلاصة التي توصّل إليها فرويد بشأن مفهوم العملية الإبداعية التي ترتبط بين الأثر ومبدعه،« هي نتيجة للحتمية، التي توصّل إليها من أنّ هذا الأثر هو مظهر من مظاهر الهذيان النّاتج عن العصابيين الخلاّقين المبدعين، وهي النّظرة التي ساقته إلى الاهتمام بها لأنّها نابعة أساساً من العصاب الذي يشكّل مجموعة من الأعراض المرضيّة، والذي يتجلّى بشكل واضح في أعمال الفنانين، منحدرة من لاوعي كلّ منهم في شكل رمزي »[2]. ومن هنا يتبين أن كلّ فنّان مريض نفسياً، خاصة لحظة إنتاجه لإبداعه، هذا الأخير الذي يعتبره فرويد نتيجة لأعراض مرضية، ما كانت لتكون في غير الفنّان.

أمّا وجهة نظر يونغ فإنّه يقسّم الأعمال الأدبية إلى قسمين، قسم يتحكّم فيه اللاوعي الفردي، فيكون الأثر الأدبي من خلاله إفصاحا عن مكنون نفسي اتجاه مثير خارجي انفعالي، مادته الحياة بما رحبت، تشحن عناصرها بموقف الفنّان منها. فيكون الأثر الأدبي واعياً في ظاهرة، يقدّم تجربتها، تنسج خيوطها على خلفية غير واعية تؤثثها بصور يسهل ردّها إلى آليات القمع، والكبت والتّسامي، والقلب،

[1] آن موريل، تر إبراهيم أولحيان، محمد الزّكراوي: النّقد الأدبي المعاصر مناهج، اتجاهات، قضايا، ط1، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2008، ص56.

[2] عبد القادر فيدوح: الإتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، د ط، دار الصّفاء، عمان، د ت، ص65.

وغيرها...وقسم يتجاوز تلك الحدود لأن الأثر الأدبي يكون فيه أشبه شيء بالرؤيا أو النّبوءة تتخطّى عناصره حدود الفرد إلى مشكلات غريبة عنه: تخلق عوامل شتّى، تسكنها عناصر لا تدرك ماهيتها بعين الوعي الشّاخصة، بل تحال إلى الوعي الجمعي لأنّها تخضع لمقاييس العرف السّائد.[1] فيونغ يولي أهمية كبرى للّاشعور الجمعي، بالقدر الّذي عني فيه فرويد باللاّشعور، سواء على الصّعيد الباثولوجي أم الصّعيد الحضاري، ويمثّل اللاّشعور الجمعي ــ من وجهة نظر يونغ ــ الموروث المتعلق بالصّور والأخيلة البدائية الّتي يرثها الفرد عن الأسلاف، وتلعب مكنونات هذا الجانب دوراً مهمّاً في العصاب والذّهان والأحلام والفن والسّلوك بشكل عام. ويرى أنّ الفن مصدره النّفس العليا الّتي تنطوي على كلّ ما هو رفيع وأخلاقي في الحياة الإنسانية، وأنّ هذا الجانب لا علاقة له بالجانب الآخر المتدنّي من النّفس وهو ما يسمّيه يونغ بالنّفس الدّنيا.[2] ومن هذه الجهة يتبين أن يونغ يعطي الأعمال الأدبية مكانة رفيعة، لأنّها وليدة اللاشعور الجمعي، هذا الأخير النّاتج عن توارث الأفراد لقيم مجتمعهم التي ارتسمت في نفوسهم، حتى بدت مع الزّمن وكأنّها نتاج الفرد، ومادامت كذلك – حسب يونغ- فإنّها تكون بعيدة كلّ البعد عن النّقائص والشّوائب، التي تكون عادة مصدرها النفس الدّنيا.

وجهة نظر أدلر:

إن من طبع الإنسان السعي وراء التّفوق والنّجاح، ومحاولة تدارك سلبياته ونقائصه وتعويضها بالإيجابيات، ليتسنى له إدراك غاياته، وهذا التّعويض للنّقص الذي يحسّه هو سبب إبداعه في مجالات عدة بما في ذلك المجال الأدبي، وهذه هي الرؤية التي انطلق أدلر منها " القصور العضوي"، وتوسّع في فكرته هذه لتصل ميدان الإبداع الأدبي. فهو يرى أنّ إبداع الأديب مصدره الشّعور المتدني بالضّعف والدّونية، فهو يبدو بوصفه تعويضا للقصور ونتاجاً للميول نحو التّفوق، غير أنّ التّطبيقات العملية لنظرية أدلر ضيّقة إلى حدٍّ كبير فهناك أمثلة قليلة جداً من الفنّانين والمبدعين يمكن أن تنحسب عليهم معطيات

[1] حبيب مونسي: نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي، د ط، دار الأديب، وهران- الجزائر-، 2007، ص93.

[2] مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي دراسات في البنية والدّلالة، ط1، دار السّياب، لندن، 2007، ص18.

هذه النّظرية من أمثال بيتهوفن، وبشّار بن برد، وبن الرّومي[1]، ولكن حتّى وإن كانت تطبيقات هذه النّظرية ضيقة إلاّ أنّها فضحت عديد الدّلالات النّفسية، والتي كان خلفها إبداعات أدبية وفنيّة، لأن الاحساس بالنّقص غالباً ما يدفع صاحبه لمحاولة التّعويض، ويكون ذلك في المجال الذي يبرع فيه، وتتبع الباحث لنفسية المبدع ودراستها في جزئياتها، يوصله لتفسير دلالات ودوافع إنتاجها لأعمالها الفنية.

وعلى تعدّد الاتجاهات النّفسانية التي نهلت منها الدّراسات الادبية، فإن النّقد النّفساني ظلّ يتحرّك ضمن جملة من المبادئ والثّوابت منها:[2]

- ربط النّص بلاشعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذّرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النّص، لامعنى لهذا السّطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- النّظر إلى الشّخصيات الورقية في النّصوص على أنّهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- النّظر إلى المبدع صاحب النّص على أنّه شخص عصابي، وأن نصّه الابداعي هو عرض عصابي، يتسامى بالرّغبة المكبوتة بشكل رمزي مقبول اجتماعيّاً.

وخلاصة القول أن في أعماق كلّ كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره، فإنّه مضطر إلى تصعيدها، أي إشباعها بكيفيات مختلفة، (أحلام النّوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابين، الأعمال الفنيّة)، كأن الفنّ تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنّان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النّائمة في الأعماق النّفسية السّحيقة، والتي قد تكون رغبات جنسية حسب فرويد، أو شعوراً بالنّقص يقتضي التّعويض حسب آدلر، أو مجموعة من التّجارب والأفكار الموروثة المخزّنة في اللاّشعور الجمعي بحسب يونغ.

[1] ينظر مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي دراسات في البنية والدّلالة، ص18.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النّقد المعاصر، ص 22-23.

تأثر النّقد العربي أيّما تأثر بأفكار فرويد، وأصبح تحليل النّصوص الأدبية وفق المنهج النفسي متداولا على أنواع هذه النّصوص، كالرّواية والقصّة والشّعر، كما هو الحال « لدى عزالدين إسماعيل في تفسيره النّفسي للشّعر، وجورج طرابيشي في تحليله لروايات وقصص عربية من منظور فرويدي محض، ومصطفى حجازي، إبراهيم بدران، نوال السّعداوي، سلمى الخمّاش و علي زيغور، في إرجاعهم تفسير معظم مكونات الحياة الشّخصية العربية إلى جذور نفسية »[1]. كانت معظم هذه الدّراسات تهدف إلى اكتشاف العقلية العربية، وأسباب سلوكياتها، خاصة فيما يتعلّق بالجانب الأدبي، لأن هذا الأخير وسيلة لتفريغ المكنونات، في قوالب لغوية تحمل في طيّاتها دلالات ما يشعر به الإنسان العربي. وفي آراء الباحثين فإن المدرستان اللّتان سيطرتا على الحركة النّقدية في العقد الخامس من القرن الماضي، فهما مدرسة مصطفى سويف وعزالدين إسماعيل اللّتان حفرتا مجرياتهما في الحياة النّقدية، ويعتبر كتاب مصطفى سويف " الأسس النّفسية للإبداع في الشعر خاصة" خير ممثل لهذا الاتجاه، تبعه تلميذه عبد الحميد مصري حنورة، وواصل عمله على أنواع أدبية أخرى، لكن هذه المدرسة لم تستقطب الكثير من الأقلام ولم تحقق النّجاح الذي كانت تنتظره.[2] أمّا المدرسة الثّانية « التي تزعمها عزالدين إسماعيل ابتداء من كتابه "التّفسير النّفسي للأدب " وقبله عباس محمود العقاد في كتابيه حول بن الرّومي وأبي نوّاس، وقد لقي هذا الاتجاه إقبالا جماهيريا من جانب النّقاد ومن جانب القرّاء، وقد مارس هذا الاتجاه التّحليل النفسي على النّصوص وحاول استنطاقها للكشف عن الدّوافع الكامنة وراء انتاجها وهي خطوات نقدية جادة حقّقت نجاحا طيّباً »[3]. كما لا يخفى على أحد التّناغم الذي تحقّق بين هذا المنهج والنّصوص العربية، فعديد الأعمال الأدبية العربية دوافعها نفسية ذاتية، لذا كان الولوج إليها من باب السّياق النّفسي وإرجاعها إلى لاشعور صاحبها ساهم في تحليلها وتفسيرها.

[1] إبراهيم محمود: البنيوية وتجلياتها في الفكر العربي المعاصر، د ط، دار الينابيع، 1994، ص28.

[2] ينظر: حسين خمري: سرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النّقدي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص85.

[3] المرجع نفسه، ص 86.

وكما لهذا المنهج مزايا له عيوب ومآخذ، تحدّ من كفاءته وتجبر الدّارس على عدم الاكتفاء به، كدرس شافٍ كافٍ، يوصله إلى مبتغاه، وعدم الاطّلاع على هذه النّقائص، قد يوقعه في مواقع لا يحمد عقباها، ومن هذه النّقائص نذكر ما يلي:

1- انبثق هذا المنهج من عيادات الطّب فأغلب رواده أطباء نفسانيين، حاولوا إخضاع الظّاهرة الأدبية للتّحليل النّفسي العلمي.

2- النّظر إلى الأعمال الأدبية على أنّها محصّلة أمراض وعقد نفسية، وميول جنسية من شذوذ ونقص...إلخ.

3- المساواة بين الأعمال الأدبية حسنها و رديئها، لأن غايته الوصول إلى الدّلالة النّفسية، بغض النّظر عن قيمتها الفنية.

خلاصة: ممّا سبق يتبيّن أن المناهج التي اتخذت من سيّاق النّص وظروفه الخارجية وسيلة لتفسيره، واستنكاه دلالاته، لم تتمكّن من تحقيق أهداف العملية النّقدية من ذلك، لأنها « تقع عادة في شراك الشّرح التّعليلي، أو بالأحرى شرح الأصول التي ينتفي عنها هذا الأدب، وتقف حائرة أمام وصف الأثر الأدبي بالذّات، وتحليل بنياته، وتقييم مدلولاته »[1] فالتّاريخ والمجتمع ونفس المؤلف، تلعب دورها في تحرير المؤلف لنصه، ودراستها مطلب واجب ومحتّم، لمعرفة الأرض التي احتضنت البذرة من لحظة التفكير في زرعها حتى بروز ثمارها وجنيها، ولكن هذا لا ينفي الإهمال الواضح لهذه البذرة، واتخاذها وثيقة لا غير للوصول إلى الدّلالات الخارجية، وتناسي الجماليات الفنية والإبداعات الدّاخلية.

3-2- في صميم النّص:

يحاول أصحاب هذا الاتجاه مقاربة النّصوص الأدبية مقاربة داخلية، أي التّركيز على النّص الأدبي من حيث هو وجود بالدّرجة الأولى « وأهم ما يميز هذا الموقف أنّه يهدف إلى التّعامل مع

[1] عبد السّلام المسدّي: قضية البنيوية دراسة ونماذج، ط1، دار أمية، تونس، 1991، ص127.

النّص الأدبي مباشرة دون اللّجوء إلى قرائن من خارجه، كما أنّه يجعل منه مركز اهتمام النّقد، ويكرّسه لدرجة جعله متبوعاً لا تابعاً »[1]. فإذا كانت الدّراسات والمناهج السّياقية، قد توجّهت إلى ما هو خارج النّص ولو كان متعلّقاً به، من تاريخ ومجتمع ونفس، « فإنّ القراءة النّسقية ستوكّل لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم منغلق تقر بوجوده واستقلاله، فتعطيه سمات الكائن الحيّ، ذي الخصائص المميّزة والتي تجعل منه ذاتا تنعم بالشّرعية والحياة، مولداً ونشأة ومماتاً، يتحمّل القارئ النّاقد مسؤولية الإفصاح عن كنهها في كلّ مرحلة من مراحل حياة هذه الذّات »[2]. إن استبعاد السّياقات الخارجية للنّص الأدبي حال الدّراسة، كانت نقطة تحوّل في محاولة مقاربة النّصوص، هذه الأخيرة التي تم تغييبها في الدّراسات السّابقة، واعتبارها وثيقة دالة على الزّمن أو المؤلف أو المجتمع، أعطتها المناهج النّسقية حقّها، وردّت إليها الاعتبار وأخذت تروج لفكرة موت المؤلف – لرولان بارت – فغدى النّص وسيلة وغاية في الآن ذاته على عكس المناهج التّقليدية التي ألغت خصوصيته، واعتبرته مجرّد وثيقة أو مطيّة لا غير، قصد إنتاج خطابات أو نصوص أخرى، هي أبعد ما تكون عن الأدب، وهو ما نادى به غريماص من خلال دعوته الشّهيرة « إلى العودة إلى النّص وحده، فلا خلاص للنّاقد خارجه، إذ لا قصد هناك سوى ما يمكن أن يسلّمه النّص طوعا أو قسراً، فهو مستودع الدّلالات بعيدها وقريبها »[3]، فمتى ابتغى النّاقد الدّلالة في غير النّص – السّياق الخارجي- امتنعت عنه، وضل الطّريق، لذلك عليه التّسليم بحقيقة –حسب غريماص- وجود الدّلالة في النّص وحده يسعى النّاقد إليها ليصيبها.

أ- دي سوسير – نقطة التّحول-:

تعتبر المحاضرات التي ألقاها فاردیناند دو سوسير على طلبته في جنيف، المسلك الذي تغيّرت من خلاله النّظرة إلى اللّغة في طبيعتها، وآليات دراستها « وكان قد أمضى هذه الحياة في فقه

[1] حسين خمري: سرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النّقدي المعاصر، مرجع سابق، 2011، ص88.

[2] حبيب مونسي: نقد النّقد، مرجع سابق، ص132.

[3] سعيد بن كراد: سيميائيات النّص مراتب المعنى، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2018، ص 69.

اللّغة التّاريخي (الفيلولوجيا التّاريخية) – تاريخ اللّغات– وليس في الألسنية العامّة، فالألسنية العامّة في شكلها الحديث تأسست عمليّاً من خلال تلك المحاضرات ولم تكن موجودة قبلها. وينبغي أن ننظر إلى هذه المحاضرات بوصفها محاولة قام بها ألسني تاريخي عظيم، وكان يعتقد أن مبحثه قد وصل إلى طريق مسدود، لنقل مركز البحث من التّاريخي إلى المعاصر، ومن دراسة العناصر الفردية أو الأصوات المحدّدة الخاضعة لتغيرات صوتية إلى دراسة العلاقات بين الدّواليل».[1]وقد أحدثت هذه النّظرة الجديدة زوبعة في مجال الدّراسات النّقدية، واعتبرت قاعدة للدّراسات النّصية التي توالت فيما بعد.

لعب دو سوسير دورا في تطوير الدّراسات النّصية وساهم بشكل كبير وفعليٍّ في قلب الموازين النّقدية، وتجاوز النظرة الخارجية للنّصوص الأدبية، فكانت الخطوة الأولى الّتي قام بها على هذا الدّرب هو العمل على تحديد موضوع علم اللّغةّ، ليتّجه بعد ذلك إلى إقامة تفرقة أولية هامة بين اللّغة والكلام، على اعتبار أن اللّغة في ماهيتها نظام اجتماعي مستقل عن الفرد، في حين أن الكلام هو منها بمثابة التّحقيق العيني الفردي [2] ومعنى هذا أن اللّغة نتاج قوانين المجتمع أو مجموعة من القواعد المتّفق والمتعارف عليها، في حين أن الكلام فعل نتاج فرد يقوم به خاصٌّ بصاحبه يعبّر به عن حاجاته في تواصله مع الآخرين « والصّلة بين اللّغة والكلام هي كالصّلة بين الجوهري والعرضي، وتبعا لذلك فإن موضوع علم اللّسان هو اللّغة منظوراً إليها في ذاتها ولذاتها »[3]. يعتبر دو سوسير اللّغة مركز الاهتمام، وجعلها الموضوع الأساس للّسانيات، فتنطلق منها وإليها، بعيداً عن كلّ ما هو خارج عن نطاقها.

تطرّق دو سوسير في محاضراته إلى تبيان بعض الثّنائيات والتّمييز بينها، كثنائية (اللغة والكلام) و(الدّال والمدلول)...«ومن الثنائيات التي أبرزها دوسوسير وكان لها أثرها بعد ذلك في الفكر اللغوي والأدبي والإنسانيات بصفة عامّة، هي التّمييز بين علم اللّغة الدّاخلي وعلم اللّغة الخارجي. فعلم

[1] ليونارد جاكسون، تر ثائر ديب: بؤس البنيوية الأدب والنّظرية البنيوية، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص107.

[2] ينظر زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية 8 مشكلة البنية، د ط، مكتبة مصر، 1990مصر، ص44.

[3] المرجع نفسه: ص 44.

اللّغة الخارجي مرتبط بالعلاقات والبيئات و الأوضاع الخارجية المتّصلة بالحقائق اللغوية، أما علم اللّغة الدّاخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللّغة ذاتها بغضّ النّظر عن الإطار الخارجي».[1]ومن هذا المنطلق فصل دوسوسير في قضية دراسة اللّغة، وحدّد نوعية كلا الدّراستين فالأولى تنطلق من السّياق الخارجي ومؤثّراته وسمّاه علم اللّغة الخارجي، والثّاني وهو علم اللّغة الدّاخلي الذي ينطلق من اللغة ذاتها بعيدا عن المؤثرات الخارجية.

استطاع دو سوسير من خلال أبحاثه «أن يكتشف أنّ المفردة اللّغوية ليست معادلا بسيطاً ومباشراً لمجسد مادي مرئي، كأن نقول أ ن الصّورة الكتابية لكلمة شجرة أو أنّ الأحرف ش ج ر الّتي نراها مصوّرة كتابة، تعادل صورة الشّجرة الحقيقية »[2] وهذا الأمر لم يُنتبه له في الدّراسات السّابقة، فالإنسان ينطق أو يقرأ لفظة ما دون انتباه منه، للمسار الذي تسلكه ليتمكّن من فهمها وإدراكها، فسوسير يرى « أنّ العلاقة بين هاتين الصّورتين تجري وفقاً لعملية معقّدة، وأن لهذه العملية أكثر من مستوى وقد شرح ذلك بواسطة ما يسمّى ب: circuit المشهور والّذي يمكن أن نسميه بالعربية الحلقة المقفلة، أو المدار المقفل. يقول دو سوسير: إنّ التّلفظ الصّائت يرسل صورة سمعية هذه الصّورة السّمعية image acoustique تصل إلى الأذن، تنطبع على الحواس حيث تنتقل أو تتحوّل إلى مفهوم concept والسّمع هو الّذي يقوم بهذه العملية، ينقل الصّورة السّمعية إلى مفهوم، وحين يريد الكلام يقوم بعملية معاكسة، ينقل المفهوم إلى صورة سمعية يلتقط بها تلفظاً صائتاً ويرسلها إلى السّامع »[3] وبهذا الشّرح الذي يميل إلى المجال الطبّي نوعاً ما، تتبّع دو سوسير المفردة اللّغوية داخل الحلقة التي تدور فيها، حين الاستقبال والارسال.

إن العلامة اللّغوية في نظر دي سوسير « كيان ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان العملة النّقدية ولا يمكن الفصل بينهما، الأول هو الدّال signifier الثّاني هو المدلول signfied ،

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص87.

[2] يمنى العيد: في معرفة النّص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص29.

[3] المرجع نفسه: ص 29.

ولهذه العلامة صفة جوهرية هي الطّبيعة الاعتباطية فالعلاقة بين الدّال والمدلول علاقة اعتباطية، أي أنّها اعتباطية لأنها ليس لها صلة بالمدلول »[1] فمثلا ليس من سبب يربط الصّوت قطة بالحيوان نفسه وبالنسبة له « فإن الإشارة اللّسانية ليست صلة بين شيء واسم ، لكن بين مفهوم وطراز صوتي. والدّال والمدلول كلاهما نفسي محض وكلاهما شكل وليس مادة، والإشارة هي الكلّ الّذي ينتج من الجمع بينهما، وتسمّى العلاقة بينهما دلالة، فلا يوجد دّال لا يحمل أي معنى، ولا مدلول لا يعبر عنه شكل».[2] فيتناسب الدّال مع مدلوله، فيعبر كل منهما عن الآخر في عملية تتشكّل من خلالها الدّلالة.

كان لأبحاث دو سوسير دور في تغيّر النّظرة نحو النّصوص وذلك حين اعتبرها بنية لغوية مستقلة، ولا يمكن الولوج إلى بواطنها إلاّ من خلال هذه البنية، وهي الفكرة التي اتّكأت عليها المناهج التي جاءت فيما بعد، والتي حاولت تفسير ظواهر النّص وتحديد العلاقات القائمة بين عناصره والانتقال من بناه السّطحية إلى بناه العميقة [3] فظهرت على السّاحة النّقدية مناهج ونظريات استندت على المبادئ الجديدة، تشترك في منبعها ونقطة انطلاقها، وتختلف في توجهها ونظرتها ومن ذلك البنيوية، السّيميائية، الأسلوبية والتّفكيكية.

ب- الشكلانية الرّوسية:

تنسب هذه التّسمية إلى عدد من الباحثين الرّوسيين، الذين حاولوا قراءة النّص الأدبي من وجهة مغايرة « ويعدّ المنهج الشّكلاني ثمرة التقاء تجمعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللّغوية وحلقة بطرسبورغ، ففي عام 1910 أسّس مجموعة من الطّلبة ممن كانوا يدرسون بجامعة موسكو بينهم

[1] ينظر عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عوّاد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص75.

[2] ينظر دانيال تشاندلر، تر طلال وهبة: أسس السّيميائية ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008، 46-47-48.

[3] ينظر رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، الجزائر، 2013، ص 01.

جاكبسون، حلقة سميت " حلقة موسكو اللّغوية" هدفها إنجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية وفولكلورية، وعقب سنة من تأسس هذه الحلقة، اجتمع عدد من الفيلولوجيين الشّباب ومؤرخي الأدب في بطرسبورغ وكونوا جمعية لدراسة اللّغة الشّعرية عرفت باسم "أبوياز opoyaz"».[1] ومن هنا كانت الإرهاصات الأولى لهذه الحركة، وكان ميلاد أفكار خلخلت ميزان النّقد، وكان لها الأثر الأكبر في تغير نظرة النّقد للأعمال الأدبية، وأصبح الوصول إلى الدّلالة يأخذ منحنى آخر غير الذي سبقه « فالشّكلانيون الرّوس أوّل من نبّه إلى أن النّص منظومة تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي آخر ».[2] فالشّكلانيون الرّوس بهذا أعطوا قفزة نوعية لمنهجية مقاربة النّص، فبدلا من اعتباره وثيقة لغايات سياقية، سلطت عليه أسهم الدّراسة، وأصبح هو الوسيلة والغاية في الوقت نفسه، فتبدأ الدراسة منه وتنتهي إليه، خاصة فيما يخصّ أدبيته أي ما يميز نصّاً أدبيا عن باقي النصوص الأخرى، فمقولة « أدبية الأدب التي شاعت في السّتينات، حيث نقل مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السّياق التّاريخي والسّياق الاجتماعي والسّياق النّفسي من الأعمال الأدبية ذاتها، أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشّعرية، التي لا تقتصر على جنس بذاته و إنما تشمل كل الأجناس الفنية »[3]. فالخروج من سيطرة السّياق للوصول إلى الدّلالة كان الشّغل الشّاغل للشّكلانية الرّوسية، فكانت كلّ مساعيهم تفسير الأعمال الأدبية من داخلها، لأن « النّسق الأدبي يتميز باستقلالية معينة، لأنها إرث الأشكال والمعايير الثّقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السّردي إلى مختلف طرق النّظر في مسألة العروض، وتسمح هذه الاستقلالية بالتّفكير في مسألة الأدبية »[4] ومن هنا يظهر اهتمام الشّكلانيين الرّوس بما يميز النّص الأدبي، عن باقي النصوص الأخرى بالإضافة إلى ما يميز نصّا أدبيا عن نصّ أدبي آخر، وللوصول إلى هذه التّباينات بينها ، ينبغي معالجة هذه النّصوص من

[1] ينظر: صالح هويدي: المناهج النّقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، مرجع سابق، ص106-107.

[2] بتصرّف: عدنان بن ذريل: النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، ص 25-26.

[3] صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، ص 92.

[4] مجموعة من الكتاب: تر رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص171.

داخلها، بعيدا عن سياقاتها الخارجية. يقول ب. إيخنباوم: « إن ما يميزنا في " نظرية المنهج الشّكلي" هو تلك الرّغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصّفات الذّاتية للأدوات الأدبية »[1] وهذه إشارة من إيخنباوم إلى أدبية الأدب، فالدّراسة النّقدية إنّما تكون – في نظرهم – عن طريق اكتشاف مميّزات العمل الأدبي عن باقي النّصوص والخطابات الأخرى، وهذا من خلال تتبع الخصائص الذّاتية للأدوات الأدبية.

ج- البنيوية:

يعدّ دوسوسير الأب الرّوحي الحقيقي للحركة البنيوية، فقد كان لمحاضراته الفضل الأكبر في ظهورها، حتّى أن روادها وأغلبهم من تلامذته هم من أخرجوا أعماله وقاموا بنشرها بعد وفاته، فأفادوا أيّما إفادة من طروحاته وآرائه، خاصة فيما تعلّق بالثّنائيات التي جاء بها، وبالخصوص عند تحديده لموضوع علم اللّغة « وأمّا النّزعة البنيوية اللّغوية –بالمعنى المحدّد لهذه الكلمة – فإنّها لم تظهر إلى حيز الوجود إلاّ عام 1928، في المؤتمر الدّولي لعلوم اللّسان الذي انعقد بلاهاي بهولندا حيث قدّم ثلاثة علماء روس، ألا وهم جاكبسون، كارشفسكي وتروبتسكوي، بحثا علمياً تضمّن الأصول الأولى لهذه النّزعة، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بياناً أعلنوه في المؤتمر الأوّل للّغويين السلاف الذي انعقد في براغ 1929، استخدموا فيه كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم، ودعوا فيه إلى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجاً علمياً صالحاً لاكتشاف قوانين بنية النّظم اللغوية وتطوّرها »[2] لينتقلوا بعدها إلى عرضها وتقديمها للعالم كبديل للدّراسة النّقدية السّابقة.

[1] مجموعة من الكتاب: تر رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 171.

[2] زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية مشكلة البنية، ص43-44.

بالحديث عن كلمة البنية فقد حدّد " بياجيه " المفهوم العلمي لها على أنها نظام من التّحولات يحتوي قوانين خاصّة به، كما بيّن صفاتها التي تتميّز بها، وهي (الكلية La totalité) و (التّحولات Les transformation) و (التّنظيم الذّاتي l'autoréglage)[1].

تتوجّه البنيوية في دراسة الأعمال الأدبية توجّها عكس التّوجّه الكلاسيكي، حيث كان للسياق الأولوية للوصول إلى الدّلالة، ذلك « أنّ النّقد البنيوي يتمركز حول النّص ويعزله عن كلّ شيء، المؤلف، المجتمع والظّروف التي نشأ فيها، ويرى أن الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللّغة.»[2] فمهمة المؤلف تنتهي بمجرّد انتهائه من التّأليف، ولا تهتم البنيوية به ولا بدراسة أحواله، فالتحليل ينطلق من النّص وينتهي إليه، وليس من الصّائب إقحام ما هو خارج النّص في عملية البحث عن الدّلالة.

يرى البنيويون في قضية المعنى على أنّه متضمّن في اللغة أصلا، لذلك لا يعيرونه ذلك الاهتمام بالشّكل الملفت، كما يسقطون علاقة المتكلّم أو المؤلف به، فقد أطاحوا بأولية الذّاتية وذلك عن طريق نقل مستوى التّحليل من مستوى المقاصد الذّاتية إلى مستوى البنى اللّغوية[3]، فالمعنى أو الدّلالة تصنعها العناصر اللغوية، من خلال تركيبها، ولا دخل للمؤلف في ذلك، ويوضّح جاكبسون هذا من خلال حديثه عن الشّعرية إذ يقول: « إنّها تتجلّى في كون الكلمة لا تدرك بوصفها كلمة وليس مجرّد بديل عن الشّيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والدّاخلي، ليس مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[4]، فهي لا تهتم بأن تصف عملا بالجودة و آخر بالرّداءة، وإنما تحاول إبراز كيفية تركيبه والمعاني التي

[1] ينظر شعبان عبد الحكيم محمد: معايير نقد الشّعر العربي (قديما وحديثا) مقدمة لدراسة حركة نقد الشّعر العربي، ط1، العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، دسوق، 2018، ص 359.

[2] فائق مصطفى، عبد الرّضا علي: في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ص182.

[3] ينظر سامي عبابنة: اتجاهات النّقاد العرب في قراءة النّص الشّعري الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص232.

[4] المرجع نفسه: ص 232.

تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النّحو، فالشّكل الأدبي عند البنيوية تجربة تبدأ بالنّص وتنتهي معه، وكلّما مضينا في القراءة التّحليلية تكشّفت لنا أبنية العمل الأدبي، وبهذا يكون التّعبير بالتّحليل البنيوي وليس النّقد البنيوي.

والتّحليل البنيوي يعدّ العمل الأدبي كلاّ مكوّناً من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعدّدة تمضي في كلا الاتجاهين الأفقي والرّأسي في نظام متعدّد الجوانب متكامل الوظائف في النّطاق الكلي الشّامل، ويقترح البنيويين ترتيب هذه المستويات على النّحو الآتي:[1]

- المستوى الصّوتي: حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.
- المستوى الصّرفي: وتدرس فيه الوحدات الصّرفية ووظيفتها في التّكوين اللّغوي والأدبي خاصة.
- المستوى المعجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسّية التّجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها.
- المستوى النّحوي: لدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدّلالية والجمالية.
- مستوى القول: لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثّانوية.
- المستوى الدّلالي: الذي يشتغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصّور المتّصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللّغة التي ترتبط بعلوم النّفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها غلى درجات في الأدب والشّعر.
- المستوى الرّمزي: الذي تقوم فيه المستويات السّابقة بدور الدّال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبياً جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثّاني أو ما يسمّى باللّغة داحل اللّغة.

فالمحلّل البنيوي وفي تتبعه لهذه المستويات يحاول، تحديد الخصائص التي تجعل من النصّ الأدبي نصّا أدبيا، فهو يبحث في أدبيته، سواء كان هذا النّص قصة ، رواية أو قصيدة ولكي يحقق ذلك عليه أن « يدرس علاقات الوحدات والبنى الصّغيرة بعضها ببعض داخل النّص في محاولة للوصول إلى تحديد

[1] ينظر:فائق مصطفى، عبد الرّضا علي: في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ص 182-183-184.

للنّظام أو البناء الكلّي الذي يجعل النّص موضوع الدّراسة أدباً، وهو نظام يفترض المحلل البنيوي مقدّما أنّه موجود وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النّظام الكلّي العام على النّصوص الفردية معطياً لنفسه حقّ التّعامل بحرية مع بنى النّص الصغرى ووحداته » [1]. فكما سبق لنا الذّكر فإن البنيوية لا تسعى إلى تقييم النّصوص الأدبية، وإنّما إلى استخراج خاصية الأدبية فيها، لتصنيفه ضمن قائمة الأدب ليس إلاّ.

يقوم التّحليل النّصي عند رولان بارت على[2]:

1-تقطيع النّص إلى وحدات قرائية متفاوتة الحجم.

2- النّسق والإيحاء: يؤكد بارت باستمرار أن النّص ليس له معنى وحيد، أو معاني مترابطة منطقيا وسببيا تفضي إلى معنى نهائي، والتحليل النّصي يتناول نصاّ واحدا، لكن لكي يفجر هذه الوحدة والانغلاق والكثافة للكشف عن اشتغال النّص، وبسط أنه موقع لتفاعل الأنساق، واشتغال إواليات الإيحاء، فالنّص يتشكّل من تضافر وتشابك وانجدال عدد من الأنساق.

3- التحليل والتّحديد: يميّز بارت بين التحليل والتّحديد، فالأول هو العمليات الإجرائية التي تهدف إلى تبيان السّيرورات الدّلالية للنّص، ودلاليته، والثّاني فهو المحدّدات الخارجية التي تعرّف النّص، وتحدّد هويته كما هو الشّأن في المناهج السّياقية.

ولا تخفى أهمية طروحات ريفاتير في هذا الموضوع فهو يرى « أن النّص لا يمكن تلقيه إيجابيا إلا بالرّجوع إلى قواعد اللّغة و إرغامات السّياق وفي ارتباط مع التّناص ». وفي هذا الإطار يحدّد ريفاتير مستويات تلقي النّص كمعنى (sens) أو كتدلال (signfiance) ، كما يحلّل مسألة

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التّفكيك، عد 232، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص159.

[2] ينظر: رولان بارت، تر عبد الكريم الشّرقاوي: التحليل النّصي، د ط، دار التّكوين، دمشق، 2009، ص 13-14-15.

الدّلالة السّياقية والدّلالة التّناصية وما ينشأ عن تفاعلهما من توليد النّص.[1] فيرى الأولى متعلّقة بوظيفة الكلمة في الجملة، والثّانية متعلّقة بمعنى آخر ممكن الحدوث.

عرفت البنيوية رواجاً واسعا لدى الغرب، واتخذت منها مواقف عديدة، بين متقبّل لها ومقتنع لآلياتها وإجراءاتها، وبين معارض ومتقلّب ومحايد، إلا أن هذا المنهج لم يظهر في النّقد العربي إلا خلال السّبعينات من القرن الماضي« بفعل الاسهامات البارزة التي قدّمها: حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران) و صلاح فضل (نظرية البنائية في النّقد الادبي) و كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتّجلي) وبعض البنيويين التّكوينيين من أمثال: يمنى العيد ومحمد بنيس ومحمد برّادة ومحمد رشيد ثابت وجمال شحيد وجابر عصفور وحميد حميداني...»[2] وكالعادة فقد استهلك رواد هذا المنهج في الوطن العربي، جلّ كتاباتهم في ترجمة مصطلحات هذا المنهج، واختلفوا في ذلك حتّى في تسميتها ومن ذلك البنيوية، البنوية، البنائية، البنيانية... .

قدّمت البنيوية خدمة كبيرة في ميدان تحليل النّصوص، واكتشاف دلالاتها وإعطاء النّص حقّه المنتهك من طرف المناهج السّياقية-التي اعتبرته وثيقة تتوسّلها للوصول لغايات خارجية- فأعادت الاعتبار له، وأصبح مركز الدّراسة وجوهرها، وهذه الحقيقة لا ينكرها عن هذا المنهج أحد، ولكنها في مقابل ذلك غالت غلوّاً كبيراً في نظرتها وإجراءاتها فقد « أضحى النّص على ضوء البنيوية نسقاً لغوياً وطقوساً شكلية في المقام الأول، وهي إذ تبتزّ النّص عن شروطه التّاريخية ومكوناته المرجعية وتنتزع منه ذاكرته الحيّة مكتفية بتفكيك أجزاءه وتشريح كتلته إنّما تكتم أنفاس النّص وتجمّد زمنه كما تجمّد زمن النّقد أيضاً حين يغدو وصفاً محايداً وبريئاً للنّص، وأعمدة مجهرية له حين يغدو مجرّد وسيلة لامتلاك جسد النّص دون روحه وأعصابه »[3] وهذا العزل الذي فرضته البنيوية على النّص الأدبي من كلّ سياقاته، بقتل مؤلّفه وما ينتمي إليه من بيئة ومجتمع، حتى تفكيره ونفسيته وما يرغب

[1] أحمد اليبوري: دينامية النّص الرّوائي، ص15-16.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونية إلى الألسنية، د ط، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، 2002م، ص 121.

[3] عبد السّلام المسدّي: قضية البنيوية دراسة ونماذج، مرجع سابق، ص 153.

به، جرّدت النّص منها، وهذا إجحاف وخنق للنّص، لأن المؤلف في أحيان كثيرة يعبّر عن أحاسيسه، وظروف مجتمعه، ولابدّ أن يكون لهذه الخلفيات تأثيرات في إبداعه، لذلك وجب على الدّارس والباحث عن الدّلالة عدم إغفاله لهذا الجانب، ولهذا كان للبنيوية حدّين، حدٌّ إيجابي والآخر سلبي، و اعتماد الباحث إجراءاتها التّحليلية واكتفاءه بها يجعل مدوّنة بحثه دون أسس تنتمي إليها، فيغدو هذا البحث ناقصاً يعتريه الغموض.

د- المنهج السيميائي:

احتلّت السيميائيات مكانية مميّزة في المشهد الفكري المعاصر، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التّحليلية، وذلك لتعدّد المنابع المعرفية التي استقت منها مبادئها، كاللّسانيات والفلسفة والمنطق والتّحليل النّفسي والأنثروبولوجيا (ومن هذه الحقول استمدّت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها)، كما أنَّ موضوع هذا العلم غير محدّد في مجال معيّن، فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني؛ إنّها أداة لقراءة كلّ مظاهر السّلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة مروراً بالطّقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى[1]، وهذه المزيّة المتّصفة بها في الدّراسة والتي شملت جلّ مجالات الفعل الإنساني، ناجمة عن تعدّد مصادر منطلقاتها، والمرتكزات العلمية والفكرية، «وعلى الرّغم من أنَّ صياغة حدودها النّظرية وتحديد مجالاتها لم تبدأ إلّا مع نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، فإنّنا لم نعدم وجود أفكار سيميائية متناثرة في التّراث الإنساني بشقيه الغربي والعربي، فقد حفلت كتب الأقدمين بإشارات تخص العلامة ومكوّناتها وطرق إنتاجها وتلقّيها في محاولة لفهم أسرار الدّلالات التي ينتجها الإنسان في تفاعله مع محيطه»[2] فدراسة الدّلالة والعلامة ليس بالجديد الذي جاءت به السّميائية، فقد تطرّق إليها الأقدمون، وهذا بديهي فالإنسان منذ القدم يسعى لفهم محيطه وعلاقته به.

[1] ينظر سعيد بن كرّاد: السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار، سورية، 2012، ص 25

[2] المرجع نفسه، ص 26.

وبالحديث عن المجال الأدبي « يعدُّ المنهج السيميولوجي من أهم المناهج النّقديّة المعاصرة التي وُظِّفت لمقاربة جميع الخطابات النّصيّة، ورصد كل الأنشطة البشريّة بالتّفكيك والتّركيب والتّحليل والتّأويل بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى وكيفية إفراز الدّلالة عبر مُساءلة أشكال المضامين، بسبر أغوار البِنْيات العميقة دلالة ومنطقا من أجل فهم تعدّد البُنى النّصيّة وتفسيرها على مستوى البنية السطحية تركيبا وخطابا »[1] فهذا المنهج يعنى بدراسة البنية العميقة للنّص، وموازاتها بالبنية السّطحية، بحثا عن أدوات إنتاج المعنى، وطريقة تبلور الدّلالة.

ويعود ظهور السيميائية أو السيميولوجية إلى أوائل القرن العشرين وذلك على يد عالمين كبيرين أوّلهما فرديناند دوسوسير العالم اللّغوي السويسري (1857م- 1913م) الذي جاء بمصطلح سيميولوجيا semilogie ، وثانيهما العالم الفيلسوف الذّرائعي الأمريكي شارل ساندرز بيرس (1838م- 1914م) الذي وضع مصطلح سيميوطيقا semiotique للدّلالة على المبدأ الشّكلي للعلامات.[2]فالمنهج السيميولوجي وليد أفكار وآراء هذان العالمان، وهذا ما أنتج مصطلحين " السّيميولوجيا " عند فرديناند دو سوسير وأتباعه الأوروبيين، والسّيميوطيقا لدى بيرس والأمريكيين « ويمكن أيضاً التّفريق بينهما بشكل دقيق، فنقول: إن السّيميولوجيا عبارة عن نظرية عامة وفلسفة شاملة للعلامات، أو هي بمثابة القسم النّظري. في حين، تعدّ السّيميوطيقا منهجية تحليلية، تشغل في مقاربة النّصوص والخطابات والأنشطة البشرية تفكيكاً وتركيباً، وتحليلاً وتأويلاً، أو هي بمثابة القسم التّطبيقي للسّيميولوجيا »[3] ولكن مع هذا تبقى الآراء متناقضة ومختلفة حول المصطلحين، وكلّ من الاتجاهين يعطي صلاحيات وحدود لأفكاره، غير أنّهما يسبحان في تيار واحد.

[1] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، ط2، دار الريف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المغرب، 2020م، ص 06.

[2]- ينظر: عمار زعموش، النّقد الأدبي في الجزائر قضاياه واتجاهاته، د ط، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر، 2000م/2001م، ص181-182.

[3] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، ص 09.

تشير جوليا كريستيفا إلى أنَّ القول بمصطلح سيميائية يعني استعادة المفهوم الإغريقي لمصطلح semeion علامة مميّزة خصوصية، أثر، قرينة، سمة مؤشرة دليل سمة منقوشة أو مكتوبة، بصمة، رسم مجازي، إلّا أنَّ الدّلالة القديمة لمصطلح semeiologie الذي قد يستعمل مرادفا لمصطلح semiolgie كانت تطلق في المجال الطبّي على الدّراسة المنظمة للأعراض المرضيّة symptomes.[1] ومادامت السيمياء في مجمل تعريفها اللّغوي تعني إشارة أو سمة أو قرينة، فلابد من علم يدرس هذه الإشارات ويبيّن دلالاتها والمقصود منها، لذلك« تعتبر السيميائية العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغويّة أم أيقونية أم حركية، وبربطها بالجانب اللّغوي فهي منهج نقدي وطريقة لتفكيك الدّوال والعلامات سواء أكانت رموزا أم إشارات أم أيقونات أم استعارات أم صور أم مخطّطات داخل النّص الأدبي »[2]، فالمحلل السيميائي لا يترك من النّص علامة، إلا أعطاها مدلولها، لأنَّه ينظر « من رؤية ترى أن المشكلة اللّغويّة هي أوّلا وقبل كلّ شيء مشكلة سيميائية وآية ذلك أنَّ اللّغة تنتمي إلى مجموعة الأنظمة الرّمزية التي تشكّل الثّقافة كالكتابة والفن والأساطير والسّلوك والطّقوس وبسبب هذا أطلق السيميائيون العنان لحريّة القراءة بحثا عن النّسق المتخفّي وراء الإشارات أو الأنظمة الدّلاليّة للشِفْرات والعلامات ورغبة في كشف طرق إنتاج المعنى، كما أنَّ أقصر تعريف للسيميائية هو دراسة الإشارات»[3]، ومنه يتبين أن السيميائية تجد ضالتها في النّصوص الأدبية على أنواعها، باعتبار هذه الأخيرة مجموعة من الرّموز والإشارات، تخفي في طياتها دلالات، يتتبعها المحلل لحل شفراتها.

يتلخّص المنهج السيميائي في تحليل النّص في تقسيم المعنى إلى وحدات صغيرة تُدعى sème، تم تقسيمها إلى وحدات أصغر تُدعى sémème، يتقيّد خلالها محلّل الدّلالات السيميائية بالنّص كجسد مادي مغلق على ذاته، فيفككه بوصفه صورة لشيء آخر يتجاوزه ثم

[1]- ينظر : يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، ص131.

[2]- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، ص403.

[3]- دانيال شاندر، تر: طلال وهبة، أسس السيميائية، ط1، المنظمة العربية للتّرجمة، بيروت_ لبنان، 2008م، ص27.

يبحث عن العلاقات الدّاخلية التي تربط أجزاءَه وعن التّكرار المنظم والتّكرار غير المنتظم لإحدى بنياته. والنّص الأدبي كما سبق لنا الذكر هو نسيج من العلامات المتبلورة في ضوء طبيعة علاقة الإنسان مع عالمه الخارجي، كان ذلك مدعاة لأن ينتظم في اهتمامات السيميائيين بوصفه نصّا مشحونا بجملة من الدّلالات التي يتطلّب كشفها استقراءً شاملا ومنوّعا.[1] وهذا يُظهِرُ نوعاً ما التّناسب الحاصل بين المنهج السّيميائي والنّصوص الأدبية، فالنّصوص نسيج من العلامات، هذه الأخيرة التي هي خصّيصاً موضوع الدّراسة السّيميائية، التي تسعى إلى كشف دلالاتها بالبحث عن علاقاتها الدّاخلية في نظامها المغلق.

انتقلت السّيميائية إلى الوطن العربي ثمانينات القرن الماضي، وقد كان للمغاربة فضل كبير في شأنها أمثال محمد مفتاح، عبدالفتّاح كيليطو، أنور المرتجي، بالإضافة إلى عبد الله الغذامي في السّعودية وقاسم المقداد في سوريا[2]، وقد أخذت ترجمات مختلفة كالسّيميائية والسّميولوجية، السّيميوطيقا، علم العلامات، وإن صحّ القول فإن هذا المنهج الأكثر شيوعا في حقل الدّراسات المعاصرة في الوطن العربي، والمغربي خاصة وهذا لما له من مزايا ذات أبعاد متنوعة، فتحت للباحث العربي آفاقا جديدة في دراسة النّصوص الأدبية.

هـ- المنهج الأسلوبي:

يجمع معظم مؤرخي الأسلوبية أن " شارل بالي" أصّل عام 1902م علم الأسلوب و أسّس قواعده النّهائية، وبعده جاء "ماروزو وكراسو" ، ونادى كل منهما بشرعية الأسلوبية، وعدّها علما له مقوماته، وأدواته الإجرائية وموضوعه، ودعّم هذا الرّأي "جاكبسون"، "ميشال ريفاتير"، "ستيفن أولمان"، "دي لوفر"، " باختين" و "هنريش بليث"[3].تعتبر الأسلوبية من المناهج النّصانية، فهي تسعى لإزاحة كل ما خارج النّص، وتعاملت معه تعاملا محايثاً، لا يعنى بالسّياقات الأخرى، كحياة المؤلف

[1]- ينظر: نفلة حسن أحمر، التّحليل السيميائي للفن الرّوائي، د ط، المكتب الجامعي الحديث، كركوك_ العراق، 2012م، ص4، ص12.

[2] ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص 133.

[3] ينظر: نورالدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النّقد العربي الحديث، جز1، دار هومه، الجزائر، 2010، ص11.

وسيرته، والسّياق التّاريخي والاجتماعي الذي أفرزه النّص، فكان هذا التّعامل مباشرا يكشف عن الأبعاد الجمالية والفنية.

كما أنّه للأسلوبية اتجاهات نذكر منها:

1- الأسلوبية التّعبيرية: stylistique de l'expression

وتعرف بالأسلوبية الوصفية، ويذهب النّقاد والباحثون في ميدان الأسلوبية إلى عدّ هذا الاتّجاه مدرسة فرنسية، فشارل بالي هو رائد هذا الاتّجاه، فالأسلوبية عنده تعنى بالبحث عن القيمة التّأثيرية لعناصر اللّغة المنظّمة، ومن ثمّ تعكف على دراسة هذه العناصر، آخذة في الحسبان محتواها التّعبيري و التّأثري بمعنى دراسة المضمون الوجداني للغة أو الكلام، وهذا المضمون الوجداني في اللّغة هو الذي يؤلّف موضوع أسلوبية بالي وهو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللّغوية، مفرداتها، تراكيبها و دلالاتها.[1]

2- الأسلوبية الفردية: وتعرف أيضا بالأسلوبية النّفسية، رائدها ليوسبيتزر حيث حاول إدراك الواقع النّفسي وتحديد الرّوح الجماعية، وكان يلتمس النّصوص للاطلاع على خصائص نوعية تسوقه إلى قرارة نفس المؤلف، كما كان تحليليه للأثر الأدبي بوصفه تعبيراً عن فعالية نفسية تحكمت به وقامت بصنعه، فالأثر الأدبي شيء مبتدع اتسم بسمة الطّاقة المبدعة، وفي هذا السّياق يغدو علم الأسلوب قادراً على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أمور فريدة أوجدتها طاقة خلاقة.[2] ومنه يتضح أن أسلوبية ليوسبيتزر، أسلوبية تبحث في المشاعر التي تضمنها العمل الأدبي، وهذه المشاعر هي التي تقود المحلل إلى استنتاج دلالات النص، ومرامي مؤلفه، هذا الأخير الذي يركز ليوسبيتزر على نفسيته من خلال أسلوبه.

3- الأسلوبية البنيوية: ومن هذه التّسمية يتبيّن أن اعتماد هذا الاتجاه مبادئ البنيوية، رائدها ريفاتير الذي « استطاع أن يتجاوز أسلوبية بالي وسبيتزر، حيث إن أسلوبية ريفاتير وهي الأسلوبية البنيوية

[1] ينظر رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص51.

[2] ينظر نوالدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص73.

لم تعن إلاّ بالخطاب موضوعاً للدّراسة، هذا إلى جانب رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذّوقية ».[1] فهذا الاتجاه يقطع كل سبيل خارج الخطاب، بالإضافة إلى تجنب الحكم الذّاتي و الانطباعي، فهي تحاول تطبيق المبادئ البنيوية بحذافيرها.

وتتحدّد مقومات الأسلوبية في عنصرين هما:

1- الاختيار: تنطلق النّظرية الأسلوبية من فرضية قوامها « أن المدلول الواحد يمكن أن يبث بوساطة دوال مختلفة، وهنا يعني أن الفكرة يمكن أن يعبر عنها بأشكال لغوية مختلفة، وتعدد الأشكال للفكرة الواحدة يفضي إلى تعدد الأساليب، والاختيار ضمن هذه الحدود يكون هو المميز لأسلوب من أسلوب، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنّه اختيار أو انتقاء، يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التّعبير عن موقف معين »[2]، ومنه فاختيار المؤلف لتعابير على تعابير أخرى، إنّما يمثل هذا أسلوبه واختلافه عن الاساليب الأخرى عند غيره.

2- الانزياح: ويعرّف عادة بالخروج عن المألوف، وقد حدّد له عبد السلام المسدّي اثنا عشر مرادفاً مع نسبتها إلى من بادروا ببثّها (التّجاوز، الانحراف، الاختلال ....) [3]وهذا التّعدد المصطلحي لكلمة الانزياح، ليس ناتجاً عن التّرجمة، بل إنّه ناجم عن اختلاف الغربيين أنفسهم في استعمال هذا المصطلح. ولم تستقر إشكالية الانزياح عند المفهوم وحسب، بل تعدّت ذلك إلى العملية الاجرائية، فقد « حاول عدد من علماء الأسلوب تصنيف أشكال الانزياح، وأشهر تصنيف لها – تبعاً للمنظور اللّساني – هو التّصنيف الذي قسمت بموجبه إلى انزياحات صوتية وتركيبية ودلالية، غير أن هناك صعوبة في وضع حدود دقيقة بين هذه المستويات، لأنها تتقاطع في أغلب الأحيان، فكثير من الأشكال النّحوية، مثل تكرار الكلمات تقدّم تكراراً في الأصوات»[4]وهذا ما يعسّر عملية التّحليل

[1] موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الأردن، 2003، ص19.
[2] إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النّقد العربي الحديث، دكتوراه، 1994، عمان، ص98.
[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدّار العربية للكتاب، تونس، د ت، ص100.
[4] مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللّغة الشّعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 41.

ويطيلها، ويوقع المحلّل في دوامة التّكرار، غير أن دراسة هذه الانزياحات يساهم في تحديد دلالات النّصوص ومرامي أصحابها.

وإذا عدنا إلى الاسلوبية في النّقد العربي، فإنّها لم تعرف طريقها إلى الخطاب النّقدي العربي إلاّ في أواخر السّبعينات وللدّكتور الباحث التّونسي الكبير عبد السّلام المسدي الفضل الأكبر في ذلك انطلاقاً من كتابه " الأسلوبية والأسلوب" 1977، والذي تكمن ريادته للدّراسة الاسلوبية العربية في بسطه الشّافي لمفاهيم الاسلوبية، مشفوعة بكشف اصطلاحي وثبت للمصطلحات الاجنبية، بالإضافة إلى كل من محمد الهادي الطّرابلسي، وعدنان بن ذريل، وجوزيف ميشال شريم، وصلاح فضل.....[1]

يقوم البحث الاسلوبي عن الدّلالة على اتباع عدة مستويات في التّحليل، وقد قدّم يوسف أبو العدوس جملة من هذه المستويات وهي كالآتي:[2]

أ- المستوى الصّوتي: ويرتكز المحلّل في هذا المستوى للوصول إلى الدّلالة على الوقف/ الوزن/ النّبر والمقطع/ التّنغيم والقافية. ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه، وكذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدّلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب- المستوى التّركيبي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنّص، وما يتبع ذلك مثل الاهتمام ب: طول الجملة وقصرها/ الفعل والفاعل/ المبتدأ والخبر/ العلاقة بين الصّفة والموصوف/ الإضافة/ الصّلة/ التّقديم والتّأخير/ العدد/ التّعريف والتّنكير/ التّذكير والتّأنيث/ الرّوابط/ الصّيغ الفعلية/ الزّمن/ البناء للمعلوم والبناء للمجهول/ البنية العميقة والبنية السّطحية.

[1] ينظر: يوسف وغليسي: النّقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص147.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتّطبيق، د ط، دار المسيرة، الأردن، 2007، ص51-52.

ج- المستوى الدّلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة: الكلمات المفاتيح/ الكلمة والسّياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستبدالية والمتجاورة/ الاختيار/ المصاحبات اللّغوية/ الصّيغ الاشتقاقية/ المورفيمات كعلامات التّأنيث والجمع والتّعريف.

د- المستوى البلاغي: يتضمّن هذا المستوى دراسة الانشاء الطّلبي وغير الطّلبي كدراسة أساليب الاستفهام، الأمر، النّداء، القسم، الدّعاء، التّعجب والنّهي..... والمعاني البلاغية التي يخرج إليها كلّ نوع/ الاستعارة وفاعليتها/ المجاز الفعلي والمرسل/ البديع ودوره الموسيقي.

إن اتباع هذه المستويات في عملية التّحليل، يقود الباحث للوصول إلى مبتغاه، خاصة للأهمية البالغة التي يحوزها التّحليل الاسلوبي في « الكشف عن المدلولات الجمالية في النّص »[1] فخلافاً للبنيوية التي لم تعر الجانب الجمالي اهتماماً يذكر ، والسّيميائية التي ركّزت على العلامات والرّموز، والثّنائيات، اهتمّت الاسلوبية بالعناصر الجمالية داخل النّص الأدبي وسعت لمعرفة علاقتها بمبدعها، وتحليلها للوصول إلى الدّلالات القابعة وراءها، ومن ذلك الانزياح، والتّكرار، والتّقديم والتّأخير... لذا بدت الأسلوبية من بين المناهج النّصانية، التّحليل الذي يمتّع الباحث ، ويبعده عن التّجريد والغموض.

و- المنهج التفكيكي:

المنهج التّفكيكي أو النّقد التّفكيكي أو التّشريحي الذي دعا إليه دريدا منذ سنة 1967 « تستند مرجعياته إلى فكرة الأثر، أي أن الأثر هو محور تفكيك النّص، أي الإهتمام بالنّتيجة قبل التّفكير بالسبب، فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصّه، ولا ينظم الشّاعر قصيدته، أي أن المتلقي هو سبب الابداع، وسبيل دفع المبدع إلى الابداع والخلق الفنيين »[2] فهذا المنهج يعطي الأولوية والأحقية للقارئ في عملية إنتاج الدّلالة، بل أكثر من ذلك، حيث جعلت منه سبب الكتابة أصلا، فالمؤلف لا يكتب لنفسه ولا يعبر عن حاجياته، حين الإبداع، بقدر ما يكتب للمتلقي، كما أن هذا المنهج « أسرف في

[1] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص53.

[2] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النّقد الأدبي، ص52.

التّعويل على اللّغة وأسبغت على النّص- بوصفه شبكة من العلاقات اللّغوية- سلطة لا تضاهى بحيث أصبح من غير المجدي القول بإمكانية التوصّل إلى يقين نهائي بشأن دلالة محدّدة للنّص، انطلاقا من الإيمان بأن الأساس المتحكم باللّغة هو التّباين والاختلاف »[1] ومادام الأمر كذلك فستكون هناك تفسيرات عديدة للظّاهرة الواحدة، فكل متلقي يفسر النّص من منظوره، بحسب قناعاته وخلفيات آرائه، متناسين النّص ومؤلفه، غير آبهين بهما، فالقارئ هو صاحب القرار، له السلطة في إعادة تركيب النص وإعطاء دلالاته، فضلا عن أن هذا المنهج « يلغي وجود حدود بين نص وآخر، وتقوم هذه النّظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النّصوص أو التّناص »[2] فالقول باستقلالية نص عن نص آخر ضرب من الوهم في نظر التّفكيكيين، فكل النّصوص متداخلة، يستقي الواحد منها من الآخر، فيما يسمى بالتّناص، كما أن « كلّ كاتب يعمل داخل نظام لغوي وثقافي، وليس بمقدور خطابه الخاص أن يهيمن على ذلك النّظام، فهو يمضي إلى حد ما مع الشّفرات القائمة، ولذلك فإن القراءة التّشريحية لابد أن تسعى لاستكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط والمؤلف هنا ليس سوى أسم طبع فوق النّص والمعترك الحقيقي هو النّص»[3] ولا ينطبق حكمها هذا على المؤلف وحده بل يشمل ذلك ليلمس القارئ، فقراءته هو الآخر ليست نهائية، وكلّ قراءة قابلة لقراءة أخرى، لأن المعنى مشتّت بين القرّاء، وهذا ناجم عن السّلطة التي قدّمتها لهم التّفكيكية.

وككلّ المناهج تتكئ التّفكيكية على جملة من الأسس النّظرية، نذكر منها:[4]

1- موت المؤلف وميلاد القارئ.

2- القراءة والكتابة.

[1] مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي دراسات في البنية والدّلالة، ص174.

[2] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 52.

[3] عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 59.

[4] ينظر: يوسف وغليسي: النّقد الجزائري من اللاّنسونية إلى الألسنية، ص153 إلى 158.

3- اغتيال الدّلالة الواحدة وتشتيت المعنى.

4- الحركية الدّائمة للّغة.

5- التّناسخ النّصي.

خلاصة: وكخلاصة لما سبق نستطيع القول: أن الصّراع بين السّياق والنّسق بحثاً عن الدّلالة، ولّد عديد المناهج والتي بدا النّص بينها كالطّريدة التي كثر طالبوها، ومن جهة أخرى بدا أن النّص هو الذي بعث هذا الصّراع بين المناهج، فالنّظر لداخله يعطي أسبقية النّسق، الذي صال وجال في حدود لا سبيل لتخطّيها، ليبدو الباحث كالمسجون في زنزانة النّص، والتي لا تحتوي حتّى على نافذه صغيرة يطلّ منها خارج سجنه، وهذا ما عمدت إليه هذه المناهج بإقصاء ما حول النّص، وقتل مؤلفه وظروفه والاهتمام به وحده لا غير، وفي مقابل ذلك ركّزت المناهج السّياقية على ما حول النّص مهملة له باتخاذه وثيقة ووسيلة للوصول إلى المؤلف وبيئته ومجتمعه ونفسيته، وحرّمت على الباحث لمسه وتأمله. وفي قلب هذا الصّراع يبقى النّص هو الخاسر الوحيد، باعتباره فأر التّجارب للآليات والمعدّات المستحدثة.

3- وظيفة القارئ في تحديد الدّلالة:

تعطي السّياقات الخارجية للنّصوص الأدبية دلالات عليها، فيستطيع القارئ الوصول إلى تفسير من وراء نظمها، ولو أن الذي جاء بعد ذلك نفى كلّ ما لا يمت بصلة للنّص، وحصر الدّلالة في النصوص، ولا غير ذلك، ولكن هناك مقاصد أخرى لا السّياق يبلغها، ولا النّص يبوح بها « فالنّص يتضمن بحكم إكراهات البناء الفني، استراتيجية تأويلية تستوعب القارئ ضمن فرضياتها...، ومعنى ذلك أن النّص يولد في أحضان القارئ، والعلامة توكل للمؤول مهمة الإتيان ببعض معانيها، وفي جميع هذه الحالات لم يعد قصد المؤلف مجديا في البحث عن دلالات النّص فوحده التّفاعل بين النّص والقارئ يمكن أن يقود إلى التّعرف على المعاني وتنويع تجلياتها في النّفس».[1] في هذه المرحلة دخل القارئ معادلة

[1] بتصرف: سعيد بن كراد: سميائات النّص، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2018، ص25.

الوصول إلى الدّلالة، وصار أحد آليات البحث عنها، وهذا ما سيدخل على النّقد، تعدد التأويلات والتفسيرات، ما يتبعه تعدد الدّلالات للنّص الواحد، وهذا بسبب اختلاف الرؤى لدى القّراء، « ومدرسة كونستانس هي أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النّصوص على ضوء القراءة، فبعد أن كان اهتمام الباحثين منصبا على كشف الرّوابط القائمة بين النّص ومبدعه، راح أتباع هذه المدرسة ينادون بانتقال البحث إلى العلاقة بين القارئ والنّص».[1]فأخذ القارئ مكانة تخوله الصّول والجول في ثنايا النّص كيفما يشاء – إن صحّ التّعبير – « ونظراً للدّور الحيوي الذي يضطلع به القارئ، في حواره مع النّص باعتباره المصدر النّهائي للمعنى، فقد اختلف النّقاد في توصيف هذا القارئ، فيتحدّث أيزر عن " قارئ ضمني للنّص "، ويقترح إرفين فلف " قارئا مقصوداً " أي القارئ الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله، أمّا ريفاتير فيعرّفه ب " القارئ المتميّز "، ويصفه فش ب " العارف"، وهذه الأوصاف كلّها – كما نلاحظ – تدور في إطار الكفاءة اللّغوية والأدبية »[2] وسواء كان هذا القارئ حقيقياً أم ضمنياً، فقد صار قطعة أساسية في عملية تحديد الدّلالة وتفسير الظّاهرة.

3-1: نظرية القراءة والتّلقي:

أصبحت القراءة في الدّرس المعاصر فعل معقّد مغالي في التّشابك، فالقارئ لم يعد مجرّد مستهلك للنّص، إنه المنتج، كذلك يعمل على إخراج هذا النّص، ذا الطّقوس المتباينة والمتضامنة، والمتفاعلة: الفنية، الجمالية، النّفسية، الاجتماعية، السياسية، الرّوحية....إلخ. وعلى هذا النّحو ينبثق تركيب النّص ومعناه من وصف القارئ وفعاليته، لا سيما في النّصوص التي تتميز بالعمق والتعقيد في الشّكل والمعنى، بوصفها تبديداً ونشراً لمتجاورات لا يأتي تحليلها إلاّ بوعي و إدراك إذ تترك الارتباطات الباطنية لخيال القارئ، فيركب كلّ قارئ نصّاً مختلفاً عن الآخر، فبذلك انفتحت الخطابات على الاختلاف والمغايرة، ولكل قارئ استراتيجيته الخاصة وراء قراءته.[3] فالقارئ لم يعد

[1] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياه دراسة، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص9.

[2] فوزي عيسى: النّص الشعري وآليات القراءة، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 16.

[3] ينظر نعيمة سعدية: التّحليل السيميائي والخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2016، ص5-6.

ذلك المشاهد للنّص، المستمتع به، يترك آراءه وإحساساته اتجاه العمل الأدبي حبيسة جوفه، بل تحرّك ليحلل ويركّب من جديد، حتّى أعطيت له الأسبقية والأفضلية على المبدع نفسه، خاصة وأن بعض النّصوص تحتاج إعادة صياغة لعمقها وغموضها. وبالنّسبة لهم فالأعمال الأدبية ليست إبداعاً، بل جزء من العملية الإبداعية ما لم يقم القارئ بدراستها وقراءتها، وستبقى ناقصة إن لم يأتي القارئ لإكمالها، فهو الجزء الثّاني للعملية الإبداعية « فالمعاني في حدّ ذاتها لها صفات جمالية: أي ثمّة أشياء تتولّد منها لم تكن موجودة من قبل، ولا يمكنها إلاّ أن تكون أثراً جماليّاً، وهذا الأثر ليس مقيّداً بأي تجربة كانت موجودة لأن القراءة هي التي أوجدت هذا الأثر الجمالي »[1] فالأعمال الأدبية مهما كانت ذات دلالات جمالية، فإنها في معظم الأحيان تبقى غامضة لا تظهر وكأنها غير موجودة، والقارئ هو الذي يبعث وجودها ويظهرها، فيزيد هذا من قيمة العمل الأدبي.

بعد أن تأرجحت كفة ميزان العملية النّقدية لصالح السّياقات الخارجية للنّص سابقاً، ثم تبعها إعطاء الأولوية للنّص بعزله عن كل ما له صلة به، عادت الكفّة لتتأرجح لصالح العنصر الثّالث لعملية التّواصل المتلقي أو القارئ وقد ظهرت الاهتمامات بالقارئ تارة أخرى لدى مجموعة من الباحثين الألمان، أشهرهم هانز روبير يوس "Hans Robert Yauss صاحب نظرية " جمالية التّقبل"، حيث جاء بمفهوم أفق الانتظار، والذي يعني الأثر الذي ينتظره القارئ من النّص والقابل للتّحوير والتعديل وحتّى النّسف مع تقدّم عملية القراءة وهو مرتبط بالوعي الجمالي للقارئ المتكون من قراءته السّابقة للنّوع بما يحمله من إشارات وعلامات واستعدادات مسبقة تسبق التّلقي، والذي كثيرا ما يمنى بالخيبة[2]. إن مفهوم أفق الانتظار الذي جاء به ياوس، يبين محاولة القارئ فهم المعنى، أو توقعه قبل أن يصرح به المؤلف أو قبل انتهاء عملية القراءة، وليس هذا التّوقع من عدم، على العكس من ذلك فالمكتسبات القبلية، والقراءات السّابقة المتعددة هي ما يعطي القارئ هذه التوقعات، ولكن كثيرا ما يخيب هذا التوقع ولا تتماشى أفكار النّص والمتلقي في سياق واحد. حتى

[1] محمد مرتاض: نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، د ط، دار هومه، الجزائر، 2015، ص21.

[2] ينظر محمد مرتاض: نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، ص17.

أن ياوس يحدّد أين تكمن القيمة الفنية للنّص الأدبي، « وذلك في نوعية استجابته لأفق القارئ: فإذا استجاب له بالتّماهي معه، كان رديئا، وإذا استجاب له بتخييبه، كان عديم الأثر أمّا أذا استجاب له بتغييره — وهذا أفضل الاحتمالات- فهذا يعني أنّه جيد ».[1] ومن هذا فإن علاقة القارئ بالنّص هو ميزان الجودة والرّداءة، وهنا يظهر النّاقد -حسب نظرية القراء والتّلقي - محدّدا لنوعية الاستجابة بين النّص والقارئ، من خلال تحليل آراء عدة قرّاء لنص واحد، للكشف عن مدى تأثر كل منهم بهذا النّص « فهذه هي مهمة النّقد الجديدة: تقدير القيمة الجمالية للأدب بتحديد نوعية وشدة آثاره في القرّاء، اللّتين يمكن استنباطهما من خطاباتهم النّقدية، فكلّما كان أثره قويا، أي بقدر انزياح النّص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقعه، كان هذا النّص ذا قيمة فنية عالية، فالمسافة الجمالية بين أفق النّص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب»[2]، وهذه عملية قراءة لقراءات أخرى تعاقبت على نص واحد، تسلّط الضّوء على أثر النص في القرّاء لتعطي الحكم عليه. وكما سبق القول فإن القارئ ذو سلطة في إنتاج الدّلالة كما يقول آيزر: « أن النّص الأدبي لا يمكن أن يمارس وجوده قبل أن يقرأ، فمن المستحيل وصف أثره دون تحليل عملية القراءة، فالقارئ هو وحده من يستطيع تحقيق كوامن النّص وتحيينها في وقائع ولذلك فإن بنية النّص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل، ويتحقق التّواصل عندما يرتبط النّص بوعي القارئ».[3] إذن فلا وجود لنصوص لم تقرأ بعد، ولا ميزان لها، فالنّص يُؤَلَّفُ ويُرَكَّبُ من طرف مؤلفه، وسواء أجاد أم لم يفعل يبقى ذلك متعلق بالقارئ الذي يحلّله ويصل إلى دلالاته، معطياً له الوجود والثّبوت، فالنّص والقارئ وجهين لعملة واحدة وتوافقهما يحقق التواصل، ومنه إقرار النّص بمكامنه، وأسراره ودلالاته. ومن المفاهيم النقدية في عملية القراءة مفهوم القارئ الضّمني الذي جاء به آيزر « وهو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدّده بالضّرورة: إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدّور الذي ينبغي أن يتبناه

[1] هانس روبرت ياوس: تر رشيد بن حدو: جمالية التّلقي، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004، ص11.

[2] المرجع نفسه: ص 11.

[3] محمد السّيد أحمد الدّاسوقي: جماليات التّلقي وإعادة إنتاج الدّلالة (دراسة في لسانيات النّص الأدبي)، ط1، العلم والإيمان، الإسكندرية، 2007-2008، ص 7.

كلّ متلق على حدة، ويصح هذا عندما تبدو النّصوص وكأنّها تتعمّد تجاهل متلقيها الممكن، وأنها تقصيه بفعالية، وهكذا يعين مفهوم القارئ كبنية نصيّة، ودور القارئ كفعل مبنين ».[1] فهذا القارئ ليس له وجود حقيقي، إنّه يجسّد المعلومات والتّوجيهات الدّاخلية للنّص والتي تساعد القارئ الحقيقي على القراءة و التّلقي.

3-2: التّداولية:

قدمت التّداولية إلى المجال النّقدي حاملة معها آمالاً ورؤى، تسعى من ورائها إلى تحقيق ما عجزت عنه مناهج ظنّت في عزّ شبابها أنّها الأولى بالبحث الدّلالي، والوصول إلى المعنى لا يتم إلاّ بكيفها، ولا مناص من اتخاذها مركباً لشقّ سبيله، وما لبثت أن جاءها الهرم والعجز واستسلمت لقوة النّص وازدحام طريقه، وخير مثال البنيوية، « يعدّ الفيلسوف الأمريكي هـ. بول كرايس عرّاب التّداولية، وتعتبر محاضراته William James lectures التي ألقاها في جامعة هارفرد في 1967 (التي جمعت ونشرت عام 1989) نقطة الانطلاق لدراسة التّداولية »[2] فقد كان لهذا الفيلسوف نظرة مغايرة لطريقة تلقف الدّلالة أو المعنى، من خلال العملية التّواصلية بين المرسل والمتلقّي، ولكن بالتّركيز على الأوّل.

ظهر مفهوم التّداولية في البداية عند الفلاسفة (الذّرائعية) وهي نظرية فلسفية عامة للعقلانية المادّية، وعلماء الاجتماع وأصحاب نظرية التّفاعل، ثم انتقلت إلى علماء اللّغة، أين سُخِرَت لتفسير معاني المتكلّمين وأساليبهم[3]. تتعدّد ترجمات مصطلح التّداولية إلى العربية فتتضمّن مصطلحات عديدة منها « التّبادلية والتّواصلية والقصدية والمقامية، ومنهم من أطلق عليها الفعليات وذلك بسبب سعة الأفق الذي اشتغلت به، وكثرة الفضاءات التي تداخلت فيها »[4] وهذا ليس غريبا فكثير هي

[1] فولفغانغ أيزر: تر حميد حميداني: فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص30.
[2] جورج بول: تر قصى العتّابي: التّداولية، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص 13.
[3] ينظر: بشرى البستاني: التّداولية في البحث اللّغوي والنّقدي، ط1، مؤسّسة السّياب، لندن، 2012، ص 147-148.
[4] المرجع نفسه: ص 12.

المصطلحات التي تعدّدت ترجماتها إلى العربية، ولأسباب كثيرة وهذا يندرج ضمن إشكالية " فوضى المصطلح "، بالإضافة إلى عدم ثباتها على مجال معيّن في اشتغالها.

بالعودة إلى كرايس وآراءه ونظرته فهو يرى « أن ما يميّز التّفسير التّداولي هو طبيعته الاستدلالية: ينبري السّامع بالتّوصل إلى استدلالات عن المعنى الذي قصده المتكلّم اعتماداً على شيئين، الأول معنى ما قاله المتكلّم، والثّاني الافتراضات المسبقة أو السّياقية والمبادئ التّواصلية العامة التي يحرص المتكلّم عادة على اتباعها أثناء المحادثة، وبهذا يصل السّامع إلى تضمينات ما قاله المتكلم »[1] ومن هذا المنطلق يظهر تركيز التّداولية ليس على المعنى من قول المتكلم فقط، وإنّما تعزيز ذلك بدراسة الظّروف المحيطة بهذا القول، والطّريقة التي يسلكها المتكلّم في محاولته لإيصال رسالته، غير أن كرايس جاء بمفهومين جديدين، استبدل بهما مفهومي عمل القول، وعمل متضمّن في القول وهما « الدّلالة الطّبيعية والدّلالة الغير طبيعية، معتبراً أن الدّلالة الغير طبيعية تقوم على التّأويل وتتأسّس على الاستدلال، ومن خلالها ينوي المتكلّم وهو يتلفظ بجملته إيقاع التّأثير في مخاطبه، بفضل فهم هذا المخاطب لنيته »[2] والباحث عن الدّلالة من المنظور التّداولي يركّز على الدّلالة الغير طبيعية، بصفتها غير تواضعية، ويصبّ جلّ اهتمامه على الحيثيات الدّقيقة المنبعثة من المتكلّم، قصد التّأثير في المخاطب، وإلى أي مدى توصّل الأول في مسعاه.

يرى أصحاب النّظرية التّداولية أن الموجهات التي تحيل على التّلفظ ومكوناته المتعلّقة بالمتحاورين ووضعية المتلفّظ « تساهم في دلالة الجمل فتتجاوز الدّلالة الملموسة المباشرة التي تقدّمها الوحدات المعجمية في علاقتها مع بعضها إلى دلالات ضمنية يمكن التّوصل إليها من خلال الاستلزامات الحوارية وتقتضي استحضار مكونات أخرى سياقية داخلية وخارجية تمكّن المتلقي من الانتقال من الدّلالة الطّبيعية إلى الدّلالة غير الطّبيعية »[3] فكلّ ما يصدره المتكلّم من ألفاظ على تنوعها،

[1] جورج بول: التّداولية، ص 13.

[2] إلفي بولان: تر: محمّد تنفو- ليلى أحمياني: المقاربة التّداولية للأدب، ط1، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2018، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص6.

وعبارات، حتّى الحروف التي ينطقها، إضافة إلى الإشارات والشّفرات الغير لسانية، كلها تدخل مجال الدّراسة التّداولية، فهي تعتبر معينات للمرسل، يتخذها ليُفهَم معنى كلامه، فالتّداولية « تبحث العلاقة بين الدّوال ومستعمليها »[1] في كيفية توظيف المتكلّم للّغة بشتّى عناصرها، والإشارات والإيماءات، مبينة تفرّده بهذا الفعل، وانسجامه مع هذه الدّوال ليمكن المتلقي من فهمه « وفي هذا الصّدد تشرح التّداولية مصطلحاً ومفهوماً وإجراء كيف يتمكن مستخدمو اللّغة من التّغلب على الغموض الواضح وعلى المشاكل التي تعترض عملية فهم قصد المتكلّم، طالما أن المعنى يعتمد على طريقة الكلام ومكانه وزمانه وما إلى ذلك من محدّدات وظروف محيطة»[2] فالدّرس التّداولي يساهم بدرجة كبيرة في تسهيل عملية التّواصل، من خلال تيسير فهم مقصدية المتكلّم، عن طريق تبيين سبل فضح المعنى من طريقة الكلام، وسياقه.

خلاصة: غالباً ما يفسّر الإنسان ما يحيط به اعتماداً على طريقة إدراكه للأمور، وهذا ما يفسّر الاختلاف والتّعدّد الحاصل في فهم هذه الأمور، فكلّ يفسّرها حسب الجانب الذي ينظر منه، خاصّة إذا كثرت الجوانب، وصغر إدراك المرء لها جميعاً، واكتفى بما يسعفه ويساعده، أدّى هذا إلى تقلّص ميدان البحث، وعدم إلمام تام بالدّلالة، وهذا ما حدث مع النّص الأدبي، « فالنّص الأدبي في أبسط مظاهره كلام، ولأنّه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلا، والنّص الأدبي إبداع فردي ولأنّه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه، والنّص الأدبي فرد منغرس في الجماعة، ويتجه إلى مجموع القراء لذلك تناوله علم الاجتماع بالدّرس وهكذا إلى أخر العلوم الإنسانية علماً علماً، لكلّ منها طريق يسلكه إلى الظّاهرة الأدبية فيمتحن مناهجها عليه».[3] وهذا التّهافت والتّسابق بين المناهج ليس من باب الصّدفة، بل إن ميزات النّص وخصائصه، جعلت من كلّ منهج يرى تناسبه والنّص، بل يتعدّى ذلك ليستطرد بنجاعة آلياته دون المناهج الأخرى، وهو ما نراه اليوم، من تعدد النّظريات و الإجراءات النّقدية في سبيل

[1] إدريس مقبول: الأفق التّداولي نظرية المعنى والسّياق في الممارسة التّراثية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، 2011، ص8.
[2] بشرى بستاني: التّداولية في البحث اللّغوي والنّقدي، ص 12.
[3] حبيب مونسي: نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دار الأديب، وهران –الجزائر، 2007، ص132/131.

تحقيق غاياتها، ويكون في كلّ مرّة نقص واضح متعمّد على أحد أطراف العملية التّواصلية، إمّا تركيز على سيّاق النّصوص وعلى دلالاتها التّاريخية أو الاجتماعية أو النّفسية، وإهمال للنّص، وإمّا العكس بقتل مؤلّفه و عزله عن سياقه ودراسته في ذاته لذاته، وبعيداً عن هذه النّظرتين يقدّم مناصرو الحلقة الثّالثة للعملية الإبداعية القارئ على كلّ من النّص وسيّاقه، ويعتبرونه الميزان الأساس في نقد النّصوص والوصول إلى دلالاتها.

الفصل الثاني:

آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري بين السّياق والنّسق

- ✓ واقع النّقد الجزائري قبل الاستقلال
- ✓ الإجراءات السياقية والتّأسيس لنقد منهجي
- ✓ تلقي المناهج النسقية وخصوصية التطبيق
- ✓ النّقد الجزائري بين الابداع والاتباع

أولا: واقع النّقد الجزائري قبل الاستقلال:

انطفأت الشّمعة التي كانت تنير الوطن الحبيب، وتلبّدت سماءه بالغيوم القاتمة، فلا يكاد يعرف ليله من نهاره، ولا شتاءه من صيفه، لا شمس يتدفّئ بها، ولا قمر يستأنس به، لا ضحكات ولا تبسم، أحزان وظلام حلّت به منذ وطئت الأقدام الدّنيئة ترابنا الطّاهر، ومارست شتّى طقوس الظّلم على شعبه، دون رحمة ودون هوادة، وحين لاقت من أهله ما لم يكن في حسبانها، من صبر وعزيمة واعتصام بحبل الله، ونزوعاً للقومية والعروبة، أخذت تجرّب كلّ ما يفصل بين هذا الشّعب وتاريخه ومعتقداته ودينه ولغته، فحاربت العلم والعلماء، وحاولت فرض لغتها على حساب العربية، فتقلّصت دائرة العلم بما فيها الأدب ونقده، هذا الأخير وهو موضوع بحثنا، الذي بحث عن من يرفع رايته لدى شعب ألهاه الجهاد وطلب الحرية، لذا « تجمع جلّ الدّراسات والبحوث الّتي تناولت المادّة النّقدية الجزائرية قبل سنة 1961م، على أنّ لا جدوى للبحث عن تجمع خطاب نقديّ جزائريّ يستحقّ الدّراسة والتّمحيص ضمن أطر الخطاب النّقدي وحدوده المنهجيّة والاصطلاحية وكلّ ما هنالك مجرّد محاولات قليلة وفقيرة، متناثرة في بعض الصّحف والمجلاّت»[1] لأن الجزائر كانت تمرّ بمحنة الاستعمار، ومن ذا الذي يفكر في غير الثّورة وفي غير الواقع العصيب والمعاناة التي نالت من الجزائر وشعبها، حتى أن الأدب ارتبط في بداياته بالحركة الاصلاحية، فكانت الكتابات في ميدان الدّين لمحاربة البدع والخرافات، وفي المجال الوطني دعماً للثّورة وتحريضاً للشّعب طلباً للحرية، فهذه كانت معظم موضوعات الأدب «إذ كيف نتحدّث عن النّقد الأدبي في الجزائر، بينما لا نعترف أو لا نكاد نصدّق أنّ عندنا أدبا ناضجا شقّ طريقه مع قافلة الأدب المعاصر، أو الأدب العالمي؟»[2] والنّقد والأدب صنوان يسند ويكمّل أحدهما الأخر، ومادام الأدب ضعيفاً فسيجرّ معه دون أدنى شكّ النّقد إلى ذات الضّعف، لأن الأول يعدّ المادة الخام التي يعتمدها الثّاني، والميدان الذي يُظْهِرُ فيه آلياته وإجراءاته، وأي خلل ونقص سيؤثر على المجالين معاً.

[1] يوسف وغليسي:النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونيّة إلى الألسنيّة، مرجع سابق، ص9.

[2] أبو القاسم سعد اللّه: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرّئد للكتاب، الجزائر، 2007، ص79.

ومع ذلك فقد عرفت السّاحة الأدبية بعد الحرب العالمية الأولى، تحرّكاً ونهضة قادتها جمعية العلماء المسلمين بقيادة عبد الحميد بن باديس، واقفة في وجه الاستعمار، باعثة الثّقة في النّفوس، فتحرّكت معها ألسن الأدباء شّعراً ونثراً، إتماماً لأوجه النّهضة وإشهاراً لها، ودون أدنى شكّ تبع ذلك تعليقات وانتقادات، نستطيع إدراجها تحت قائمة النّقد الأدبي ولو لم تكن ممنهجة كما يلزم، إذن فما دمنا نعترف بوجود محاولات في الأدب فمن الواجب أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى في النّقد.

قبل الحديث عن النّقد الجزائري قبيل الاستقلال، سأعرج على بعض قامات التراث النقدي الجزائري، وسأذكر جهود كلّ من عبدالكريم النّهشلي، وابن رشيق المسيلي باختصار:

أ/ عبدالكريم النّهشلي: عاش في النصف الأول من القرن الخامس للهجري، صاحب "الممتع في صنعة الشعر" والذي بناه صاحبه على فكرة « خير كلام العرب وأشرفه عندها هذا الشعر، الذي ترتاح له القلوب وتجذل به النّفوس، وتصغى له الأسماع، وتشحذ به الأذهان، وتحفظ به الآثار، وتقيد به الأخبار »[1] وقد قسّمه إلى عشرين باباً، له وقفات في أثناء الحديث عند كلّ باب، وتعليقات لمّاحة تبيّن قدرته الفائقة في فهم الشعر، وإلمام بأسراره، كما أنه يمثل أحيانا لقضية واحدة بشواهد شعرية متتابعة، والمعاني المتفرعة عليها، إضافة إلى ذلك يعقب الشعر بشرح مطول أو مختصر حسب اللّزوم، خاصة إذا احتوى الشعر خبرا أو ذكرا لمعركة أو يوم من أيام العرب، كما لم يفته عرض لمعاني اللفظ الغريب « وقد يثير قضايا في النقد على صورة ما أثار القدامى من أمثال ابن سلام وابن قتيبة وابن طباطبا حول اللفظ والمعنى، وملاءمة القول لمقصد الشاعر ومناسبته للمقام، أو خروجه عليه، والقصد والاعتدال، أو المبالغة والاسراف»[2] وهذه القضايا في مجموعها أسس الدّراسات القديمة، فما عالجه النّهشلي لا يقل قدرا عمّا تطرّق إليه أعمدة النّقد قبله وفي عصره وبعده.

ب/ ابن رشيق المسيلي: ولد بالمسيلة وتأدّب بها، ثم ارتحل إلى القيروان لذلك عرف بالقيرواني، صاحب كتاب " العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده" هذا المؤَلَّف الذي « جمع أحسن ما قاله كلّ واحد ممن صنف في معاني الشعر ومحاسنه وآدابه، وعوّل مؤلفه فيه على قريحة نفسه، ونتيجة خاطره، خوف التّكرار، ورجاء الاختصار، إلا ما تعلق بالخبر، وضبطته الرّواية، فإنه لم يغير شيئا من لفظه ولا معناه،

[1] عبد الكريم النّهشلي: الممتع في صنعة الشعر، تح محمد زغلول سلام، د ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ت، ص 05.
[2] المرجع نفسه: ص 08.

ليؤتي بالأمر على وجهه »[1] وقد جاء في جزأين ضمّا أكثر من مائة باب في كلّ ما يتعلق بالشّعر والشعراء، في فضل الشعر، وفي من رفعه شعره ومن وضعه، باب السرقات، باب البلاغة، باب البيان ...، وقد تتبع في أحكامه النّقدية على الشعر ثلاثة معايير، المعيار اللغوي، المعيار الفني، المعيار الايقاعي، وهذا الكتاب بمثابة كتاب " نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، كما له بالإضافة مؤلّف " الأنموذج" وكتاب " قراضة الذّهب في نقد أشعار العرب" وموضوعه النظر في الخلق الشعري وتطوره ونقد أشعار العرب في نطاق هذا الخلق وهذا التّطور،[2] فابن رشيق يعتمد على أشعار العرب بأن يورد الشواهد الشعرية، فيعمد إلى تحليلها واستنباط سير التّطور منها سواء نحو التّحسن أو العكس.

إضافة إلى هذين النّاقدين نذكر أيضا يحي بن عبد المعطي بن عبدالنور الزواوي، صاحب "الدّرة الألفية ألفية ابن معطي في النّحو والصرف والخط والكتابة" والتي تعتبر أول منظومة نحوية في ألف بيت، وبها فتح ابن معطي الباب لمن أتى بعده كابن مالك والآثاري والسيوطي.[3] فهو بهذا كان له السبق في إحداث أمر جديد خدمةً للغة العربية، كما يجدر الذّكر في مجال التّراجم كتاب الغبريني "عنوان الدّراية" التي قام فيه بترجمة أعلام المائة السابعة الهجرية. وبهذا تعتبر هذه المصادر ذات قيمة نقدية كبيرة، والرّجوع إليها كالرّجوع إلى الأعمال النّقدية الأخرى في المشرق.

بيّنت فيما سبق بعضا من الجهود المقدّمة في التّراث الجزائري، والتي تمثل بدايات السّلسلة النّقدية الجزائرية، فهذه المؤلّفات أصول للنّقد الجزائري المعاصر، والذي عدّه الكثيرون نقدا حديث العهد، ولئن كان السّبب الأول في قولهم هذا المرحلة الاستعمارية، والتي رأوها قطيعة لكلّ أدب ونقد في الجزائر، وهي في حقيقة الأمر إن صحّ التّعبير خط رفيع متماسك لم ينقطع برغم الظّروف.

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبدالحميد، جز 1، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، ص3.

[2] ابن رشيق القيرواني: قراضة الذّهب في نقد أشعار العرب، تح الشاذلي بويحي، دط، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972، ص7.

[3] ينظر: ابن المعطي الزواوي: الدرة الألفية ألفية ابن معطي في النحو والصرف والخط والكتابة، تقد سليمان ابراهيم البلكيمي، ط1، دار الفضيلة، القاهرة، 2010، ص13.

أما بالنسبة للنّقد الجزائري قبل الاستقلال فيلخّصه أبو القاسم سعدالله في أربعة مراحل:[1]

المرحلة الأولى: تمثّلت في بعض الحملات الّتي كان يقوم بها شيوخ الجزائر على غرار أبي القاسم الحفناوي، عبد القادر البجاوي والمولود الموهوب، ومحمّد كحول، في الابتعاد عن الجديد ونبذه، و الأخذ بالقديم باعتباره تراثا قومياّ عن طريق المحاضرات والدّروس الّتي كانوا يلقونها في الثعالبية ونادي صالح باي ومدرسة الجزائر، فتزامنت هذه المرحلة مع حركة البعث والإحياء في المشرق العربي، فقد كانت محاولاتهم مركّزة على ربط الماضي بالحاضر، بل استحضاره وعصرنته، ولهذا سبب وجيه لأن الاستعمار كما سبق لنا الذكر حاول طمس الهوية الجزائرية، وفرنسة الشّعب لبعده عن دينه ولغته فكان بعث التّراث العربي وإعادة إحياءه ردّا على أفعال المستعمر.

المرحلة الثّانية: تمثّلت هذه المرحلة في أراء أفكار جمعية العلماء المسلمين لما كان يقدّمه الشّيخ عبد الحميد بن باديس لتلاميذه، من دراسة الأدب وأساليبه والانتفاع من القديم والجديد معاً، رامياً من وراء ذلك إلى الإصلاح. فانصب اهتمام الشّيخ على دراسة اللغة العربية وقواعدها، والعلوم الفقهية ليتسنّى له تربية جيل واعٍ بالمسؤولية، متشبع بالثّقافة العربية، فكان مجال النّقد محدود منحصر في التّوجيه والإرشاد في قواعد اللّغة، وعلوم القرآن من فقه وتفسير.

المرحلة الثّالثة: تمّت هذه المرحلة على يد الشّيخ البشير الإبراهيمي الّذي كانت ثقافته الأدبيّة أوضح من زميله بن باديس، حيث كانت صلة الشّيخ بتلاميذ بن باديس كبيرة فينشدون الشّعر بين يديه فينتقدهم ويرشدهم ويحدّثهم في قديم الأدب وجديده. وفي هذه المرحلة عرف النّقد تقدماً ملحوظاً، لأن ما كان يقوم به الشّيخ البشير الإبراهيمي من تمحيصٌ ونقد وتوجيه، هوعن وعي تامّ بمواطن القبح والحسن، فيقوم بتقديم آراءه قصد المعالجة والنّصح. يقول في مقال يشير فيه إلى ما أصاب الشّعر في زمانه:« وقد اطلعنا على أكثرها فإذا هي أخت الأشعار الملحونة الرّائجة في السّوق، لأنّها منقطعة الصّلة بالشّعر في أعاريضه وأضربه، ومنقطعة الصّلة بالعربية في ألفاظها ومعانيها، ومنقطعة الصّلة بالخيال في

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص80.

تصرّفه واختراعه....»[1] ومن أقواله هذه يتبين أن للبشير الإبراهيمي آراء نقدية، مستوحاة من التّراث العربي، فهو مطّلع على بحور الشّعر الخليلية، كما يبدو متمكّناً من اللّغة العربية والبلاغة، و يعرف جيّداً الخيال ومؤثراته في الشّعر، كما تبدو نزعته التقليدية واضحة حين وصفه للشّاعر محمد العيد آل خليفة فيقول « شاعر مستكمل الأدوات، خصيب الذهن، رحب الخيال، متسع جوانب الفكر، طائر اللّمحة، مشرق الدّيباجة، متين التّركيب، فحل الأسلوب، فخم الألفاظ، محكم النّسج ملتحمه، مترقرق القوافي، لبق في تصريف الالفاظ وتنزيلها في مواضعها، بصير بدقائق استعمالات البلغاء، فقيه محقّق في مفردات اللّغة علماً وعملاً، وقاف عند حدود القواعد العملية، محترم للأوضاع الصّحيحة في علوم اللّغة كلّها، لا تقف في شعره – على كثرته – على شذوذ أو رخصة أو تسمح في قياس أو تعقيد في تركيب أو معاضلة في أسلوب، بارع الصّنعة في الجناس والطّباق وإرسال المثل، والتّرصيع بالنّكت الأدبية والقصص التّاريخية »[2] أجمل الإبراهيمي جميع المواصفات التي تجعل من الشّاعر بارعاً فذّاً، وما يجعل من شعره ذو مكانة بين فحول الشّعراء، فأنزل محمد العيد هذه المنزلة، ووقف عند خصائص شعره، مستنبطاً آراءه من التّراث النّقدي العربي، والميزان الذي استخدمه الأجداد في الحكم على نوابغ الشّعراء، وبالنّظر لهذه الآراء، نتأسّف على الوضع الذي كانت تمرّ به البلاد، والحالة النفسية للشّيخ البشير الإبراهيمي، وإلاّ لكان للنّقد الجزائري موضع آخر، بين نظرائه في الساحات النّقدية الأخرى.

المرحلة الرّابعة: قاد هذه المرحلة الجيل الّذي تخرّج على يد الشيخ بن باديس علمياً وعلى يد البشير الإبراهيمي أدبياً، وما ميّز هذه المرحلة تأثّر أصحابها بالثّقافة المعاصرة، فنجد المذهب الرّومانتيكي والمذهب السّلوكي، ومن أبرز أصحاب هذه الفترة حمزة بوكوشة وحوحو وذياب وعبد الوهّاب بن منصور ومولود الطّيّاب.[3] فقام أصحاب هذه الفترة بنوع من الاطلاّع على الآخر، والافادة من التّقدم والتّطور الذي عرفه، خاصة في ميدان الشّعر« واستطاع بعض الشّعراء أن يستجيبوا ويتفاعلوا مع بعض

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية 1925-1975، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص23.

[2] أحمد طالب الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جز1، ط1، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1997، ص369.

[3] ينظر أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص81.

الاتجاهات التي قد تعتبر جديدة آنئذ كالاتجاه الوجداني الرّومانسي، وحاول بعضهم أن ينظر إلى الشّعر نظرة نقدية متفحّصة ويدخل عليها نوعاً من التّجديد في الوزن والقافية»[1] حيث بدأت القصيدة تأخذ منحنيات جديدة وتتماشى مع العصر، فتحرّكت مع هذا السّبق الألسن من مؤيّد ومعارض.

ولكن مع هذه الآراء المتفرّقة في ثنايا المقالات المنشورة في المجلاّت والجرائد، وفي المجالس والحلقات العلمية، لا ننفي الضّعف الذي عرفته السّاحة النّقدية الجزائرية وعدم اهتمام الأدباء بالنّقد، ودليل ذلك قول الزّاهري" أعرض على أدباءنا وكتّابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كلّ أديب قادر على نقدها أن ينتقدها انتقاداً أدبيّاً، وأن يرينا أنموذجاً من هذا الفن الجميل، فن النّقد الّذي هو ميز الخبيث من الطّيب، والخطأ من الصّواب، والصّحيح من الفاسد، فإنّنا قد عرفنا أنّ بالجزائر شعراء فحولاً، وكتبة متقدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلاّ في النّقد الأدبي، فإنّنا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر، فهل أحد من حملة الأقلام إلى هذه القصيدة، فينتقدها بإنصاف يكشف عن سيئاتها، ولا يظلم حسناتها؟، ليس الانتقاد هو الاقتصار على المدح أو القدح متى وجدا معا"[2]، فالزّاهري يدعو الأدباء الجزائريين إلى ممارسة العملية النقدية، والتي تبدو من خلال قوله أنّها منعدمة تماما، فبرغم كثرة الأدباء ورفعة موهبتهم، في نظم الشّعر والكتابة، إلاّ أن ذلك لم يشفع لهم في نظره ما لم يتبعوا فنّ الإبداع بفن النّقد، فأخذ مقاله هذا بعدين: من جهة يريد تحريك ودغدغة المشاعر نحو النّقد، ويعرض قصيدة لتكون دراستها كبداية لما يطلبه، ومن جهة أخرى يعطي فكرة عن الموضوعية، وإنصاف العمل الأدبي، والابتعاد عن الذّاتية والتّعصب.

وبالحديث عن الأسباب التي أعاقت النّقد الجزائري عديدة، ووقفت حجرة عثرة في طريقه، فإنّ« أهم سبب أدّى إلى هذا الرّكود و هذا التّأخر في دوران عجلة الأدب والنّقد هو الاستعمار الّذي طالما سعى طوال فترة وجوده بالجزائر إلى تشويه التّاريخ الجزائري، وإفراغه من محتوياته الإيجابية، ساعيّاً من وراء ذلك

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية 1925-1975، ص 31.

[2] الشّهاب: في 1925/12/17، نقلا عن عبد الله الركيبي، تطور النّثر الجزائري الحديث، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص239، 263.

إلى فصل المجتمع الجزائري عن قاعدته المتينة الّتي يرتكز عليها والمتمثّلة في الثقافة الوطنية»[1] فكان يضرب الأمة الجزائرية في أماكنها الحسّاسة ، سعيا منه إلى تفرقتها ، ليتسنّى له غزو البلاد عسكرياً وفكرياً، ومادام الأمر بهذا السّوء فهل للمفكرين متسع من الوقت ليدرسوا النّصوص ويحلّلوها ؟ويقدموا آراءهم إزاءها مادحين إيّاها أم ساخطين عليها ؟ فالواقع أكبر من ذلك كلّه، حتّى أن موضوعات النّصوص الأدبية كانت محصورة في مجال الثّورة والاصلاح، ولا مجال للأغراض الشخصية والذّاتية وهذا ما جعل معظم الأدباء ينشغلون «بالواقع العصيب الذي كانت تمرّ به البلاد، فكانت كتاباتهم ملتزمة بالقضية الوطنية، بعيدة كلّ البعد عن الثّقافات الأخرى، عربية كانت أم أجنبية، فهدف الأدباء آنذاك كان سياسيّاً أكثر منه أدبي».[2] فمن ذا الذي يهتم بالأدب جماليا وفنيّاً، ويتغزّل ويمدح، في حين أنّه معرّض للموت في أي لحظة، كما أن الأديب هو الوجه الثّاني للمقاومة الوطنية، توعيةٌ وتحريَضٌ ومواساة للشّعب الذي عانى الأمرّين، فتوجهات الأدباء كانت سيّاسية، ذات أبعاد تحرّرية، لا مكان فيها لأغراض الشّعر الذّاتية.

ومن النّكسة إلى النّكسة جرّاء الاحتلال، كانت حياة الأدباء مضطربة متخوّفة، وكانت الشّجاعة تكلّف صاحبها النّفي أو الموت، إلى أن اندلعت الثّورة التّحريرية الكبرى أول نوفمبر « وتشتّت المثقفون الجزائريون في أصقاع من الأرض شذر مذر، وكان لهم في الوطن العربي متبوأ ومقام »[3] وهذا ما ساعد الأدباء الجزائريين على التّعريف بالثّورة من خلال كتاباتهم، صحيح أن هذه الكتابات القصصية كانت للتّعريف بالثّورة، ومشاركة الإخوة العرب أحداثها، ولكن بقواعد القصّة وخصائصها المتعارف عليها، فصار الأديب كاتباً وناقداً لما يكتب في الوقت نفسه، فهو في جوٍّ عرف أهله النّقد المنهجي، لذا لا مناص من التزام قواعده وقوانينه. وهؤلاء الذين حُرِمُوا من أرضهم وأهليهم، سيكون لهم الأثر البالغ في مسار النّقد بعد الاستقلال.

[1] ينظر محمد العربي الزبيري: الثّورة الجزائرية في عامها الأول، ط1، دار البحث، قسنطينة الجزائر، 1984، ص10.
[2] ينظر عامر مخلوف: متابعات في الثّقافة والأدب، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ض205.
[3] عبدالمالك مرتاض: القصّة الجزائرية القصيرة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص7.

وعموماً فإنّ ما يميز نقد هذه الفترة – على قلّته – ما يلي:

1- نقد قليل جاء على شكل مقالات نشرت في المجلات والجرائد، وهذا لأسباب عديدة تمثّلت في الواقع العصيب، وعدم خبرة الأدباء الجزائريين، بالإضافة إلى عدم اهتمامهم وتخصّصهم في النّقد.

2- نقد إصلاحي توجيهي، لا سيما وأن السّاحة الأدبية الجزائرية اقترنت في بداياتها بالحركة الإصلاحية، وهذا ما أدّى إلى اقتصار النّقد على وجهات معيّنة.

3- نقد جزئي لا يرقى للمستوى، سطحي لا يغوص في غيابات العمل الأدبي، تغلب عليه الانطباعية.

ولهذا عدّ الباحثون والنّقاد النّقد الجزائري قبل الاستقلال، نقداً انطباعياً تقليديا في مواضع عدّة، لا يرقى لخانة النّقد المنهجي، الذي ينتمي للبحث العلمي، لكن لذلك أسباب كما سبق، ولو كان التّقييم حسب الظّروف فإن النّقد الجزائري إبان الاستعمار كالخيط الرّفيع الرّابط بين الماضي والحاضر، والمحافظ على التّراث والطّامح للمستقبل، وبهذا فهي أصعب فترة مرّ بها النّقد الأدبي.

ثانيا: الإجراءات السياقية والتّأسيس لنقد منهجي

بالنّسبة للنّقد المنهجي الذي عرفه العصر الحديث، والذي يرتكز على أسس ومنطلقات علمية له آلياته ووسائله الموضوعية، التي ساءل بها النّصوص الأدبية وبحث في دلالاتها ومعانيها، فقد تلقته السّاحة النّقدية الجزائرية قبيل الاستقلال« ويمكن القول بأن النّقد التّاريخي هو البوّابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النّقدي الجزائري عينه عليها، ابتداء من مطلع الستّينات من القرن الماضي »[1]، لأن لهذا المنهج سبق الظّهور لدى الغرب أو في المشرق، كان أوّل المناهج ظهوراً في الجزائر، وكأي أمة تسعى للرّقي والتّطور سعى النّقاد والباحثون الجزائريون إلى الاطلاع على الآخر والاحتكاك به للإفادة منه، وفي هذا يقول عمّار زعموش: « إن لجوءنا اليوم إلى مناهج نقدية ظهرت في بيئة غير بيئتنا، ووجدت لحلّ مشاكل وقضايا تختلف – قليلا أو كثيرا – عن مشاكلنا وقضايانا، يعود في أساسه إلى الرّغبة في اللّحاق

[1] يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونيّة إلى الألسنيّة، ص 22.

بالرّكب الحضاري وتوفير الجهد وربح الوقت في اكتساب الخبرة والتّجربة، ومعالجة القضايا الرّاهنة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى الجمود والتّحجر الذي أصاب ثقافتنا وفكرنا منذ قرون حيث أصبحت لا نستطيع مسايرة حركة الواقع التّاريخي وصورته »[1]، فالتّقليد والأخذ عن الآخر ليس عيباً في معظم الأحيان، خاصة إذا كان له السّبق، فالأيام سجال، فالواقع الذي مرّت به الجزائر، جعل أدبها ونقدها متأخرين كثيراً، ولاستدراك ذلك استوجب علينا اختصار المسافة والوقت ونقل تقدّمه – من مناهج نقدية – للسّاحة النّقدية الجزائرية، وخاصة وأن « معظم رواد النّقد الأدبي في الجزائر هم من خريجي الجامعات العربية مثل الدّكتور محمّد مصايف والدّكتور عبد الله الركيبي والدّكتور واسيني الأعرج، وغيرهم. كما أن الكثير من النّقاد العرب كانت لهم مساهمتهم في تنشيط الفعل الثّقافي في الجزائر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فالحدود بين النّقدين – العربي والجزائري – متداخلة إلى حدّ بعيد، ممّا يجعل الحديث عن النّقد الأدبي في الجزائر حديثاً عن النّقد الأدبي العربي بصفة عامة »[2]، فكان هذا تحفيزاً للنّهضة بالنّقد الجزائري والسّير به للّحاق بالرّكب.

والحديث عن الانطلاقة الفعلية للنقد التّاريخي في الجزائر، فقد كانت قبيل الاستقلال « وعلى وجه التّحديد فإن سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرّسمي للمنهج التّاريخي في النّقد الجزائري، وهي السّنة التي ظهر فيها كتاب أبي القاسم سعد الله عن الشّاعر محمد العيد آل خليفة »[3]، فقد أفاد أبو القاسم سعد الله من معطيات وآليات هذا المنهج لدراسة شعر محمد العيد، والوصول إلى دلالاته، ويظهر ذلك جليّا في تقسيمه لهذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام، فوسم القسم الأوّل[4] بـ: حياته، وفيه تعرّض إلى بيئة الشّاعر بما في ذلك حياته السّياسية والثّقافية، بالإضافة نشأته ورحلاته وتنقلاته وآراءه اتجاه قضايا مجتمعه، وككل متوسّل لهذا المنهج فقد بدأ أبو القاسم سعد هذه الدّراسة بالكشف عن السّياق الخارجي

[1] عمار زعموش: النّقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص 61.

[2] المرجع نفسه: ص 75.

[3] المرجع نفسه: ص 75.

[4] أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007، ص66.

– البيئة والزّمان والمكان – للشّاعر تمهيداً للقسم الثّاني الموسوم بـ: شعره[1]، والذي حصره بين مرحلتين: الأولى قبل الحرب العالمية الثّانية، والمرحلة الثّانية من الحرب العالمية إلى الثّورة، ثمّ شرع في تصنيف شعر محمد العيد حسب موضوعاته، وكان يربط كلّ قصيدة بالمناسبة التّاريخية التي قيلت فيها، وفي آخر هذا القسم تعرّض إلى خصائص شعره ومنزلته، أمّا القسم الثّالث[2] فخصّصه لنماذج من شعره. اتّخذ أبو القاسم سعد الله من حياة الشّاعر وظروفه الخارجية والأحداث السّياسية، تفسيرات للوصول إلى الأسباب التي دفعت الشّاعر إلى نظم قصائده، كما ساعده ذلك على تصنيفها، واستخراج خصائصها وميزاتها. وبالنّظر إلى كتبه الأخرى ككتاب " دراسات في الأدب الجزائري الحديث " و " تجارب في الأدب والرّحلة " « فقد ظلّ أبو القاسم سعد الله أميناً للرؤية المنهجية التّاريخية »[3]،التي يراها لازمة لدراسة النّص الأدبي، خاصة النّص الشعري الجزائري الذي عرف ظروفاً خاصة، تتناسب والدّراسة التّاريخية.

كما يتجلّى المنهج التّاريخي في أعمال محمد ناصر النّقدية، ومن ذلك دراسته للشّعر الجزائري الحديث، في كتابه " الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م- 1975م " والذي يعتبر أنموذجاً للدّراسة النّقدية وفق المنهج التّاريخي، لأن محمد ناصر وظّف من خلاله كلّ عناصر الدّراسة التّاريخية (البيئة، الزّمان، المكان) للوصول إلى دلالات هذا الشّعر وتفسير ظواهره، و قد اتّبع الخطوات التّالية: [4]

- تحديد فترة الدّراسة من سنة 1925 وهي سنة ظهور الحركة الإصلاحية، إلى 1975 وهي السّنة التي سُجِّلَ فيها البحث.
- الكشف عن المؤثّرات الأساسية في الاتجاهات الفنية للشّعر الجزائري الحديث.

---

[1] أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص 130 إلى 241.

[2] المصدر نفسه: ص 244 إلى 277.

[3] يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر من اللّانسونيّة إلى الألسنيّة، ص 25.

[4] ينظر محمد ناصر: الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، من ص7 إلى11.

- استخلاص الخصائص الفنية لهذا الشّعر من خلال اتجاهاته.
- إلحاق البحث بترجمة لأهم الشعراء وفهرساً لكلّ ما صدر من قصائد في أهم الدّوريات الجزائرية ما بين (1925- 1962).

أمّا في كتابه " الشّعر الجزائري من الرّومانسية إلى الثّورية 1925-1962 " فقد تجاوز المنهج التّاريخي إلى تناول يتعامل مع النّص أساساً، معلّلا ذلك بأنّه « محاولة لدراسة جانب هام من الشّعر الجزائري الذي لا يزال جانب كبير منه في حاجة إلى دراسة نقدية تحليلية لا تقف عند القضايا الفكرية ولا تكتفي بالمنهج التّاريخي »[1] فرغم اعتماده المنهج التّاريخي، إلاّ أنّه لم يكتفي به بل تعامل مع النّص، من حيث فنيته وجماليته، في عملية تبدو مكتملة نوعاً ما، .

كما نجد الخطوات نفسها لدى عبد الله الركيبي في كتابه " الشّعر الدّيني الجزائري الحديث " من حيث تحديد حقبة الدّراسة والتي ربط بدايتها ونهايتها بأحداث تاريخية، والحديث عن الحياة السّياسية والاجتماعية، وتبيان أثر الاستعمار في محاربة اللغة العربية في الجزائر وانعكاس ذلك على الأدب شعراً ونثراً، كما تعرّض إلى الظروف التي ساهمت في ظهور المدائح الدّينية، وإدراج تراجم لعديد الشّعراء.[2] ومن كتبه التي اتبع خلالها هذا المنهج أيضاً " القصة الجزائرية القصيرة " و " تطور النّثر الجزائري الحديث 1830م- 1974م"[3] حيث اتخذ من البيئة والزّمان وأحداثه والمكان وتأثيره والظّروف السّياسية والتّاريخية عناصر مساعدة على تفسير الظّاهرة الأدبية، واكتشاف دلالاتها التّاريخية وتصنيفها.

ساعد المنهج التّاريخي النّقاد الجزائريين على تتبع دلالات النّصوص من مبدأ البيئة التي نشأت فيها والظّروف التي ولّدتها، حتّى أن الأعمال الأدبية الجزائرية، بدت وكأنّها تتناسب وهذا المنهج، خاصة ما تعلّق بفترة الاحتلال.

---

[1] محمد ناصر: الشّعر الجزائري من الرّومانسية إلى الثّورية 1925- 1962، د ط، المتصدر للتّرقية الثّقافية والعلمية والاعلامية، الجزائر،2013، ص7.

[2] عبد الله الركيبي: الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، د ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص09.

[3] ينظر مخلوف عامر: مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص5.

وفي الوجه الثّاني للسّياق الخارجي وفي العلاقة الرّابطة بين الأدب والمجتمع، وانعكاس أحدهما على الآخر، سعى النّقاد الجزائريون إلى الكشف عن هذه العلاقة، والبحث عن الدّلالة من هذا المبدأ « ومن المعروف أن التّركيز على الدّلالة الاجتماعية للأدب، كان من أهدافه تحديد وظيفة له وحمل الأدباء على اتخاذه سلاحاً في خدمة ما يلتزمون به من مبادئ، فضلا عن أن هذه المبادئ كثيراً ما تحدّد مسبقاً ليصبح العمل الأدبي مجرّد قالب تصب فيه تلك المبادئ والتّوجهات ».[1] وهذا ما دفع معظم الباحثين إلى محاولة الكشف عن هذه المبادئ وهذه التّوجهات، للوصول إلى دلالات النّص وقد « استغرق النّقد الاجتماعي حيّزاً كبيرا من الكتابات النّقدية الجزائرية، تجلّت هيمته الشّاملة عليها خلال العشرية السّبعينية بصورة لافتة »[2] ويعود هذا بشكل كبير للسّياسة التي اتبعتها الدّولة الجزائرية آنئذ، فتبعها الأدب والنّقد وظهرت عديد الدّراسات الدّاعية لربط النّص بالمجتمع الذي احتضنه وولّده ومعالجة الأعمال الأدبية في ضوء المنهج الاجتماعي، كأعمال محمّد مصايف، واسيني الأعرج، عمر بن قينة، محمّد ساري....

يرى محمّد مصايف أنّه من العسير الحديث عن القصّة الجزائرية، والدّور الذي يقوم به القّاص بمعزل عن الحركة العامّة للمجتمع، والحديث عن علاقة القصّة القصيرة بهذه الحركة حديث عن القصّة ذاتها، ويمكن تحديد هذه العلاقة اعتماداً على العمل الأدبي ككلّ[3]، فالمجتمع مادة خام لمواضيع الأدب، والأديب الفذّ الذي يلتزم بقضايا الجماهير بالدّرجة الأولى، والاهتمام بالأبعاد الاجتماعية ومحاولة عكسها في كتاباته، وقد أدرج في هذا الموضوع آراء بعض الرّوائيين والقصّاصيين الجزائريين على غرار " الطّاهر وطار " و " الجيلالي خلاص "، فيرى الأوّل أن الثّورة – النهضة – لن تنجح إلاّ إذا وعى الأديب مسؤوليته حق الوعي، ويرفض الثّاني الأدب العابث لأنّه يتنافى والدّور النّضالي الذي ينبغي أن يقوم به الأديب،[4] فالأدب والمجتمع لصيقان ببعضهما يؤثّر أحدهما على الآخر، في عملية انعكاسية، ولهذا آثر قوّاد المنهج الاجتماعي اتخاذ النّص وثيقة للوصول إلى الدّلالات الاجتماعية، وتفسير الأبعاد

[1] مخلوف عامر: مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، ص10.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص41.

[3] ينظر: محمّد مصايف: النّثر الجزائري الحديث، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 9.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 10-11.

الأيديولوجية للمؤلّفين، وتحديد غايات تغييرية، لأن النّصوص الأدبية مرتبطة بالمجتمع وعلاقتهما علاقة الشّيء بعلّة وجوده، فهي لا تخرج عن سياقها الاجتماعي والواقع الذي غرست فيه وترعرعت في أحضانه.

يركّز محمد مصايف على الأدب الهادف الذي يسمو بالمجتمع، ويسعى إلى تطوره وازدهاره، وهذا ما يفسّر اعتناقه للمنهج الاجتماعي واتخاذه آلية يصبو من خلالها لتفسير الواقع، وما حول النّص من رؤى اجتماعية، ولذا فإن تبنّيه« للنّقد الاجتماعي أمر واضح لا غبار عليه، وهو نابع أساساً من إيمانه المتجذّر بالرّسالة الاجتماعية للأدب والدّور النّضالي الجماهيري الذي ينبغي أن يضطلع به »[1] فهو بهذا يحثّ الأدباء على الشّعور بالمسؤولية، ويدفعهم دفعاً إلى زراعة ما يؤكل، والابتعاد عن ذاتية الإبداع والأنانية، ليس بهدف التّسلط عليهم و مخاصمتهم، بل تحفيزهم والأخذ بأيديهم ومساعدتهم في تطوير تجربتهم وتجويدها، وتوجيههم إلى النّماذج الأكثر صلاحية، في إطار اجتماعي وثقافي هادف بعيد عن الشّذوذ والانحراف، وأهم مفهوم يلج من خلاله مصايف معالم النّصوص الأدبية وينطوي تفسيرها وتحليلها، ومن بعد تقييمها تحت مظلّته هو مفهوم الالتزام، هذا الأخير الذي يعبر عن الموقف الذي يقفه الأديب ممّا يجري حوله، وإدراكه لمسؤوليته اتجاه أمته ومجتمعه، والعيش داخل تجربتهم، ومشاركتهم همومهم ونضالهم، ومحاولة حل مشاكلهم، ويشترط محمد مصايف في هذا أن يكون هذا الالتزام نابعاً من قلب الأديب صادقاً غير مصطنع، وإلاّ فلا جدوى من اعتباره التزاماً. وانطلاقاً من هذا المفهوم ينبني منهجه الرّامي إلى تقييم العمل الأدبي بحسب الزام الأديب بقضايا مجتمعه، فنجده في كتابه "النّثر الجزائري الحديث " في قسمه الأول، حين دراسته للقصة الجزائرية الحديثة، أنّه ربطها بقضايا ثلاث: الثّورة الجزائرية، التّغيير الاجتماعي، الاختيار القومي[2]، ليتسنّى له معرفة مواقف القصّاصين من هذه القضايا، لتمريرهم في غربال الأدب النّاضج الهادف، فينطبق هذا مع ما قاله شلتاغ عبود شراد: « هذا الاتجاه يحاول دراسة النّصوص الأدبية في ضوء الظّروف

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص46.

[2] ينظر: محمد مصايف: النّثر الجزائري الحديث، ص6.

الاجتماعية التي ولد في ظلالها، يلاحظ أن الأدب ظاهرة اجتماعية شأنهما شأن الظّواهر الاجتماعية الأخرى، التي تتأثّر بالمجتمع وتؤثّر فيه، وليست عالماً وهمياً أو خيالياً، أو حتّى ذاتياً غير خاضع لظرف معيّن، أو انعكاسات حضارية معيّنة »[1]غير أنّه لم ينكر النّص إنكار الغرب له، بل أدرج في فصل من الفصول الخصائص الفنية للقصّة الجزائرية القصيرة، وبهذا لم يلغي جمالية النّص الأدبي، بل راعى هذا الجانب وأعطاه دلالاته، بدراسة ميزات القصّة الجزائرية من خلال(التّحليل النّفسي والوصف الشّكلي للشخصية، أساليب السّرد، الحوار والمونولوج، لغة القصة، إضافة إلى تطرقه إلى بعض المآخذ الفنية لها)، فإذا تتبعنا منهجه النّقدي وتفكيره، نجد أنّه يحثّ الأدباء على أمرين أوّلهما: التّعبير عن الواقع ومسايرته والتّفاعل معه، بما يزيد تقدّمه وازدهاره، بصفته منأى لهم وموقف العزّ والكرم، وثانيهما: الاهتمام بجمالية النّص وفنيّته، فكلّما سمت هذه وكان العمل الأدبي رفيعاً، كلّما زاد ذلك من رفعة المجتمع المعبّر عنه، وزادت رسالة الأديب أصالة وقوة. وهذه الدّعوة تحسب لمحمد مصايف، وترمز لأصالة منهجه، الذي لم ينتهك حرمات النّص الأدبي وجماليته، وإعطاء النّقد الطّابع الاجتماعي المحض، الذي يعصر الأدباء عصراً، بما يجعل منهم آلات لصناعة ما بُرمِجُوا عليه، بلى دعا إلى التزام الأدب والرّسالة الاجتماعية، المتدفّقة من الرّغبة الشّخصية المقتنعة بها، ويكون ذلك في قوالب جمالية تتوافق وما تصبو إليه هذه الرّسالة.

إيماناً بواقع متطوّر وغدٍ أفضل، وهبّة تشمل كلّ المجالات، دافعة أصحابها للتّقدّم والازدهار، حاول واسيني الأعرج سبعينيات القرن الماضي تحليل النّصوص الأدبية، وفق المنهج الاجتماعي وذلك بربطها بواقعها وبنياته التّحتية وبالمجتمع وطبقاته، وإقامة علاقة بين الفن والاقتصاد، وتبدو غيرته واضحة على وطنه، من خلال معتقده الرّامي إلى تحقيق ما حقّقه الآخر- الاشتراكية الماركسية -بربط النّص بسياقه الاجتماعي ومعاينة الانعكاس القائم بينهما، فينكشف منهجه نوعاً ما في قوله: « نمت بذور شخصية جديدة أخرى في الأدب الانساني، هي الشّخصية الصّاعدة المتفتّحة، الهادفة، المنتمية للأرض والحياة

[1] شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت، ص231.

والمستقبل والمكافحة من أجل الخلاص البشري »[1] فهو بهذا يحدّد نوعية الأديب الذي يتحلّى بالتّفاؤل والانفتاح والنّفسية المكافحة، السّاعية لتغيير واقعها للأفضل، كما يركّز على الأدب الهادف البعيد عن التّخاذل والذّاتية، الماسك بيد طبقات المجتمع والسّير بها لغدها الأفضل، وتمتيعها بما يحقّق ذلك، فيقول بشأن المتعة« واضعة نصب اهتماماتها تزويد الإنسان البسيط بالبهجة والمتعة الجمالية، ودفعه أكثر نحو الاهتمام الواعي بمشاكله الجوهرية، لكن هذه المتعة ينبغي ألاّ تكون متعة غير حقيقية »[2] حتّى المتعة تكون حقيقية هادفة، تدفع الفرد للاهتمام بما يعيق تقدّمه، وإيضاح سبل تخطّي هذه العوائق، في عملية تستوجب تركيز الأدباء على مضامين النّصوص، لتأخذ طابع الجدّة وما قالبها الجمالي الممتع إلاّ تعزيزاً لمضامينها، فتبدو كالشّجرة الحسنة الطّلعة بورودها، الطّيبة الثّمار فتمتّع ناظرها وتشارك في منفعة أصحابها.

يعتبر كتاب واسيني الأعرج " اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر " خير مثال يبيّن منهجية تعامل صاحبه مع النّصوص الأدبية وفق منظور اجتماعي واقعي، حيث يقسّم كتابه هذا إلى باب تمهيدي نظري يستحضر فيه جذور وأصول الاتّجاه الواقعي الاشتراكي، ومنابع الرّواية تاريخياً.[3]أمّا الباب التّطبيقي الذي تضمّن تصنيفه للرّواية الجزائرية، فقد قسّمه إلى أربع اتجاهات، ومثّل لكلّ اتجاه ما يتناسب والرّوايات المدروسة:

- الاتجاه الاصلاحي
- الاتجاه الرّومانتيكي
- الاتجاه الواقعي النّقدي
- الاتجاه الواقعي الاشتراكي

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التّاريخية والجمالية، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص478.

[2] المرجع نفسه: ص475.

[3] ينظر: يوسف وغليسي: النّقد الجزائري من اللّانسونية إلى الألسنية، ص50.

اتخذ واسيني الأعرج من مفهوم "الطّبقة " معيناً لمواجهة النّصوص واكتشاف دلالاتها الاجتماعية، فنجده « يركّز كثيراً على التّناقضات الاجتماعية في النّص وما يمكن أن تفرزه من صراعات طبقية، لا سيما نضال الطّبقات المحرومة ضدّ الاقطاعية والبرجوازية .... متقصّيا الجوانب الجدلية للصّراع الطّبقي على مستوى المضمون بمصطلحات "الاقطاعية" و"البرجوازية الصّغيرة" و "الطبقية" و "الواقع" و "الوعي الجماهيري" و "الوعي التّاريخي" و "المجتمع" »[1] فكان مبدؤه الأساس في التّفسير والتّصنيف مبدأ مضموني، بالتّركيز على مضمون الرّواية وموضوعها، وما حقّقته في سبيل النّظام العام للمجتمع، من منظور مادّي واقعي اشتراكي، مضحيّاً – إن صحّ التّعبير – بالنّص وجمالياته التي لم تجد متّسعا في كتابه هذا

يستلزم الوجه الثّالث لدراسة النّص من منطلق سياقاته الخارجية، ربطه بنفسية مبدعه وما يترتّب عنها من ميول وأحاسيس ورغبات تراكمت في لاشعوره، هذا الأخير الذي ارتكزت عليه جلّ الدّراسات النّفسية، وبالحديث عن المنهج النّفسي في الدّراسات النّقدية الجزائرية، فإن أبرزها دراسة عبد القادر فيدوح في كتابه " الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي "[2]، حيث يرى أنّ « التّعامل مع النّص وفق منظور سيكولوجي، يمنحنا قراءة خاصّة عبر صياغته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفيّ، واستدعاء تجليّات اللاّشعور الجمعي »[3] فالمبدع ينفضح من خلال نصّه، وتتبّع أعماله يكشف عالمه الدّاخلي، وهو ما ركّز عليه المنهج النّفسي في دراسة الأدب، واعتبار هذا الأخير بوّابة لتلك النّفس، كما أن معالجة النّصوص الأدبية انطلاقاً من آليات التّحليل النّفسي « يستثير في القارئ الوظيفة الانفعالية، ويولّد فيه روح التّفاعل مع النّص، فيجعل منه مبدعاً مشاركاً، لأنه يحرّر دوافعه المكبوتة، وينسّقها من

[1] ينظر: يوسف وغليسي: النّقد الجزائري من اللّانسونية إلى الألسنية، ص51-52.

[2] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، الغلاف الخارجي.

[3] المرجع نفسه: ص09.

خلال هذا النّص أو ذاك »[1] فمن وجهة نظر عبد القادر فيدوح، فإن القارئ في أثناء دراسته سيشي هو الآخر بمكبوتاته، لأن انفعاله مع النّص ومؤلّفه سيحرّرها، لتغدو قراءته إبداعاً مشاركاً لإبداع النّص.

وبالنّسبة إلى كتابه فقد قسّمه إلى أربعة أبواب: أوّلها موسوم بالتّفسير السّيكولوجي لعملية الإبداع، أشار عبد القادر فيدوح فيه إلى أقدمية الدّراسات النّفسية، التي عالجت النّصوص الأدبية خاصة الشّعرية منها في علاقتها بمشاعر صاحبها وأحاسيسه، فمعالم هذا المنهج ضاربة في القدم، في الآداب الإنسانية، وإرهاصاتها ليست بالحديثة، كما يزعم عديد الباحثين في هذا المجال، والذين يعتبرون سيغموند فرويد هو السّباق في ظهور هذا المنهج، غير أنّه ينوّه إلى أن هذه الدّراسات لا تحمل في طيّاتها النّظريات الحديثة نفسها،[2]مؤيّدا رأيه باستعراض أهمّ الدّراسات القديمة التي تناولت النّصوص الشّعرية من هذا المنطلق، والملامح النّفسية في النّقد العربي القديم في الفصل الأوّل من الكتاب، حيث تعرّض فيه إلى القدرات اللّافتة للنّظر لنقادنا في موضوع الخلق الفنّي، على غرار الجاحظ وابن سلام الجمحي، وعبقرية بشر بن المعتمر في صحيفته التي حملت عديد النّقاط النّفسية، لخّصها عبد القادر فيدوح فيما يلي:[3]

- التّهيؤ النّفسي للتّفكير: وهو استعداد النّفس حين عملية المخاض الإبداعي.
- العناية باختيار وقت عملية الابداع: لأن هذا يزيد سهولة الإبداع ويريح الذّاكرة، ويزيل الصّعوبات.
- الاستعداد الفطري: ويتعلّق ذلك بالقدرة العقلية وما يصاحبها من مكوّنات مرتبطة أساساً بالموهبة، والقوّة الإدراكية والعملية الذّهنية، والاستعداد الفطري للمبدع يبعده عن التّكلّف والصّنعة، وقد شغلت هذه القضيّة تفكير نقادنا القدامى.
- الطّاقة الشّعورية: ففي أثناء عملية التّفكير ساعة نشاط المبدع، تصحبه نشاطات نفسية يسايرها بإطلاق مشاعره المكبوتة، والتي تكون غالبا سبب إبداعه وموضوعه.

[1] عبدالقادر فيدوح: الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي: ص 09.
[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 22.
[3] ينظر: المرجع نفسه: ص من 24 إلى 33.

وبعدها تعرّض النّاقد إلى عملية الإبداع عن طريق الاستخبار، والتي تتم عن طريق معرفة المواقف والظّروف التي مرّت بالشّاعر حول عملية الإبداع، لاستنباط الشّروط الضّرورية لعملية الخلق الفنّي، ومقاييس اقتدار الطّاقة الشّعورية، ليكتسب الطّبع خاصيته بإفراز عملية الإبداع دون مكابدة، بالإضافة إلى الصّلة بين الانفعال النّفسي والعمل الفنّي، ومثيرات العواطف لعملية الابداع، والعقل الباطن وتأثيره في هذه العملية.[1]

كما تناول في الباب الثّاني الممارسة النّفسية في النّقد العربي لحديث، من خلال وجهة نظر العقاد النّفسية، والرؤية الشّمولية في اتجاه النويهي، والملامح الفكرية والشّعورية في اتجاه المعداوي. أمّا الباب الثّالث فقد تناول التّشكيل الفنّي للقصيدة القديمة، وعالج فيهالدّلالة النّفسية لجمالية المكان، والوحدة النّفسية في القصيدة القديمة، وتشكيل الصّورة في التّراث العربي.وفي تعرضه للأبعاد النّفسية لجمالية الصّورة في القصيدة الحديثة في الباب الرّابع للكتاب، فقد توصّل إلى أن هذه الأبعاد في القصيدة المعاصرة مائلة في البعد الباطني للذّات المبدعة التي تربط بريق النّفس ببنية الواقع في تصوراته الحسيّة المجرّدة، والإفادة منها بقصد تجاوزها إلى ما يماثلها في عالم الشّاعر الخفي الذي يحمل في طيّاته رموزاً ودلالات، فتخرج الصّورة الشّعرية عندئذ بفعل تداعي الوعي من أسار الألفة الظّاهرة إلى باطن الذّات، بسبر أغوار عالمها الدّاخلي التي تحاول استكشاف معالم دلالات هذه الرّموز من خلال ما يعبّر عنه السّياق الاستعاري، والتّداعي الوجداني لتشكيل الصّورة الشّعرية.[2]

إنّ ما يميّز منهج عبدالقادر فيدوح أنّه:

أ- من النّاحية التّنظيرية: لم يقصي جهود القدامى، وأوضح إرهاصات هذا المنهج في التّراث النّقدي العربي، منوّها لعدم ودودها كما هو هذا المنهج في النّقد الحديث، إلا أن إقصاءها واعتبار منطلقاتها تمّت مع فرويد – في رأيه – أمر ينبغي مراجعته والنّظر فيه.

[1] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، ص من 35 إلى 45.
[2] المرجع نفسه: ص 482.

ب- من النّاحية التّطبيقية: فهو غير متعسّف في حق النّص الأدبي، فهو لا يطبّق جميع المفاهيم التي يدرسها التّحليل النّفسي، والمنبثقة من جوّ العيادات الطّبية، وإنّما الانطلاق من مبدأ تأويل النّص في إطاره النّفسي، للوصول إلى نفسية صاحبه من خلال إبداعه.

وعن تعامل عبد الحميد بورايو مع المنهج النفسي فيظهر في مؤلّفه " البطل الملحمي والبطلة الضحية" وتحديدا حين حاول استنباط الدّلالة النفسية لحكاية " الطامة أم سبعة روس"، حيث بين تأثير الحكاية الخرافية على نفسية الطّفل، وتناسبها واللاشعور الجمعي وهي الفكرة التي طرحها يونغ في أبحاثه، والدّور المهم الذي تلعبه في تسوية نفسية الطفل، عن طريق تمثيل نفسيته بالشّخصيات داخل الحكاية،[1] كما تعتبر دراسة أحمد حيدوش من خلال كتابه " الاتجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث " من الدّراسات التي حاولت توضيح الأسس التي قام عليها هذا المنهج، وعرض أهم آراء أعلامه، وتبيين استعمالات النّقاد العرب له، على غرار العقّاد والنويهي وإحسان عباس، وعزالدّين إسماعيل، وتبيّن له أن أصحاب هذا الاتّجاه ينقسمون إلى قسمين: فالعقاد والنويهي اعتنيا بحياة الشّعراء وراح يبحث في فرضيات مسبقة في أشعارهم دون تمييز وتمحيص لها، والقسم الثّاني ويمثّله كل من إحسان عبّاس وعزالدّين أسماعيل فقد اتّجها إلى الانتاج الأدبي، محاولين فهم مضمون النّص الأدبي بالاعتماد على أسس التّحليل النّفسي.[2] ويمكن لنا إدراج دراسة أحمد حيدوش ودراسة عبد القادر فيدوج ضمن مجال نقد النّقد، لأنهما عالجا هذا المنهج لدى نقّاد آخرين، أمّا الاستعمال الفعلي لآليات التّحليل النّفسي للنّصوص الأدبية وتطبيقه عليها من باب الوصول إلى دلالاتها النّفسية، فهو الأمر العسير لأسباب منها: قلّة رصيد نقادنا للمفاهيم السّيكولوجية، والتّراكم المنهجي الذي غزى السّاحة النّقدية الجزائرية الذي انجرّ عنه الاهتمام بالمناهج الألسنية على حساب هذا المنهج،[3] غير أن دراسة « سليم بوفنداسة الموسومة بـ (عقدة أديب في روايات رشيد بوجدرة – دراسة تحليلية) هي أوّل ممارسة تستحقّ الذّكر والممارسة وهي في – في

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، د ط، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص97.

[2] ينظر المسعود قاسم: اتجاهات النّقد الأدبي في الجزائر النّقد الأدبي عند عبد الحميد بورايو عينة، أطروحة دكتوراه، ورقلة، 2019، ص41.

[3] ينظر يوسف وغليسي: النّقد الجزائري من اللّانسونية إلى الألسنية، ص82.

الأصل–مذكّرة تخرّج تقدّم بها لنيل شهادة اللّيسانس في علم النّفس الإكلينيكي من معهد علم النّفس علوم التّربية بجامعة قسنطينة، وناقشها في سبتمبر 1993...وعن المصطلحات المستخدمة فهي مصطلحات علم النّفس، وظّفها الباحث بوعي كبير، وأصل لها في (معجم مصطلحات التّحليل النّفسي)[1]، ولكن عموماً تبقى الممارسات النّقدية التّطبيقية الجزائرية في ظلّ المنهج النّفسي قليلة، بغضّ النّظر عمّا هو حبيس المكتبات لا يرقى لمستوى النّضج والوعي بآلياته.

خلاصة: تأخر النّقد المنهجي في الجزائر، ولم تقم قائمته إلا مؤخرا، وذلك لأسباب كثيرة أبرزها الاحتلال الغاشم، الذي حال دون تقدم هذه الأمة، ولذلك فقد سعى النقاد بعد الاستقلال إلى تدارك هذا التّأخر، والعمل على الرفع من القيمة الأدبية والنّقدية، وقد تعامل الجزائريون مع المناهج السياقية تماما كما تعامل معها المشارقة، ذلك أن معظمهم تلقوا تعليمهم خارج الجزائر إبان الاحتلال، فكانت دراساتهم وفق تعليمهم وامتدادا لدراسات المشارقة.

ثالثا: تلقي المناهج النسقية وخصوصية التطبيق

1– البنيوية:

عرف النّقد الأدبي مجرى آخر، واتّخذ بعداً جديداً في تحيل النّصوص والوصول إلى دلالاتها وغاياتها، فأدار ظهره لكلّ ما أحاط بهذه النّصوص من سياقات، متخطّيا ذلك ليصبّ جلّ اهتمامه بها في ذاتها، منطلقاً منها وإليها، ولعلّ البنيوية هي البوابة الأولى التي ولج منها النّقاد عالم النّص الأدبي مفصولا عن منبته، وعن صاحبه، وهي النّافذة التي يُرَى من خلالها النّص أنّه الوسيلة والغاية، والمقصود والمنشود، وغير ذلك لا فائدة من دراسته، فانتشر هذا التّفكير الجديد كالنّار في الهشيم، وهي الفكرة التي رحّب بها نقادنا وسارعوا للاغتراف والنّهل منه، بغية مسايرة الحركة النّقدية العالمية، وتجنّب التّأخر الذي عرفناه والذي كان له عديد الأسباب « وممّا لا شكّ فيه أن الدّكتور عبد المالك مرتاض الذي تحصّل على درجة دكتوراه الدّولة في الآداب من جامعة السوربون بباريس سنة 1983 وبإشراف أندريه ميكائيل، يعدّ رائد الاتّجاهات الجديدة في النّقد الأدبي في الجزائر من بنيوية وسميائية وتفكيكية وما إلى ذلك، حيث أخذ مع

[1] ينظر: يوسف وغليسي: النّقد الجزائري من اللّانسونية إلى الألسنية، ص 84، 85،89.

نهاية السّبعينات وأوائل الثّمانينات في التّخلّص من المناهج التّقليدية والاتجاه نحو المناهج المعاصرة »[1] واستطاعت هذه الخطوة التي قام بها عبدالمالك مرتاض تحريك عجلة النّقد الجزائري، والدّخول به إلى نمط آخر في عملية التّحليل والنّقد غير الذي كان متداولا، وجاء هذا ثورة منه على المناهج السّياقية« فهو يرفض هذه المناهج ويرى أنّها قاصرة لا تفي النّص حقّه، لأن النّص الأدبي جوهر قائم بذاته، وأنّه لا شيء في الحقيقة أقرب إلى طبيعة الأدب، ولا ألصق بخصائصه، ولا أولى بوظيفته، من أن ننطلق في عملية النّقد من ذات النّص أو من النّص ذاته »[2] فإهمال النّص عاب المناهج المهتمة بالسّياقات في طلب الدّلالة، وأظهر قصرها وضعفها، وهو الأمر الذي جعل أفئدة النّقاد تفزع منها، وتأوي إلى سبل سواها خاصة وأن النّقد « أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد، وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه أو الشّاعر الذي أبدعه، والانصباب على النّص وحده، والاحتكام إلى العلم وحده، باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمّته الابداعية بمجرّد انتهاءه من العملية الابداعية: فالاهتمام ينصب على عمله، لا عليه »[3] فعبد المالك مرتاض يقصي المؤلف كما أقصاه مخترعو جديد النّقد، وحدّد المدة التي يمكنه عيشها، فموته يحين بميلاد نصّه وانتهاءه منه، ولا ينبغي إدراجه أو التّطرق إليه بشكل من الأشكال في العملية النّقدية لأن ذلك يدفع بالدّراسة للسّير في درب المؤلف بعيداً عن النّص، وبالعودة إلى التّراث العربي، فإنّ عبد المالك مرتاض يرى أن نظرة النّقاد العرب كانت صوب النّصوص، ذلك أن « أقدم المناهج النّقدية العربية القحّة، والتي يمثّلها محمّد بن سلام الجمحي، إنّما نهضت على تصنيف الشّعراء الأوائل انطلاقا من النّصوص الشّعرية المروية لهم، ونالت تلك السّيرة الرّائدة أعمال نقدية كثيرة، كلّها كان يتخذ من النّص الأدبي أساساً لمنطلقات نظرية وتطبيقية معاً »[4] فلم يهتموا لا بالبيئة ولا بزمان المؤلف، ولا نفسيته حتّى أو مجتمعه، إنّما كان المعيار ما يقدّمه وما ينظمه من أشعار، وتقديم عبد المالك مرتاض لهذه الحقيقة عن النّقد العربي القديم، تعزيز لما يراه من سذاجة في التّعامل مع

[1] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص176.

[2] المرجع نفسه، ص177.

[3] يوسف وغليسي: الخطاب النّقدي عند عبدالمالك مرتاض، ص50.

[4] عبد المالك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، ص 13.

المادّة الأدبية وفق المناهج السّياقية، وحكمه على هذه الأخيرة لم يكن من فراغ، وإنّما لتجربته التي شهدت منعرجات منهجية شتّى تأثير في ذلك، والتي تنمّ عن استعداد دائم لمدارسة النّص الأدبي بكلّ ما يمكن أن يعمّق ماهيته ويضخّم عطائيته وكانت " اللاّنسونية " و "الألسنية " هما أبرز نقاط التّحول المنهجي في مساره النّقدي، فكان التّطور المنهجي لديه قائماً .... على التّحول من السّياق التّكويني للنّص إلى بنيته الظّاهرية، غير أن المحطّة الأخيرة هي المعلم الرّئيس لتجربته، والتي جعلت منه أحد النّقاد العرب الرّواد الذين كلّفوا بالمناهج الحداثية ورسّخوا أصولها في الخطاب النّقدي المعاصر[1].

وظّف عبدالمالك مرتاض المنهج البنيوي في تعامله مع النّص الأدبي، من بوابة النّص الشّعبي، فكان أول عمل تجريبي قام به كتابه " الأمثال الشّعبية الجزائرية " وبعده كتاب " الألغاز الشّعبية الجزائرية "، أما كتاب " النّص الأدبي من أين وإلى أين" فقد كان تحليلا لنص أبي حيان التّوحيدي، والذي صرّح أنّه مال في هذه الدّراسة إلى البنيوية وإلى الألسنية[2]، حيث لم يعر اهتماما لا بصاحب النّص ولا بمحيطه وبيئته، إنما انطلق من النّص باعتباره أساس العملية النّقدية، وركز في ذلك على ولوجه من بوابة بنياته النّصية، البنية الإفرادية والبنية التّركيبية:[3]

أ- البنية الإفرادية: حيث قام بتسليط الضوء على الأسماء والأفعال مستعينا بالإحصاء، ففي حديثه عن الأسماء يصنفها إلى معرف بـ:"ال" ونكرة والمرتجل منها بالإضافة إلى أسماء الإشارة، وعند إشارته للأفعال فقد فرّق بين أزمنتها (الماضي، الحاضر، المستقبل)، محاولا بذلك توضيح البنى الإفرادية للنص على اعتبار أنها أساس تشكل الجملة، والتي بدورها تمثل أساس تشكل النّص الأدبي، وهذا الأخير الذي هو مبتغى الدّارسين وموضوع دراستهم.

[1] ينظر يوسف وغليسي: الخطاب النّقدي عند عبد المالك مرتاض، ص123.

[2] ينظر: جهاد فاضل: أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، د ط، الدار العربية للكتاب، د ت، ص217.

[3] ينظر: المسعود قاسم: اتجاهات النقد الأدبي في الجزائر النقد الدبي عند عبد الحميد بورايو عينة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2019، ص46.

ب- البنية التّركيبية: ميز عبدالمالك مرتاض بين ثلاث وحدات لغوية في دراسته للبنى التركيبية، وحدات لغوية قصيرة، وأخرى طويلة، وأخرى بين ذلك، وقد سيطر النّوع الأول على النّص، وعلّل ذلك بميل المؤلفات القديمة لهذا كونه أسهل للحفظ، وأمتع للقارئ وأوقع على قلبه.

تعامل مرتاض مع نص أبي حيان التّوحيدي من خلال مقولات النقد الحداثي، مطبقا المنهج البنيوي، وبرغم قصر النّص إلا أن الناقد قرّر أن النص الأدبي يبدو لأول وهلة عالما صغيرا بسيطا غير معقد ولا متشعب الطرق، ولكن بالتسلح الألسني المعمق يمكن أن نستكشف من خلاله عوالم ضخمة قد لا يكون لها حدود، ولا تتصد لها آفاق[1]. ومن النّقاد الجزائريين الذين كانت لهم جولة في صرح البنيوية عبد الحميد بورايو، الذي أفاد أيما إفادة منها خاصة في مجال السّرد، ويرجع اهتمام بورايو بهذا المنهج « ليكون أداته في تحليل النّصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النّص، وتكشف عن أبعاده المختلفة، وتمكن من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الانساني، وبالحياة الاجتماعية.»[2] ومن نماذج الدّراسة البنيوية للباحث الفصل الثالث من كتابه " القصص الشّعبي في منطقة بسكرة" الذي حاول من خلاله تحليل ثلاثة نماذج من النّصوص، فمثل لقصص البطولة قصة غزوة الخندق، والحكاية الخرافية حكاية ولد المحقورة، والحكاية الشّعبية حكاية الإخوة الثّلاثة،[3] وقد سعى إلى الكشف عن الهيكل البنائي للقصص، أي البنية التّركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال هذه القصص، متبعا في ذلك منهجا تحليليا تركيبيا في الوقت نفسه، حيث يرد القصة إلى وحداتها المؤلفة لها، ويقوم باستقراء طبيعة علاقتها على مختلف المستويات المورفولوجية والتّركيبية والدّلالية، وذلك وفق مبدأ التّوافق والتّخالف لاستنباط النّماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها.[4]كما يندرج كتابه " الحكاية الخرافية للمغرب العربي " منهجيا في خانة البنيوية، فقد استهل دراسته بإعطاء مفهوم للحكاية الخرافية من المنظور البروبي، والذي حدّدها وفق سلّمه المشهور، أما بالنسبة للحكايات المدروسة فهي: حكاية

[1] ينظر: حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، ص 376.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، د ط، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007، ص6.

[3] ينظر: المصدر نفسه: ص 135.

[4] ينظر: المصدر نفسه: ص 137.

"ولد المتروكة"، حكاية "نصيف عبيد"، حكاية "لونجة"، حكاية "محذوق ومحروش مع الغولة"، وحكاية "آعمر الأتان"، وعن مهج الدّراسة فيصرّح بأنها قراءة مزدوجة «الأولى ذات منحنى خطّي، تضع في اعتبارها التّسلسل السّردي، تراعي وضع العلاقات الحاضرة في السّياق، أما الثانية فتعمل على استخراج علاقات التّضاد الكامنة، المستنتجة من العلاقات الغائبة عن السّياق. تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال السردية إلى معالجة المضامين، أي من الدّراسة الشّكلية إلى الدّراسة الدّلالية. سيكون المنطلق هنا نظرتنا للمادة الحكائية باعتبارها تتابعا للأحداث على مستوى مظهر الخطاب القصصي. وهو ما يفتح السّبيل لمستوى آخر، وهو مستوى الرّسالة (المبثوثة) أو المعنى العميق، والذي يؤدي بنا بدوره إلى استخراج العلاقات المفترضة فيما بين الحكايات نفسها، وكذلك ما بينها والمجتمع الذي تداولت فيه »[1] وقد ساعده في عملية التّحليل مجموعة من الآليات منها: الوظائف، الوساطة، نظام الشّخوص، دلالة الحكايات، التحليل المقارن[2]، وهذا ليتمكن من الوصول إلى الدلالات العميقة للحكايات المدروسة، وبيان مسار انبثاق معناها، وربط ذلك كله بالثقافة والمحيط الذي أنتجت فيه،« ثم توالى بعد ذلك ظهور دراسات أخرى لنقاد آخرين وظفوا فيها المنهج البنيوي ككتاب " مدخل إلى التّحليل البنيوي للنّصوص " الذي اشترك في تأليفه فريق من المدرّسات في فرع اللغة الفرنسية في جامعة الجزائر. وفيه يؤكدن على " أن البنيوية أتاحت تقدّما جديّا نحو موضعة الإجراءات المستخدمة وأدّت إلى: أعمال تهدف إلى الإحاطة بالتّخييل الأدبي من وجهة نظر نظامية ودقيقة، ذات فعالية عملياتية أكيدة.»[3]، كما تعتبر أعمال كل من حسين خمري ورشيد بن مالك، وبعض اللمحات البنيوية لدى شايف عكاشة وابراهيم رماني، نماذج حاولت التّأسيس للفكر البنيوي في الجزائر، واقتناص دلالات النّصوص الخالصة، التي لا يعتريها ما حولها من أبعاد لا تمت للنص بصلة.

[1] عبدالحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي: دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، د ط، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1992، ص15.

[2] ينظر: المصدر نفسه: من ص 17 إلى ص20.

[3] عمار زعموش : النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص 179.

سارع النّقاد الجزائريون للإفادة من المنهج البنيوي، فحاولوا تطبيق إجراءاته المغايرة على النّصوص، وما ميّز دراساتهم عدم تعسّفهم مع النّصوص لحساب المنهج، وإعطاء الأولى أولوية وقيمة، وهو ما يظهر في جلّ أبحاثهم، فبرغم تصريحاتهم بالتزامهم للمنهج البنيوي كأداة للتّحليل، إلا أن الاكتفاء به لم يكنوارداً، لا لشيء إلا لقصره في الوصول لدلالات النّصوص خاصة العربية منها.

2- المنهج السّميائي:

كان اهتمام النّقاد الجزائريين واسعا بالنظرية السيميائية، نظرا للزوبعة التي أحدثها هذا المنهج لدى الآخر بمجال نقد النّصوص، فقد ركزوا على مختلف التّطورات الحاصلة ضمن هذا الإطار وما قدمه من آليات تيسر ما تعسّر على المناهج الأخرى في سبيل طلب الدّلالة، وطريق البحث عن المعنى، ومن هؤلاء القامات عبدالمالك مرتاض، وعبدالحميد بورايو، وهما السّباقين للنّهل منه.

من أعمال عبد المالك مرتاض " الف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد" وكتاب " أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة".

يبدأ عبدالمالك مرتاض كتابه ألف ياء بعرض للإجراءات المنهجية وصيغ توظيفها وفهمه لكيفية توظيفها، وبعد عرض برنامجه النّقدي، يمر إلى دراسة " بنية القصيدة لدى محمد العيد " وقد رصد أهم الإيقاعات المهيمنة على قصائد محمد العيد وربط بين الأغراض ودلالة ذلك...وفي الفصل الثّاني ينتقل إلى مدارسة " طبيعة البنية في أين ليلاي "[1] من خلال كشف انفتاحية وانغلاق بنية أبياتها، ثم ينتقل في الفصل الثالث إلى الكلام عن مخاض النّص وتأويليته، ومنه إلى معاينة بعض الأيقونات التي عرّفها بالصور المنعكسة عن استعمال شيء في حاضر النّص، لشيء يشبهه في الخارج معروف في الذّهن بصورة أوضح،[2]أما كتابه " التّحليل السيميائي للخطاب الشّعري" فقد افتتحه بمقدمة مطولة عن المنهج المتبع والمصطلحات التي اصطنعها أدوات لدى التّحليل، وقد وقع اختياره اعتباطيا على نص "شناشيل ابنة

[1] ينظر: حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، ص 387، 388.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 389.

الجلبي لبدر شاكر السّياب"، والذي ارتأى أن يتناوله على نحو حاول فيه ابتكار إجراءات القراءة فيه ما استطاع، وهو يقول في هذا: « وتوخينا أن يكون النّص المقروء وسطا من حيث فضاؤه، وهو قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" التي فرض علينا حجمها وشكلها معا أن نمارس عليها التحليل السيميائياتي (السيميائي لدينا يتعلق بالنّظرية، والسيميائياتي يتعلق بالتّطبيق ضمن إجراءات السيميائية) الذي هو في حدّ ذاته اجتزأنا منه بالقراءة على سبيل التّشاكل، واللاتشاكل (التباين)، والتقاين أو التماثل، والقرينة، والرّمز، والحيز..»[1] وجرت قراءته لهذا النص في ثلاثة من المستويات:[2]

المستوى الأول التّشاكل والتّباين في لغة الشعر لدى السياب: ويرتكز على التماس وجوه التّشاكل والتّباين في لغة الشّعر العربي المعاصر من خلال أحد أكبر ممثلي هذا الشّعر.

المستوى الثاني الحيز والتّحيز في لغة الشعر لدى السياب: ويقوم على تقويم اللغة الشّعرية لهذا النّص في الشّبكة الحيزية لمحاولة إفراز الأحياز فيه، أو من حوله، ثم لمحاولة منح الحيز الشعري شكلا سيميائيا يثبت به من دلالته الجامدة إلى مجالات حية متفاعلة، متجاوبة متخاصبة مع ما يجاورها.

المستوى الثالث التحليل بإجراءات المماثل والقرينة: يتمثل في تحليل هذا النّص من رؤية فنية وتقنية. يريد بذلك إلى الجهاز الذي سخره لتأويل الألوان والمرئيات والملموسات والمشمومات والمذوقات. ويصل إلى أبعد من ذلك حين يصرّح بأنه جاوز « هذه المجالات إل مماثلات وقرائن أخرى لم يطبق عليها السيميائيون الغربيون، على النّحو الذي قرأنا نحن عليه »[3]فهو بهذا يرمي إلى أن النّصوص العربية أكبر وأوسع من أن تستوعبها مناهج ثقافة غربية عنها، فقد تفرض على المحلل ما لم يكن مخطّطا له من قبل، أو يزيد على بحثه زيادة ما كان ليستوفي دلالات النّص دونها.

يعتمد عبد المالك مرتاض في تحليله السيميائي للنّصوص على آليات أو إجراءات يمكن تلخيصها فيما يلي: استحداث إجراء المماثل، والذي يمكن الباحث من استحضار شيء بعيد، أو غائب، أو

[1] عبد المالك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] المرجع نفسه: ص 21.

متعذر، أو خارجي بما يطابقه لا بما يشابهه، ويكون له ذلك بواسطة الإدراك البصري أو السّمعي أو اللّمسي أو الشّمي أو الذّوقي،[1]فعبد المالك مرتاض يرى أن هذا المصطلح يمثل كلّ سمة أو علامة ظاهرة سطحيا يتخذها الباحث منطلقا لطلب دلالات عميقة، بالإضافة إلى ذلك إجراء آخر أطلق عليه مصطلح القرينة، والذي يقوم على مبدأ الحضور والغياب، بحيث يعطي حضور عامل ما إدراك العامل الثاني الغائب، كما يعتمد على إجراءين آخرين " التّشاكل والتّباين " ومصلحي الحيز —الفضاء– ، والتّحيز وأضاف لهما مصطلح التّحييز الذي يقول فيه « والغاية من استعماله هي بعث الحركة التّأثيرية في هذا الحيز ليفرز أحيازا جديدة، وذلك بناء على لوحات حيزية خلفية نتمثلها في النّص المقروء، أو بناء على ما يطلق عليه بعض النّقاد العرب المعاصرين "الاطار" »[2]، وبهذا استغل عبد المالك مرتاض آراء الآخر مستنداً عليها، ثم تجاوُزِها إلى استحداث ما توجّب استحداثه تماشيا مع ما تتطلّبه خصوصية النّصوص العربية، وما يمليه التّفرد بنقد جزائري متميز.

أما بالنسبة لعبدالحميد بورايو فيرى أن المنهج السّيميائي يعتني بالنّص الأدبي باعتباره أحد أنظمة الدّلالة المنتجة للمعنى، ينصب مشروع بحثه على مكونات الرسالة في حد ذاتها، فالسيميائية تحرص على النّظر للوحدات الدّلالية في سياقها مما يسمح لها برصد تحولات المعنى لنفس الوحدات باختلاف موقعها في السّياق، فتكشف عن القراءات المتعددة للنّص الواحد، وذلك برفضها المماثلة بين قصد الاتّصال والمعنى المدرك، ولأنها تعنى بالخطابات اللغوية والغير اللّغوية فهذا يزيد من أفق التّمكن من المعاني والدّلالات، لأن ذلك يوسع من مجال الكشف عن العلاقة بين مختلف أشكال التّعبير،[3]لذلك سخّر بورايو هذا المنهج وآلياته في خدمة السّرديات، لتكون هذه الأخيرة الحقل المميز لدراساته، ومن ذلك كتابه " التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي" الذي تقوم منهجيته التي يقوم عليها « على إقامة نماذج منطقية تحكم البناء الشّكلي للمسار السّردي ولانبثاق الدّلالة، إن هذه النّماذج تمثل إكليشيهات

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، ص 8.

[2] المرجع نفسه: ص61.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص16.

مشعاعية للخطاب المدروس وأطرا هيكلية مفرغة يتم استنباطها من المدونة المدروسة في شكل أنساق تنتظم على أساسها مختلف التّجسيدات ذات الطبيعة السّردية أو المتعلقة بالشّخوص أو الخاصة بالقيم المرجعية التي تستند عليها الخطابات السّردية »[1] وقد اعتمد في تحليلاته على نماذج من خطابات سردية ذات طبيعة أدبية: نموذج المسار السردي، نموذج الفاعلين، نموذج المسار الغرضي، نموذج البنية الدّلالية العميقة،[2]وتمثلت المدونة التي طبق عليها دراسته حكايات من ألف ليلة وليلة، قصة الملك شهريار، قصة الصياد والعفريت، قصة الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين[3]، كما اتبع المنهج نفسه في كتابه " المسار السّردي وتنظيم المحتوى" والذي استمد أغلب أدواته المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها للمدرسة السيميائية والتي أطلق عليها المدرسة الغريماصية، التي كان لها الفضل في تطوير السّرديات في العصر الحديث، وامتدت لتشمل البحث العلمي شرقا وغربا،[4] حيث قام الباحث في دراسته هذه بتحليل نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، فجاء بمدخل نظري حدّد من خلاله المدونة، ومنهج البحث الذي اتبعه، وستة فصول انفرد كل فصل بحكاية من الحكايات المقرر تحليلها. مستعينا بآليات المنهج السّيميائي وزّع الناقد تركيزه على المستويين السّطحي والعميق، منطلقا من الأول باعتباره المقابل الذي ، ثم التّوجه إلى تحليل المستوى العميق رصدا لانبثاق المعنى في الحكايات المدروسة، وذلك للوصول إلى الخصائص المشتركة بينها، وأبعادها الدّلالية.

كما يعتبر عبد القادر فيدوح من النّقاد الجزائريين الذين مارسوا التّحليل السميائي، وذلك من خلال « كتابين وظّف فيهما المنهج السّيميائي، الأول بعنوان " دلائلية النص الأدبي دراسة سميائية للشعر الجزائري " وفيه يعلن أن النّص... لم يعد يحمل الراية الأيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية (الاستبارية والاستخبارية) فالذات المبدعة بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية، إنما محاولة الكشف عن غموض

[1] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السردي، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص5.

[2] المصدر نفسه: ص 5.

[3] المصدر نفسه: ص11.

[4] ينظر: عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، د ط، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص5.

كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراءات تنظيم ولادته المتجددة »[1] وفي إطار مشروع القراءة السيميائية جاءت قراءته لنص « بكر بن حماد محاولة لمقاربة نص قديم في ضوء أساليب وأدوات حديثة، وهي محاولة أيضا لمقاربة تصب في قالب القراءة التّأويلية»[2]وقد وظف الباحث آليات السميائية، وحاول الإفادة منها، ويظهر ذلك في المخطّطات والجداول والرسومات والأشكال التوضيحية، التي زادت من جدية بحثه معطية له الصّبغة الجديدة للتّحليل، وبالنّسبة لمقاربة قصيدة بكر بن حماد فقد اعتمد في التحليل على مبدأ التقابل والتشاكل، وذلك على مستوى الألفاظ والجمل، منطلقا من فكرة أن طبيعة البنية الجدلية تستدعي مثل هذه التقابلات لرصد مجمل العلائق التّضادية والتنافرية [3]ومبدأ العلاقات " علاقة الذات مع نفسها وعلاقة الذّات مع الآخر"[4] حيث يوضح النّاقد فعل الذّات داخل النّص، وما ينجر عنه من أبعاد ذاتية بينها وبين نفسها وبينها وبين من حولها، ممثّلا لذلك بالمربع السّميائي الذي يحمل وجه التشابه بين قصة قاتل الإمام علي رضي الله عنه، وعاقر ناقة سيدنا صالح عليه السلام. كما تعامل في كتابه الثّاني " الرّؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة " وفق منظور تأويلي مبتعدا عن العرض والتّفسير، ذلك أنه يرى أن الشّعر الجزائري المعاصر بخاصة في مهده، بحاجة ماسة إلى نبض الدّم الفكري الذي من شأنه أن يغذي أوردة النّص جماليا.[5] فمعالجة النّصوص الجزائرية وفق آليات معاصرة – المنهج السيميائي- يزيدها جمالا، ويقود الأدباء للتّحلي بالعصرنة ومسايرة السوق الأدبية والنّقدية، ويخرج الشعر الجزائري من بوتقة التّكرار والتّصلب.

أما بالنسبة للنّاقد رشيد بن مالك فقد حضر اسمه في مجال النقد ومحاولة التّأسيس لهذا المنهج من خلال أطروحته الموسومة بـ" السيميائيات بين النّظرية والتّطبيق " والتي تعرّض فيها للأسس النّظرية والتّطبيقية للدّرس السيميائي بالإضافة لعدة مؤلفات حاول من خلالها التّأسيس لهذه النّظرية بردّها

[1] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص 185.

[2] عبدالقادر فيدوح: دلائلية النّص الأدبي دراسة سميائية للشعر الجزائري، ص 33.

[3] ينظر المرجع نفسه: ص46.

[4] ينظر: المرجع نفسه: ص 37- 38.

[5] ينظر: عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص 186.

لأصولها الأولى. وقد أضفى رشيد بن مالك نوعا من الصّرامة في تحليلاته واستطاع التّوغل وإدراك حمولتها الدّلالية، فكان هدفه تأسيس نظرية نقدية تقوم على قراءة النّصوص السّردية قراءة سيمائية، بالاقتراب أكثر من مفاهيمها ومصطلحاتها[1]، كما قدم رشيد بن مالك دراسات سيميائية عديدة على الرّواية الجزائرية منها " تحليل سيميائي لقصة عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو" " نوار اللّوز لواسيني الأعرج- سيميائية النّص الروائي " وتتميز دراساته عموما بالتّطبيق الجبري الآلي لمقولات السيميائيات الفرنسية (والغريماسية خصوصا)، مع تغييب المعطيات الذّوقية »[2]سعيا منه بهذا إلى إيصال المقومات الأساسية النّظرية منها والإجرائية للمنهج السيميائي للقارئ العربي، ليتسنى لهذا الأخير الاطلاع التّام عليها، ليتمكن من وضع منهجية سيميائية عربية تتوافق ونصوصها، ويبتعد عن التبعية التي حمّلت الأدب العربي مالا يطيق.

3- المنهج الأسلوبي:

يعتبر المنهج الأسلوبي من بين المناهج الوافدة من الغرب، والتي تلاقاها النّقاد الجزائريون قصد الاستفادة من طروحاتها في فهم النّصوص الأدبية والبحث عن دلالاتها، ولذا سعوا إلى التّعريف به وبآلياته قصد التّنظير له، من جهة، وخير ما يذكر في هذا المقام " نورالدين السد وكتابه الأسلوبية وتحليل الخطاب" والذي يعتبر مرجعا مهما في ميدان الأسلوبية، فقد عرّف الناقد به هذا المنهج وبسّطه أيما تبسيط، للباحث العربي عموما والجزائري خصوصا فهو «يحاول اتخاذ موقف من الجدل الذي لا يزال قائما بين الباحثين والنّقاد العرب في تحديد ماهية الأسلوبية »[3] وهذه لربما الإشكالية التي لم يجد لها النّقاد العرب الحل، لعدم الاتفاق سواء على الجانب المفاهيمي والمصطلحاتي، أو الجانب التّطبيقي الاجرائي.

---

[1] بتصرف: فراحتية نبيلة: آليات التّحليل السيميائي للنص السّردي في الخطاب النّقدي الجزائري " تجربة عبدالحميد بورايو- رشيد بن مالك أنموذجا"، الفضاء المغاربي، مجلد 3، العدد 4، 2020، ص 34- 42.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص 139.

[3] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص5.

كما يهدف بحثه إلى « رصد الدّراسات الاسلوبية العربية الحديثة من خلال الوصف والتّحليل وتحديد خصائصها، وتتبع مواطن الموضوعية ومواطن الذّاتية والمعيارية فيها».[1]ومن جهة أخرى فقد حاول الجزائريون تطبيق إجراءاته قصد طرق أبواب النّصوص، وسبر أغوارها.

ومن الدّراسات التي اعتمدت الأسلوب الأدبي موضوعا لها بحث عبد لحميد بوزوينة حول " بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي دراسة وصفية تحليلية فنية " حيث تضمّن البحث خمسة فصول، تناول في الفصل الرّابع الايقاع الصّوتي وتوظيفه الفني[2]عالج فيه أهم الظّواهر الصّوتية في المقالة الابراهيمية للوصول إلى أبعادها الجمالية، ودرس في الفصل الخامس الصّورة جماليا ووظيفة حيث تناول الصورة الفنية والصّورة البلاغية، وتحليل خمسة نماذج عن طريق دراسة الصّور داخل هذه النّماذج «لقد عزّز الباحث عبدالحميد بوزوينة بحثه بجداول وإحصائيات مكنته من رصد الظّواهر الأسلوبية في مقالة الإبراهيمي ومكنته من وصف التّشكيل اللّغوي وطرائق النّظم، هذا بالإضافة إلى ما قام به من إحصاء دقيق لبعض الظّواهر»[3]لأن إحصاءها 'مهم لما تتميز به عن ظواهر أخرى قد لا تزيد البحث إلا طولا، والاحصاء عملية تكاد لا تخلو من أي دراسة تحليلية، كما أن« ما يطبع هذا البحث هو الاستعمال الموفق للأدوات الإجرائية في التّحليل الأسلوبي الذي يجعله يحقق صفة العلمية عن جدارة على صغر حجمه وعدم إسهابه وتفصيله الحديث في جميع الظّواهر الأسلوبية في مقالة الإبراهيمي »[4]فالباحث يدرك تماما ما هو مقبل عليه، ومطلع كل الاطلاع على آليات هذا المنهج وصور اشتغاله، ولو أن مسألة التّهجين المنهجي تبقى واردة، إذ أن بوزوينة يزاوج بين المنهج البنيوي والأسلوبي في دراسته.

---

[1] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص7.

[2] ينظر عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الابراهيمي دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص97، 127.

[3] نورالدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، جز2، دار هومه، الجزائر، 2010، ص 179.

[4] المرجع نفسه: ص179.

كما قدّم النّاقد علي ملاّحي تجربة طيبة في مجال الأسلوبية من خلال كتابه "الجملة الشعرية في القصيد الجديد السّياب نموذجا" اعتمد فيه التّحليل المستوياتي التّالي:[1]

المستوى التّركيبي: وحاول فيه وصف التّركيب في شعر السّياب، بالتّركيز على طبيعة الجمل الإسمية والفعلية من خلال تحديد طبيعتها الأسلوبية بناء على نظرية السّياق الشّعري، يقول على ملاحي: ولم أتوانى في تتبع الملامح الأسلوبية التّركيبية البارزة في شعرية السّياب وفي الشّعرية العربية بوجه عام، وهدفي في ذلك كلّه التّعرف على جملة من القيم التّركيبية الفاعلة في السّياق الجيد، ومن ثم الوصول إلى مدلولاتها الشّعرية فيما بعد.

المستوى الصّوتي: ركز فيه الباحث عل تحليل ودراسة الأنساق العروضية الجديدة، وعلاقتها بالتّركيب والايقاع وربط ذلك بالمدلول الشعري محاولا معرفة مدى تضافر أو عدم تضافر القيم الصّوتية مع الدّلالية.

المستوى الدّلالي: تم التّركيز على أهم السّمات الدّلالية في شعر السّياب، معتمدا في ذلك على السّياق الشّعري وربطه بالعناصر التّركيبية في شعره، وعلى مدى فاعليته في اكتمال الأداء الشّعري، ناهيك عن كون هذه الاشارات الرّمزية وسيلة أسلوبية ترتكز عليها الجملة الشّعرية في بنيتها التّركيبية والدّلالية تبعا لعلاقات خاصّة.

ومن الدّراسات أيضا التي اعتمدت المنهج الأسلوبي في الدّراسة نشير إلى دراسة أخرى هي "البنية اللّغوية لبردة البويصري" للأستاذ رابح بوحوش، وهي دراسة تسعى إلى إبراز الظّواهر اللّغوية والأسلوبية التي تميز البردة، وقد تمت هذه الدّراسة عبر ثلاثة فصول:[2]

[1] عبد الرحمن خذير: المنهج الأسلوبي في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر بين النّظرية والتّطبيق، أطروحة دكتوراه، جامعة زيان عاشور الجلفة، 2020، ص 288-289.

[2] ينظر: جمال قديد: آليات مقاربات النّص الشعري في النّقد الجزائري المعاصر من السياق إلى النسق، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2018، ص من 201 إلى 204.

أ- البنية الصوتية: حيث قسّم الصّوت إلى صوامت وصوائت، ثم دراسة مستوى الصّوت وبدأه بموسيقى الأصوات، كما تحدث عن أهم الزّحافات والعلل ومظاهر الائتلاف والاختلاف بين المقاييس العروضية والمقاطع اللغوية، ثم انتقل إلى مفهوم الأصوات المكرّرة وعلاقتها بالمعنى.

ب- البنية الصرفية: وقد ركّز الباحث اهتمامه على الظّواهر الصّرفية في البردة، وذلك فيما يخص الصيغة التي اهتمت بقضايا المشتقات وأزمنة الافعال والتّصريف والتنكير والتّعريف، ثم عرج على بنية الأسماء وفيها ميز بين المصادر والمشتقات.

ج- البنية النّحوية: ركّز رابح بوحوش في هذه المرحلة على صنف الجملة بحسب وظيفتها ودلالتها، وقد استعمل الباحث التّشجير لتوضيح ظاهرة سطح الجملة وعمقها.

إن ما يظهر على منهج النّاقد بوحوش اعتماده على الاحصاء بصورة كبيرة، وهي خاصية تميّز منتهجي الأسلوبية، أما في تعليقه عن أسباب خلود البردة فقد كان رأيه نسبة إلى بحثه حيث ردّ ذلك إلى بنيتها اللّغوية.

لم يشع المنهج الأسلوبي في النّقد الجزائري شيوع مناهج أخرى، ولم تتلقاه ساحتنا النّقدية ذلك التّلقي المبهر، ويرجع ذلك —ربما- إلى الزّخم والتّراكم المنهجي، الذي ما فتئ تلقي منهج وفهمه والتّعرف على إجراءاته، ومحاولة تطبيقها على النّصوص، حتى يباغتهم آخر ينسيهم — إن صح التعبير- فيمن قبله، فيغير نظرتهم ويحولها صوبه، سعيا لمواكبة الآخر و السّير في موكب الحضارة والحداثة، لذلك لا نجد بين نقادنا ذلك الأسلوبي القح الذي تبدأ أعماله وتنتهي في هذا المجال، وكل ما هنالك كتب قليلة أو فصول في الكتب لنقاد اعتبروه مرحلة من مراحل مسارهم النّقدي، إلا أن هذا لا ينفي البراعة التي مورس بها هذا المنهج من طرف باحثين أمثال رابح بوحوش، وعبدالحميد بوزوينة، وعلي ملاحي، و نورالدين السّد، كما لا نستبعد ما يعرف بالنّقد الأكاديمي والذي يحتوي كمّا معاريفيا هائلا يكون حبيس المكتبات، يحتاج من يخرجه لنور الدّراسة.

4- التّفكيكية:

لم يكن للتّفكيكية حصة تستحق أن تصنّف في قائمة المناهج النّقدية النّسقية في النّقد الجزائري، ويبدو ذلك جليا في قلة المشتغلين على هذا المنهج، لكن مع هذا لا يمكن تجاهل بعض الأعمال النقدية في هذا الجانب، ومن ذلك دراسات عبد المالك مرتاض، حيث يجمع جلّ الدّارسين أن الدكتور عبد المالك مرتاض هو سيد النّقد التّفكيكي في الجزائر دون منازع، فقد كان كتابه " ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد " المولود الأول لهذا المنهج في النّقد الجزائري، ليردفه بكتب أخرى تقوم على التّركيب المنهجي المتكون من السيمياء والتّفكيك، مثل: " أ/ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، وكتاب تحليل الخطاب السّردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"،[1] حيث قام مرتاض بالمزاوجة بين المنهجين السيميائي والتّفكيكي، وهذا إنّما يصبّ في التّأسيس لفكرته، التي طالما نادى بها في عدم الاعتماد على منهج معين ومحدّد في الدّراسة، لتجاوز قصر وحدانية المنهج، غير أن تأثر مرتاض بآراء جاك دريدا يبدو واضحا.

كما نجد الطّاهر روابنية قد قام بدراسة وفق المنهج التّفكيكي حين قدّم مقالا بعنوان "الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التّفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار" في مجلة "التبيين"، والذي صرّح من خلاله قائلا « ولما كانت قراءة مثل هذه الرّواية تحتاج إلى نوع من القفز فوق تضاريس الكتابة، والاحتراز من الوقوع في المتاهة، التي تصغها الكلمات من خلال تدفقها وتبعثرها، إذ الذي لا يحسن القفز –كما يرى بلانشو– لا يحسن القراءة، ولذلك فإننا سنقوم فيما يلي من الدّراسة بتجلية بنية التّفكك في راوية تجربة في العشق من خلال الوقوف عند مكونين أسلوبيين، طبعا خطابها بطابع خاص، هما المنولوجية والتّصدع السردي، ثم التّناص والتّرميز»[2] فدراسة الناقد لهذين المكونين في الرّواية عائد لتناسب ذلك مع بناء الرّواية، فعالج العنصر الأول انطلاقا من نظرة "بارت" للمعنى في أنه « لا يكمن

[1] ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص 163.

[2] الطاهر روابنية، الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، مجلة التّبيين، عد 6، الجزائر، 1993، ص88.

في تعدد تفاسيره وترجماته، وإنما يكمن في تعدد أنظمته، وتنوع قراءاته، وفي قدرته غير المحددة في على الاستنساخ الدّائري »[1] فالرّوائي يمكنه أن يقدّم عن طريق المونولوج نصا متعدّد الأصوات والاهتمامات والإيقاعات ولو كان نصا أحادي الرّؤية، فتركيز الناقد لم يكن على تحليل الرّواية من جانب ما تحمله من دلالات ومعنويات، وإنما من باب ما تطرحه من إشكاليات ومن تحريف على مستوى اللعبة السّردية، وعالج العنصر الثاني انطلاقا من نظرة "إيكو" الذي يرى أنه يوجد نظام من العلاقات المتبادلة بين الإشارات والمعاني، والتي يسميها باللّهجة الخاصة بالنّص،[2] وكان عنوان الرّواية المحطة الأولى للدّراسة مبرزا ما يحمله من شحنات ترميزية، وأبعاد على باقي عناصر النّص من متن وخاتمة، ومن ثم ينتقل إلى المتن الذي يكز في تحليله على عنصر التّناص في الرّواية، عن طريق دراسة الرّموز الأساطيرية التي حضرت في الرّواية، والتي أعطتها بعدا تاريخيا.

إن ما يزيد توضيحا لتوجه الطاهر الروايني هو بعض المصطلحات التي استخدمها في تحليلاته مثل: الكتابة، التفكك، الاختلاف، التشتت، التصدع السردي، وهي مصطلحات تندرج تحت خانة المنهج التّفكيكي.

عموما يتبيّن أن معظم النّقاد الجزائريين لم يعتمدوا المنهج التّفكيكي منهجا للدّراسة والتّحليل، وذلك لاعتقادهم أنه إجراء وليس بمنهج، وعليه فقد يكون جزء من الدّراسة يتمّم أو يكملّ مناهج أخرى، وهو ما يتضّح من المزاوجة المنهجية التي قام بها عبد المالك مرتاض، كما أنهم اعتبروا أن أهداف التّفكيكية أبعد من تحليل النّص الأدبي للوصول إلى معناه، وذلك أنّها تسعى لتهديم هذا المطلب وتشتيت المعنى، وتركه في يد القراء، الأمر الذي يدخل النّص الأدبي العربي في متاهات المعنى.

[1] الطاهر روايني، الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، ص89.

[2] ينظر المرجع نفسه: ص 90.

خلاصة: يرى يوسف وغليسي أن النّقد النّسقي الجزائري قد تطور بفعل عوامل، كانت سببا في ظهور كتب جزائرية تستند إلى الاتجاه الجديد في النّقد، متجاهلة الأسلوب السياقي، ومن بين هذه العوامل:[1]

-توثق الصّلة بين الخطاب النّقدي الجزائري والمناخ الثقافي الفرنسي، وذلك بفعل البعثات الجزائرية إلى جامعة السربون الفرنسية، والتي تلقّى فيها بعض النّقاد الجزائريين دراساتهم، حيث أشرف عليهم كبار النّقد العالمي.

-تنظيم الملتقيات المتخصصة كملتقى التّحليل اللّساني للنّصوص بجامعة عنابة في ماي 1985، ملتقى البنيوية بجامعة قسنطينة سنة 1993... .

-إنشاء معهد العلوم اللسانية والصّوتية في نهاية الستينات، وإصدار مجلة اللسانيات، والتي صدر عددها الأول سنة 1971.

رابعا: النّقد الجزائري بين الإبداع والإتباع:

تساؤلات عديدة وآراء ليست أقلّ منها حين الحديث عن النّقد الجزائري، الذي عرف ظروفاً عسيرة أخّرت انطلاقته، وشلّت حركته، وعوامل تاريخية غيّبته عن السّاحة النّقدية والأدبية، تزامن هذا مع ازدهاره في الغرب وتطوّره، والتّقدم الملحوظ الذي عرفه في المشرق نظراً لاستقراره. وانحصرت هذه التّساؤلات وهذه الآراء على مستوى منطلقاته وقيمته ومدى خصوصيته، وكثيراً ما قُورِنَ بنظيره في المشرق، وارتبط الحديث عن هذا بذاك، فيجعله البعض تابعاً له مقلّداً لا يزيد على ما جاء به الأول ولهم أسبابهم لقولهم هذا، ويقابلهم ويتضاد معهم من يعطونه خصوصيته وتفرّده في تعامله مع النصوص الأدبية ، أمّا الفريق الوسط وهو الأقرب لعين الصّواب، فيرى النّقد الجزائري قد ارتكز في بداياته على الآراء النّقدية الغربية والمشرقية بحكم التّخلف الذي عرفه، لكنه سرعان ما تخطّى ذلك لينفرد بخصوصيته، ويتميّز بطرقه وآلياته الإجرائية التي ناسبها والنّصوص العربية.

[1] ينظر يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص164، 165.

في قضية المنهج:

شغلت قضية اتباع منهج من المناهج النّقدية الأدبية، حيّزاً لا بأس به في دراسات النّقاد والباحثين، ولا يكاد ناقد أو محلّل يعالج عملا نقديا ما إلاّ تعرّض لهذه القضية ولو بالشّكل القليل والغير مباشر، حتّى صار الأخذ والرّد فيها لازمة على الباحث إدراجها في دراساته، ولعلّ هذا الاهتمام يعود إلى تلك الفوضى التي خلّفها الزّحم والتّراكم المنهجي الذي عرفته السّاحة النّقدية – كما سبق الذكر – فتعدّدت المناهج واختلفت تنظيراً وتطبيقاً، وبرزت ظاهرة التّعصب المنهجي لدى البعض، لدرجة تفضيل المنهج على النّص وتحميل هذا الأخير مالا يطيق، لأسباب ذاتية وأيديولوجية ونقص وعي، وهذا هو الأمر الذي زلّت فيه عديد الأقدام وراحت ضحيّته أسماء .

لم تمر مسألة المنهج مرور الكرام على النّقاد الجزائريين، بل تتبعوها واعتبروها الحجر الأساس في العملية النّقدية،وأعاروها اهتماماً كبيراً، وعملوا على رفع السّتار عنها، فوضّحوا ما حُجِبَ من جوانبها، ويسّروا طرق سالكها، ليظهروا حجمهم ومعدنهم لكلّ من سوّلت له نفسه احتقار الأم وأولادها، ويبينوا مدى موضوعيّتهم ورعايتهم باللّغة العربية ونصوصها الأدبية. فعلى عكس ما تمّ من إخضاع النّص للمنهج قسراً في الدّراسات الغربية وحتّى العربية، فإن للجزائريين مفهوماً مناقضاً لذلك فاختيار المنهج – حسبهم – إنّما يقوم على مدى تناسبه والنّص الذي بصدد الدّراسة « ذلك أن النّقد يعتمد في تأسيس منهجه على الظّاهرة الأدبية مع العلم أنّها غير ثابتة، وهي في تطور دائم »[1]وبالنّظر لهذه الخاصية التي يمتاز بها النّص في عدم الثّبوت والتّطور، وجب النّظر والتّمعن جيّداً قبل اختيار المنهج المناسب « وإذا انطلقنا من المفهوم الذي يرى في المنهج الوسائل والاجراءات التي تمكّن من السّيطرة على مادة معيّنة، وفحصها فحصاً دقيقاً، ومعرفة حقيقتها، والكشف عنها، فإن أول خطوة ينبغي القيام بها هي تحديد نوعية هذه المادة، ذلك أن هذه الوسائل والاجراءات يجب أن تستمدّ خصائصها بمراعاة طبيعة المادّة التي تتعامل معها »[2] فاختيار المنهج المناسب إنما يكون بعد تحديد نوعية المادة ودراستها، ثم إنزالها منزلتها بين

[1] محمد مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص34.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص2.

أحضان المنهج الذي يتناسب وميزاتها، فيكون بذلك كالمريض الذي يقصد الطّبيب المتخصّص في داءه، يعرف مكامن العلّة فيزيلها، ويكون لكلّ فحص وكلّ حركة منه لها غايتها ودلالتها، دون مراوغة أو تخبيص، فيصل بالنّص لحدوده ونهاياته التي يبغيها.

يذهب عبد المالك مرتاض إلى مصطلح "اللّامنهج "والذي يتحدّد « بمعارضته للمنهج الجامد والتّطبيق الميكانيكي للآليات المنهجية الثّابتة التي لابد أن تكون غريبة نسبيّاً عن النّص المدروس. ومنه فإن اللّامنهج يعني الدّخول المحايد إلى النّص مجرّداً من الآليات المنهجية الصّارمة بمواجهة النّص مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتّطويع بما يعمّق عطائيته، ويترك أرضيته بكراً، قابلة لممارسات قرائية مفتوحة »[1] فمرتاض يرمي من وراء هذا إلى تطويع المنهج وفق خصوصية النّص، وإن أدّى ذلك إلى التّعددية المنهجية، في عملية تداخل بين المناهج والإفادة من جميعها، فيكون اتحاد مزاياها قوة ضاربة، شديدة على المنهج رحيمة بالنّص في الوقت نفسه، فينبني على ذلك الحكم السّوي، الذي يتبعه حسن تفسير الظّاهرة الأدبية، وبراعة البحث في دلالاتها.

وكحوصلة لما سبق فإن ما يمكن قوله في النّقاد الجزائريين أنّهم قدّموا بتجربتهم النّقدية خدمة ذات فائدتين للقارئ المبتدئ:

من جهة ساهمت أبحاثهم في دراسة النّصوص الأدبية وتقديم تحليلات عن معانيها، في الكشف عنها وعن خباياها، وأسرارها للمتلقي.

ومن جهة أخرى وهي الأهم والمتمثلة في تعليم القارئ آليات البحث والنّقد، وهو الأمر العسير الذي طالما لاقاه القارئ، خاصة في ظلّ التّعدد والفوضى المنهجية.

[1] يوسف وغليسي: الخطاب النّقدي عند عبدالمالك مرتاض، ص88.

الفصل الثالث

- ✓ مرجعيات الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو
- ✓ الجهود التّنظيرية لعبد الحميد بورايو
- ✓ آليات البحث الدّلالي لدى عبدالحميد بورايو:
  - المعالجة السياقية في دراسات عبدالحميد بورايو
  - الآليات النّسقية والبعد التّداولي في دراسة النّصوص الأدبية لدى بورايو

أولا: مرجعيات الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو*:

استمد عبد الحميد بورايو « مرجعيته في دراسة النّصوص القصصية من أقطاب البنيوية، خاصة منهج فلاديمير بروب، في تحليله لمرفولوجية الحكاية الشّعبية »[1] ولا يقتصر الأمر على عبد الحميد بورايو فقط فكلّ دارس للحكايات الشعبية الخرافية، عليه الإفادة من هذا الزّاد، وذلك بإجماع الدّارسين « على أن كلّ دراسة تتخذ الخطاب السّردي موضوعاً لها، لابدّ أن تنطلق من تحليل فلاديمير بروب لمورفولوجية الحكاية الخرافية الرّوسية، وتعتبر هذه الدّراسة في نظر هؤلاء أساسا لعلم القص أو التّحليل السّردي للخطاب » . [2] وقد صرّح بورايو في غير موضع استناده على البحث الشكلاني البنيوي الذي أنجز في هذا المجال، مرجعا الفضل والرّيادة لفلاديمير بروب، وكلود ليفي شتراوس، ليأتي بعدهما جوليان غريماس وكلود بريمون، هذان الأخيران اللّذان طوّرا أبحاث من سبقهما.

1**–فلاديمير بروب:** اشتهر بروب بتحليله المورفولوجي للحكاية وبكتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، وتعدّ الفكرة الرّئيسية لكتابه « هي أن التّنوع الهائل للتّفاصيل في الحكايات الخرافية الرّوسية يمكن إرجاعه لحبكة واحدة وأن عناصر هذه الحبكة (وعددها واحد وثلاثون عنصرا) دائما واحدة ويتبع كل عنصر الآخر بنفس التّرتيب. وقد أطلق بروب على هذا العنصر أو الوحدة التّحليلية اسم (الوظيفة fonction) وعنده أن الوظيفة هي العنصر الوحيد الثّابت في الحكاية الخرافية. أما العناصر الأخرى مثل شخوص الحكاية وغيرها فهي متغيّرة.»[3] ويرى بروب أنّه ليس بالضّرورة وجود وحضور الوظائف

*أكاديمي ومترجم وباحث جزائري في الأدب الشعبي، من مواليد 1950 في سليانة بتونس.

[1] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص179.

[2] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النّص، ص136.

[3] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرّحيم نصر، ط1، دار البلاد، جدة، 1989،ص30.

كلّها في الحكاية الواحدة، وإنّما يختلف العدد الموجود من حكاية لأخرى [1]، وقد حدّدها بحسب سير أحداث الحكاية، وهي كالآتي:[2]

1- الغياب: يغيب أحد أفراد (الأسرة) من البيت.

2- التّحذير: تحذير البطل.

3- المخالفة: مخالفة التّحذير.

4- استطلاع: يقوم الشّرير بمحاولة استطلاعية.

5- الحصول: يحصل الشّرير على معلومات عن ضحيّته.

6- الخداع: يحاول الشّرير أن يخضع ضحيّته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته.

7- الاستسلام: تستسلم الضّحية للخداع ومن ثم تساعد عدوّها من غير قصد.

8- الشّر: يتسبّب الشّرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة.

9- التّوسط، الحادثة الموصلة: إعلان سوء الحظ أو الفقدان: يطلب أو يؤمر البطل ويسمح له أو لرسوله بالذّهاب.

10- بداية الفعل المضاد: يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد.

11- المغادرة: يغادر البطل الوطن.

12- الوظيفة الأولى: يتم اختيار البطل والتّحقيق معه بل والهجوم عليه مما يمهد الطّريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعد.

13- ردة فعل البطل: يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح.

---

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 30.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص من 83 إلى 134.

14- الحصول على وسيط سحري: يحصل البطل على وسيط سحري.

15- التّحول المكاني بين مملكتين، التوجيه: يحول البطل أو يوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه.

16- الصراع: يتقابل البطل والشرير في معركة مواجهة.

17- الوسم: يوسم البطل.

18- النصر: يهزم الشرير.

19- ينتهي سوء الطّالع المبدئي، وتشكل هذه الوظيفة مع الشّر زوجا، وتبلغ القصة قمتها عند هذه الوظيفة.

20- العودة: يعود البطل.

21- المطاردة: يُطَارد البطل.

22- الانقاذ: إنقاذ البطل من المطاردة.

23- الوصول دون انكشاف الأمر: يصل البطل دون أن ينكشف أمره، إلى الوطن أو إلى بلد آخر.

24- ادعاءات كاذبة: يدّعي بطل مزور ادعاءات لا أساس لها من الصّحة.

25- مهمة صعبة: يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل.

26- الحل: تنتهي المهمة.

27- التّعرّف: يتم التّعرف على البطل.

28- كشف الادعاء: يكشف أمر البطل المزيّف أو الشّرير.

29- الظهور الجديد: ظهور البطل في شكل جديد.

30- العقاب: يعاقب الشّرير.

31- زفاف: يتزوّج البطل ويعتلي العرش.

إن إفادة بورايو من دراسات بروب و سلّمه كانت في إطار معين ومحدّد من طرف الباحث، فارتباطه لم يكن حرفيا أعمى، إنما ما يتناسب والنّص المدروس، مع إعطاء هذا الأخير الأولوية أثناء التّحليل، ويظهر تعامله هذا في مؤلّفه " القصص الشعبي في منطقة بسكرة" وذلك في استنباطه لوظائف الحكايات، حيث حدّد لحكاية "الاخوة الثلاثة " مثلا ثمانية وظائف، والتي تتالت على النّحو الآتي:[1] وقوع شر بسبب نقص لتعهد، وساطة من أجل إزالة الشر، اختبار تمهيدي فاشل، خروج، الاختبار الأول الايجابي، عودة، الاختبار الرئيسي الايجابي، إزالة الشر، كما تظهر إفادته هذه أيضا في كتابه "البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري" في تتبعه للمسار السردي لحكاية " الطامة أم سبعة روس".

2- كلود ليفي شتراوس:

قبل الشروع في توضيح ملامح استفادة عبدالحميد بورايو من أراء كلود ليفي شتراوس ارتأيت أن أقدّم تلخيصا لبعض آرائه عن الأسطورة في النّقاط التالية ومنها ينطلق في عملية التّعامل معها: [2]

1-إذا كان هناك معنى موجود في الميثولوجيا فانه لا يكمن في العناصر المنعزلة التي تدخل في تكوين الأسطورة، ولكن في الطّريقة التي يتم بها تركيب هذه العناصر.

2- رغم أن الأسطورة تنتمي إلى الفئة التي تنتمي إليها اللغة، فان اللغة في حقيقة الأمر تكون جزءا فقط منها، واللغة في الأسطورة تظهر بعض الخصائص النوعية الخاصة.

3- هذه الخصائص النوعية يمكن أن توجد فقط فوق المستوى اللغوي المعتاد، أي أنها تكشف عن ملامح أكثر تعقيدا من تلك التي يمكن أن توجد في أي نوع آخر من التعبير اللغوي.

وإذا وضعت هذه الآراء في الاعتبار كفروض عاملة في الأقل كما يقول شتراوس، تظهر نتيجتان:[3]

---

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 227، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 86.

[2] كلود ليفي شتراوس: تر شاكر عبد الحميد: الأسطورة والمعنى، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص6،7.

[3] المرجع نفسه: ص7.

الأولى: أن الأسطورة مثل بقية مظاهر اللغة تتشكل من وحدات مكوّنة constituent units.

الثانية: أن هذه الوحدات المكونة تقتضي ضمنا الوحدات الأخرى المكونة الموجودة في اللغة عندما يتم تحليلها إلى وحداتها المكونة كالفونيم والمورفيم وغيرها ولكنها مع ذلك تختلف من ناحية أخرى فيما بينها، إنها تنتمي إلى نظام أعلى وأكثر تعقيدا ولذلك تتم تسميتها بالوحدات المكونة الكبرى Gross constituent units، هذه الوحدات لا يمكن أن توجد عند مستوى الصوت أو مستوى الكلمة، لكنها توجد عند مستوى الجملة، وعلى الباحث، كما يقول شتراوس، أن يتقدم بطريقة اختبارية، بالمحاولة والخطأ مستعينا بالمبادئ الضرورية لأي تحليل بنيوي وهي: الاقتصاد في التفسير ووحدة الحل، والقدرة على إعادة تكوين الكل من الأجزاء وكذلك الوصول للمراحل اللاحقة من المراحل السابقة وغير ذلك من المبادئ.

حاول عبد الحميد بورايو الإفادة من دراسات كلود ليفي شتراوس في دراسة الحكاية الخرافية عن طريق اعتماد نماذج لتكون وسائط بين النّصوص المتعينة والبنية التّجريدية، فقام بتوزيع الوحدات المعنوية الصّغرى المشكلة للوحدات السّردية الكبرى وفق محوري التّزامن والتّتابع الزّمني، وهذا ما سمح له باكتشاف بعض الوحدات المركزية التي تمثل أنوية أو عقدا أساسية تحكم نسيج القصة المدروسة ولها مرجعيتها في الواقع الاجتماعي مثل الوظيفية تعاقد التي يستتبعها تحقيق التّعاقد أو نقض التّعاقد، كما بيّن بورايو قيمة النّموذج الثلاثي المتمثل في مبدأ الوساطة بين قطبين متناقضين،[1] وذلك لتجاوز التّناقض وخلق تضاد جديد، هادفا من وراء ذلك إلى التّوحيد بين النّقيضين أو إلغاء أحدهما من رصد تحولات مكونات القصة والمنطق الذي يحكمها، فمثلا في تحليله لقصّة "غزوة الخندق" وعلى مستوى المقطوعة الرّابعة، يبيّن بورايو التّضاد الذي وقع في البداية بين عمرو والحاكم الجديد، باعتبار الأول قوي والثاني ضعيف، مما يفسح المجال لعملية الوساطة، وذلك بتدخل ابنة الحاكن الجديد التي تتصل بالطرفين وتنفصل عنهما في الوقت نفسه، لينشأ بعد ذلك تضاد جديد بين عمرو وابنة الحاكم، باعتبار الأول

[1] ينظر عبدالحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ط1، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008، ص 30، 31.

يمثل قمة كافرة متسلّط عليها والثانية قوة كافرة متسلطة، فيفسح هذا المجال لدخول الإمام علي كقوة لا تخضع لكلا الطّرفين، وترتبط بهما بعلاقات اتصال وانفصال.

كما أفاد بورايو من منهج شتراوس في اكتشاف تجسيدات لتحول نظام الأسرة من الأموسية إلى الأبوسية، من خلال عدد هام من الحكايات الخرافية التي جمعها من مناطق مختلفة من الجزائر.

3- لوسيان غولدمان:

لكي نوضّح ملامح اتكاء بورايو في قراءته النقدية على غولدمان من الأجدر أن أشير إلى أن: غولدمان قدّم للبنيوية خدمة غطّت عيوبها نوعا ما، فقد تجاوز محايثتها النّصوص الأدبية أثناء الدّراسة، وانطلق من فكرة أن النّص الأدبي راجع لمؤلف متأثر بجماعته أولا وأخيرا حتى وإن تمرّد عليها فلن ينفي أبدا هذا التّأثر.[1] وهذا ما ركزت عليه البنيوية التّكوينية، التي أعطت اهتماما للبنية الاجتماعية، ولم تفصل النّص عن المجتمع الذي ولّده، وهو الأمر الذي أدخل غولدمان في خلاف مع البنيويين الشّكلانيين.

تقوم البنيوية التّكوينية على مفاهيم إجرائية لمقاربة النّصوص هي:

- **رؤية العالم**: هي مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتّطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن في معظم الحالات، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التّعارض في مجموعات إنسانية أخرى. ويعني هذا أن الرّؤية للعالم هي تلك الأحلام والتّطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار المثالية التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد مجموعة اجتماعية معينة[2].
- **الفهم والتفسير**: : يرى غولدمان أن عملية التّحليل تمر بمرحلتين، المرحلة الأولى وهي مرحلة الفهم، والتي يركّز فيها الباحث على البنى الدّاخلية للنّص الأدبي، متبعا في ذلك المنهج البنيوي الشّكلي البحت، دونما سواه بهدف الكشف عن بنيته الدّالة، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التّفسير، أين يتم إلقاء الضّوء على الأبنية المستخلصة ومقارنتها مع إحدى بنيات رؤى العالم

[1] ينظر: محمد أمين بحري: البنيوية التّكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص99.

[2] جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، دنيا الوطن، 12-12-2006.

الموجودة لدى الطّبقات القائمة في المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع[1]، فالباحث يجمع بين منهجين البنيوي والاجتماعي، فيصب اهتمامه أولا على النّص وبنياته الدّاخلية، ثم يحاول إسقاط تلك النتائج على الواقع الذي يحتضن ذلك العمل الأدبي، ليتوصّل إلى العلاقة بينهما.

- **البنية الدّالة:** تعدّ البنية الدّالة ذلك التّرابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النّص في الواقع وعناصره الدّاخلية، شكلية كانت أو فكرية، ولدراستها يقوم الباحث بتجزئتها إلى بنيات دلالية، لا تفهم إلا من خلال دراسة بنية أكبر منها، ولدراسة هذه البنية الكبرى ينبغي وضعها ضمن بنية أخرى أكبر منها[2].
- **التّماثل:** إن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة آلية أو انعكاسية أو سببية دائما، بل على العكس، فإنها علاقة ذات تفاعل متبادل بين المجتمع والأدب، وبتعبير آخر إن الأشكال الأدبية تتماثل مع تطور البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتّاريخية، ويعني هذا أن هناك تناظرا بين البنية الجمالية والبنية الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ولاشعورية[3].

ومما سبق وإذا أسقطنا هذا على دراسات بورايو تتضح إفادته الواضحة من منهج غولدمان، خاصة في مؤلفه " القصص الشعبي في منطقة بسكرة" والذي يربط بين الدّراسة النّسقية –البنيوية– والجانب الاجتماعي القائم على الجماعة التي نشأ فيها العمل الأدبي، ويظهر تحديدا في قوله:[4] ونعني بشرح النّص إدماج بنيته الدّالة في بنية أكبر منها تلقي الضّوء على كيفية تولد هذه البنية الدّالة. ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النّص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشّعبية التي صدر عنها النّص للعالم الذي تعيش فيه، ومثال ذلك ما صل إليه للمدلول الاجتماعي

[1] ينظر حدّاد خديجة: المفاهيم الإجرائية للبنيوية التّكوينية الغولدمانية، مجلة الحوار الثقافي، مج 10، عد02، مستغانم الجزائر، 2021، ص 204.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص205، 206.

[3] جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية.

[4] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة: ص 197.

لحكاية "ولد المحقورة" والتي لها صلة في استمرار نظام الأبوة في التواجد في المجتمع البسكري، هذا المجتمع الذي لازال الأب يمارس فيه سلطته المطلقة على العائلة الكبيرة، وللحكاية الدّور البالغ في تثبيت وجود هذا النّظام.

4- جوليان غريماس: هو الآخر تعدّ آراء غريماس ودراساته مرجعا نقديا ارتكز عليها بورايو، واعتبرها من أساسيات تحليل النّصوص السّردية، لأن مسعى غريماس كان تحديد المعنى وكيفية تمظهره في النّصوص السّردية، فكان منهجه في ذلك التّمييز بين مستويين:[1]

1- المستوى السّطحي: ويتفرّع إلى مكونين، مكون سردي يقوم أساسا على تتبع سلسلة التّغيرات الطّارئة على حالة الفواعل، ومكون تصويري يتمثل في استخراج الأنظمة الصّورية المبثوثة في نسيج النّص، ويتم هذا بواسطة البرنامج السّردي، والنّموذج العاملي والخطاطة السّردية.

2- المستوى العميق: وتتم فيه دراسة البنية العميقة للنّص استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصّغرى، وذلك بمعالجة المكون الدّلالي عن طريق المربع السّميائي،

كما يستعير عبد الحميد بورايو من غريماس مفهوم الاختبار، وهو مبدأ ثابت في الحكاية الشعبية التي تقوم أساسا على الربط بين تطور الحدث والطاقة السحرية الكامنة المحيطة بالبطل:[2]

1- **الاختبار التمهيدي:** يسميه غريماس " Epreuve qualifiante" ويترجمه البعض بالترشيحي أو التّأهيلي، ويكتسب البطل الكفاءة خلاله.

2- **الاختبار الرّئيسي:** يسميه غريماس " Epreuve principale" بينما يترجمه البعض بالنّهائي أو حتى الحاسم " Decisive"، لأن فيه يحصل الصراع الحاسم.

3- **الاختبار الإضافي:** يسميه غريماس "Epreuve glorifinte " ويترجمه البعض بالتمجيدي، وفيه تتم معرفة البطل الحقيقي ومكافأته.

---

[1] ينظر: محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السّردي نظرية غريماس، د ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 31.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص126.

غير أن بورايو كعادته لا يلتزم بما ينقله عن الآخر حرفيا، فقد زاد على الاختبارات الثلاثة اختباران آخران، في مجموع الخمسة اختبارات في حكاية "ولد المحقورة"، وما قدّمه في تتبعه للوظائف من وجهة نظر البطل يبيّن ذلك، حيث وجدها تتتالى على الشكل التالي[1]:

1- وقوع الشّر.

2- اختبار تمهيدي فاشل(عندما توبخه أمه، وتذكره بالوضع المزري الذي تعيشه وإياه).

3- وساطة البطل من أجل إزالة الشر.

4- خروج البطل من منزله.

5- اختبار إيجابي أول (عندما يلتقي بالغولة).

6- وصوله إلى العالم الآخر.

7- الاختبار الرّئيسي الايجابي (مجموع المواجهات التي ينتصر فيها، التي منها ما قام بها في طريقه، ومنها ما قام به أثناء وجوده في الحديقة، التي يوجد بها العشب المطلوب)

8- خروجه من العالم الآخر.

9- اختبار إضافي سلبي (عندما يفتك منه أخواه العشب، ويتركانه يواجه السّبع).

10- ظهور البطل المزيف.

11- عودة البطل إلى بلده في هيئة متنكّرة.

12- زوال الشّر.

13- انكشاف أمر البطل المزيف.

14- اختبار إضافي إيجابي (عمدنا يتم التّعرف عليه وزواجه من الأميرة).

فبدل أن يكتفي بورايو بالاختبارات الثّلاث السابقة، ساير المادة المدروسة وكيّف الطّرح الذي جاء به غريماس حسبها، ليصل إلى استنتاج خمس اختبارات، وهذا يدّل على الموضوعية في التّعامل النّقدي، والرؤية المنهجية الثاقبة.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 212، 213.

يتبين ممّا سبق أن اطلاع بورايو على الدّراسات السّردية الغربية دقيقة ومعمّمة، فقد أفاد من معظم النّتائج التي توصل إليها أبرز أقطابها، وذلك من الجانبين النّظري والتّطبيقي، وهدف بورايو من هذا تحصيل أكبر قدر ممكن من وسائل معالجة النّصوص، كما أنّه يسعى لأن لا تكون معالجته لها ذات رؤية واحدة، فيسقط في نقص يجبره على إخضاع النّص لآليات منهج معين، وهو ما وقع فيه روّاد هذه الدّراسات.

ثانيا: الجهود التّنظيرية لعبد الحميد بورايو:

قدّم بورايو خدمة قيمة للنّقد الجزائري والعربي عموما، وذلك بما قام به من جهود تنظيرية وتطبيقية على حد سواء، فأثرت أعماله المكتبات، وغطّت إلى حدّ ما النّقص الذي يعتريها خاصة ما تعلّق بالجانب التّطبيقي للأعمال الأدبية، الذي اعتبر معضلة أرّقت الباحث، الذي تاه بين صراع التّراكم المنهجي والفوضى المصطلحية.

تمثّلت إسهامات بورايو التّنظيرية في تعريفات لمفاهيم سردية وعروض منهجية موزعة في مؤلفاته، يعتبرها أحيانا تمهيدا لما بعدها من الدّراسة، فيما تكون أحيانا أخرى بهدف توضيح مبهم أو كشف غموض، وفيما يلي رصد لبعض من أمثلة ما قدّمه:

– تقديم فكرة شاملة عن الحكاية الخرافية مفهومها ومميزاتها على النّطاق العالمي، عند دارسي الفولكلور، ثم تصغير الحيز إلى المغرب العربي وتعامله معها، وظروف وصيغ تداولها، وتسمياتها حيث « يسمي المجتمع التّقليدي في المغرب العربي الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدّارجة حجاية وخرافة وخريفية وبالأمازيغية أما شهوس »[1]، وفي المدخل إلى تحليل الحكايات الخرافية في المغرب العربي، يقدّم بورايو عرضا منهجيا يحتوي الخطوات المتبعة في دراسة النّماذج القصصية، ويقدّم شرحا لمفاهيم كلّ مرحلة.

[1] عبدالحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 05.

– التّعريف بالنّياسة الأدبية (أو الأثنوأدبية) في مؤلفه " البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشعبي الجزائري" حيث تعّرض بورايو إلى مفهومها وهي « مجموع الأشكال التّعبيرية الشفوية والمدوّنة التي أنتجتها الجماعات الإثنية، والتي اعتمدت أساسا في إنتاجها وتداولها ثم إعادة إنتاجها من جديد على الشفوية»[1] كما بيّن بورايو ميزاتها عن الأدب الرّسمي، كما عدّد اتجاهات البحث فيها من خلال جهود كوكبة من روّاد هذا الميدان على غرار جهود فلاديمير بروب، والذي أسهب نوعا ما في تفصيل إسهاماته، إضافة إلى جهود جورج ديميزيل، وجهود كلود ليفي ستروس.

– طرح في كتابه " في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ القضايا والتجليات"[2] مجموعة من القضايا المتعلّقة بطبيعة الثقافة الشعبية الجزائرية، كظاهرة الشعر الملحون وموقعه في هذه الثقافة، وكلّ ما يمتّ بصلة لها من ترجمة وعولمة واحتراف، إضافة إلى تسليط الضّوء على رواد الدّراسات الشعبية في الوطن العربي، كما عالج بعض الجهود الجزائرية من خلال أعمالها ككتاب الأستاذ محمد الحبيب حشلاف عن رشيد القسنطيني، وجهود محمد بن أبي شنب في الدّراسات الشعبية الجزائرية، كما عرّج على بعض أعمال شعراء من الجنوب الجزائري.

– السّعي من خلال كتابه " القصص والتاريخ"[3] إلى مدّ الجسور بين التاريخ الاجتماعي ورواية القصص وذلك من خلال السعي إلى تأسيس منهجي يسمح بتحديد شروط اعتماد طريقة واضحة ومنسجمة بخصوص دراسة الآداب الشفوية، كما يرمي أيضا إلى بيان أهمية التّفكير النّظري والمنهجي المنظّم والذي بدونه لا يمكن للبحث العلمي أن يتقدّم في ميدان العلوم الانسانية والاجتماعية.

---

[1] عبدالحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص09.

[2] عبدالحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتّجليات، دط، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006.

[3] عبدالحميد بورايو: القصص والتاريخ، دط، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وفي علم الانسان والتاريخ، الجزائر، 2005.

– قدّم بورايو في بداية كتابه "منطق السّرد" مدخلا منهجيا بأربعة عناصر، استساغه من الإشكاليات التي تواجه الباحث، محاولا الإحاطة بها والإجابة عنها، وأوّل هذه العناصر:

نحو منهج لدراسة النّص الأدبي:[1] في هذا العنصر أمسك بورايو النّقد من اليد التي تؤلمه، فقد تعرّض إلى المعضلة التي تعترض الباحث في مجالات عديدة، في أول خطواته البحثية، والتّساؤل الذي يواجهه كيف تتم مواجهة النّصوص الأدبية؟ وما هي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنص أدبي معين؟

حاول بورايو الإجابة عن هذا التّساؤل، وهنا ركّز على نقطة مهمة والتي تعبّر عن رؤيته المنهجية، فهو يرى أن أول خطوة ينبغي القيام بها هي تحديد نوعية المادة المدروسة، ذلك أن الوسائل والاجراءات يجب أن تستمد خصائصها بمراعاة طبيعة المادة التي تتعامل معها، وبهذا أزال بورايو عن الباحث تلك الرّؤية المتمثلة في تقديس المنهج، كما أبان بورايو الهدف من دراسة النّصوص وما ينبغي دراسته والتّركيز عليه، معاتبا الدّراسات التي قاربت العمل الأدبي من باب سياقه، مهملة العنصر المنشود فيه وهو الأدبية، والتي لا وصول إليها باتباع هذه المناهج، لأن النّص الأدبي مظهر لبنية كامنة على الدّارس أن يكشف عنها، ومقصوده هو أولوية النّص الأدبي حين الدّراسة قبل سياقاته الأخرى.

وفي إشارة أخرى منه إلى أزمة تدريس نصوص الأدب العربي في جميع المؤسّسات التّعليمية، وأسباب هذه الأزمة، والمتسبّب الأول في افتعال هذه الأسباب، ينير بورايو الطّريق إلى الخروج من هذه الأزمة، والمرهون بالقدرة على تجاوز العوائق والظّروف بالاطّلاع على ما جدّ من التّطورات في مجال الدّراسات النّقدية.

لم يترك بورايو النّاقد دون إلمامه بمستجد الدّراسات المعاصرة، فوضعه أمام البحث السيميائي، وماله من مزايا في دراسة النّصوص ومن ذلك:[2]

– الاعتناء بمستويات الدّلالة وبالعلاقات فيما بين عناصر الدّلالة والوحدات الدّالة ومراتب القين.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص02.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

– رصد طريقة تولد المعاني أو انبثاقها ونموّها من خلال الانتقال من أدنى المستويات إلى أعلاها في النّصوص.

– الاعتناء أساسا بالموضوع الذي ينصب عليه التّحليل وهو مادة النّص.

حاولت فيما سبق إعطاء فكرة عن الاسهامات النّظرية التي قدّمها عبدالحميد بورايو للباحث في مجال دراسة النّصوص الأدبية عموما والمتخصص في الأدب الشّعبي خصوصا، حيث راعى في ذلك تيسير ما عسّر طريقه في بلوغ غايته.

كما ساهمت ترجماته في زيادة القيمة النّفعية المقدّمة للباحث ومنها:

– ترجمة كتاب " الرّواية مدخل إلى مناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي" لبرنار فاليت[1]، ولهذا العمل فضل لا بأس به في تبسيط المعارف النّظرية والتّطبيقية المتعلّقة بمعالجة الخطاب الرّوائي، ممّا يكسب الباحث في مجال الرّواية خبرة في معالجة نصوصها، كما تقدّم ترجمة هذا الكتاب اطّلاعا واسعا على المستجدّات النّقدية والأدبية الغربية، وذلك لما تضمّه من مدونة محلّ الدّراسة، حتّى أن مرامي المترجم كانت تصبّ في صالح جمهور الطّلبة والدّارسين الجزائريين والعرب، من أجل مواكبة الآخر والإفادة من تقدّمه.

– كما بيّنت ترجمته لكتاب " المنهج السيميائي الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق" مبادئ السيميائيات الشّكلانية في صيغتها الفرنسية، إضافة إلى بعض الدّراسات التي طبّقت التحليل السيميائي، وذلك بهدف إعطاء الباحث حافزا للانكباب على دراسة التّراث، كما جاءت ترجمة هذا الكتاب في وقت

[1] برنار فاليت: الرّواية مدخل إلى مناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، تر عبدالحميد بورايو، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

تزامن و مرحلة البحث عن المصطلح العربي المناسب في مجال السيميائيات،[1] فكان ذا فائدتين في الوقت ذاته التّعريف بالمصطلح وترجمته، وإعطاء فكرة عن الإجراءات والآليات السيميائية المعاصرة في مجال دراسة النّصوص الأدبية.

كما يقدّم بورايو في ترجمته لكتاب " مدخل إلى التّناص" لنتالي بييقي-غروس نظرة مجملة عن هذا المصطلح من حيث: تاريخ ونظريات التّناص، أنماطه، وشعريته،[2] فهذا الكتاب إضافة إلى ما يقدّمه تعريفات واختلافات في هذا المصطلح، يكشف عن الغموض الذي يعتريه ويحاول إيضاح جوانب تجعل الباحث يعيش المراحل التي تطور فيها هذا المصطلح.

ثالثا: آليات البحث الدّلالي لدى عبدالحميد بورايو

1- المعالجة السياقية في دراسات عبد الحميد بورايو

يذهب الدّارسون إلى أن تبنّي عبدالحميد بورايو للمناهج السياقية في بداية تجربته النّقدية التي تعود إلى نهاية السبعينات في القرن الماضي، ما هو إلا مواكبة للحركة النّظرية والتّطبيقية التي كانت سائدة في مجال القراءة الأدبية للنّصوص في الساحة النّقدية وخاصة الغربية منها، ومنه كان خطابه النّقدي احتذاء بالخطاب النّقدي الغربي وهذه التّعبية لم تمس بورايو وحده بل نكاد نجد أثرها في كلّ ممارسة نقدية عربية آنذاك.

[1] ينظر أ. ج. غريماس- ج. كورتيس، آخرون: المنهج السيميائي الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق، تر عبدالحميد بورايو، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2014، ص05.

[2] ينظرنتالي بييقي-غروس: مدخل إلى التّناص، تر عبدالحميد بورايو، دط، دار نينوى، دمشق، 2012، ص06.

أ/ ملامح المنهج التاريخي في دراسات بورايو:

كان لبورايو تعاملا وفق المنهج التّاريخي ولو أنه لم يصرّح بذلك، فدراسته الميدانية التي قام بها عن المجتمع البسكري استلزمت منه الاستعانة بآليات المنهج التّاريخي، وذلك حين سلّط الضّوء على زمان ومكان المنطقة، والبيئة التي يعيش فيها السّكان، وهي العناصر التي يقوم عليها المنهج التّاريخي أثناء الدّراسة، فنجد بورايو قد حدّد الموقع الجغرافي وما يميّزه وتأثيره على ساكنيه، وقد رأى أن «ظروف البيئة كانت المحدّد لمواقع الإقامة والاستقرار في المنطقة، بحيث أدت إلى أن يتميّز مجتمعها بتوزيع إقليمي معين، إذ أن هناك تلازما بين توزيع أماكن الإقامة والاستقرار، والأراضي التي تتوفر فيها المياه الجوفية، والتي تقوم عليها واحات النّخيل المصدر الأول لرزق معظم السّكان»[1]، فالبيئة كانت العنصر الأول الذي يحدّد جماعات السّكان، ليأتي بعد ذلك بورايو إلى سرد الواقع السياسي لبسكرة « فقد كانت إدارة المنطقة تابعة لـ "بايلك الشّرق" في لعهد التركي، ولـ "عمالة قسنطينة" في العهد الاستعماري، وبعد الاستقلال ألحق القسم الشمالي بولاية الأوراس» [2] كما عالج النّاقد الجانب الدّيني للمنطقة عبر التّاريخ، وذلك قبل الفتوحات الاسلامية وبعدها، وقد وضّح بورايو ما ميّز كل حقبة زمنية من صراعات سياسية وحروب وفتوحات إسلامية، مركّزا في ذلك على التّتابع الزّمني لهذه الحقب، والتأثير الحاصل على المنطقة ، وقد بدت مصطلحات المنهج التاريخي واضحة في هذه الدّراسة، ومن ذلك (البيئة، الزّمان، المكان، ظروف البيئة، النّصف الأول من القرن، الصّراع، تواريخ الأحداث...) .

عالج بورايو في مقال نشره في مجلّة الموروث بعض نماذج من الشّعر الملحون لثلاثة شعراء جزائريين بعنوان " الشعر الملحون وتاريخ الثّورة من خلال بعض النّماذج:(محمد بن قيطون، بلقاسم بن زغّادة، أحمد كرّومي)، حيث حاول فيه بورايو مقاربة هذه النّماذج من بوّابة سياقها التّاريخي، فنجده يتتبّع المناسبات التي نظمت فيها هذه القصائد، والأحداث التّاريخية والظّروف التي دفعت بالشّعراء لنسج

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

أشعارهم، فيقول في تعليقه على مقطع من قصيدة محمد بن قيطون: « إثر فشل حركة المقاومة التي جرت في منتصف السّبعينات في القرن التاسع عشر، ويذكر المقاومين الذين سقطوا في ساحة المعركة »[1] ليقدّم بعد ذلك الأبيات التي وردت في تلك الموقعة.

كما يردّ نظم الشّاعر بلقاسم بن زغّادة لقصيدته إلى الظّروف الثّورية التي حرمته أهله وأحباءه، الذين التحقوا بالجبل، وبقي هو يتغنّى بالمقاومة والجّهاد السيّاسي فيقول في هذا « ويتخذ بعد ذلك صوت المقيّم للسّلوك التّحرري والمحرّض على الثّورة، وخوض القتال، والنّابذ للتّقاعس »[2] ويستمر تحليله على هذا النّحو، فيرى في قصيدة أحمد كرومي أنّها ملخّص لمسار التّاريخ الصّدامي للجزائريين والمستعمر، حيث يكتفي بذكر الرّموز، ومختلف مراحل المقاومة، المقاومة المسلّحة في القرن التاسع عشر، الحركة السّياسية الوطنية الحديثة، بين الحربين العالميتين، والثّورة التّحريرية الكبرى،[3] وفي مقابل ذلك يتعامل مع النّص كشاهد يمثّل هذه الأحداث، دون التّعرض له أو لبنيته الدّاخلية، ولا لجماليته، وهو الأمر الذي قامت عليه المناهج ذات التّوجه السّياقي.

يلجأ بورايو في تحليله للنّصوص محلّ الدّراسة إلى التّفسيرات التّاريخية، بدء بالبيئة، إلى الزّمان والمكان وتأثير هذه العناصر على الشّاعر في قول الشّعر، مستعينا بالظّروف التي حتّمت ذلك، ومن هنا يظهر أن بورايو حين بدأ دراسته باستعراض الظّرف الذي قيلت فيه القصيدة، وعدم تركيزه على النّص في ذاته، أن المقام لا يسمح بالتّوسّع باعتبار الدّراسة مقالا، كما أن الموضوع الذي اختاره النّاقد يتناسب والمنهج المتبع.

---

[1] عبد الحميد بورايو: الشعر الملحون وتاريخ الثّورة من خلال بعض النّماذج:(محمد بن قيطون، بلقاسم بن زغّادة، أحمد كرّومي)، مجلة الموروث، عدد 02، جامعة مستغانم، الجزائر، 2013، ص212.

[2] المصدر نفسه: ص 215.

[3] المصدر نفسه: ص 217.

ب/ المنهج الاجتماعي:

تبنّى عبدالحميد بورايو في بداية تجربته النّقدية المنهج الاجتماعي، وذلك خلال سبعينيات القرن الماضي، والسّبب الرّئيس في هذا اعتناقه الإيديولوجيا الاشتراكية، التي حكمت الحياة العامة في الجزائر آنذاك لتصيب الأدب والنّقد معا وقد قال في هذا: « لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التّوجه اليساري، وكان المحيط الذي تكونا فيه خلال السّبعينات يعرف انتشارا لهذه القناعات لأسباب متعدّدة»[1] ويضيف قائلا بالنّسبة لبعض الدّراسات في هذا الخصوص: « كتبت بعض الدّراسات التي تعالج النّص الأدبي من رؤية نابعة من تيارات النّقد السوسيولوجي»[2]، وكأن النّقد الاجتماعي مفروض على النّاقد، خدمة للوسط السياسي، أمّا عن رأيه وقناعاته بخصوص هذا المنهج، فقد وضّح صعوبة تفسير التّراث الشعبي وفقه، وذلك بسبب تعذر الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في إنتاجه، بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حاليا أي معلومات سوسيولوجية.

يتمظهر المنهج الاجتماعي عند بورايو في تحليله لرواية "رائحة الكلب" للجيلالي خلاص، وقد تتبعت فيما يلي خطوات تحليله لهذه الرّواية:

يركّز عبدالحميد بورايو في تحليلاته للنّصوص الأدبية على الانتصار للنّص على حساب المنهج، ولا مجال للمساومة في ذلك، فنجده يتعامل مع المنهج بما يستلزم التّحليل، فإن لم يستوفي ذلك غايته استعان بمنهج آخر وآخر حتّى يبلغ الهدف المبتغى، وفي هذا التّحليل تظهر منهجيته في المزاوجة بين آليات البحث، ففي تتبعه لانبثاق المعنى في رواية "رائحة الكلب" يظهر بشكل واضح المنهج الاجتماعي إضافة إلى تطعيمه بالمنهج النّفسي، وذلك في إطار المنهج الذي صرّح به والذي يحكم التّحليل العام والمتمثل في المنهج السيميائي، وما يهمنا في هذا الموضع توضيح تمظهر المنهج الاجتماعي في هذه الدّراسة.

[1] علي ملاحي: لقاء مع الأستاذ الدّكتور عبدالحميد بورايو، مجلة التّبيين، عد 33، الجزائر، 2009، ص 143، 144.
[2] المرجع نفسه: ص 144.

تميزت رواية "رائحة الكلب" بخلوها من الحدث القصصي بمعناه التّقليدي، لا تعتني بالتّرابط في الأحداث الجزئية المشكلة للحدث الرّئيسي في القصة، كما أن من ميزاتها تعدّد مراجعها حسب رأي النّاقد (الحدث الرّئيسي، الوقائع التاريخية، الأحلام، الذكريات، التّوقعات، النّصوص السّردية)، وهذا ما دفع بورايو إلى ولوج هذا العمل عن طريق « دراسة كيفية انبثاق معناه، أو بعبارة أخرى الكشف عن القوانين التي تحكم اتساق معناه الذي يؤديه خطاب الرّواية ومنطق توالده المحكوم بالمحور الزّمني التّتابعي القائم على حضور مجموعة من المحاور الدّلالية في سياق الخطاب الرّوائي، موزعة على فصول الرّواية من بدايتها حتى نهايتها، تم تقسيم الحيز النّصي للرّواية إلى ثلاثة عشر نصا، كل منها يحمل اسم ظرف زمان دالا على التّرتيب أو على المدّة، وقد وردت كالتّالي: قبل، للحظة، لبرهة، ثانية، السّاعة، الآن، عندما، يوم، منذ، قبيل، الليلة، حين، وقت، وجميعها تمثل الكلمات الأولى من الجمل الأولى في النّصوص المذكورة»[1]، فالنّاقد يلج كلّ نص من هذه النّصوص من باب ما ميّز كلا منها، ومايلي شرح لمقاربة بورايو لنصوص الرّواية:

فنجده في النّص الأول يركز على الوقائع التي مرّ بها البطل، والتي كان موضوع الزّلزال سببا رئيسيا في تداعيها، فتناولت دراسته العناصر التّالية:[2]

– وقائع الحدث الرّئيسي: والتي تبتدئ بعملية انتقال من وضعية لا واعية وتنتهي بعملية معاكسة، باستيقاظ البطل على زلزال يسقط العمارة التي يسكنها.

– وقائع الأحلام: وهي الصّور التي تسكن ذاكرة البطل ويستحضرها على جانبين من حالاته الشّعورية حلم يمثل الإحساس باللّذة وحلم يمثل القيمة السّلبية المتمثلة في الاضطراب والقلق.

– وقائع ماضي شخصية البطل: وهنا يحلل النّاقد النّص بناء على ماضي الشّخصية البطلة، وما مرت به وربط حاضرها بماضيها، بما في ذلك المعاناة التي لازمتها طيلة حياتها.

– الوقائع التاريخية: ربط بورايو في هذا الجزء دلالات الرّموز التاريخية وتجسيدها للقيم الايجابية، في مقابل ما كان مناقضا لها والذي كانت في صراع معه، وأثر ذلك على الشّخصية البطلة.

– الوقائع المسرودة في كتابات منسوبة للزّمن الماضي: يبين الناقد الفرق بين الواقع والحلم، والتّضاد الحاصل بينهما.

---

[1] عبدالحميد بورايو: منطق السرد، ص166.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص من 166 إلى 170.

– تعليمات الرّاوي وإفادته: يبرز بورايو شخصية البطل والتي هي تعليقات يتجاذبها قطبان، الرّغبة في الحياة وتوقع الفناء المفاجئ، وتوصل إلى أن هذان القطبان مولدان للإحساس بالتّوتر الذي يمثّل مركز المحور الدّلالي المهيمن على جميع مقاطع الفصل.

يدرس بورايو في النّص الثاني الصور الجزئية الرّمزية التي شكلتها رؤيا بطل الرّواية، وذكريات طفولته، وقد حدّد المراحل التي تتحقّق من خلالها عملية التّواصل، صور جزئية دالة على الولادة، صور جزئية دالة على الاكتشاف والصور الجزئية الدّالة على الانبهار[1]، كما عالج النّاقد النّص الثالث من باب علاقة ذات البطل بالمرأة، مبينا حالة الاتصال والانفصال، وعملية التّحول الحاصلة بين بداية النّص ونهايته.

أما بالنّسبة للنّص الرابع فالنّاقد يركز على تفسير حالة البطل وهروبه من واقعه إلى ذكرياته، التي تحمل ما يريد استبداله بواقعه، فيربط كل حالة في النّص بما يناسبها من اللّذة أو الألم[2]، وفي النّص الخامس هدف النّاقد إلى توضيح العلاقة بين النّص الرّوائي والنّص المتضمن، واستنتج إلى أن النّص الإطار يحمل قيما ذاتية فردية، تتمثل أطراف الصّراع فيه في القوى اللاّشعورية، وقوى الشّعور، أما النّص المتضمن فيجسد عملية تحقيق الذّات الجماعية، ويصور قيما ذات طابع جماعي.[3]

في النّص السادس بيّن بورايو الدّلالتان اللّتان تتوزع على النّص وهما الأمل المرتبط باللّذة والأمل المرتبط بالمعاناة، وتوضيح منابع كل منهما، وهو الأمر الذي تعامل به مع النّص السابع الذي يتقاسمه محوران دلاليان هما الشّوق للقاء والتّحدي، كما يبين بورايو التّحول الذي يحققه النّص السابع الذي يكاد يكون شاملا من الدّلالة على علاقة القوى اللاّواعية بالقوى الواعية في الذّات الفردية، وهو ما نقل حسب رأي النّاقد خطاب الرّواية من هيمنة التّعبير ذي الطّابع الذّاتي الصّرف إلى هيمنة التّعبير ذي الطابع السّياسي[4] وبالنّسبة للنّص الثامن فبورايو يوضّح الصّراع في بعديه الاجتماعي والسّياسي وأطرافه وجذوره التّاريخية وطبيعته ويعين الأشخاص الممثلين للقوى المتصارعة.

لدى معالجة بورايو للنّص التّاسع ركز على امتزاج الخطاب الرّوائي مع الخطاب السّياسي، وفرط استعمال وسائل هذا الأخير، وهو الأمر الذي فسّره الباحث بتخلخل النّظام الاجتماعي والسّياسي

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص171، 172.
[2] ينظر المصدر نفسه: ص 178، 179.
[3] ينظر المصدر نفسه: ص 180.
[4] ينظر المصدر نفسه: ص من 180 إلى 183.

الذي أنتج هذا العمل، وهما إشارة واضحة إلى أن نظرية العمل الأدبي انعكاس للمجتمع الذي ولّده، وفي النّص العاشر يحدّد النّاقد الموضوع المحوري لفعل الكتابة وهو موضوع البطولة، والتّضحية من أجل الأرض، يحمل قيما إيجابية، ويقابله بالقيم السّلبية المنبعثة من العلو الذي تمثله وترمز له الشّمس، وهذا ما أوصل النّاقد إلى أن الرّواية تريد إقصاء القيم السلبية الصّادرة من فوق، وذلك لصالح الطّرف الثاني المرتبط بالأرض، ويستمر بورايو مع فعل الكتابة الذي يكون أحيانا مصدرا للمتعة، ومصدرا للقلق أحيانا أخرى، وقد مثّل لاستنتاجه هذا في الرّواية بالأمطار التي تكون مياهها مصدرا للّذة "تعزف لحنها الممتع"، وتكون مصدرا للقلق مرة أخرى، أما في النّص الثاني عشر فقد حدّد بورايو المعاني التي تندرج بين محور طرفاه الحياة والموت وهي:[1]

التّوتر: ورد هذا المعنى ملازما لمشاهد الحزن والصّراخ والكوارث.

اللّذة: ترتبط بمشاهد علاقة البطل بالمرأة.

المعاناة: تظهر من خلال تصوير عمل الأم المضني، وكذلك عمل الأب.

بيّن النّاقد في النّص الأخير التّقابل بين معاني النّص المتضمِن والنّص المتضمَن وهي كالآتي:[2]

معاني النّص المتضمِن: نضج التّجربة، الأثر الإيجابي للكتابة، الاتصال بالآخرين، الاندماج في العالم الخارجي، انفتاح الذّات.

معاني النّص المتضمَن: نقص التّجربة، الأثر السّلبي للقراءة، الانفصال عن الآخرين، الهروب من العالم الخارجي، التّقوقع حول الذّات.

عالج بورايو هذا العمل من باب العلاقة بين النّص الأدبي والمجتمع، فيركّز على تفسير حوادث الروّاية بردّها للواقع المعاش، فنجده يطّبق مقولة السوسيولوجيين الأديب بن مجتمعه، أو العمل الأدبي انعكاس للمجتمع الذي احتضنه، والمصطلحات المستعملة تكشف ذلك (النظام الاجتماعي، العالم الخارجي، أرضية الصّراع، العلاقة الاجتماعية، المعاناة...).

[1] ينظر عبدالحميد بورايو: منطق السرد، ص192.

[2] المصدر نفسه: ص 194.

ج/ بورايو والمنهج النفسي:

بالنّسبة للمنهج النّفسي فقد ظهرت ملامحه في أعمال عبد الحميد بورايو، في محاولته اكتشاف الدّلالة النّفسية في الحكاية الشّعبية، وهو ما يبدو في كتابه " البطل الملحمي والبطلة الضّحية " في تحليله النموذجي لحكاية " الطامة أم سبعة روس"، حيث انطلق من المسلمة القائلة بأهمية « الحكاية عند الطفل لما ينسج استيهاماته حولها، ويسقط على شخوصها الملامح المتنافرة لشخصيته بعد عزلها عن بعضها، فعمليات (الحصر) لـ (الهو) وميول (الأنا) عند نفس الشّخص (شخصية الطّفل) – على سبيل المثال– يمكنها أن توجه نحو شخصين مختلفين من شخوص الحكاية»[1] فهو يرى أن المتتالية التّمهيدية للحكاية تقدم مشكل الصّراع الأوديبي، الذي يعاني منه الطّفل في بداية حياته، وهذا المشكل يأخذ بعدين ممّا يدفع بالمؤلف لتجسيد البعدين بشخصيتين في الحكاية ليبين مآل أحداث كل منهما، وقد اعتبر بورايو التّشابه بين الأخوين قرينة للنّظر إلى شخصيتيهما« على أنهما يرمزان لسيطرة اللاشعور، وغياب الشعور، أو تعطل تشكله، وما الإعلان عن وفاة الأم في الأولى، ثم عن سعي الأم الثانية للتمييز بين شخصيتي الأخوين سوى توجه نحو الفصل بين طاقتي الشّعور واللاشعور، وإعطاء الأول مكانة في حياة الطفل، وتمكينه بالتالي من القيام بدوره المتمثل في السيطرة على الثاني»[2]، ثم يستمر بورايو في تفسير الأحداث التي يتعرض لها الطفل في الحكاية، كممهدات لخلق الاتزان بين طاقتي الشّعور واللاشعور في نفسية المتلقي، والأمر نفسه بالنسبة لشخصيتي الأم، اللتين ليستا حسب بورايو إلا وجهين لنفس الشخصية، أحدهما يمثل الجانب الإيجابي الساعي إلى تمكين الطفل من الانفصال التّدريجي عن أمه، والجانب السلبي المعرقل لعملية الانفصال»[3]، وبهذا يستطيع مؤلف الحكاية الوصول بها إلى المبتغى المنشود، عن طريق تغليب شخصية على أخرى، سواء بموتها أو بالقضاء عليها، لأن نهاية الحكاية تدفع بالقارئ لأخذ درس، واستيعاب مضمونها وهدفها.

---

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، د ط، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص97.

[2] المصدر نفسه: ص 98.

[3] المصدر نفسه: ص 98.

ما يزيد تأكيد انتهاج بورايو المنهج النّفسي في مقاربته لبعض النّصوص، استخدامه الصّريح لمصطلحات التّحليل النّفسي المشهورة لدى رواده، كمصطلح اللاّشعور، الشّعور، الهو، الأنا، الصّراع الأوديبي، الصراعات النّفسية... .

لم يتعامل بورايو بالمنهج النّفسي في تحليلاته كثيرا، حيث لم يظهر ذلك إلا في مواطن قليلة، وهذا يعود كما سبق الذّكر إلى قناعاته بقصر هذه المناهج في تحليل النّصوص السّردية، ولكنّه لا يهمل هذا المنهج بالصّورة النّهائية وذلك لحاجته له لدى خروجه من نطاق النّص إلى سياقة.

2- الآليات النّسقية والبعد التّداولي في دراسة النّصوص الأدبية لدى بورايو

شهد النّقد الجزائري في بداية الثمانينات تحولا في الإجراءات النّقدية، حيث سعى معظم النّقاد الجزائريين إلى مقاربة النّصوص الأدبية مقاربة علمية، تتوجّه إلى النّص بذاته، بل أزيد من ذلك فتبحث عن العلاقات الرّابطة بين مكونات النّص والكشف عن البنى النّصية والبحث في سلطة النّص، وعبد الحميد بورايو من أولئك الذين تغيّرت نظرتهم النّقدية ورؤيتهم المنهجية، فقد بدت قناعته بالمناهج المعاصرة واضحة، خاصة المنهج البنيوي والمنهج السيميائي، فقد رحّب بهما كآليتين مناسبتين للبحث عن المعنى.

أحاول في هذه الدّراسة تتبع هذين المنهجين في أعمال بورايو النّقدية، مع الإشارة إلى الإشكالية التي تواجه أي باحث يسعى لهذا الهدف والتي تمثلت في منهجية عبدالحميد بورايو التي تقوم على المزاوجة بين المناهج، فلا يكاد القارئ يستخرج آليات منهج حتّى يصدم بآليات منهج آخر، وذلك حتّى في مقاربته لحكاية واحدة، مع أنّ النّاقد يصرّح في بداية كتابه باتباع منهج محدّد وخير مثال لذلك مؤلّفه " القصص الشعبي في منطقة بسكرة" في جزئه التّطبيقي الذي يسمه بـ : "دراسة بنيوية لنماذج من النّصوص"، الذي تبدو بدايته مطابقة للتّحليل البنيوي إلا أن بعض العناصر تنتمي إلى إجراءات المنهج السيميائي، حيث نجد المربّع السيميائي والنّموذج العاملي حاضرين في هذه الدّراسة.

أ –المنهج البنيوي:

يعتبر عبد الحميد بورايو من النّقاد الجزائريين الذين كانت لهم جولة في صرح البنيوية، فقد أفاد أيما إفادة منها خاصة في مجال السّرد،[1] ويرجع اهتمام بورايو بهذا المنهج « ليكون أداته في تحليل النّصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النّص، وتكشف عن أبعاده المختلفة، وتمكن من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الانساني، وبالحياة الاجتماعية.»[2]فالبنيوية منهج يتّخذ من البنية التّركيبية للنّص الأدبي وسيلة وطريقا، للوصول إلى بنيته الدّلالية،[3]ومن نماذج الدّراسة البنيوية للباحث الفصل الثالث من كتابه " القصص الشّعبي في منطقة بسكرة" الذي حاول من خلاله تحليل ثلاثة نماذج من النّصوص، فمثل لقصص البطولة قصة غزوة الخندق، والحكاية الخرافية حكاية ولد المحقورة، والحكاية الشّعبية حكاية الإخوة الثّلاثة. كما يندرج كتابه " الحكاية الخرافية للمغرب العربي " منهجيا في خانة البنيوية، فقد استهل دراسته بإعطاء مفهوم للحكاية الخرافية من المنظور البروبي، والذي حدّدها وفق سلّمه المشهور، أما بالنسبة للحكايات المدروسة فهي: حكاية "ولد المتروكة"، حكاية "نصيف عبيد"، حكاية "لونجة"، حكاية "محذوق ومحروش مع الغولة"، وحكاية "آعمر الأتان".

أما عن منهج الدّراسة فيصرّح بأنها قراءة مزدوجة « الأولى ذات منحنى خطّي، تضع في اعتبارها التّسلسل السّردي، تراعي وضع العلاقات الحاضرة في السّياق، أما الثانية فتعمل على استخراج علاقات التّضاد الكامنة، المستنتجة من العلاقات الغائبة عن السّياق. تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال السردية إلى معالجة المضامين، أي من الدّراسة الشّكلية إلى الدّراسة الدّلالية. سيكون المنطلق هنا نظرتنا للمادة الحكائية باعتبارها تتابعا للأحداث على مستوى مظهر الخطاب القصصي. وهو ما يفتح السّبيل لمستوى آخر، وهو مستوى الرّسالة (المبثوثة) أو المعنى العميق، والذي يؤدي بنا

[1] ينظر: المسعود قاسم: اتجاهات النقد الأدبي في الجزائر النقد الأدبي عند عبد الحميد بورايو عينة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2019، ص47.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، ص6.

[3] ينظر: عبدالسلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، وزارة الثقافة، ط1، تونس، 1991، ص77.

بدوره إلى استخراج العلاقات المفترضة فيما بين الحكايات نفسها، وكذلك ما بينها والمجتمع الذي تداولت فيه »[1] وقد ساعده في عملية التّحليل مجموعة من الآليات منها: الوظائف، الوساطة، نظام الشّخوص، دلالة الحكايات، التحليل المقارن[2]، وهذا ليتمكن من الوصول إلى الدّلالات العميقة للحكايات المدروسة، وبيان مسار انبثاق معناها، وربط ذلك كله بالثقافة والمحيط الذي أنتجت فيه، وقد تجلّى المنهج البنيوي في بعض مؤلّفات النّاقد منها:

الدّراسة التي قام بها عبد الحميد بورايو في كتابه القصص الشعبي في منطقة بسكرة والتي تبدو من « خلال محتوى فصولها الثلاثة أكثر اتصالا بالبنيوية التكوينية أكثر منها إلى البنيوية الشكلية، ذلك أن الناقد بقدر تركيزه على البنية التركيبية للنموذج القصصي، لم يهمل البنية الاجتماعية والمؤثرات الخارجية، بل إن المصطلحات والمفاهيم الموظفة في الدّراسة (الفهم، الشرح، بنية أكبر، الوعي، رؤية العالم..) تدل وبصورة واضحة على استفادته من المنهج الغولدماني»[3]، غير أن بورايو صرّح في مقدمة كتابه، أنه استعان في التّحليل بالمنهج البنيوي، هذا الأخير الذي يرى فيه النّاقد المنهج الأنسب، لما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النّص، وتكشف عن أبعاده المختلفة، ويمكن من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الانساني، وبالحياة الاجتماعية،[4]وقد سبق تحليل النّصوص الدّراسة الميدانية، وهي نقطة تحسب للنّاقد، فقد سمحت له بتسجيل المادة القصصية، من أفواه متداوليها مباشرة، ومعرفة الظّروف التي تحيا فيها، وتقدير مكانتها في الحياة اليومية التي يعيشها النّاس،[5] وهذا ما زاد التّحليل مصداقية وواقعية، ولأن « الدّراسة ميدانية أساسا، فقد كان طبيعيا ألا تستبد البنيوية إلا بفصل واحد من بين فصولها الثّلاثة، فيما كان الفصلان الأول والثاني فضلا عن مدخل بعنوان: المجتمع الشّعبي في منطقة بسكرة، وقفا على

[1] عبدالحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي: دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، ص15.

[2] ينظر: المصدر نفسه: من ص 17 إلى ص20.

[3] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص 179.

[4] ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص6.

[5] ينظر: عبدالحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، د ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2011، ص48.

القصص الشعبي من جوانبه النظرية والوظيفية والسياقية تاريخيا واجتماعيا»[1]، أما الفصل الثّالث والذي يمثل الجانب التّطبيقي للكتاب، فقد وُسِم بالبنية القصصية " دراسة بنيوية لنماذج من النّصوص"، حيث قام بكشف البنية التّركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، فمثّل لقصص البطولة بقصة " غزوة الخندق"، والحكاية الخرافية بحكاية " ولد المحقورة" والحكاية الشّعبية بحكاية " الاخوة الثّلاثة"[2]، وقد قام أثناء التّحليل بإرجاع النّص إلى أقسامه السياقية الكبرى وهي: الاستهلال، البداية، المتن، النهاية، الخاتمة، وقد ميّز بين الاستهلال والبداية من جهة، وبين النهاية والخاتمة من ناحية أخرى، وذلك باعتبار الاستهلال والخاتمة خارجان عن نطاق القصة، مرتبطان بالرّاوي يمهّد بهما الجوّ، ويسكّن بهما الأنفس قبل سرد قصّته وبعدها، وعند شروعه في تحليل متن القصة، قسّم كلّ نموذج إلى مقطوعات، « والمقطوعة مجموعة من المتتاليات، تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، وتمثل المقطوعة بنية متكاملة، وهي تعدّ الوحدة الحقيقية لمحتوى القصة على المستوى الدّلالي، وهي تتمتع بحرية نسبية في ارتباطها بغيرها من المقطوعات»[3]، ثم قسّم المقطوعة إلى متتاليات، وهذه الأخيرة إلى وظائف تنتظم فيها، وتتبع في رصد علاقات وحدات القصة طريقين:[4]

أولا: دراسة الوحدات الوظيفية، حسب حضورها في السّياق، وتطور بنائها الوظيفي من البداية إلى النّهاية، ومن الماقبل إلى المابعد، أي بمراعاة مستواها التّركيبي.

ثانياً: بيان العلاقات التي تختفي وراء السّياق، أي الكشف عما يربط بين عناصر القصّة من علاقات استبدالية، أي بمراعاة مستواها الدّلالي.

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، ص 124.
[2] ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 135.
[3] المصدر نفسه، ص 138.
[4] ينظر: المصدر نفسه: ص 138.

ويستعين في بيان ذلك كله برسوم توضيحية يسجل عن طريقها النّماذج البنائية السّياقية منها والقياسية للمادة القصصية الخاضعة للدّراسة، وللتّوضيح أكثر سوف أحاول عرض خطوات تحليل بورايو للنّموذج الأول من دراسته في كتاب " القصص الشعبي في منطقة بسكرة" والمتمثّل في قصّة" غزوة الخندق".

تحكي القصّة عن تعرض عمرو بن ود العمري، أحد رجال قريش، وحاكم مكة للمسلمين بالأذى، وهم في مكة، وردود أفعالهم حياله في كل مرة، ثم اقتفاؤه لأثرهم بعد هجرتهم في جيش الكفار وقتالهم في المدينة وقد انتهت القصة بقتله وانهزام جيشه. قام بورايو بتحليل هذه القصّة إضافة إلى نماذج أخرى بالإجراءات ذاتها، وفيما يلي خطوات الدّراسة:

1- التحليل البنيوي للغزوة: قسم بورايو هذه القصّة إلى أربع مقطوعات، وفي دراستنا هذه سنقوم بتتبع منهجه التّحليلي على المقطوعة الأولى كنموذج للدّراسة:

أ- المقطوعة الأولى: وقد تحدّثت عن قصة عمرو بن ود مع الأعرابي، هذا الأول الذي استدان من الأعرابي مبلغا من المال ورفض إعادته، ليقصد هذا الأخير أهل مكّة طالبا حاجته، فيشيرون عليه بطلب حاجته عند محمد ﷺ قصد إذايته، فينطلق إليه ويحكي له قصّته، فيخرج معه إلى بيت عمرو بن ود، لتحدث المعجزة ويسترجعان المال. فبعد تقسيم المقطوعة إلى خمس متتاليات، وتمثيلها في جدول، استعرضها على النّحو التالي:[1]

1- يتعهّد عمرو بن ود العمري بأن يقتل كل من يقف عند باب بيته، ويعلن هذا كتابة على باب بيته (تعاقد (أ)).

2- يخرج عمرو بن في رحلة فيلتقي بأعرابي، فيستدين منه مالا، ويتعهّد له بأن يردّه له، لكنه عندما يعود إلى بيته، يرفض الخروج من بيته، فلا يستطيع الأعرابي أن يحصل منه على حقّه (خروج، تعاقد(ب)، عودة، فسخ التعاقد(أ)).

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة: ص 142.

3- يقصد الأعرابي أهل مكّة ليدلوه على الطّريقة التي يسترجع بها حقه، فيشير عليه رجال قريش بالذّهاب إلى محمد(ص)، يقصدون بذلك إلحاق الضّرر بالرّسول(ص)، واختبار رد فعله، وكذلك رد فعل عمرو، (استعلامات، معلومات).

4- يحكي الأعرابي للرّسول(ص) عما وقع له مع عمرو، فيتعهد له بأن يسترد له حقه، شريطة أن يدخل الإسلام، فيوافق الأعرابي (معلومات تعاقد (ج)).

5- يذهب الرسول (ص) مع الأعرابي إلى بيت عمرو، ويطلبانه، فيحمل هذا الأخير سيفه، معتزما قتل من يجده عند الباب، ولكنّه يتفاجأ وهو يفتح الباب برأس جمل يريد التهامه، فيأخذه الرعب، ويتخلّى عن عزمه، فيسأله الرسول (ص) عما إذا كان صحيحا ما يدعيه الأعرابي، فيؤمن على كلامه فيأمره بأن يرد للرجل حقه فيذعن للأمر، ويسترد بذلك الأعرابي ماله (خروج، وساطة من أجل إزالة الشّر، تلقي المساعدة، مواجهة، انتصار، استعلامات، معلومات، نقض التعاقد (أ)، تنفيذ التعاقد (ب)، تنفيذ التعاقد (ج)، إزالة الشر، تعاقد (د)، عودة).

ساعد الجدول الذي مثّل فيه النّاقد جملة متتاليات المقطوعة، على تبيان حالات الاستقرار فيها وتأثير التّعاقدات عليها، حيث يؤدي نقض تعاقد إلى حالة عدم استقرار لدى أحد الطّرفين واستقرار الطّرف الآخر، وفي الوقت نفسه تنفيذه يعكس العملية، وتتغير معه وضعية الحدود، وهذا ما يستوجب الوساطة، التي تساهم في إزالة الشّر ولكن بعقد تعاقد آخر، ذا بنية واحدية الدّلالة، وتعود هذه السّمة إلى وجود متتالية الاختبار بين حدّيه، لأن الاختبار ينفذ عن طريق متتالية: تلقي مساعدة/ مواجهة/ انتصار[1]، وهذا ما جعله يخلص إلى أن الوحدات الوظيفية الافتتاحية للمقطوعة تسير موازية للوحدات الوظيفية الختامية، فتعبر الأولى عن نقص يتعرّض له المجتمع، فيما تعبّر الثّانية عن قضاء على هذا النّقص، أو وضع معكوس في البداية أعيد إلى حالته الطّبيعية،[2] ويرجع النّاقد هذه الاختلالات في المجتمع، وأسباب

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 146.
[2] المصدر نفسه: ص146- 147.

نقض التّعاقدات إلى مجالين اثنين: المجال الاجتماعي والمجال الفردي، هذا الأخير الذي يريد ممثله الخروج عن دائرة المجال الأول، وممارسة حريته الفردية دون الخضوع لمختلف الالتزامات الاجتماعية، في مقابل ذلك تسعى القوانين الاجتماعية إلى الاستقرار والتّوازن بدحض الذّاتية السّاعية للخروج عن القيم الاجتماعية، وفي ظل هذا الصّراع بين الأطراف يتحدّد الهيكل البنائي للمقطوعة بتواجد ثلاث مجموعات وظيفية تشترك في بنية اتصال أو تبادل واحدة، وتقوم هذه البنية على انتقال:

1- شيء- رسالة (ابلاغ)

2- شيء - ملكية

3- شيء – قدرة.

كما يجد النّاقد لهذا الثّلاثي ثلاثة أنماط دلالية تقابله على التّوالي:

1- المعرفة. 2- القدرة. 3- الارادة.[1]

وفي دراسته لشخوص القصّة فقد تم باعتبار أن « الشّخصية تقدم نفسها في القصة من خلال ما تقدمه من قيم خلافية بالقياس لغيرها. أي أنها تعرف بتقابلاتها مع غيرها من الشّخوص الأخرى» [2]، وقد ظهرت في المقطوعة الأولى على مبدأين:[3]

1- مراعاة القيم الخلافية.

2- الوساطة، فنجد أن التّعاقد الأول يقدم لنا طرفين، ويأتي التّعاقد الثاني، ليقدم طرفا ثالثا، ثم يختفي أحد الطرفين اللذين ظهرا في البداية، ونصبح أمام طرفين فقط ويدخل مرة أخرى طرف ثالث، فالوساطة تقدّم في كلّ مرة طرفا جديدا في مقابل خروج الطّرف الأول.

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 148- 149.
[2] المصدر نفسه: ص 150.
[3] المصدر نفسه: ص 150- 151.

ثم يأخذ التّحليل سبيل دراسة التّضاد في المقطوعة: حاكم vs محكوم، وفي هذا العنصر بالذّات يخرج التّحليل عن النطاق البنيوي ليدخل النّطاق السيميائي، فنجد بورايو يستعين بالمربّع السيميائي، والذي لا يعطيه تسميته هذه بل يكتفي بوسمه بـ: "الشّكل".

3- خاتمة الغزوة: وكما سلف الذّكر فإن الخاتمة لا تتعلّق بمضمون القصة، فهي إن صح التّعبير بوابة انقضاء المجلس أو الحلقة، وهي عبارات مدح وترحم، وصلاة على النّبي صلى الله عليه وسلم.

4- أنماط العلاقات التي تنتظم على أساسها وحدات الغزوة: بعد أن قام النّاقد بتحليل النّص إلى وحداته الأساسية، مركّزا على العلاقات الغائبة عن السّياق والتي أعانته على اكتشاف المستوى الدّلالي لبنية الغزوة، انتقل إلى البحث عن العلاقات التي تربط بين هذه الوحدات، حيث انتظمت هذه الأخيرة جميعها في الغزوة حسب نوعين من العلاقات:

أولا: الانتظام المنطقي (أو العلاقات المنطقية): إن المقصود بالانتظام المنطقي في نص ما، هو مبدأ السببية الذي يحكمه، حيث استنتج الباحث أن السببية الحدثية هي الطراز المهيمن على علاقات انتظام وحدات غزوة الخندق، فقد ربطت بين عناصر كل قصة من القصص المؤلفة للغزوة، كما ربطت بين القصص فيما بينها، حيث يأتي حد المتتالية الأول في القصة السّابقة، ويأتي حدها الثاني في القصة التالية.[1]

ثانيا: الانتظام الزمني (أو العلاقات/ الزمنية): تناول بورايو هذا العنصر من مبدأ ارتباطه ارتباطا وثيقا بالعنصر الأول، واستخلص إلى أن المتتاليات ارتبطت فيما بينها حسب العلاقات الزمنية التالية:

1- التّتابع: المتتاليات تتبع بعضها بعضا، نهاية السابقة بداية اللّاحقة.

2- الحصر أو التّضمين: تأخذ بعض المتتاليات موقعها بين حدود متالية أخرى.

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 183.

3- الاختزان أو التّوازي: تنبثق حدود متتالية ما موازية لحدود متتالية أخرى.

4- التقاطع: في هذه الحالة فإن جزء من المتتالية الواحدة يدخل بين حدود متتالية أخرى، بينما يصل جزؤها الآخر خارجها، فهي عبارة عن حصر جزئي، والأمر الذي توصل إليه الباحث أن هذه العلاقة هي العلاقة الغالبة على ترابط متتاليات الغزوة.

أما بالنسبة للقصص المؤلفة للغزوة فقد رأى أنها تخضع في ترابطها فيما بينها لثلاثة أنواع من العلاقات: التسلسل، التضمين، التأجيل. وعند انتقاله من زمن البلاغ إلى زمن الابلاغ، حين دراسته للبناء الزمني للغزوة وجد تسلسلا بين لحظات الخطاب وأحداث القصة، وعلّل ذلك بخلو الغزوة من الاستطرادات الجانبية.

5- التّحولات البنيوية في الغزوة: عالج بورايو هذا الجانب على مستويين: على مستوى بنية كل قصة من القصص المؤلفة للغزوة على حدة، وعلى مستوى بنية الغزوة ككل، ففي المستوى الأول كشف الناقد أن كل بنية وظيفية تشتمل عليها الغزوة، تعرف تحولا من طراز البنية الدلالية الأولية "س" يتحول إلى ما ليس بـ "س"، حيث يتمثل ذلك في انقلاب الموقف الذي تعبر عنه المجموعة الوظيفية الافتتاحية إلى نقيضه في المجموعة الوظيفية الختامية، وفي المستوى الثاني فقد وجد بورايو أن هناك اطراد في تحول بنية الغزوة ككل من خلال التحول من موقف إلى موقف داخل القصة الواحدة ومن خلال التحول من قصة إلى قصة أخرى،[1] بعد ذلك عمد بورايو إلى جمع جميع التّحولات على صعيد الشّخوص من جهة والأدوار من جهة أخرى في جداول، ليستنتج النّقلة الحضارية التي عرفتها البشرية والتحول الثقافي في السّلوك البشري، فقدمت القصص الأربعة الأولى عالما ماديا، فيه صراع بين الفرد والمجتمع في محاولة لهذا الأخير على إقامة النظام وتقييد الحرية الفردية المطلقة، فالقوة الأولى كفار قريش، والثانية المسلمين، وقد كان مجال هذا الصراع مجتمع مكة، أما القصة الخامسة فتقدم عالما ذا طابع روحي محض، وقد احتضن تجمع المدينة المنورة مجال هذه العلاقات، حيث استخلص الناقد من خلال هذه الدراسة، انتقال الفرد

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 185.

من التّفكير في العالم المادي الزّائل، إلى التّفكير في العالم الآخر منشغلا بقضايا إنسانية جوهرية كقضية المصير البشري، الموت، الله، العلم، وأثر الاسلام ودوره البارز في هذا التغيير.[1]

6- بناء الحيز المكاني: انطلق بورايو في دراسته للحيز المكاني من منطلقين:

أولا: على أن حيز مكاني لا يتحدّد بموجوده كذات مستقلة (أي وجوده في ذاته)، إنما يتحدد بعلاقاته بغيره من الأمكنة حسب مبدأي المخالفة والاتفاق.

ثانيا: يتحدّد الحيز المكاني إلى جانب ذلك بعلاقته بالمادة التي يحتوي عليها باعتباره شكلا فراغيا تملأه مادة تختلف عن طبيعته،[2] ليستخلص أربعة أماكن جرت فيها وقائع الغزوة: مكة، البادية، المدينة، العالم الآخر، وجاء حضور هذه الأمكنة خاضعا لمبدأي المخالفة والوساطة.

لم يهمل عبد الحميد بورايو الجانب الخارجي للغزوة والمتمثل في الرّاوي وأهمية هذا الأخير في إعطاء الرّواية إعجابا لدى المستمع، ذلك أنه العالم بخباياها الكبيرة والصغيرة، وهو البوابة أو النّافذة التي يطل منها المتلقي على الأحداث والأماكن والشّخوص، ما جعل النّاقد يعتبره حلقة الوصل بين الحكاية والمتلقي.

كما أن اللّافت للنّظر في دراسات عبد الحميد بورايو أنّه مركز على المدلول الاجتماعي للبنية القصصية في الغزوة، فلكل قصة بعدها الاجتماعي، والذي تتناسب معه في عملية ترابط وتجاذب، وبالنّسبة لغزوة الخندق فقد ربط الباحث انتشارها وذياع صيتها في منطقة بسكرة بعديد القيم التي تسعى الجماعة للحفاظ عليها، وتنظر إليها بمنظار الثنائيات المتضادة كثنائية مؤمن/ كافر، إلهي/ بشري، دنيا/ آخرة ...كما أن الأحداث التي وقعت في منطقة بسكرة تشابهت إلى حد كبير مع أحداث الغزوة، وتعرضت للموقف نفسه، وهي طبعا تنشد تغيير واقعها الذي سُلِبَ استقراره من طرف الاستعمار الفرنسي، وقد مثّل الباحث ذلك :

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة: ص 188- 189.
[2] المصدر نفسه: ص 192.

- الاستعمار الفرنسي ←——— كفار قريش
- الجزائريين (مجتمع بسكرة)المسلمين ←——— بقيادة الرّسول
- عامل النجاة بين الماضي والحاضر ←——— الإسلام

وبهذا استخلص الباحث الدّلالة العميقة للحكاية، والتي ترمي إلى تبيان سبل النّجاة، وطرق الخلاص التي يجب التّقيد والتّمسك بها، وزرعها في المجتمع تتوارثها الأجيال أبا عن جد.

من خلال تتبع خطوات تحليل قصّة غزوة الخندق، تظهر منهجية بورايو التّحليلية التي تنطلق من بنية النّص (الدّراسة الدّاخلية الشّكلية)، إلى وضع هذه البنية في بنية أكبر منها (التّفسير الدّلالي) وأخيرا الخروج بها إلى البنية الأكبر وهو السّياق الذي تبنّى هذا العمل، وهذا يبدو إلى حدّ كبير تحليلا مزاوجا بين النّسق والسّياق.

كما يبدو المنهج البنيوي واضحا على منهجية التّحليل في كتاب "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" الذي تكون متنه الذي طبق عليه بورايو دراسته من خمسة حكايات هي:

- ولد المتروكة (أو ولد المحقورة).
- نصيف عبيد.
- لونجة (أو بقرة اليتامى، أو زوجة الأب الشريرة).
- محذوق ومحروش مع الغولة (أو ولد المرأة النّابهة وولد المغفّلة).
- آعمر الأتان.

اتخذت دراسة بورايو في حسبانها « البحث الشّكلاني والبنائي الذي انجز في هذا المجال، والذي تعود ريادته لـ فلاديمير بروب propp وكلود ليفي ستروس، وتمّت متابعته وتطويره من طرف من جاء بعدهما من الباحثين من أمثال كلود بريمون bremond و أ. ج جريماس greimas و ج. كورتيس

courtes وآخرين»[1]، وعن الخطوات المتبعة في الدّراسة فتقف على تقطيع الحكاية إلى متواليات، وتقطيع المتوالية بدورها إلى وظائف، وتقع دراسة الشّخوص في علاقتها ببعضها، الأمر الذي سمح بالاستخراج التّدريجي للتّرتيب الذي تنبثق على أساسه الأدوار الغرضية والفاعلية.

في تحليله لحكاية " ولد المتروكة" تتبع بورايو الخطوات التّالية:

- تقسيم النّص.
- وظائف المتوالية الأولى.
- انبثاق القصة – المدخل.
- وظائف المتوالية الثانية.
- انبثاق القصة الرّئيسية ونظامها.
- النظام العام للحكاية.
- معنى الحكاية: الزّوجة المتروكة تنجب ولدا شجاعا.

1- تقسيم النّص: قسّم النّاقد النّص إلى متواليتين، اشتملت المتوالية الأولى على الجزء الذي حمل مغامرة الملك، والمسار الذي آلت إليه الأحداث لتبرز العقدة التي تمثلت في المصاب الذي حلّ بالملك جراء نقضه للتعاقد الذي تم بينه وبين العفريت، أما المتوالية الثانية فتمثل أحداث الخروج للبحث عن الدّواء من طرف أبنائه.

2- وظائف المتوالية الأولى: حصر بورايو الوظائف بين وضعية افتتاحية ووضعية ختامية، وجعلها ستة وظائف: نقص/ قضاء على النّقص، تعاقد، تهديد، خضوع، إنقاذ، ثأر وعقاب.

3- انبثاق القصة- المدخل ونظامها: يبين الناقد في هذا العنصر تجسّد السّمات الخلافية المكونة للأدوار وللشّخوص في محور التّضاد الدّلالي الرّئيسي: مخلوقات بشرية/ مخلوقات من العالم الآخر، ليبدأ بعدها في

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

عرض انبثاق كلّ تضاد ثانوي جديد بين الفاعلين، وذلك من خلال كلّ وظيفة في القصة المدخل، بالإضافة إلى الدّور الغرضي الذي يسند في كل مرة إلى فاعل يمثل الوساطة بين الطّرفين المتضادين، ثم يقوم بتفسير الجمل السّردية التي تقوم بوظيفة الوساطة ما بين الجزئين الأول والثاني في الحكاية. وتقوم الحكاية بدورها بوظيفة الوساطة ما بين طرفي التّضاد الرّئيسيين: العالم الآخر/ العالم البشري.

4- وظائف المتوالية الثانية: تعامل بورايو مع هذه المتوالية بنفس الخطوات الأولى، حيث حصر وظائفها بين موقف افتتاحي ووضعية ختامية، فجاءت الوظائف كالآتي: الموقف الافتتاحي، تكليف بمهمة، قرار البطل، إقناع، الاختبار التأهيلي، هبة، الاختبار الرّئيسي، علامة، خدعة، تهديد، إنقاذ، الوصول خفية، اكتشاف البطل المزيف، اكتشاف البطل الحقيقي، اعتراف، الوضعية الختامية: زواج.

5- انبثاق القصّة الرّئيسية ونظامها: اتخذ النّاقد من علاقات القرابة في القصة الرّئيسية مفتاحا يكشف النّظام الذي ترتّبت عليه أحداثها، وسبل انبثاقها، حيث يرى أن هناك انتقال واضح من العلاقة الأولى (علاقة العالم الآخر بالعالم البشري) إلى العلاقة بين أفراد المجتمع البشري أنفسهم[1] والتي تتم بين الملك وزوجتيه، وأبنائه منهما، وقد قدّم النّاقد في هذا توضيحا:

1- الملك/ الزّوجة الأولى (علاقة زوجية)
2- الملك/ الزّوجة الثانية (علاقة زوجية)
3- الملك/ ولداه من الزّوجة الأولى(علاقة بنوة).
4- الملك/ ولده من الزّوجة الثانية(علاقة بنوة).

تقوم العلاقة الأولى والثالثة على عاطفة الحب والمودة، عكس العلاقتين الثانية والرّابعة اللتين تقومان على الحرمان من الحب والاحتقار، بعدها مثّل الناقد لهذا بما يلي:[2]

حبّ ضدّ احتقار

محب مقابل محبوب محتقِر مقابل محتقَر

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص30.
[2] المصدر نفسه: ص31.

يوضح بورايو الوساطة الرّئيسية بين الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية عن طريق تحليل للوظائف التي انبنت عليهم المتوالية الثانية، ليبين بعد ذلك بنية الفاعلين التي قامت عليها هذه المتوالية، وهي كما يرى: « الملك باعتباره مرسلا، لأنه أوحى لأفراد عائلته بوجود الشيء موضوع البحث(أي قدّم معرفة)، وابن المتروكة باعتباره فاعلا لأنه رغب في إحضار الشيء موضوع البحث، وتمثل الأم (الزوجة الثانية) والغولة والشّيخ الطرف المساعد على تحقيق مشروع البحث. وفي المقابل تمثل الزوجة الأولى وولداها وأخوتها الطرف المعارض للمشروع»[1] فبورايو يبين الأطراف المتصارعة في القصة بالنسبة للموضوع، فأطراف تسعى ليتحقق الشيء موضوع البحث، فيما تسعى الأطراف الأخرى لمعارضة تحققه.

أما عن التّسلسل السّردي، فقد أعطى بورايو ترسيمة له، عيّن عليها وظائف القصة –المدخل، والمسار السّردي المسند للبطل، والمسار السردي المسند للشّقيقين، بالإضافة للمسار السّردي المسند للإخوة الثلاثة تحت إطار وظائف القصّة الرّئيسية.

6-النظام العام للحكاية: استنتج النّاقد إلى أن استثمار المعنى في كل وحدة سردية، مهما كان مستواه محكوم بثلاثة مبادئ: التّضاد، الوساطة والاستبدال، فكل وظيفة تتأسس على محور دلالي يربط ما بين غرضين متضادين، تستند الوساطة بين الطّرفين المتضادين على وجود سمات مميزة: تشابه واختلاف، تسمح بدخول عنصر وسيط بين الطّرفين، يضع الوسيط حدّا للتضاد، لكنه يفتح في الوقت نفسه مجالا لظهور تضاد جديد يتطلب وسيطا آخر،[2] ليستمر الحال هكذا إلى نهاية الحكاية.

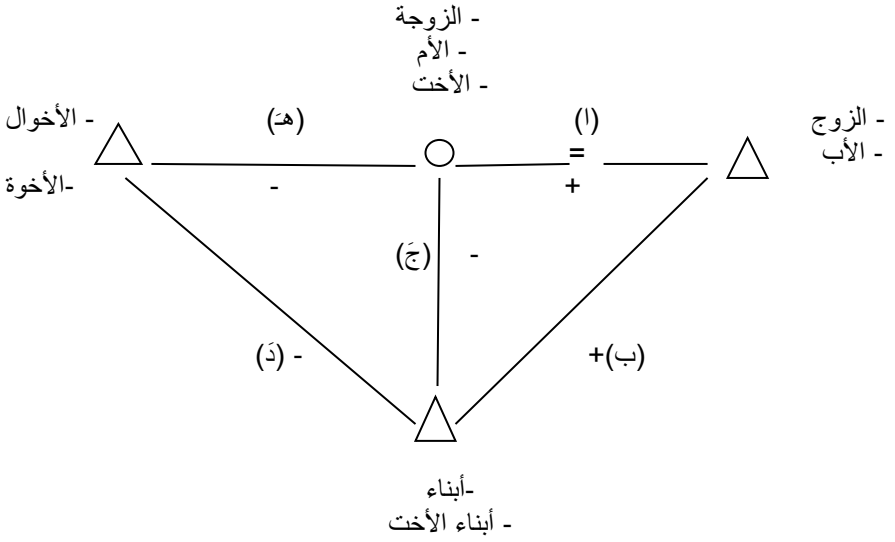
7- معنى الحكاية: توجه بورايو في تحليله لهذا العنصر إلى النّسق القرابي، أو علاقات القرابة التي برزت في الحكاية وهذا ما يعرف بالتّحليل الأنثروبولوجي، وقد عثر على نوعين من العلاقات:

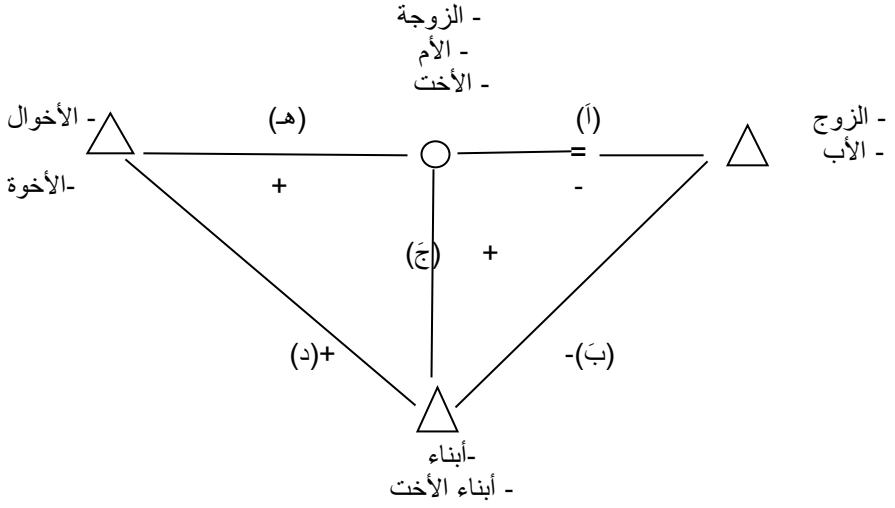
- العلاقات الودية ما بين الزّوج وزوجته، وما بين الوالدين وأولادهما.
- السلطة العائلية الممارسة من طرف الوالدين تجاه أبنائهما. من طرف الأخوال تجاه ولدي أختهم، ومن طرف الأخوة تجاه أختهم المتزوجة.

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ،ص36.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص40.

وعلى أساس هذه العلاقات استخلص النّاقد نظامين، الأول العلاقات الأسرية الأموسية، والثاني العلاقات الأسرية الأبوية (البطريركيّة)، حيث سجّل سيادة النّظام الأول على النّظام الثاني في الموقف الافتتاحي للقصة الرّئيسية، فيما تمّ تثمين مزايا النّظام الأبوي وبيان أفضليته في نهاية القصة، واستنتج أن حكاية "ولد المتروكة" تجسّد عن طريق الرّمز الأدبي عملية الانتقال التّاريخي بين نظامين اجتماعيين هما النّظام الأموسي والنّظام البطريركي ، وقد قدّم لاستنتاجه هذا ترسيمة، استعمل فيها الرّموز نفسها المستخدمة من طرف الأنثروبولوجيين:[1]





[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 43.

يشير الخط إلى العلاقة العائلية وتدل العلامة + على السّمة الموجبة أو السّالبة التي تطبع العلاقة، أما السّهم فيسجل عملية التّحول التّاريخية، وتدل الحروف على العلاقات العائلية المذكورة في التّحليل السابق، يشير الرّمز0 إلى الزّوجة مركز العلاقات الأسرية، والرّمز Δ إلى مختلف الأطراف الأخرى المعنية بهذه العلاقات، أما الرّمز = فيشير إلى علاقة الزّواج[1].

توصّل بورايو في نهاية تحليله لحكاية ولد المتروكة إلى خلاصة مفادها، أن بنية الأسرة في المغرب العربي تتناسب وما قدّمته الحكاية، فالنّظام الذي سعت الحكاية إلى ترسيخه في عقول المتلقين، هو النّظام السّائد في هذا المجتمع، والذي يحظى بمشروعية دينية وسياسية، ويبرز ذلك جليا في الحياة اليومية، فالعلاقات البطريركية هي القوة الدّاعمة للمجتمع التقليدي المحافظ، لذا أخذت هذه الحكاية حيزا مهما في الثّقافة الخرافية للمغرب العربي.

كما يعتبر كتاب "منطق السّرد" مثالا للدّراسة البنيوية حيث قدّم بورايو فيه أهم الدّراسات الغربية المؤسّسة لمناهج دراسة السّرد، على غرار مجهودات جوزيف بيديي، وفلاديمير بروب الذي توسع بورايو في تحديد منهجه التّحليلي والآراء االمتعارضة حوله، بالإضافة إلى ما جاء به كلود ليفي شتراوس، و أ. ج جريماس وما قدّماه من دفعة في هذا المجال. ليشرع بعد ذلك في مقارباته حول القصّة القصيرة الجزائرية، وتمثلت في تحليل لـ:

الأجساد المحمومة لاسماعيل غموقات
الجنين العملاق لإسماعيل غموقات
مجرّد لعبة لأحمد منور
آدم وحواء والتّفاحة لوعلي كحّال

يرى بورايو « أنّ أوّل إجراء يقوم به الدّارس، وهو يواجه عملا قصصيا هو تقسيمه إلى الوحدات الأساسية الكبرى، وهي عبارة عن بنيات دلالية متكاملة تتضافر لتشكل البناء العام للقصة الأم.... وهذه الوحدات تتمثل في الأحداث الكبرى، التي تتجمع فيما بينها لتكون الحدث الرّئيسي في القصة، ويشكل كل حدث من الأحداث قصة متكاملة، ومجموع هذه القصص يتآلف فيما بينه بطريقة ما

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 43.

ليشكل القصّة ككل»،[1] فالمحلل حين يقدم على قصّة ما لدراستها، فإنه سيواجه مجموعة من القصص التي تحتويها وذلك حسب أحداث هذه القصة، فالحدث يمثل قصّة متكاملة لوحده، لكنه يبقى قصة ثانوية يخدم القصة الأم، وهذا ما يحتّم على الباحث التّقسيم الذي بيّنه بورايو في قوله.

وإذا أتينا إلى منهجيته في تحليل قصة " الأجساد المحمومة" نجد النّاقد قد حدّد أنماط العلاقات التي تنتظم على أساسها الوحدات الأساسية للقصة، ثم قام باستخراج العلاقات المهيمنة، والتي وصفها بالمسيطرة والتي يسعى الدّارس للكشف عنها، ففي قصة الأجساد المحمومة تنتظم علاقة هذه القصة في مستواها الدّلالي حسب نمطين من العلاقات: علاقات منطقية وعلاقات زمنية، فالأولى يقصد بها العلاقة السّببية التي لها أنواع عديدة منها السّببية الحدثية والتي هيمنت على هذه القصة، ويعني بهذا وجود كل وحدة مقترن بوجود وحدة أخرى، أي أنها تتمثل في صدور الحدث القصصي كنتيجة للحدث الذي يسبقه[2].

أما العلاقة الزّمنية فقصد بها التّتابع الزّمني، وقد استخلص إلى أن قصة الأجساد المحمومة تخضع في ترابطها فيما بينها لثلاثة أنواع من العلاقات الزّمنية: [3]

أولا: التّوازي أو الاقتران حيث ترتبط قصة حب البطل لوردة المدرسة ولابنة خالته نعمة بعلاقة توازي.

ثانيا: التّقاطع حيث ترتبط علاقة التّقاطع بين قصة حب البطل لوردة وقصة حب البطل لنفس المرأة.

ثالثا: التّضمين حيث ضمّن الكاتب قصة حب البطل لوردة قصة أخرى قد كان اختلقها ورواها لأصحابه، بدافع الانتقام منها عندما صدّته.

بعد ذلك أشار الباحث إلى بعض مظاهر التّقنية القصصية المتعلّقة بمستوى الرّواية، حيث استخلص إلى أن كاتب الرّواية اتبع ثلاثة طرق لسرد الأحداث.

عالج بورايو هذا عنصر البناء الزّمني للقصة انطلاقا من التّفريق بين نوعين من الزّمن، زمن الإبلاغ وهو الزمن الذي تجري في مستواه رواية الأحداث، وزمن البلاغ وهو الزمن الذي تجري في مستواه الأحداث، وقد توصل إلى أن قصة " الأجساد المحمومة" قد قامت على علاقة مركبة بين خمسة أزمنة، ثلاثة للإبلاغ وزمنان للبلاغ.

---

[1] عبدالحميد بورايو: منطق السّرد، مصدر سابق، ص70.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص71.

[3] المصدر نفسه: ص72.

كما ميّز الناقد في هذا مجال وجهات النّظر للرواية بين المستوى التّقييمي، ومظهر الرّواية من خلال مختلف مستوياتها، ففي المستوى الأول (وجهة نظر الرّاوي الكاتب) وجد موقفا حياديا، حيث لا ينحاز الرّاوي لأي نمط من أنماط سلوك شخصياته، ويترك تقييمها للقارئ، بينما وجد في المستويين الآخرين موقفا منحازا، حيث ينحاز كل من الرّوائيين إلى سلوكه، فكلاهما يلعب دورا رئيسيا في القصة التي يرويها ويأتي تقييم السّلوكات النّابعة من الشّخصيات من وجهة نظره الخاصة، وهي وجهة نظر تبريرية تسعى إلى تبرير المسلك الأخلاقي الذي تنتهجه الشّخصية، أما بخصوص مظهر الرّواية، والذي يقصد به علاقة الرّاوي (الكاتب المفترض) بالشخصيات التي يقدّمها، ورؤيته لها، فالقصة تقدم "رؤية مع " وهي علاقة تساوي بين ما يعرفه الرّاوي وبين معرفة الأشخاص لما حدث وسيحدث.[1]

قام بورايو لدى دراسته لقصة " الجنين العملاق" بتقسيم القصة إلى ثلاثة مشاهد، فأعطى الموقف الختامي الفقرة الأولى، وجسّد الموقف الافتتاحي من الفقرة الثانية إلى الفقرة السابعة، وأما الفقرة الثامنة فتمثل الموقف الأوسط في القصة، ثم قدّم أسباب عكس المواقف بحيث بدأ الكاتب قصّته بخاتمتها، والذي رأى فيه تشتيتا لاهتمام القارئ، ثم قام بدراسة الوحدات الوظيفية في المشاهد الثلاثة، والتي صنفها نوعين وظائف مساعدة ووظائف أساسية، وتوصّل إلى أن النوع الأول سيطر على النّصف الأول من المشهد، وتمثل علاقات حاملة لقيم معنوية زخر بها الموقف الختامي في القصة، والتي تسجل تحولا من السلبي إلى الايجابي[2] أما النّصف الثاني من المشهد فقد استخلص الناقد أن الوظائف الأساسية قد سيطرت عليه، بحيث جاءت لتجسّد تحول القيم المعنوية إلى فعل خارق، فمثّل له بالوظائف التالية: خروج، اختبار، عودة/ أو: ولادة، معركة، موت،[3] بعد ذلك بيّن تحقق المواقف الثّلاثة المشار إليها في البنيات الدّلالية في ثلاثة مواقف: موقف افتتاحي، وموقف وسيط وموقف ختامي.

ثم ينتقل لدراسة التّضاد في القصة، وبنى ذلك على الصفات الخلافية لطرفي الفعل القصصي، فعيّن التّضاد في البداية باعتبار الجنس رجل/ امرأة، ثم يتحوّل الموقف بحيث يصير التقابل قائما على صفتي:

[1] ينظر عبدالحميد بورايو: منطق السّرد، ص 74، 75.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص76.

[3] ينظر المصدر نفسه: ص 77.

معتدي/ معتَدَى عليه، ثم يُعين الجنين كطرفي يمثل الوساطة، فيقضي على الطّرف المعتدي، واستنتج أن موت أحد طرفي التّضاد جاء رغبة من الكاتب لينهي القصّة ويضع حدّا لظهور تضاد جديد.[1]

كما قام بورايو في قصة "مجرد لعبة" بدراسة العلاقات داخل المشاهد، على غرار علاقة التّضاد ويقدّم تفسيرا لذلك، بذكر الاختلاف الحاصل بين طرفي التّضاد، وبروز أطراف أخرى ينشأ عن ظهورها تضاد جديد، إضافة إلى تناول أنواع الحوارات في القصة، حيث استنتج نوعين من الحوار، حوار داخلي على شكل خطاب موجّه للذّات قدّم من خلاله القاص عناصر الموقف الافتتاحي في القصة، وحوار خارجي يقدّم عناصر الموقف الختامي في القصة، الذي يتجه فيه الرّاوي إلى خطاب الآخرين.[2]

وفي القسم الثالث من كتابه تعرّض بورايو إلى الرّواية الجزائرية (باللغة العربية)، فقدّم مقاربات حولها، فجاءت عناصر الدّراسة كالآتي:[3]

- الرّوح الملحمية في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة
- توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية
- الجازية والدّراويش وثنائية الأمكنة
- استعمال الزّمن في الجازية والدّراويش
- حيز نص رواية (نوار اللّوز لواسيني) الأعرج ومفاتيح الولوج للعمل الرّوائي
- نظام الأمكنة في رواية نوار اللّوز بين الصّفات المتجانسة والقيم الخلافية
- انبثاق المعنى في رواية رائحة الكلب (لجيلالي خلاّص)

الرّوح الملحمية في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة:

حاول النّاقد الوصول إلى هذه السّمة التي تتضح جليا في الرّواية، من خلال مجموعة من الخصائص الفنية، والتي استطاعت الرّواية تحقيقها، وقد حدّدها بواريو في: الوحدة ونموذجية البطولة

[1] ينظر عبدالحميد بورايو: منطق السّرد، ص78.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 80، ص81.

[3] المصدر نفسه: ص 93.

والممارسة الحرة أو استقلالية التّصرف، والسّمو الرّوحي والنّظارة والخيالية أو الغرابة[1]، ليشرع بعد ذلك في تبيان المستويات التي تتجلّى وحدة الرّواية من خلالها، ومن بين تحديداته لهذه المستويات:[2]

– نزوع الامتداد الزّمني إلى التّوحد في اللّحظة الرّاهنة، فالماضي يعيش في الحاضر، فكل الأحداث التي تعاش في مختلف الأزمنة تتزامن في قلب اللّحظة الآنية، كما أن مختلف مراحل العمر تتجمّع لتتبلور في اللّحظة المعاشة، وهذا ما يصعّب التّفريق بين حياة الشّخصية في طفولتها وحاضرها.

– توحّد كل ما هو كلّي وما هو عيني متحقّق، ما هو نموذجي وما هو فردي، ما هو جوهري وما هو عيني متجسّد، حيث استند النّاقد في الوصول إلى هذا إلى أن الشّخصيات بتعبيرها عن نفسها تعبر عن المجتمع الذي تنتمي إليه، والذي يحتوي صراعات داخلية وخارجية مع الاستعمار أو بعده، وهذا استلزم وحدة بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، ويبقى هذا التّحليل ضمن العلاقات الإنسانية.

– ينتقل النّاقد لدراسة الوحدة في العلاقة القائمة بين الإنسان وما يحيط به، حيث يرى أن هذه المظاهر تساهم في إظهار ما هو ذاتي عند الشّخصيات، من خلال فضح الجانب الباطني والمتغلغل في أعماق الشّعور.

– الوحدة بين المعتقد والفعل، بين النّظر والتّطبيق، فشخصيات الرّواية في نظر بورايو تسلك بناء على إيماناتها، وتحقق رؤيتها للوجود وللحياة وللواقع الاجتماعي في تصرفاتها ونشاطها اليومي، وهي عناصر طليعية تدفعها مبادئها للعمل وفق رؤية معينة للحياة، فتحقق ذاتها من خلال الممارسة الفعلية لمتطلبات هذه الرّؤية.

– بيّن بورايو نقطة مهمة استخلصها من خلال صفات الشّخصيات، أن الرّواية تكشف عن نظارة الحياة وسؤددها والحسّ العالي الدّرجة بالفن وبالجمال في جميع تجلياته، ممّا يكسبها درجة عالية من الغنائية والنّزوع إلى كلّ ما هو كامل وجميل.

انتهج بورايو في دراسته للرّوح الملحمية في رواية التّفكك البنيوية التّكوينية، فقد لامس المجتمع من خلال الشّخصيات، وهو بهذا زاوج بين المنهج الاجتماعي والمنهج البنيوي، رغم أن ظاهر الدّراسة يبدو اجتماعيا، خاصة المصطلحات المستعملة (الواقع الا، علاقة الانسان بما يحيط به، مرآة عاكسة، الثّورة، الطبقية، .....)

[1] عبدالحميد بورايو: منطق السّرد: ص 94.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص من94 إلى 99.

إضافة إلى المؤلفات السّابقة فإن كتاب "دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية" ينطوي هو الآخر تحت مقاربات بورايو البنيوية، ولأن المرأة قد أخذت قدرا وافرا من الأهمية في الأعمال الأدبية شعرها ونثرها، فتغنّى بها الشّعراء وتغزّلوا بها في قصائدهم، فيما تتبّعها الرّوائيون والقصّاص مبرزين دورها في المجتمع تأثيرا وتأثرا، حتى الموروث الشّعبي عالج مواضيع المرأة وكانت الأساس في معظم الحكايات، فقد جذب هذا بورايو ليعالج بعضا من الحكايات الشعبيةالتي وردت في المرأة.

يعتبر هذا الكتاب مقاربة بنيوية لمدونة تضم حكايات موضوعها المرأة، وترويها النساء في البيوت، في أوقات وأماكن معينة، وقد صنّفها النّاقد على ثلاثة أشكال من الحكايات:[1]

أ- شكل الحكاية الخرافية (العجيبة) تكون فيها المرأة بطلة ضحية.

ب- شكل الحكاية الخرافية (العجيبة) تكون فيها المرأة معتدية أو تكون منتمية لعالم الوحوش المعتدين.

ج- شكل حكاية الواقع الاجتماعي (وهي بين أشكال الحكاية الشعبية بمعناها الخاص)، تخرق فيها البطلة قيم النّظام الاجتماعي السائد (الأبوي)، وتلعب دور المعتدي أو البطل-الضديد.

تتبع بورايو في دراسته هذه منهجا يقوم على التّحليل المورفولوجي، بعدها تليه القراءة الأنثروبولوجية، فهو كعادته يبتدئ تحليلاته من داخل النّص بعدها يضع هذه التحليلات في البنية التي تحتضنها والمتمثلة في السياق الاجتماعي الخارجي وفي هذا يقول: ثم تفكيك الوحدات الشكلية المكونة لكل مسار سردي في كلّ رواية على حدة، ثم المقارنة بين جميع الرّوايات وبيان ما هو مشترك وما هو مختلف بينها. ننتقل بعدئذ إلى دراسة طريقة تشكل مضامينها ونظام المعنى فيها جميعا، لمصل في النّهاية إلى بعض التّحديدات المتعلقة بسياقاتها[2].

في تحديد النّاقد للمسار السردي في جميع الرّوايات، افترض صنفا وظائفيا مركبا من خمسة مراحل: 1/ وضعية مستقرة نسبيا، 2/ تدخل قوى معادية تتسبب في اضطراب ينتج عنه فقدان للتوازن، 3/ تدخل قوى مساندة للبطل من أجل إعادة التّوازن، 4/ نجاح التدخل من أجل إعادة التوازن، 5/ وضعية مستقرة نهائيا.

أما الدّلالة الأنثروبولوجية فينسّق بورايو بين الحكاية ومعانيها لدى متداوليها، ليتوصّل إلى دوافع تداولها، فيتضح جليا استنتاجه لمعاني الحكايات المدروسة ودفاعها عن النّظام الأبوسي، والانتقال الواضح فيها

[1] عبدالحميد بورايو: دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية، دط، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2019، ص03.

[2] المصدر نفسه: ص 09.

من النّظام الأموسي إلى النّظام الأبوسي، فتشير بعض أشكال الحكايات إلى النّهاية السعيدة للمرأة في ظلّ النّظام المنشود، فيم تحظى حكايات ذات الاتجاه المعاكس بالنّهاية المأساوية.

قدّم بورايو في آخر كتاب " الأدب الشعبي الجزائري" تحليلا ملخّصا لحكاية " المتكسّي والعريان"[1] وفق المنهج البنيوي، حين تتبع تطور مسارها السّردي، لكنه هذه المرة وضع عمله في جدول ذي الأربع خانات تبيّن الأولى رقم المتوالية، حيث قسّم الحكاية إلى ست متواليات، تليها خانة أصناف الوظائف لكلّ متوالية، ثم خانة الظائف، إضافة إلى خانة الجمل السّردية ملخّصة، ليبيّن بعد ذلك المسار الغرضي، والبنية العميقة، ويختم تحليله الوجيز بإبراز البعد الأنثروبولوجي للحكاية، وربما يرجع عدم توسّع النّاقد في تحليله إلى ميله في هذا المؤلف إلى الجانب التّنظيري، فلو حذفنا هذه الصّفحات الستة، لما عثرنا على معالجة تطبيقية، ولكن رغم ذلك نجده في تحليله هذا قد تتبع التحليل المورفولوجي، والمعالجة الأنثوروبولوجية.

خلاصة:

ساهمت المرجعيات النّقدية التي استند عليها بورايو في دراساته إلى حدّ كبير في تطوير ملكته النّقدية، وأعطت تحليلاته مشروعية منهجية، لكنّه رغم ذلك لم يلتزم حرفيا بما جاءت به هذه المناهج وهذه النّظريات، فقانونه النّقدي " لا سلطة للمنهج على النّص"، ومن هذا المنطلق سنحاول توضيح تعامله مع المنهج البنيوي وآراء رواده في تحليل النّصوص العربية. إن الأمر الذي يلفت انتباه القارئ لمنهج بورايو أن هذا الأخير يتمرد عن مبادئ البنيوية أحيانا، خاصة فيم يتعلّق بحصر الرّؤية داخل النّص والانكباب عليه داخليا وصرف النّظر عن كل ما يمت بصلة لهذا النّص، فالنّاقد أثناء اشتغاله لم يقطع تلك الصّلة بين داخل النّص وسياقه الخارجي خاصة السياق الاجتماعي، وذلك لمعرفته واطّلاعه على طبيعة النّصوص العربية وارتباطها بالمجتمع الذي ولدت فيه، وفي هذا يقول «فإنه من الضّروري النّظر بعين الاعتبار إلى الشروط والمعايير الخاصة بالخطابات المدروسة. فالصورة التي نكونها عنها لا يمكن أن تكون إلا خاصّة بالوسط الثقافي الذي أنتجها وتداولها.»[2] كما أن اعتماده بشكل كبير على سلّم "بروب" لم ينف خروجه عن التّرتيب المقدّس الذي اشترطه "بروب" والذي أُخِذ عليه، فقد سلم بورايو من السّقوط

[1] عبدالحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص191.

[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 16.

في ذلك وفي هذا يقول: « لقد استعنا بالتّرسيمة الخطية البروبوية، لكننا تعاملنا معها بحرية »[1] خاصة في عدم الاكتفاء بمراعاة ما يتعلّق بوجهة نظر البطل، بل تجاوز رؤية بروب إلى اعتبار وجهات النظر المتعلقة بالشّخوص الأخرى المشاركة في الحدث.

كما أنّه زاوج بين التحليل الوظائفي ومقولات "كلود بريمون" فيما يتعلّق بتقسيم الحكاية إلى حكايات متضمنة، في عملية سعي منه لتقديم قراءة مغايرة وناجعة تتلاءم والنّصوص السّردية العربية.

كما درس الناقد النّسق القرابي اعتمادا على مقولات "كلود ليفي ستراوس"، إلا أنه لا يكتفي بالتحليل البنيوي لعلاقات القرابة التي تحكم مسار الحكاية، حيث يظهر نزوعه نحو التحليل الاجتماعي فيبدو ذلك واضحا، وجلّ تحليلاته تبين أنه ما ينفك يربط بين الحكاية ومدلولها الاجتماعي وأبعادها البيئية.

تعامل بورايو مع دراسات غريماس من المنطلق نفسه، فلم يتقيّد بالاختبارات الثّلاثة التي جاء بها غريماس بل تعدّاها إلى أكثر من ذلك فوصلت خمسة أحيانا، أما بالنّسبة إلى بعض المصطلحات التي جاء بها غريماس فلم يوفق الناقد في ترجمتها –على رأي يوسف وغليسي– كأن يترجم مصطلحي «acteur »و «actant » بالممثل والقائم بالفعل ثم يستعيض عنهما بمفهوم الشّخصية، برغم أن غريماس جاء بهذين المصطلحين لدقتهما وتجاوزهما الدّلالة النّفسية لمصطلح الشّخصية، وكأن يجعل الاستتباع مقابلا لمصطلح وهمي هو Implacation وهي كلمة لا وجود لها في اللغة الفرنسية[2].

كما سبق الذّكر فإن التزام بورايو بمنهج واحد أثناء الدّراسة أمر مستبعد، فهو يمزج آليات منهج بمنهج آخر، ليعطي الدّراسة انفتاحا وتغييرا، والمتتبع لمنهجه لا يستطيع تصنيف نوع الدّراسة والمنهج المتبع، فهو يبدأ مثلا بالبنيوية ثم ينتقل إلى البنيوية التكوينية ليبدو التّحليل اجتماعيا محضا، ثم يمزج ذلك بالتّحليل السيميائي، مع أنه يصرح أحيانا باتباع منهج معيّن.

عموما فما يمكن استنتاجه من خلال تتبع مقاربات بورايو البنيوية في مؤلّفاته السّالفة الذّكر، أنها تعتمد على التّحليل المورفولوجي البروبي المكيّف، كبداية للدّراسة الدّاخلية للنّص، ثم التّوجّه بها إلى السّياق الخارجي معتمدا التّحليل الأنثروبولوجي، لتفسير الدّلالة العميقة للنّصوص المدروسة.

---

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 17.

[2] ينظر يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص 127.

ب – المنهج السيميائي:

يعتبر المنهج السيميائي ركيزة استند إليها بورايو في تحليل النّصوص الأدبية، وآلية من الآليات التي استخدمها في سبيل بلوغ الدّلالات وسبر الأغوار، وقد انطلق من المفهوم الذي يقوم عليه المشروع السيميائي والذي ينص على:[1]

1-الاعتناء بمستويات الدّلالة وبالعلاقات فيما بين عناصر الدّلالة والوحدات الدّالة ومراتب القيم.

2-رصد طريقة تولّد المعاني أو انبثاقها ونموّها من خلال الانتقال من أدنى المستويات إلى أعلاها في النّصوص.

3-الاعتناء أساسا بالموضوع الذي ينصب عليه التّحليل، وهو مادة النّص، وعدم الاهتمام بظروف إنتاج المادة وشخصية منتجها، وشخصية منتجها، أو بيئته، إلا في الحدود التي يسمح بها التّحليل الدّاخلي للنّصوص، إذ أن التحليل يمثل نقطة الانطلاق في اتجاه ما هو خارج النّص من نسق ثقافي تم إنتاج النّص في نطاقه.

بيّن بورايو اشتغاله بهذا المنهج في معالجته النّصوص الأدبية السّردية في عديد مؤلفاته ومن ذلك كتابه " البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري في قوله: «زاوجت هذه الدّراسات في معالجتها لمكونات قسم هام من الإنتاج الثقافي الخيالي الجزائري الموروث بين منظورين، منظور يستند على المقارنة بين النّصوص ومحاولة الكشف عن ملامح القرابة ومواطن التّشابه والاختلاف فيما بينها. والتّعرف على ظروف نشأتها وتداولها ومسارات تطورها، وطبيعة موادها واستراتيجية روايتها. أما المنظور الثاني فيعتني بالتّحليل الدّاخلي للنّصوص بعد عزلها ومحاولة بيان تركيبها عن طريق خطوات منهجية تستفيد من منجزات السيميولوجيا وعلم السّرديات Naratologie، وقد اعتنت مختلف التّحليلات المقدمة بمقاربة الدّلالات التاريخية والاجتماعية والنّفسية»[2]، وكأن مقصود بورايو من وراء هذا جمعه بين الرّؤية الخارجية للنّصوص والرّؤية الدّاخلية، بحيث تتمثل الخطوة الأولى العمل على المقارنة بين مختلف

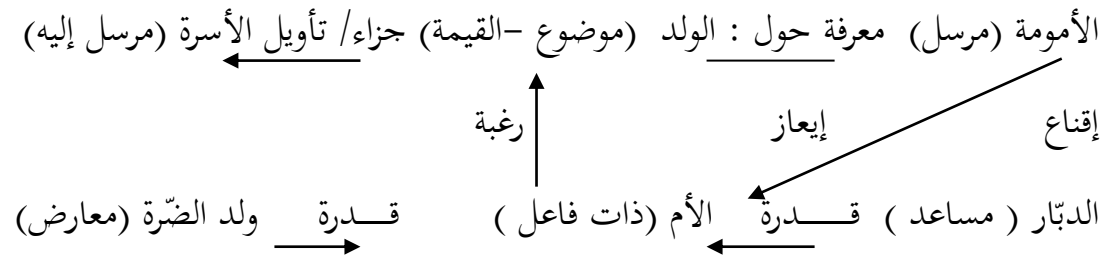
[1] عبدالحميد بورايو: منطق السّرد، ص15.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص12.

النّصوص المراد دراستها قصد الوصول لأسباب تداولها في مجتمع معين، فيم تتمثل الخطوة الثانية في عزل كلّ نص ودراسته داخليا وفق مناهج تتوافق وهذا المبدأ.

قام عبد الحميد بورايو بتحليل حكاية " الطامة أم سبعة روس" متبعا الخطوات التالية:

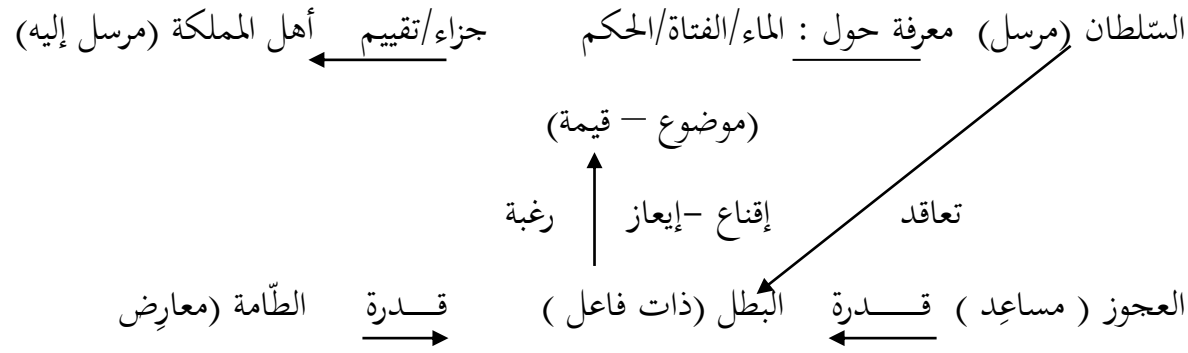
-تحديد المسار السّردي للحكاية: أدرج النّاقد لدى دراسته للمسار السّردي جدولا من خمسة خانات تحمل الأولى تقطيع الخطاب إلى متواليات متوالية تمهيدية، متوالية وسيطة، متوالية رئيسية، وفي الخانة الثانية وقائع القصّة " تجلي الخطاب" حيث يسرد الناقد خطاب الحكاية حرفيا، وفي الخانة الثّالثة البرامج السّردية الأساسية، أما الخانة الرّابعة خانة الوظائف فقد قسّمها إلى خانتين، واحدة للأحوال والثانية للتّحولات. مثل بورايو البنية الفاعلية للمتوالية الأولى بالتّرسيمة التالية: [1]



تحدّد التّرسيمة أطراف الفعل السردي باعتبارهم فاعلين يقوم كلّ واحد منهم بدور تفرضه طبيعة البناء القصصي، وتشير الأسهم إلى اتجاه العلاقة وتعين العبارة المكتوبة بمحاذاة السّهم موضوع العلاقة وطبيعتها. كما لخّص العلاقات ما بين الأطراف الفاعلة في المتوالية الرّئيسية من خلال النّموذج التّالي:[2]

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص91.

[2] المصدر نفسه: ص92.



ليأتي بعد ذلك ليتجاوز مستوى المتواليات الثّلاث إلى المستوى العام للحكاية ككل، حيث بيّن الأدوار الفاعلية المساهمة في مسار أحداث الحكاية ككل تتوزّع على الأطراف التّالية:[1]

المرسِل: ويتمثّل في ما طرحته الحكاية من طبيعة العلاقة ما بين الأبناء والأمهات في نطاق الأسرة، باعتبارها قيمة قبلية لابد من توفّرها من أجل إقامة مجتمع سليم ومثالي، وفي هذه المرحلة الأخيرة تتجاوز العلاقة مهمّة حفظ النّوع لتؤهل الشاب إلى الدّخول العضوي في المجتمع عن طريق المشاركة في خلق وحدة جديدة هي الأسرة بغرض توسيع الجماعة وتجديدها.

المرسَل إليه: وهو المستفيد من الرّسالة المبثوثة من خلال القصة أي المجتمع ككل، وقد قدمت القصة في المتوالية التّمهيدية أسرة واحدة غير أنها في المتوالية الرّئيسية تحدّثت عن المملكة وسكانها، وبالتّالي وقع توسيع للجماعة المعنية بالعلاقة المطروحة من خلال الأحداث الأساسية في القصّة.

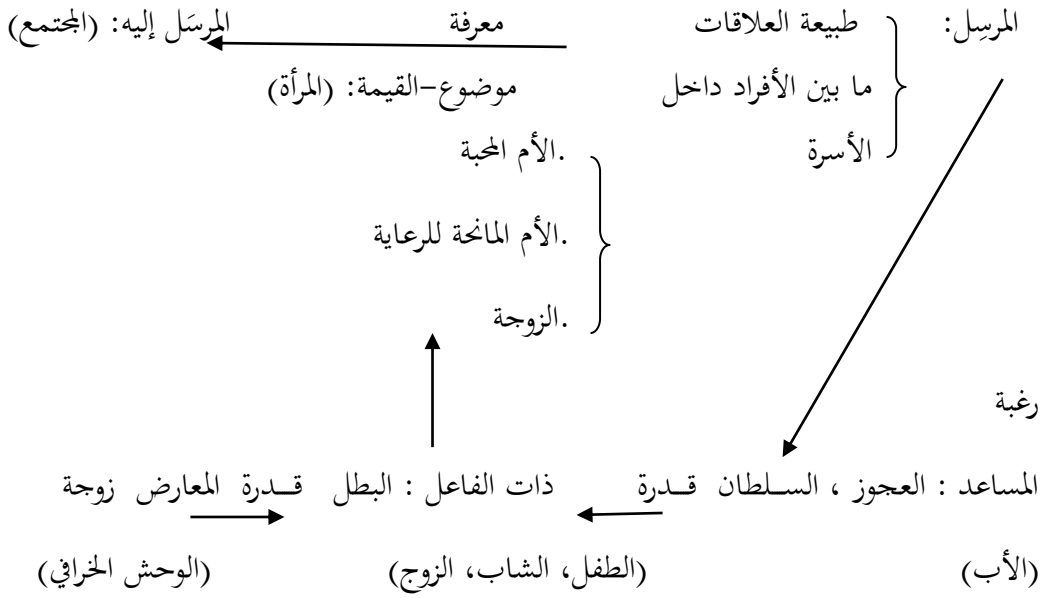
موضوع-القيمة: تتمثّل في المرأة بصفة عامة، إذ عانى البطل في البداية من فقدان الأم الرّاعية، ثم وقع ضحية علاقة ملتبسة، عندما حلّت زوجة الأب محل الأم المتوفّاة ورفضت القيام بنفس الدّور، فقد تم إصلاح الوضع لما ظهرت "العجوز الخيّرة" كبديلة للأم، فساعدت البطل على بلوغ مرحلة الرشد المتوجة بالزّواج وارتقاء العرش، في نهاية القصة يصبح موضوع القيمة هو الزّوجة مدعمة بالسّلطة.

ذات الفاعل: هو البطل الذي عانى في البداية من الحرمان ومن العلاقة الملتبسة، وقد وجّه في النهاية نحو موضوع القيمة الأساسي وهو الزّوجة.

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 93.

القوة المساعدة والقوة المعارضة: في البداية تمثلت القوة المناهضة لوجود ذات الفاعل في زوجة الأب وتجسّدت في النهاية في الوحش "الطّامة". أما القوة المساعدة فقد كانت في البداية مجسّمة في الأخ، وأصبحت في القسم الأخير من القصة المتمثلة في العجوز الخيرة والسّلطان.

مثّل بورايو لهذه العلاقات بالتّرسيمة التّالية:[1]



في بحثه عن الدّلالة العامة للحكاية تتبع بورايو اتجاهين: تمثل الأول في تنظيم المكان والدّلالة الاجتماعية، والذي استخلص من خلاله تعبير القصة عن محور دلالي هو "المعاش"، والذي يقع الفضاءان القصصيان على طرفيه، فيدل الصّيد على الموت وتدلّ الزّراعة على الحياة، والانتقال الذي قام به البطل من ترك وسائل الصيد لأخيه دلالة على الانتقال من حياة الصّيد إلى حياة الزّراعة، وهو الهدف من القصة بالسّير بالأشخاص في اتجاه تحويل الطّبيعة وبناء الثّقافة، كما بيّن النّاقد الانتقال الذي شهدته القصة في السّلطة، من سلطة المرأة إلى سلطة الرّجل، والرّبط بين المعاش الأكثر اعتمادا على الطبيعة في مظهرها الخام وبين سلطة المرأة، وفي المقابل تربط بين الانتقال إلى الثقافة وتحكيم سلطة الرّجل، حيث تصبح المرأة عامل مساعد أو موضوع قيمة،[2] ويتمثل الاتجاه الثّاني يفي الدّلالة النّفسية للحكاية وهنا استند

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص94.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 95، 96.

النّاقد على دراسات الباحثين النّفسانيين، على غرار سيغموند فرويد، حيث بيّن تأثير الحكاية الخرافية على الطّفل وذلك « لما ينسج استيهاماته حولها ويسقط على شخوصها الملامح المتنافرة لشخصيته بعد عزلها عن بعضها، فعمليات الحصر ل (الهو) وميول (الأنا) عند نفس الشّخص (شخصية الطّفل) يمكنها أن توجه نحو شخصيتين مختلفتين من شخوص الحكاية»[1] فالحكاية تساعد الطّفل على الفصل بين طاقتي الشّعور واللاّشعور، وإعطاء الأول مكانة في نفسية الطّفل ليتمكن من السّيطرة على لاشعوره وميوله، ثم يقدّم النّاقد في نهاية تحليله نموذجا من الحكاية، عن الدّلالة النّفسية لشخصيتي الأم المذكورتين في الحكاية على أنهما وجهين لشخصية واحدة، وجه إيجابي والآخر سلبي في عملية انفصال الولد عن أمه.

كما تتشكلّ المدونة التي عالجها بورايو في كتابه " البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري" في مقال الأنوثة المغتصبة، من ثمان روايات تحمل العناوين التالية: بقرة اليتامى، لونجة بنت أمي، الطفلة المسحورة، عشبة خضار، حب سليمان، حبحب رمان وأمه عيشة، طرنجة، دلالة، وعن الخطوات المتبعة في الدّراسة فهي كالآتي:[2]

1-تحديد البنية الكبرى macro- structure المشتركة بين جميع هذه الرّوايات اعتمادا على ثلاثة قواعد هي: الانتقاء والتّعميم والتّركيب، ويقصد بالبنية الكبرى وقائع القصة في المستوى الأكثر تجريدا وعمومية وشمولا، حيث لا يحتفظ إلا بالمعلومات الأهم والأوثق صلة بالموضوع والأكثر جوهرية، وقد صاغ البنية الكبرى التي تحكم جميع الرّوايات موضوع الدّراسة كالآتي: "كانت هناك فتاة رائعة الجمال، تعرّضت حياتها لأخطار جمة بسبب تمتعها بصفات أنثوية فاتنة، إذ عمدت القوى الشّريرة إلى نفيها وتشويهها وحبسها، غير أنها تتحرر في النّهاية وتعود إلى صورتها الحقيقية وإلى أهلها بمساعدة القوى الخيّرة، وبعد أن تكون قد عاشت خبرات متعدّدة من أهمها الزّواج، والإنجاب واستفادت منها"[3] وقد توصّل إلى أن مجموع الرّوايات تقريبا من أربع جمل إسنادية لكل منها سمة دالة عن حال أو تحول، موضحا ذلك بجدول يبن المسند إليه والمسند والوضعية.

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص97.

[2] المصدر نفسه: ص 104.

[3] المصدر نفسه: ص 104، 105.

2- تحديد المسار السّردي العام الذي ينطبق على جميع الروايات، من خلال عملية تجريد abstraction للحوادث الأساسية التي ترويها كل قصة، من بدايتها حتى نهايتها.

3- تحديد الأدوار الغرضية les rôles thématique وهي ذات علاقة وطيدة بالقيم المتصارعة في القصة، والتي تتكفل بتمثيلها الشخوص.

4-دراسة الصور والتّجسيدات، ويتمثل الغرض منها في بيان خصوصية هذا الشّكل الفرعي للحكاية الخرافية وأساليبه البيانية والبلاغية.

5-الكشف عن السياق التّداولي، ويعتمد على النّظر إلى المواد المدروسة باعتبارها سلسلة من الأفعال الكلامية المنطوقة التي تتحدّد طبيعتها بناء على الوظائف التي تؤدّيها في سياق النّص.

6-الكشف عن السّياق الإدراكي، ويتعلّق بالجانب المعرفي في هذه القصص، حيث يتم التّعرف على النّظرة إلى العالم التي يشخصها النّص.

7-الكشف عن السّياق النّفسي-الاجتماعي، ويستند على بيان الحالات والتّحولات النّفسية المعبّر عنها في النّص وعلاقتها بالنّظام الاجتماعي الذي تصفه القصة، وكذلك بتعبير تأثير هذا اللّون من القصص على المستمعين ومتداولي الرّوايات الشّفوية.

8- الكشف عن السّياق الثّقافي، ويرمي إلى بيان السّمات الثّقافية للنص المدروس وطبيعة علاقته بالثّقافة السّائدة بين أفراد المجتمع المنتج والمستهلك لهذا النّص.

كما يصرّح باتباع المنهج السيميائي في مؤلفه " المسار السردي وتنظيم المحتوى " بقوله: نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها للمدرسة السّيميائية، والتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة الغريماسية، والتي كان لها اليد الطّولى في تطوير السّرديات منذ الستينات حتى اليوم، وكان لها امتدادها في الدّراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشّرق والغرب[1]، فالمنهج السيميائي مرجع أساسي من المرجعيات النّقدية لدى بورايو، ولعل جلّ اشتغالاته النّقدية تعود إلى حقل السيميائيات، والتي بفضلها تطورت السّرديات وازدهرت، لينوّه بعدها بالهدف الذي تسعى إليه دراساته

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 5.

في كتابه هذا، والمتمثل في الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السّرد في قسم من كتاب ألف ليلة وليلة[1].

تضمن الكتاب ست فصول تحليلية بحسب عدد الحكايات المدروسة، يسبقها مدخل منهجي أما بالنّسبة لمنهجية بحثه فهي تراعي عند التّحليل الطّبيعة الرّمزية في مؤلّف اللّيالي، فيتعامل معه باعتباره صياغة للسّلوك الإنساني الذي تحكمه رؤية معينة للحياة وللكون وموقف إيديولوجي من العلاقات ما بين البشر، وهنا يتّضح جليّا القيمة والأهمية البالغة التي يعطيها بورايو للنّص الأدبي، فهو لا يفرض منهجه تعسّفا على مدونات بحثه، لما لهذه الأخيرة من ميزات وخصائص قد تتلف حال رفع شأن المنهج عليها، لذا فهو شديد ودقيق التعامل في هذه النّقطة، وليزيد موقفه ثبوتا فقد أشار إلى صعوبة لاقته أثناء دراسته لمؤلف اللّيالي، حيث إن السّرد كفعل في هذه المدونة يندرج في نسق الأفعال القصصية، الأمر الذي عسّر عليه عزل مستوى السّرد عن مستوى القصة في الحكايات المدروسة،[2] فلو التزم الناقد بتطبيق آليات المنهج حرفيا عليها، فستفقد هذه الخصيصة، كما ستضحى دلالات النّصوص متشابهة، لذلك و كعادته رجّح كفة النّصوص على كفة المنهج لتحافظ الأولى على قيمتها أو على الأقل تكييف هذا الأخير بما يتناسب و خصوصية النّصوص.

لجأ بورايو من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين بالمربع السيميائي، وذلك لما لهذا المربع من فائدة في تنظيم الدّلالة والكشف عن آلية إنتاجها، عن طريق ما يسمى بالتّركيب الأساسي أو القاعدي للمعنى[3] فالنّاقد بعد تحليل المستوى السّطحي، يلجأ إلى تحليل المستوى العميق والذي يتم فيه تحديد المسارات الغرضية من خلال العلاقات التي عيّنها على المربع السيميائي، سعيا منه للوصول للدّلالات الغامضة.

يرى بورايو أن الإجراءات التي اتبعها في تحليل الحكايات المذكورة أثبتت فاعليتها في دراسة النماذج القصصية، ما « يؤكد جدواها في فهم النّص السّردي، وخلقها لإمكانية تجديد فهم التراث القصصي

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 3.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص10.

[3] ينظر المصدر نفسه: ص 19.

العربي الذي تزخر الثقافة الشعبية العربية بمواد منه لا زالت بكرا في حاجة للبحث »[1] وتتمثل الآليات التي اعتمدها في:

1- المسار السّردي: تقسيم الحكاية إلى مقاطع، وإبراز ما يحتويه كل مقطع من وظائف.

2- البنية العاملية: استخراج القيم والمضامين من خلال متابعة التحولات الدّلالية التي ترتكز عليها القصص.

3- المربع السيميائي: الكشف عن البنية العميقة للقصص، للوصول إلى المعاني الغامضة.

كما يمثل كتابه " التّحليل السيميائي للخطاب السردي " امتدادا لممارساته النّقدية، بحيث تقوم المنهجية التي يقترحها على نماذج منطقية تحكم البناء الشّكلي للمسار السّردي ولانبثاق الدّلالة. إن هذه النّماذج تمثل إكليشيهات مشعاعية للخطاب المدروس وأطرا هيكلية مفرغة يتم استنباطها من المدونة المدروسة في شكل أنساق تنتظم على أساسها مختلف التّجسيدات ذات الطّبيعة السّردية أو المتعلقة بالشّخوص الخاصة بالقيم المرجعية التي تستند عليها الخطابات السّردية.[2] وقد طبّق بورايو آليات المنهج السّيميائي على أربعة نماذج، تمثل النموذج الأول في قصة الملك شهريار، والثّاني في قصة الصّياد والعفريت، والثّالث في قصة الحمامة المطوقة، أما النّموذج الرّابع فقد تمثل في قصة الحمامة والثّعلب ومالك الحزين، هذا الأخير الذي سنتتبع طريقة تحليله بغية الوصول إلى الخطوات التي اتبعها النّاقد للوصول إلى المعنى المقصود.

اعتمد بورايو في تحليل قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين على الخطوات التّالية:

1-الحقل المعجمي: في دراسته للحقل المعجمي، صنّف النّاقد مجموع المفردات المستعملة وفق مقولات دلالية متسعة تضم كل منها مجموعة من المفردات والعبارات التي تسهم في تشكيل الحقل الدّلالي في جدول يبرز من خلاله مبدأ التّضاد الذي يحكم هذه المقولات، وقد لاحظ أن الأعمدة المستخرجة تحتوي على عدد من المجموعات المعجمية التي تنتمي لمقولات ترتبط فيما بينها بعلاقة تضاد مثنى مثنى (1 /2، 3 /4، 5 /6، 7 /8)، يحمل كل زوج من هذه المجموعات قيما سلبية وإيجابية تنسب كل منها

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 358.

[2] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، مصدر سابق، ص 5.

لطرفي الصّراع الدرامي في القصة أما المجموعة التّاسعة فتقوم بدور همزة الوصل ما بين طرفي الصّراع المذكورين.[1] وبالإضافة إلى الجدول الأول المفصّل، يضيف تصنيفا آخر للمقولات الحاملة لقيمة إيجابية وفي مقابلها المقولات الحاملة لقيمة سلبية، جاء كالآتي:[2]

المقولات الحاملة لقيمة إيجابية	المقولات الحاملة لقيمة سلبية
(1)العلو (السماء)	(2) الانخفاض (الأرض)
(3) الحياة (الانعتاق)	(4) الموت (التّهديد)
(5) الاطمئنان (النّفس)	(6) الاضطراب (الجسد)
(7) الحقيقة (الكينونة)	(8) الادّعاء (المظهر)

2- التّقطيع: شرع بورايو في تقطيع خطاب القصة تقطيعا يستند على تمفصلات حدثية وأخرى تتعلق بالأطراف المتواجهة، وأخرى لها علاقة بالمكان والزمان الذي تجري فيه الأحداث، وللتّوضيح أكثر لهذا التّقطيع مثل له بالجدل الآتي:[3]

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
الأول	اضطراب	نقص	حاجة الحمامة إلى بناء عش
	تحول	تكليف بمهمة	كلّفت نفسها ببنائه على قمة شجرة
		انجاز المهمة	استطاعت أن توفر عشا

[1] ينظر: عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي: ص 85، 88.

[2] المصدر نفسه: ص 88.

[3] المصدر نفسه: ص90.

	حل	قضاء على النّقص	استقرت في العش وباضت وفقّس البيض
الثاني	اضطراب	خدعة تواطؤ عفوي وقوع أذى	ادّعى الثعلب بأنه بإمكانه الصعود إليها صدّقنه. رمت له ببعض فراخها
	تحول	معلومات	أخبرت مالك الحزين بما حدث لها.
	حلّ	تلقي مساعدة	قدّم لها مالك الحزين نصيحة.
الثالث	اضطراب	تهديد	هدّدها الثعلب مرة أخرى
	تحوّل	مواجهة	رفضت أن ترمي له بفراخها
	حلّ	انتصار	نجت الحمامة من التّهديد
الرابع	اضطراب	تواطؤ	علم الثعلب أن مالك الحزين هو السبب في حرمانه من الفراخ.
	تحوّل	مواجهة خدعة	التقى الثّعلب بمالك الحزين دبّر الثعلب حيلة مكّنته منه
	حلّ	هزيمة	افترس الثعلب مالك الحزين

3-البرامج السّردية: قام بورايو بتقطيع القصة إلى أربعة مقاطع وعلى أساس هذا التّقطيع بنى دراسته للبرامج السّردية، و التي تقوم على أساس علاقة الذّات بالموضوع، ففي المقطع الأول يرى النّاقد أن البرنامج السّردي في هذا المقطع يستند على ملفوظي حالة، ملفوظ فصلي تقدّمه بداية المقطع، وملفوظ وصلي تجسّده نهاية المقطع، وتقوم الذّات الفاعلة بعملية تحويل العملية من الفصل إلى الوصل كالتّالي:[1]

[1] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي ص 91.

ف (ذ2) [(ذ1 U م1) ⟵ (ذ1 م1)]

أما البرنامج السّردي الرّئيسي في المقطع الثاني فيستند على الانتقال من حالة وصلية إلى حالة فصلية بالنسبة لذات الحالة المتمثلة في الحمامة، ويقوم بدور كل من فاعل فعل الفعل والفاعل المنفذ الثعلب على الوجه التّالي: [1]

ف ف ذ3 [ف(ذ2) [ذ1 م2) ⟵ (ذ1 U م2)]]

ويستند المقطع الثالث على برنامج سردي ضديد للبرنامج السّابق حيث يكون فاعل الفعل هو دائما الثعلب، وكذلك الفاعل المنفذ وهو الحمامة، أما ذات الحالة في البرنامج الضّديد فهو الثعلب، ويتمثل موضوع القيمة دائما في الفراخ، وقد قدّمه بورايو على الشّكل التّالي:[2]

ف ف ذ3[ف(ذ2) [(ذ4 U م2) ⟵ (ذ4 م2)]]

في المقطع الرابع نجد برنامجا سرديّا يتأسّس بدوره على فعل الفعل بحيث يدفع الثّعلب مالكا الحزين إلى أن يصبح فريسة سهلة له لينتقم منه ويفترسه: [3]

ف ف (ذ3) [ف (ذ5) [(ذ6 U م4) – (ذ6 n م4)]]

الكفاءة: قام النّاقد بدراسة كفاءة الذّات المنفذة التي هي الحمامة، والتي تبينت أنها كفأة في مقطع القصّة الأول، وذلك من خلال صراعها للعيش الآمن، هذه الكفاءة تفتقدها في مقطع القصة الثّاني بسبب غفلتها و افتقارها للمعرفة، ما يؤدي بها لفقدان أمنها بفقدان فراخها، كما ظهر من خلال هذا المقطع الكفاءة العالية التي يتمتع بها الثعلب في استخدام اللغة بأسلوب التّهديد والوعيد، وفي المقطع الثالث تعود الذّات المنفذة لاكتساب الكفاءة باكتساب المعرفة المقدّمة من طرف ثالث وهو مالك الحزين، فيمكنها ذلك من استعادة أمنها بالحفاظ على الفراخ، وفي المقطع الرّابع تظهر كفاءة البطل الضّديد (

[1] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، ص 91.

[2] المصدر نفسه: ص91.

[3] المصدر نفسه: ص 93.

الثعلب) والتي تقوم على حسن التّصرف في اللغة واستعمالها بغرض تفعيل الخصم (الفاعل المنفذ) الذي يفقد كفاءته المعرفية ما يؤدي به إلى الهلاك، حيث يتم القضاء عليه من طرف الثعلب[1].

التّفعيل (أو التّحريك/ الاستعمال) manipulation:

رصد بورايو خلال هذا العنصر ثلاثة أطراف محرّكة للفعل، وتكمن القوة المحركة للفعل في طبيعة هذه الكائنات وفي انحيازها لجنسها:[2]

1-الحمامة: مثلت الجانب العاطفي في القصة، وهو الدّور الذي تلعبه الأنثى وتمثله أحسن تمثيل، يحدوها في ذلك الرّغبة والشعور بالواجب.

2- مالك الحزين: يتميز بمعرفته لخصائص النوع الحيواني، يتعاطف مع جنس الطّيور، وبالتّالي قد يكون دافع التّفعيل هنا هو الشّعور بالواجب نحو الحمامة.

3- الثّعلب: ذكي يعتمد التّحايل وسيلة للبقاء، يتعامل مع ضحاياه وفق صفاتها الخاصة، مستعملا اللغة يصوغها وفق الكائن الذي يتلقى منه كلامه، وهي الوسيلة الأساسية في تحريك التّفعيل.

التّقويم:

بيّن النّاقد في مرحلة التّقويم الانطباع الذي تركه كل من أطراف القصة في صراعهم للبقاء، فأثارت غفلة الحمامة ورقة شعورها الشّفقة والتّعاطف في نفسية القارئ في المقطع الأول، ليتحول هذا التّعاطف إلى ارتياح بانتصارها على الثعلب، وفي المقطع الأخير يتوافق تقويم الثّعلب والفيلسوف بيدبا نفسه على عدم قدرة مالك الحزين استخدام معرفته لحماية نفسه، وبحسب النّاقد فإن تقويم أفعال الحمامة والثعلب تُرِك للقارئ، فيما قوّم الثّعلب والفيلسوف فعل مالك الحزين.[3]

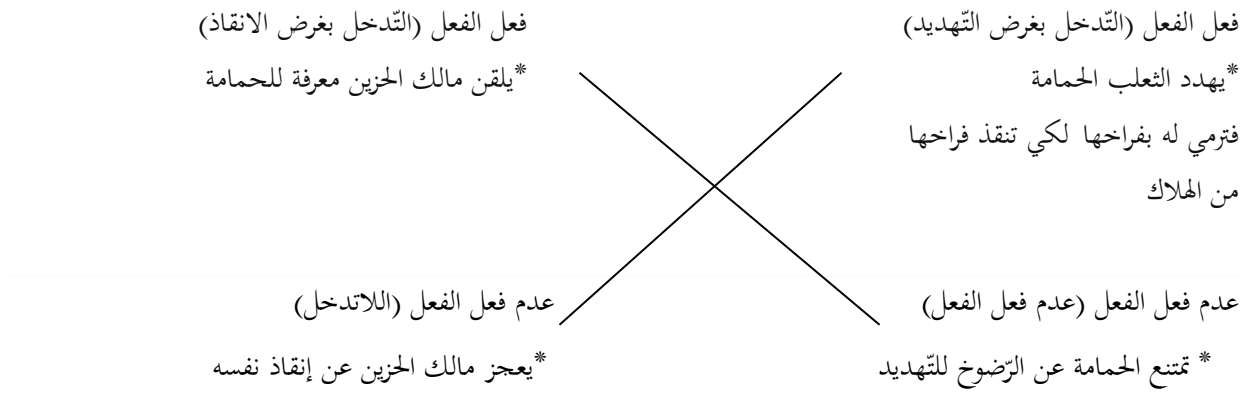
الأداء: من خلال البرامج السّردية المستخرجة تمّ تقديم الأداءات السّردية، وقد قيّم النّاقد النّظر كل أداء بالنجاح أو الفشل طبقا لوجهات نظر أطراف القصة، فرأى « أن الأداء الأول انتهى بالنّجاح وقد قيم تقييما إيجابيا، ومني الأداء الثاني بالفشل من وجهة نظر البطل الرّئيسي (الحمامة)، وبالنّجاح من وجهة

[1] ينظر عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، ص 93، 94.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 94، 95.

[3] المصدر نفسه: ص95.

نظر البطل الضّديد (الثعلب)، وانتهى الأداء الثالث بالنّجاح من وجهتي نظر كل من الحمامة ومالك الحزين، وبالفشل من وجهة نظر الثعلب، أما الأداء الرّابع فقد انتهى بالفشل بالنّسبة لمالك الحزين وبالنّجاح بالنسبة للثّعلب »[1] وقد بين القيمة التي لعبتها اللّغة في نقل أنواع النّوايا، والحقائق والأكاذيب، ودور ذلك كله في التّحولات التي قامت عليها عقدة القصة ومراحل بنائها ثم انفراجها. وقد مثّل بورايو للعلاقات التي عبّرت عنها التّحولات في الشّكل الآتي: [2]



تنظيم المكان:

فسّر النّاقد المكان في القصة بحلقة صراع بين السّماء والأرض، يمثلهما أطراف الفاعلين في القصة، واستخلص إلى أن القصّة ترمي إلى الكائنات السّماوية ناجية في عليائها، باعتبار العالم السّماوي مركز الأمان والاستقرار، فيما اعتبرت العالم الأرضي موطن الافتراس وهلاك الأجساد.

المسار الغرضي والبعد الزّمني:

أجمل بورايو المسار الغرضي للقصة وفق التّتالي الزّمني الآتي:[3]

كفاءة معرفية+ نجاة من التّهديد	=	خداع+ هلاك	=	خداع+ تهديد
المابعد		الأثناء		الماقبل

[1] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، ص96.

[2] المصدر نفسه: ص 96.

[3] المصدر نفسه: ص98.

أما المسارات الغرضية فقد توصّل إلى أنها اتّخذت السّبل الآتية:[1]

أ-ثعلب ماكر يخدع حمامة أمّا فتلقي إليه بفراخها

حمامة مغفّلة تنطلي عليها خدعة الثّعلب

ب- مالك الحزين عارف بحقيقة الثعلب ينصح الحمامة بأن لا تنخدع بكلام الثعلب

الحمامة تعمل بنصيحة مالك الحزين وتمتنع عن إلقاء صغارها فريسة للثعلب

ج- الثعلب الماكر يتظاهر بكلام معسول يوجّهه لمالك الحزين، ويتحين الفرصة وينقض عليه

مالك لحزين غافل عمّا يدبّر له الثعلب يغتر بكلامه المعسول ويصدقه فيقع فريسة خداعه

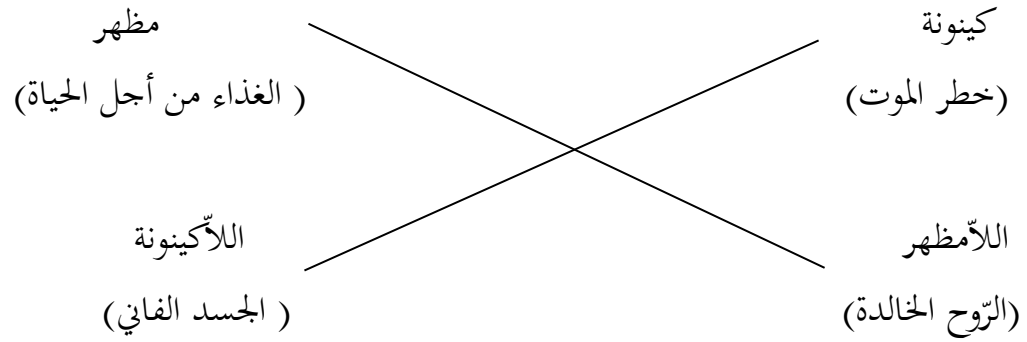
البنية الدّلالية العميقة:

استخلص بورايو في نهاية الدّراسة التي قام بها في تحليله لقصة " الحمامة والثعلب ومالك الحزين" أن هذه القصة « تستند إلى مفهوم فلسفي كان سائدا زمن روايتها يقوم على ثنائية الرّوح/ الجسد وأن الطرف الأول يرتبط بالقيم الإيجابية، بينما يرتبط الطّرف الثاني بالقيم السلبية، كما أن مسار القصة من البداية إلى النّهاية يجسد طبعة الصيرورة التي تعرفها علاقة الرّوح بالجسد كما تقدّمها وجهة النّظر الفلسفية المشار إليها، والتي تتمثل في وقوع الروح في شرك الجسد لتتجلى من خلال هذه العلاقة صورة البشر وهم في الحياة الدّنيا»[2]، وللتّوضيح أكثر يمثل النّاقد هذا الصّراع في المربع السّيميائي الآتي:[3]

[1] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، ص99.

[2] المصدر نفسه: ص82.

[3] المصدر نفسه: ص 99.

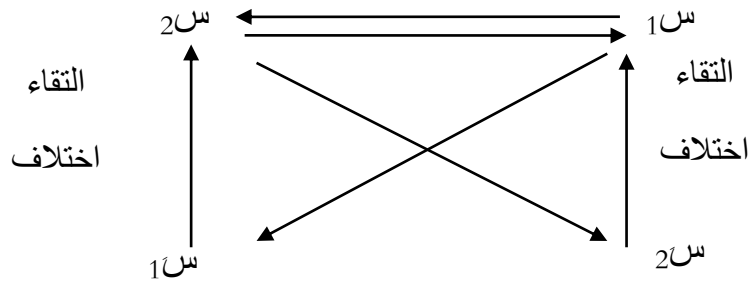


جراء حدوث معاناة في هذه الدّنيا، يقوم صراع تعمل فيه الرّوح على التّخلص من الجسد، لتلتحق بباريها وهي روح متحررة. فتكون بذلك علاقة الرّوح بالجسد باطلة، كما يبين المربع، أما فيما يتعلق بالصدق فهو يتجلّى في كون الجسد يتغذى لكي يؤجل زواله (الموت)، وما علاقته بالغذاء إلا وهم لأنها لن تؤدي إلى خلوده، أمّا السرّ فيتمثل في ما يتهدد الرّوح من خطر وهي واقعة في شرك الجسد،[1] وهو المغزى الذي توصّل إليه بورايو، فالرّوح مادامت في الجسد فستعاني أخطارا عديدة، ولا خلاص لها إلا بمغادرته، وهو الأمر المحتّم الذي لا مناص منه.

كما تظهر آليات المنهج السيميائي في كتابه " القصص الشعبي في منطقة بسكرة " حيث يستعين في دراسة التّضاد في قصة غزوة الخندق – التي صرّح بأنه أخضعها في الدّراسة لآليات المنهج البنيوي كما سبق الذّكر– بالمربع السيمائي:[2]

[1] عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السّردي، ص99.

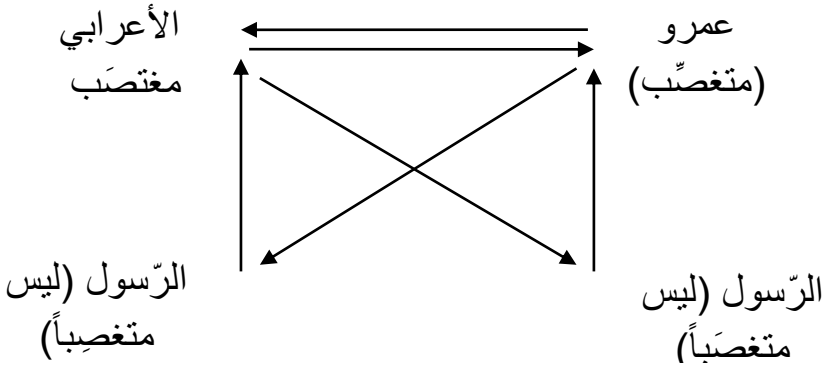
[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 152.



حيث س1 يتضاد مع س2 ويدخل كلاهما في علاقة اتصال وانفصال مع كل من سَ1(الأعرابي ليس بحاكم) سَ2 (الأعرابي ليس بمحكوم).

ومع دخول الطرف الثالث والذي يمثل الوساطة (الرسول ﷺ).

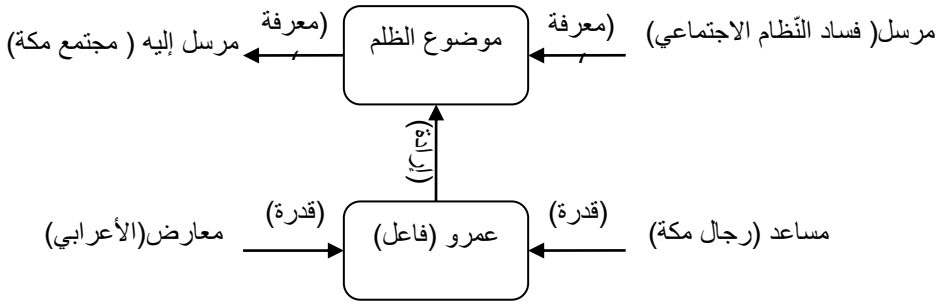
يأخذ التّضاد بعدين آخرين: مغتصِب VS مغتَصَب[1]



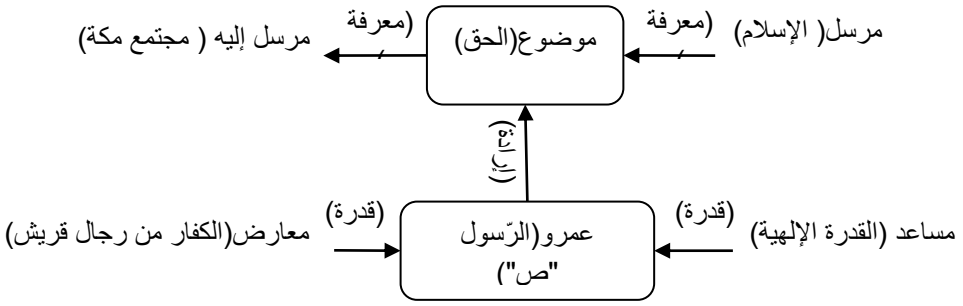
إضافة إلى المربع السيميائي يستعين بورايو بالنّموذج العاملي في سعيه ليكشف جميع الأدوار التي تقف وراء حركية الأحداث ومحمولها الدّلالي وكعادته لا يعطي النّموذج تسميته إنّما يكتفي بالشكل التّالي:[2]

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 153.

[2] المصدر نفسه: ص155.



ومع تبادل الأدوار وتغير الموضوع يحدث تغيير في بقية الأدوار، فمثلا تغير موضوع الظلم بالحق يصبح:[1]



إن استعمال بورايو للمربع السيميائي والنّموذج العاملي لم يقتصر على المقطوعة الأولى من الغزوة بل شمل جميع مقطوعات، أو بالمعنى الأصح جميع النّماذج المدروسة (قصة غزوة الخندق، حكاية ويد المحقورة، حكاية الإخوة الثلاثة)، وإذا أتيت إلى تعديد مرّات ورود هذين الشّكلين في هذا المؤلف فقد ورد المربع السيميائي بمعدّل 29 مرة مقسّمة بين نماذج الدّراسة، وبالنسبة للنّموذج العاملي فقد حدّدت وروده بـ 23 مرة.

أما عن مؤلف "البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري" فقد جمع بورايو في كتابه هذا مجموعة من المقالات التي عالجت البعدين الاجتماعي والنّفسي، « وتطرح مسائل تهتم بالدراسات الأنثروبولوجية، مستعينة بوسائل منهجية مستمدة من النّظرية السيميائية في بعض المقالات، ومن النّظرية التداولية في مقالات أخرى، بعضها يركز على الجانب المنهجي، وبعضها الآخر يتعامل مع مكونات

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 155.

النّصوص عن طريق تحديدها وبيان العلاقات التي تربط فيما بينها»[1] فهذه المقالات عبارة عن مداخلات في علمية وطنية ودولية، حاول بورايو في بعض منها ملامسة نصوص أدبية سردية وفق المنهج السيميائي، وسعى للغوص في داخلها بحثا عن دلالاتها العميقة، فظهر بذلك الأثر السيميائي في عمله هذا، ولتوضيح منهجيته سنحاول تتبع آليات بحثه في تحليله لأسطورة "بسيشي وكيوبيد لأبولي دومادور".

قام بورايو في دراسته لهذه الأسطورة بتقسيمها إلى قصتين، القصة المدخل والقصة الرّئيسية، وتحليل كل واحدة منهما على حدة.

القصة المدخل:

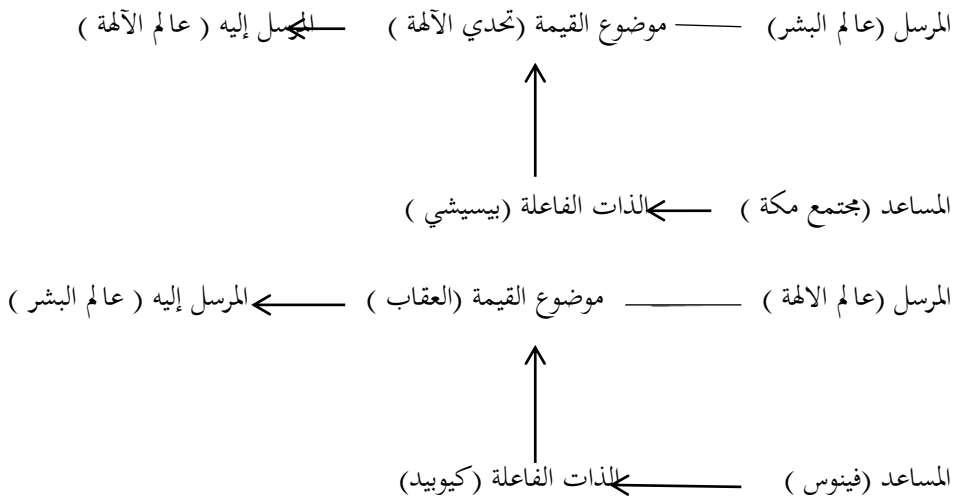
تقديم القصة المدخل: قدّم بورايو عرضا مختصرا للقصة المدخل، والتي بيّنت المحور الذي تدور حوله الأسطورة.

النظام السردي في القصة المدخل: بين الناقد العلاقات التي يقوم عليها النظام السردي في القصة في جدول، يضم أصناف الوظائف، والوظائف، وملخّص الجمل السردية.

نظام دخول الشخصيات في القصة المدخل: عالج الناقد هذا الجزء بالكشف عن المتضادات والتّناقضات التي وقعت في القصّة، وتمثل طرفاه في "فينوس" الآلهة و"بيسيشي" البشرية، وتمثلت الوساطة في "كيوبيد" الذي ينتمي لعالم الآلهة وله صفات البشر، أما البنية العاملية التي قامت عليها القصة–المدخل فكانت وفق وفق مشهدين:[2]

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص81.



النظام الدّلالي: استنتج بورايو من النظام السّردي محاور دلالية تتمفصل على النّحو الآتي:

- طبيعة الكائنات: كائنات إلهية وكائنات بشرية لكل منهما طبيعته.
- مصدر الكائنات: الماء مصدر الآلهة، والأرض مصدر الكائنات البشرية.
- مصير الكائنات: الخلود مرتبط بالألوهية، والفناء المصير المحتّم للبشر.

القصة الرئيسية : قسّم الناقد القصة الرّئيسية إلى قصة فرعية أولى، وقصة فرعية ثانية، وتعامل بالخطوات نفسها التي قارب بها القصة المدخل.

المسار الغرضي في الأسطورة: ميّز بورايو بين دورين غرضيين تشكّلا طيلة المسار السردي لقصة الأسطورة، وهما يوازيان ويتقابلان في الوقت نفسه، تصدر عن تقاطعهما اللّحظات المتأزمة، تؤدي الدّور الأول "بيسيشي"، وتتكفل بالدّور الثاني "فينوس" ربة الجمال، ثم زاد الناقد تحليله توضيحا عندما مثل هذا التقابل بين المسارين الغرضيين في جدول.

الصور والتجسيدات في الأسطورة: وزع بورايو الصور والتّجسيدات في قصة الأسطورة وفق ثلاثة أقطاب دلالية مركزية هي:[1]

أولا: الدلالة المتعلقة بالقيم الإلهية، وهي قيم تنتمي جميعا لوظيفة (السلطة الإلهية). وهي ذات طبيعة روحية.

ثانيا: الدلالة المتعلقة بالقيم البشرية، وهي قيم تنتمي لوظيفة (الجسد البشري). وهي تتعلق بالمادة.

ثالثا: الدّلالة المتعلقة بالقيم الوسيطة، وهي قيم تلعب دور الوساطة بين السلطة العليا ((سلطة الآلهة)) والبشر الخاضعين لهذه السلطة.

استنتج بورايو في آخر التّحليل أن الصّراع الذي احتوته الأسطورة، صراع بين الآلهة والبشر في ظاهره إلا أنه في الوقت نفسه صراع بين النظام الأموسي والنظام الأبوي، حيث ابتدأت الأسطورة بسيطرة الأنثى على العالمين من طرف آلهة الجمال فينوس، والفتاة البشرية بيسيشي، والذي بدا أنه يفقد سيطرته مع مرور الزمن ومع تتابع أحداث الأسطورة، في مقابل تحول السلطة نحو النظام الأبوي، حيث سار عكس النظام الأول فظهر في الخفاء بداية القصة، ليظهر علنا في النهاية، واستخلص الناقد إلى أن الزّواج الأبوي يراعي انتقال الزّوجة إلى الفضاء الذي يعيش فيه الزّوج، كما يبرز المهام الصّعبة المسندة للزّوجة في إطار تقسيم العمل في النظام الزّواجي الأبوي.

كما يتجلّى هذا المنهج في مؤلّف "منطق السّرد" وتحديدا في القسم الثالث منه، والموسوم بمقاربات حول الرّواية الجزائرية باللّغة العربية، وما تناوله من في ما يخص عنصري المكان والزّمان في نماذج في هذا الخصوص.

أ- المكان والزّمان في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية:

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص92.

يعدّ المكان والزّمان عنصرين مهمين، حيث يمثلان بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرّواية عن طريق خطابها، ودراستهما في العمل الرّوائي يعطي رؤية شاملة عن طبيعة العلاقة بينهما وبين المضمون الإيديولوجي للرّوايات والقيم الرّمزية التي يحملها، إضافة إلى ذلك طبيعة العلاقة التي تربطهما ببقية العناصر الرّوائية مثل الأحداث والشّخصيات، ولدى معالجته للمكان فرّق بورايو بين الحيّز النّصي، الذي قصد به مجال النّص، أي الصّورة الشّكلية التي قدّمت بها الرّواية للقارئ، من حيث ترتيب أقسامها، وما يتعلّق بعنوانها وعناوين فصولها، ومضامين فاتحتها، وبين الحيّز المكاني الذي يشمل الأماكن، سواء منها المتخيّل أو الفعلي (الذي له مرجعية واقعية)[1]، أما الزّمن فنظر إليه من ثلاثة جوانب، الجانب الأول في انتظامه، أي في طبيعة علاقة زمن القص بزمن الأحداث، من ناحية، وعلاقة أزمنة الأحداث ببعضها، من ناحية أخرى، والجانب الثاني فنظر إلى الزّمن في ديمومته، أي في علاقة امتداد الفترة الزّمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيّز النّصي، أمّا الجانب الثالث فركّز على الزّمن في ترديده، أي في درجة تكرار ذكر الأحداث في خطاب الرّواية، وأخيرا نظر إلى الزّمن في رمزيته، أي تأويل استخدام علامات الزّمن وتفسير مدلولاتها[2].

أ/ المكان: حاول بورايو لدى تناوله لعنصر المكان معالجة ثنائية الأمكنة في الرّواية، وإعطاء أبعاد ودلائل كل مكان وعلاقة عنصري الثّنائية الواحدة ودلائل ذلك في خدمة الرّواية وأحداثها، فمثلا ثنائية "السجن/ الدشرة" وهما المكانان الأساسيان اللّذان تقع فيهما كل أحداث الرّواية، فقد استخلص النّاقد أنهما يعالجان قضية غياب الحرية والانغلاق والانفتاح في الرّواية، وتأثير الدّشرة بكل تفاصيلها على حياة الأفراد الشّخصية، وهو الأمر الذي تشابهت فيه مع السّجن الذي يحدّ هو الآخر الحرية الاجتماعية،[3] كما ردّ النّاقد دلالة ثنائية " الجبل/ الهاوية " إلى الغموض في الرّواية، فمثل الأول الارتفاع والصّلابة والعمق وهو الماضي الرّاسخ، ويمثل الثاني المصير المحتّم للخارج عن قوانين الأول، فالمكانان يجبران الشّخصيات على عدم الخروج عن الأعراف والقوانين التي ينصها الماضي، غير أن الناقد قد بين من خلال ثنائية " جامع السّبعة/ دار الأخضر جبايلي" التّناقض الحاصل بين أفكار الشّخصيات في الرّواية،

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص116.

[2] [2] ينظر المصدر نفسه: ص 116.

[3] المصدر نفسه: ص122.

فالأول يمثّل التّبعية للماضي بكافة جزئياته، خاصة المجال الدّيني بكل تفاصيله، وأظهر بورايو المكان الثاني المناقض للأول لانغلاقه وحدودية شخصياته، وطرقها في البحث عن الحرية والحقيقة .[1]

كما كان للصّراع السّياسي حضوره في ثنائيات الأمكنة التي حدّدها بورايو، فثنائية "الدّاخل/ الخارج" تمثل الطّرف الأول الدّشرة، والثاني السد والقرية الجديدة، وقد عالجا قضية الخيانة الدّاخلية التي تديرها الأيادي الأجنبية من الخارج، بالإضافة إلى ثنائية " المدينة/ القرية" والتي عبّرت عن الاختلاف في طبيعة الحياة، أما ثنائية " حناجر الطيور/ الألف بندقية"، فقد رأى النّاقد أنهما حيزان يقوم وجودهما على على علاقة: محتوى/ محتوي، أما الملمح الخلافي بينهما فيتمثل في طبيعة كل منهما، فتحتوي اللف بندقية على الموت والفناء، بينما تحتوي حناجر الطّيور على الحياة والخلود،[2] وتمثل ثنائية " الدشرة/ قرية المستقبل" فكرة الصراع بين القديم والحديث، وهو صراع يسعى طرفه الأول إلى الملاءمة بين القديم والجديد واستغلال إيجابياتهما، ويرد الطّرف الآخر قطع الصّلة بين الحاضر والماضي، وقدمت القرية كوساطة بينهما، وانتهت بزوال أحد الطّرفين واستمرارية الطّرف الآخر، الذي يمثل الأفكار الوسطية، ويرى بورايو أن « الجازية تمثل العنصر المشترك الذي يربط بين مجموع هذه الأمكنة، فهي حاضرة فيها جميعا، ترتاد ساحة الجامع وبيت الجبايلي، كما يشكل حضورها في العالم الدّاخلي لشخصيات الرّواية معلما مشتركا بينهم جميعا»[3] فبورايو يقصد من هذا ربط جميع الأمكنة في الرّواية في مكان واحد أعم وأشمل بحيث يحتويها بما فيها من ميزات وأحداث، وهو تفسيره بحضور الجازية كطرف في كل الأمكنة، والتي تمثل الوطن حسب تفسيره.

ب- استعمال الزّمن في رواية "الجازية والدّراويش"

قسّم بورايو دراسة الزّمن في الرّواية إلى قسمين: الزّمن كموضوع، و انتظام زمنية الرّواية.

1-الزمن كموضوع: يرى النّاقد أن الزّمن هو الموضوع الأساس في الرّواية، حيث تجسّد من خلال الأمكنة والشخصيات، فكان محور الصراع بين الماضي والحاضر، وقد استخلص بورايو مظاهره التي أبرزتها الرّواية، وهي كالآتي:[4]

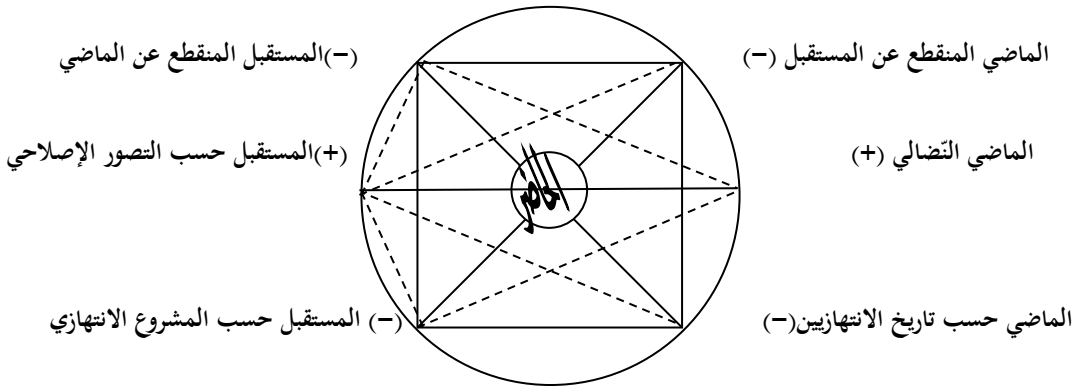
[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 124، 125.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 126، 127.

[3] المصدر نفسه: ص 129.

[4] ينظر المصدر نفسه: ص 130.

- الزّمن باعتباره تاريخا نضاليا.
- الزّمن باعتباره تاريخا مرتبطا بالانتهازية والاستغلال.
- الزمن باعتباره مستقبلا، يخطط له المثقف اليساري المتطرف.
- الزمن باعتباره مستقبلا، يخطط له المثقف اليساري المصلح.
- الزمن باعتباره مستقبلا، يخطط له من طرف المستغلين والانتهازيين.
- الزمن الحاضر باعتباره نقطة الصّراع بين جميع الأطراف.
- الزمن المطلق الذي يحتوي على جميع هذه الأزمنة ويتجاوزها، والممثل في شخصية الجازية، وقد مثّل النّاقد لهذا الزّمن دائرة وسمها بدائرة الزّمن المطلق:[1]



أنشأ بورايو دائرة الزّمن المطلق، مركزها الزّمن الحاضر وعلى محيطها الماضي والمستقبل، والخط المستمر يرمز لعلاقة طرفين يحملان قيمة واحدة إيجابية كانت أم سلبية، أما الخط المتقطع فيرمز لعلاقة تضاد بين طرفين يحملان قيمتين مختلفتين، والعلامة (+) للقيمة الايجابية، و العلامة (−) للقيمة السلبية، وتوصّل إلى أن الزّمن المطلق في تحققه من خلال جميع الأزمنة المذكورة سابقا يأخذ ثلاثة أشكال:[2]

-الزّمن الرّوحي وهو يقترب من الزّمن المطلق، يحمل طابعا ميتافيزيقيا، فهو إما إيمان مطلق بالماضي أو إيمان مطلق بالعلم والمستقبل.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 130.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص131، 132.

– الزّمن النفسي وهو زمن يتعلق بالواقع الدّاخلي والمعاناة الفردية للشّخصيات، وهو زمن يحمل منطقه الخاص، تتميز لغته بالشّفافية والذاتية وغلبة الطّابع العاطفي في تقييم الأشياء والعلاقات.

– الزمن الموضوعي وهو الزّمن الذي يعبر عن صيرورة مسار الأحداث الخارجية والعمل على التّأثير فيها.

2–انتظام زمنية الرّواية: جاءت هذه الدّراسة موزعة على جانبين، زمن القص وزمن الأحداث والدّيمومة.

أ/ زمن القص: بيّن بورايو في هذا العنصر درجة بعد زمن القص عن زمن وقوع الأحداث، والذي انعكس عن المزاوجة بين ضميري المتكلّم والغائب، فالقارئ يجد نفسه أمام شكلين من أشكال القص، أحدهما يقترب من أشكال القص التّقليدية والآخر يقترب من أشكال المذكرات والسيرة الذّاتية والقصة التي تعتمد على الحوار الدّاخلي، كما بيّن النّاقد كذلك مضمون الرّواية الذي « يقوم على المزاوجة بين الزّمن الذّاتي بشكليه الرّوحي ذي الطّابع الجماعي و النّفسي ذي الطابع الفردي، والزّمن الموضوعي بهدف الكشف عن الوعي الوطني باعتباره وعيا ذاتيا جماعيا وفرديا تحدده صيرورة التاريخ ويؤثر في الواقع فيخلق علاقات اجتماعية وسياسية معينة.»[1]

ب/ زمن الأحداث: قسّم النّاقد زمن الأحداث إلى الأزمنة التالية:[2]

–الزمن المطلق: وقصد به ذلك الزمن الذي ينسب وقوع أحداثه بشكل غير محدّد في الرّواية، يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت.

– الزّمن التاريخي: في رواية " الجازية والدّراويش " مثّل هذا الزّمن الإطار الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية المتعلقة بثورة التّحرير .

– الزمن الحاضر: استخلص الباحث هذا الزّمن من شخصتي "الطيب" و"عاند" اللذين مثّلا صوت القص.

– الزّمن الماضي: ويتم عن طريق الاستحضار بواسطة الذّاكرة، وهي عملية تقوم بها إحدى الشّخصيات، في سرد ماصيها.

– الزمن المستقبل: زمن التّوقعات والتّنبؤات وصيغ التّحذير والتّهديد، يرد في الأحاديث المنسوبة للدّراويش في الرّواية.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص133.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 133، 134.

ج/ الدّيمومة: في هذا العنصر تناول بورايو زمن الرّواية من حيث تحديد الزّمن الذي تجري فيه الأحداث، فالإشارات التي ورد فيها تحديد الوقت كتعيين للمدة الزّمنية، التي استغرقتها الأحداث وللفجوات الخالية فيما بينها قليلة جدا، غير أن الناقد قدّم بعض المواضع التي جاءت تحديدا لذلك.

كما ركّز بورايو في دراسته لرواية نوار اللّوز على تحليل نظام الأمكنة في الرّواية بين الصّفات المتجانسة والقيم الخلافية، واستعمال الزّمن فيها وقيمته الرّمزية، حيث تمت معالجة العنصر الأول عن طريق تتبع مسار الشّخصيات في تنقلاتها من مكان لآخر، وذلك لرصد علاقة الأمكنة ببعضها البعض، وعلاقتها ببقية عناصر الرّواية[1]، وقد أبرز نوعين أساسيين من الأمكنة:

1-الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرّواية في لحظة وقوعها، والتي تؤدي دورها من خلال الحضور المباشر في عالم القصة المروية، تكتسب شرعية وجودها من مرجعيتها الواقعية، فهي موجودة في الخريطة الجغرافية للمنطقة التي تجري فيها الأحداث. وقد توصّل النّاقد إلى أن البحث عن القيم الخلافية وعلاقة التّضاد الحقيقية بين الأمكنة يتم بالتّعرض للأمكنة التي تنتقل بينها شخصيات الرّواية، وقد اختار مكان "مسيردة"، وقد وزّع الأماكن التي تنطوي تحت هذا المكان حسب الوظيفة التي تؤديها في مسار الفعل الرّوائي إلى قسمين:[2]

الأماكن المنفتحة: جعل بورايو السّوق في مقدمة الأماكن المنفتحة لأسباب منها: أنه المكان الذي تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر، كما أنه يلعب دورا مهما في إعلان الأخبار العامة، وهذا ما يعطيه صبغة الوجه العام للبلدة.

الأماكن المنغلقة: صدّر النّاقد بيت البطل لهذه الأمكنة، لانغلاقه على الحياة الخاصة للشّخصية البطلة في الرّواية، بعيدا عن العالم الخارجي وكل المؤثّرات الأخرى، فيمكن للرّاوي أن يسرد كل ما يشغل تفكيره عن طريق هذا المكان،[3] ثم تأتي البلدية في المركز الثاني من حيث انغلاق الأمكنة، يليها "الوادي" الذي أخرجه بورايو عن نطاق التّصنيفين السّابقين، ذلك أنه يمثل القوة الطّبيعية التي لا مفر منها، فيظهر في الرّواية كحتمية القدر، يمثل الجانب المأساوي سواء من حيث نفعه أو ضره.

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 143.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 146.

[3] ينظر المصدر نفسه: ص147.

2- الأمكنة التي يتم استحضارها عن طريق التّذكر لأحداث سابقة على أحداث القصة الأساسية، وتستمد مرجعيتها من واقع الأساطير والأحلام والحكاية الخرافية ورؤى اليقظة، وقد بيّن النّاقد دورها الوظيفي الذي يتمثل في نسج الخلفية التّاريخية والأسطورية، وكذلك الصور المتعلقة بالأحلام والرّؤى المستقبلية[1]، فهذه الأماكن لا وجود لها في الواقع وإنّما في مخيلات الشّخصيات، تقدّم تضادا وأماكن النّوع الأول.

أما العنصر الثاني الذي تم التّطبيق عليه فهو عنصر الزّمن، وقد عالج بورايو جوانب محدّدة منه، بدت له أنها ذات دور في تشكيل البناء العام للرّواية وهي:

أ/ الانتظام: عالج النّاقد هذا العنصر من حيث تسلسل وترتيب الوحدات الزّمنية في نص الرّواية، واستخلص إلى أن ترتيبها تسلسلي يحمل منطق الزّمن الواقعي ولا ينحرف عنه، فهو خطي، ساعد على واحديته استخدام الرّواية لصوت واحد هو صوت البطل الرّاوي، إلا أنه يوضح جانبا ثانيا في زمنية الرّواية يتمثل في الحضور الغير المتسلسل لزمن بعض الأحداث، وقد ميز في زمنية هذا النّوع من الأحداث خمسة أشكال:[2]

- الماضي القريب: وهو نوعان في الرّواية، الماضي القريب الذي تقع أحداثه أثناء الستة أيام التي تقع فيها أحداث الرّواية الأساسية، أما النّوع الثاني فيتعلّق بالأحداث التي تم وقوعها قبل الستة أيام بقليل.
- الماضي التّاريخي: منه ما يتعلق بتاريخ شخصيات القصة، ومنه ما يتعلّق بالتاريخ الجماعي كأحداث الثّورة التّحريرية.
- الماضي الأسطوري أو الخرافي: يتمثل في زمن الأحداث الأسطورية والتي تتعلق بالحكاية الخرافية.
- المستقبل المتوقع بناء على منطق الأحداث الأساسية في القصة، وينقسم إلى قسمين مستقبل داخلي ومستقبل خارجي.
- المستقبل المتوقع بناء على المنطق الأسطوري، والتنبؤ الخرافي.

ب/ الدّيمومة:[3] قصد النّاقد بها علاقة امتداد الفترة الزّمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النّصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النّص بالقياس لزمن الأحداث، وقد استنتج في دراسته للرّواية أنها

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 149.
[2] ينظر المصدر نفسه: ص 155، 156.
[3] ينظر المصدر نفسه: ص 157.

تلجأ في نسجها للعلاقة بين الحيز الزّمني للأحداث وحيزها النّصي إلى تقنيتي الإيجاز والتّوسع، بحيث توجز حين تتعدّد الأحداث الخارجية، وتلجأ للتّوسع كلّما أطلقت الشّخصيات لمخيلتها العنان، وكشفت عن مشاعرها وأجوائها الدّاخلية.

ج/ الترديد:[1] يعني به بورايو ظاهرة التكرار التي تمثل وجها من أوجه الرّواية، فهي تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها، وهذا يسمى "الترديد المتساوي"، أما "الترديد الأحادي" فيتمثل في ذكر الحدث الذي يتكرر وقوعه عن طريق إشارة واحدة، وفي الرّواية محل الدّراسة فإن النّوع الأول هو النّمط الغالب على الرّواية، غير أنه يتعرّض أحيانا لعملية القطع عن طريق التّرديد المتكرّر، الذي يتعلّق بحلقتين دلاليتين: الدّلالات المتعلقة باللّذة والاستمتاع بالحياة، والدّلالات المتعلقة بالحرمان والموت.

د/ رمزية الزمن:[2] انتقل بورايو في هذا العنصر إلى مرحلة تأويل استخدام الزّمن في الرّواية على الشّاكلة التي جاء عليها، واعتمد في تأويله على العناصر الأكثر حضورا في النص من غيرها، وهي مظاهر الطّقس، والزّمن التّاريخي والأسطوري، وفكرة الحياة والموت.

خلاصة: استطاع عبد الحميد بورايو من وراء تعامله بالمنهج السيميائي الوصول إلى أبعد الحدود في تحليل النّصوص الأدبية، واكتشاف دلالاتها واستنكاه معانيها، وساعده في ذلك اطلاعه الواسع على هذا المنهج وعلى دراسات أهم رواده، لذلك كان تلقيه لهذا المنهج تلقيا واعيا، ملمّا بأساسيات البحث والاشتغال، ولأن هذا المنهج وليد بيئة غربية تختلف كثيرا عن البيئة العربية أدبا ونقدا، فقد كان لزاما على النّاقد أخذ هذا الأمر بعين الاعتبار، وهذا ما تبيّن من خلال ما قدّمه في هذا المجال، فبورايو لم يكن ناقلا حرفيا لآليات المنهج السيميائي، متعسفا في حقّ النّص العربي، إنما سعى إلى الحفاظ على خصوصيات هذا الأخير، وذلك بتطويع آليات المنهج بما يتناسب وهذا المبتغى، ومن بين النّقاط التي تلفت انتباه القارئ لمنهج بورايو ما يلي:

– إثباته لنجاعة الآليات السّيميائية في دراسة النّص السّردي، بما في ذلك الموروث الشّعبي العربي، هذا الأخير الذي يحتاج إلى عناية فائقة بصفته تاريخ وحضارة شعوب، وتناوله وفق منهج معاصر يزيده عرضا وتعريفا.

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 158.

[2] ينظر المصدر نفسه: ص 160.

– إفادته الواضحة من أبحاث السيميائيين الغربيين خاصة أ.ج غريماس.

– خروجه في كلّ مرة من قوقعة النّص إلى السّياق الخارجي، وربط النّص بثقافة المجتمع المتداول له لكشف دلالاته، وتفسير الغاية من تداوله، وهذا ما يميز طريقته التّحليلية، التي تستجيب لنداء النّص العربي.

– كان للمربّع السيميائي والنّموذج العاملي دور بالغ الأهمية في عملية البحث عن الدّلالة سيميائيا لدى بورايو، كما ساعده ذلك في الكشف عن المعاني الغامضة.

– لم يلتزم النّاقد بما جاء به أ.ج غريماس حرفيا، فنجده مثلا فيم يخص البنية العاملية أحيانا قد اقتصر على "الذات" "المرسل" "المرسل إليه" مهملا بقية العوامل الأخرى، فيم يدرجها جميعها أحيانا أخرى، وهذا إنما يبين تهربه من الاتّباع الحرفي للغرب، ومحاولة منه لإعطاء النّص العربي حقه من الخصوصية.

ج– التداولية في دراسات بورايو:

يمتاز الأدب الشعبي بخطاب ذا طقوس تلفظية، تختلف باختلاف أشكاله، ويظهر ذلك بوضوح في عملية الأداء، حيث تأخذ الأمثال والألغاز والأساطير معناها الخاص والمميز، فالملفوظ يتحدّد شكله ويتوجه معناه تبعا لما يتركه التّلفظ،[1] لذلك فإن دراسة الخطاب الأدبي لحظة الأداء يعطي نتائج أدق وأهم، وهو الأمر الذي لا يخفى على كلّ دارس وباحث في ميدان الأدب والنّقد.

في دراسته للبعد التّداولي لأشكال التّعبير الشّعبي اتخذ بورايو المثل والقصص الشّعبي أنموذجا للدّراسة، متكئا على جهود بعض الباحثين الغربيين أمثال دومنيك مانغينو، غريماص، وبيير بورديو، في تقديماتهم لرمزية اللّغة، فحين تناول أداء الأمثال فسّر « تغيّر نغمة الأداء اللّغوي عند النّطق بالمثل إلى السلطة المفوّضة من طرف الجماعة لمن يستعمل الأمثال التي يكرّس المجتمع وجودها ويحمّل أداءها بشحنة من المعاني ذات الرّمزية، والتي تعبّر عن الإيديولوجية السّائدة، سواء في المحيط العام للمجتمع أو

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 117.

بين أفراد الجماعة الضّيقة، سواء كانت محلية أو فئوية أو مهنية أو طبقية أو جنسية أو متعلقة بالعمر»[1] فتأثير المثل في نفسية المتلقي يكون حسب تأدية قائله، وهذا الأخير هو الذي يحدّد الوظيفة التي يؤدّيها المثل، وقد أجمل بورايو هذه الوظائف فيما يلي:

الوظيفة التّواصلية، الوظيفة الإقناعية، أو الحجاجية، الوظيفة التّنبيهية، الوظيفة الحوارية، الوظيفة التّرفيهية، وهذه الوظائف لعبها المثل الجزائري قديما وحديثا،[2] فغايات المثل تتغيّر بحسب الموقف الذي يلقى فيه، ويكون لراويه الدّور الأكبر في إعطائه الوظيفة التي بان عليها، كما أنّ النّبرات التي تبدو على هذا الرّاوي هي الأخرى تختزل المراد من المثل، حتّى أنّ معرفة المتلقّي لوظائف المثل ومقامات سرده يزيد من التّواصل بين المرسل والمتلقّي.

ولدى تعرّضه لأداء القصص الشّعبي بيّن بورايو الاختلاف الحاصل في أداء هذا القصص، والذي يعود إلى شروط إنتاجه، ويقدّم مثالا على ذلك بعرض ميزات حلقات المدّاحين في الأسواق، وصيغ البداية والنهاية وأثرها البالغ على المستمعين، واستخلص إلى أن:[3]

الانفصال عن الواقع والاتصال بعالم الخيال في مستهل الرّواية، ثم الخطوة المعاكسة عند اختتامها.

المزاوجة بين ما هو دنيوي وما هو مقدّس، وبين الجد والهزل.

الاعتماد على المفارقة كخصّيصة مميزة للوعي الإنساني بالحياة وتناقضاتها المجسّدة في الثّنائي: طبيعة ثقافة.

أما بالنّسبة إلى الرّاوي فهو بحسب بورايو يؤدي ما يمليه الرّأسمال الرّمزي الذي وفرته الجماعة، وهو الأمر الذي يلعب دوره في التّأثير على الجمهور، وليس الكلمات التي يتلفظ بها لأن الاتفاق بين أعضاء الجماعة في ملامح البنية المنطقية التي تولد عنها النسق الدلائلي يصبح رمزا لقيام ما يمكن تسميته

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 120.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص121.
[3] المصدر نفسه: ص 123.

تضامنا أخلاقيا يضبط شروط ومقام تلقي الحكاية وفعاليتها التخييلية (الإنصات بانتباه، المشاركة الوجدانية، ردود الفعل المتناسقة بين الباث والمتلقي، إبداء الاحترام اتجاه الرّاوي والموافقة على تقييماته لمختلف المواقف، والاتفاق قي التّأويل الخ..)[1] فعناصر العملية التّواصلية (الراوي، الحكاية، المتلقي) في تناسق مع بعضها، يجسده تفاهم المرسل والمتلقي.

أما بالنّسبة إلى الوظائف التي تعتمدها الحكايات الشّعبية، فقد حصرها بورايو في أربع وظائف أساسية تتفرع عن كل واحدة منها وظائف فرعية:[2]

الأمر: ويتراوح عادة بين أقصى درجة الشدة مثل التحريم في مستهل كثير من الحكايات.

الإخبار: ويأخذ أشكالا متنوعة، ويقوم بدور الوصل بين عناصر القصة.

التّعبير والنّداء والإخبار: وهي وظائف مجتمعة في نفس الوقت تؤديها عبارات تكشف عن الموقف النفسي للباث، وموجهة لمتلقي ينتظر منه ردّ فعل، وهي أيضا تحمل معلومات متعلّقة عادة بالباثّ، خاصة إذا ما كان قد تم تحويله بفعل السحر إلى كائن آخر وأعلنت وفاته أمام الناس.

الإنجاز: ونقصد به المفعول السحري للكلام.

وقد اختزل بورايو هذه الوظائف بحسب البلاغة المدرسية التقليدية في ما يأتي:[3]

إخباريات: وهي هنا الأخبار الصادقة المتعلقة بمصائر الشخصيات والادّعاءات الكاذبة الصادرة عن الشخصيات الماكرة.

إنشائيات: وهي الأوامر والنداءات والبوح (أو التعبير) والأقوال السّحرية المؤثرة في البشر والأشياء والحيوان (الإنجاز).

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 124.
[2] المصدر نفسه: ص124، 125.
[3] المصدر نفسه: ص 125.

الخاتمة

الخاتمة:

نأتي في الأخير إلى عرض بعض النتّائج التي استنتجناها ممّا جاءت به هذه الدّراسة وهي كالآتي:

- للنّقد الجزائري جذور ضاربة في الحقب التّاريخية، والمتتبع لهذا النقد يدرك أصالته وعراقته، ولا تخفى عليه مدارس العلم والعلماء والنّقاد الذين نهلوا من فيض تيهرت وبجاية وباتنة والمسيلة، غير أن ما يعيب الباحثين المعاصرين عدم إدراج هذا التّراث في دراساتهم، كإلزامية تقضي على هذه القطيعة بين الماضي والحاضر.
- يعتبر النّقد الجزائري في فترة الاحتلال نقدا سطحيا لا يرقى لمستوى التّطلعات، فقد عرف تأخرا كبيرا خاصة على الصّعيد المنهجي، وذلك للظّروف التي ألمت بالبلاد في تلك الفترة، فكل ما وصلنا من دراساتهم مجرّد إرشادات وتوصيات، نشرت في المقالات والصّحف، كانت أغلب أصحابها مصلحين ينتمون لجمعية العلماء المسلمين، كان تركيزهم في التّحليل على المضمون دون الوجوه الأخرى، مرتكزين على المدارس التّقليدية الإحيائية.
- عرف النّقد الجزائري بعد الاستقلال انتعاشا نتيجة الانفتاح على الغرب والمشرق العربي، إضافة إلى تغير الأهداف فمن طلب الحرية والعمل لها، إلى السّعي للبناء بعد الانحطاط زمن الاحتلال، فكانت جهود أبي القاسم سعدالله الانطلاقة الأولى للنّقد المنهجي في الجزائر.
- من عوامل القفزة النّوعية التي عرفها النّقد الجزائري التّرجمة والصّحافة وعودة بعض الأدمغة من الخارج، بالإضافة إلى سعي الجزائريين إلى تدارك ما فاتهم، فحاولوا الاطلاع على الآخر والإفادة منه قدر المستطاع.
- استند النّقاد الجزائريون في تحليلهم للنّصوص الأدبية على الآراء والنّظريات الغربية وما جاءت به من مناهج، فكان تلقيهم لها بحسب ترتيب زمن ظهورها بدء بالمناهج السياقية لتتبعها طوفان المناهج النّسقية وما بعدها، وإذا أتينا إلى تقييم هذه التّجربة فسنجد أن أغلب النّقاد الباحثين الجزائريين لم يتقيّدوا بما نقلوه عن الآخر، إنّما سعوا إلى تكييفها وخصوصية كلّ نص.
- يعتبر عبد الحميد بورايو خير أنموذج للنّقد المنهجي الجزائري، فقد خاض التّجربتين السياقية والنّسقية، غير أنه لهذه الأخيرة النّصيب الأوفر، فكانت بدايات مسيرته النّقدية سوسيولوجية

يقارب من خلالها النّصوص وفق آليات المنهج الاجتماعي، إضافة إلى المنهج النّفسي والذي يظهر في بعض المقالات.

- لم تدم تجربة بورايو مع المناهج السياقية طويلا، فسرعان ما غيّر توجهاته إلى ما وجده أفضل وأنجع للبحث عن دلالات النّصوص الأدبية، فكانت محطّة البنيوية والسيميائية البديل الأوفى لبلوغ أهدافه.
- لم يكن تلقي بورايو للمناهج الغربية تلقيا مقدّسا لها، كما جاء في دستور روادها الغربيين إنّما عكس ذلك، فقد قدّم النّص على المنهج واعتبر الأخير وسيلة في خدمة الأوّل، ولا سلطة له عليه، وهذا ما يعطي الخصوصية المنهجية لأعمال بورايو، تكييف الآلية بحسب المدوّنة تحقيقا لمبدأ اختلاف النّصوص من بيئة لبيئة.

قائمة المصادر المراجع

❁ **القرآن الكريم**

المصادر:

02- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

03- عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007.

04- عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

05- عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

06- عبدالحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2011.

07- عبدالحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ط1، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008.

08- عبدالحميد بورايو: التّحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

09- عبدالحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي: دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1992.

10- عبدالحميد بورايو: القصص والتاريخ، دط، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وفي علم الانسان والتاريخ، الجزائر، 2005.

11- عبدالحميد بورايو: دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية، دط، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2019.

12- عبدالحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتّجليات، دط، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2006.

المراجع العربية:

13- إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النّص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية، ط1، عالم الكتب الحديث، بيروت، 2016.

14- إبراهيم السّعافين، خليل الشّيخ وآخرون: مناهج النّقد الأدبي الحديث، ط1، جامعة القدس المفتوحة، الأردن، 1997.

15- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1976.

16- إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النّص بحوث وقراءات، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010

17- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النّقد العربي الحديث، دكتوراه، عمان، 1994.

18- إبراهيم محمود: البنيوية وتجلياتها في الفكر العربي المعاصر، د ط، دار الينابيع، 1994.

19- ابن المعطي الزواوي: الدرة الألفية ألفية ابن معطي في النحو والصرف والخط والكتابة، تقد سليمان ابراهيم البلكيمي، ط1، دار الفضيلة، القاهرة، 2010.

20- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبدالحميد، جز 1، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981.

21- ابن رشيق القيرواني: قراضة الذّهب في نقد أشعار العرب، تح الشاذلي بويحي، دط، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

22- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار المعارف، القاهرة، 2007.

23- أبو القاسم سعد اللّه: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرّئد للكتاب، الجزائر، 2007.

24- أبو هلال العسكري: حق إبراهيم سليم: الفروق اللّغوية، دار العلوم والثّقافة، القاهرة، 1998.

25- أحمد الرّقب: نقد النّقد يوسف بكار ناقداً، دار اليازوري العلمية، عمان، 2007.

26- أحمد اليبوري: دينامية النّص الرّوائي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993.

27- أحمد طالب الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جز1، ط1، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1997.

28- أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

29- إدريس مقبول: الأفق التّداولي نظرية المعنى والسّياق في الممارسة التّراثية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، 2011.

30- بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي: مبادئ تحليل النّصوص الأدبية، لونجمان للنّشر، مصر، 2002.

31- بسّام قطوس: دليل النّظرية النّقدية المعاصرة مناهج وتيّارات، د ط، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.

32- بشرى البستاني: التّداولية في البحث اللّغوي والنّقدي، ط1، مؤسّسة السّياب، لندن، 2012.

33- الجاحظ: البيان والتّبيين، ط7، جز1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.

34- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، ط2، دار الريف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المغرب، 2020.

35- جهاد فاضل: أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، د ط، الدار العربية للكتاب، القاهرة، د ت.

36- جون لاينز: تر عباس صادق الوهّاب: اللّغة والمعنى والسّياق، ط1، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1987.

37- حبيب مونسي: نقد النّقد المنجز العربي في النّقد الأدبي، دار الأديب، وهران- الجزائر-، 2007.

38- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياه دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

39- حسين السّوداني: أصول التّفكير الدّلالي عند العرب، ط1، دار وجوه، المملكة العربية السّعودية، 2017.

40- حسين خمري: سرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النّقدي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.

41- حسين خمري: نظرية النّص من بنية المعنى إلى سيميائية الدّال،ط1،الدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2007.

42- دلدار غفور حمد أمين: البحث الدّلالي في المعجمات الفقهية المتخصّصة، ط1، دار دجلة، المملكة الاردنية الهاشمية، 2014.

43- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، الجزائر، 2013.

ز44- كريا إبراهيم: مشكلات فلسفية 8 مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، 1990.

45- سامي عبابنة: اتجاهات النّقاد العرب في قراءة النّص الشّعري الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.

46- سعيد بن كرّاد: السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار، سورية، 2012.

47- سعيد بن كراد: سيميائيات النّص مراتب المعنى، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2018.

48- الشريف الجرجاني: تح محمد الصديق المنشاوي: معجم التّعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، 2004.

49- شعبان عبد الحكيم محمد: معايير نقد الشّعر العربي (قديما وحديثا) مقدمة لدراسة حركة نقد الشّعر العربي، ط1، دسوق، 2018.

50- شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

51- الشّهاب: في 1925/12/17، نقلا عن عبد الله الركيبي، تطور النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

52- صابر الحباشة: المنحنى الدّلالي دراسات في الاشتراك الدّلالي ووجوه المعنى، ط1، دار الحامد، الأردن، 2013.

53- صالح هويدي: المناهج النّقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ط1، دار نينوى، سورية، 2015.

54- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

55- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، ميرديت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002.

56- الطاهر روابنية، الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، مجلة التّبيين، الجزائر، 1993.

57- عامر مخلوف: متابعات في الثّقافة والأدب، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

58- عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النّقد الأدبي، دط، ددن، د ب، دت.

59- عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الابراهيمي دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات

60- عبد الرحيم جيران :النّص الأدبي لعبة المرايا، ط1، الدّار المغربية، المغرب، 2006.

61- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدّار العربية للكتاب، تونس، دت.

62- عبد السّلام المسدّي: قضية البنيوية دراسة ونماذج، ط1، دار أمية، تونس، 1991.

63- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التّفكيك، عد 232، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

64- عبد العزيز عتيق: تاريخ النّقد عند العرب، ط2، دار النّهضة العربية، بيروت، 1972.

65- عبد القادر فيدوح: الإتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، دار الصّفاء، عمان، دت.

66- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قر محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، مصر، 1992.

67- عبد الكريم النّهشلي: الممتع في صنعة الشعر، تح محمد زغلول سلام، د ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ت.

68- عبد الله الركيبي: الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.

69- عبد الملك بومنجل: المصطلحات المحورية في النّقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، ط1، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، الجزائر، 2015.

70- عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عوّاد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، ط2، المركز الثّقافي العربي، 1996.

71- عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

72- عبدالمالك مرتاض: القصّة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

73- عبدالملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، ط2،دار هومة، الجزائر2010.

74- عدنان بن ذريل: النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

75- علي آيت أوشان: السّياق والنّص الشعري من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثّقافة، الدار البيضاء، 2000.

76- علي زوين: منهج البحث اللّغوي بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، ط1، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1986.

77- عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، ط1، دار المسيرة، عمان، 2009.

78- عمار زعموش، النّقد الأدبي في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر، 2000م/2001م.

79- عيساني بلقاسم: النّص المفتوح في الشّعر الجزائري المعاصر، موفم للنّشر، الجزائر، 2013.

80- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

81- فاطمة الشّيدي: المعنى خارج النّص أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى، دمشق، 2011.

82- فائق مصطفى، عبد الرّضا علي: في النّقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ط1، مديرية دار الكتب، الموصل، 1989.

83- فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

84- فوزي عيسى: النّص الشعر وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.

85- كريم حسين ناصح الخالدي: نظرية المعنى في الدّراسات النّحوية، ط1، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، 2006.

86- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشّروق الدّولية، 2005.

87- مجموعة من الكتاب: تر رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

88- محمد السّيد أحمد الدّاسوقي: جماليات التّلقي وإعادة إنتاج الدّلالة (دراسة في لسانيات النّص الأدبي)، ط1، العلم والإيمان، الإسكندرية، 2007-2008.

89- محمد العربي الزبيري: الثّورة الجزائرية في عامها الأول، ط1، دار البحث، قسنطينة الجزائر، 1984.

90- محمد حسين علي الصغير: تطور البحث الدّلالي دراسة تطبيقية في القرآن الكريم، ط1، دار المؤرخ العربي، لبنان، 1999.

91- محمد مرتاض: نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، دار هومه، الجزائر، 2015.

92- محمّد مصايف: النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

93- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

94- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية 1925-1975، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006.

95- محمد ناصر: الشّعر الجزائري من الرّومانسية إلى الثّورية 1925- 1962، المتصدر للتّرقية الثّقافية والعلمية والاعلامية، الجزائر،2013.

96- مخلوف عامر: مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

97- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللّغة الشّعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

98- مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي دراسات في البنية والدّلالة، ط1، دار السّياب، لندن، 2007.

99- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس، بيروت، د ت.

100- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

101- المهدي إبراهيم الغويل: السّياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، 2011.

102- موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، الأردن، 2003.

103- نصرة احميد الزبيدي: الغموض وتعدّد مستويات المعنى في النّص الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2016.

104- نعيمة سعدية: التّحليل السيميائي والخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2016.

105- نفلة حسن أحمر، التّحليل السيميائي للفن الرّوائي، المكتب الجامعي الحديث، كركوك_ العراق، 2012.

106- نورالدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النّقد العربي الحديث، جز1، دار هومه، الجزائر، 2010.

107- واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التّاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

108- يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت، 2010.

109- يمنى العيد: في معرفة النّص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

110- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتّطبيق، دار المسيرة، الأردن، 2007.

111- يوسف وغليسي : مناهج النّقد الأدبي، ط1، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007.

112- يوسف وغليسي: الخطاب النّقدي عند عبد المالك مرتاض، رابطة إبداع الثّقافية، الجزائر، 2002.

113- يوسف وغليسي، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، 2002.

المراجع المترجمة:

114- أ. ج. غريماس- ج. كورتيس، آخرون: المنهج السيميائي الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق، تر عبدالحميد بورايو، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2014.

115- إلفي بولان: تر: محمّد تنفو- ليلى أحمياني: المقاربة التّداولية للأدب، ط1، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2018.

116- آن موريل، تر إبراهيم أولحيان، محمد الزّكراوي: النّقد الأدبي المعاصر مناهج، اتجاهات، قضايا، ط1، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2008.

117- إنريك أندرسون إميرت: تر الطّاهر أحمد مكّي: مناهج النّقد الأدبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1992.

118- برنار فاليت: الرّواية مدخل إلى مناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، تر عبدالحميد بورايو، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

119- جورج بول: تر قصى العتّابي: التّداولية، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.

120- جون لاينز: تر عباس صادق الوهّاب: اللّغة والمعنى والسّياق، ط1، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1987.

121- دانيال شاندر، تر: طلال وهبة، أسس السيميائية، ط1، المنظمة العربية للتّرجمة، بيروت_ لبنان، 2008م.

122- رولان بارت، تر عبد الكريم الشّرقاوي: التحليل النّصي، د ط، دار التّكوين، دمشق، 2009.

123- فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرّحيم نصر، ط1، دار البلاد، جدة، ، ط1، 1989.

124- فولفغانغ أيزر: تر حميد حميداني: فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، د ط، مكتبة المناهل، فاس، 1995.

125- كلود ليفي شتراوس: تر شاكر عبد الحميد: الأسطورة والمعنى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986.

126- ليونارد جاكسون، تر ثائر ديب: بؤس البنيوية الأدب والنّظرية البنيوية، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

127- نتالي بييقي-غروس: مدخل إلى التّناص، تر عبدالحميد بورايو، دط، دار نينوى، دمشق، 2012.

128- هانس روبرت ياوس: تر رشيد بن حدو: جمالية التّلقي، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004.

الأطروحات:

129- جمال قديد: آليات مقاربات النّص الشعري في النّقد الجزائري المعاصر من السياق إلى النسق، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2018.

130- عبد الرحمن خذير: المنهج الأسلوبي في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر بين النّظرية والتّطبيق، أطروحة دكتوراه، جامعة زيان عاشور الجلفة، 2020.

131- المسعود قاسم: اتجاهات النقد الأدبي في الجزائر النقد الأدبي عند عبد الحميد بورايو عينة، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه، ورقلة، 2019.

المقالات:

132- حدّاد خديجة: المفاهيم الإجرائية للبنيوية التّكوينية الغولدمانية، مجلة الحوار الثقافي، مج 10، عد02، مستغانم الجزائر، 2021.

133- الطاهر روابنية، الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، مجلة التّبيين، عد 6، الجزائر، 1993.

134- عبد الحميد بورايو: الشعر الملحون وتاريخ الثّورة من خلال بعض النّماذج:(محمد بن قيطون، بلقاسم بن زغّادة، أحمد كرّومي)، مجلة الموروث، عدد 02، جامعة مستغانم، الجزائر، 2013.

135- علي ملاحي: لقاء مع الأستاذ الدّكتور عبدالحميد بورايو، مجلة التّبيين، عد 33، الجزائر، 2009.

136- فراحتية نبيلة: آليات التّحليل السيميائي للنص السّردي في الخطاب النّقدي الجزائري " تجربة عبدالحميد بورايو- رشيد بن مالك أنموذجا"، الفضاء المغاربي، مجلد 3، العدد 4، 2020.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدّمة .....أ

مدخل إلى ماهية البحث الدّلالي.....11

1- آليات البحث الدّلالي 11

2- المعنى في الدّراسات النّقدية 15

الفصل الأول: إشكالية النّص الأدبي بين التّنظير والتّطبيق.....24

1- مفهوم النّص الأدبي لغة واصطلاحا.....25

2- إشكالية تحليل النّص الأدبي 32

3- المواقف النّقدية 33

3-1 ما قبل النّص وحوله 33

3-2 في صميم النّص 43

3-3 وظيفة القارئ في تحديد الدّلالة 63

الفصل الثاني: آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري بين السّياق والنّسق.....72

1-واقع النّقد الجزائري قبل الاستقلال.....73

2-الإجراءات السياقية والتّأسيس لنقد منهجي.....80

3-تلقي المناهج النسقية في النّقد الجزائري وخصوصية التطبيق.....92

المنهج البنيوي.....92

المنهج السيميائي.....97

المنهج الأسلوبي.....102

المنهج التّفكيكي.....105

4-النّقد الجزائري بين الابداع والاتباع.....108

الفصل الثالث: التّجربة النّقدية عند عبد الحميد بورايو بين حتمية الاتّباع وخصوصية التّطبيق

أولا: مرجعيات الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو.....112

1-فلاديمير بروب.....112

2- كلود ليفي شتراوس.....115

3- لوسيان غولدمان.....117

4-جوليان غريماس.....119

ثانيا: الجهود التّنظيرية لعبدالحميد بورايو.....121

ثالثا: آليات البحث الدّلالي لدى عبد الحميد بورايو.....125

1- المعالج السياقية في دراسات عبدالحميد بورايو 125

أ/ ملامح المنهج التاريخي في أعمال بورايو النّقدية 126

ب/ المنهج الاجتماعي 128

ج/ بورايو والمنهج النّفسي 132

2- الآليات النسقية والبعد التّداولي في دراسات بورايو 133

أ-المنهج البنيوي 134

ب-المنهج السيميائي.....156

ج-التداولية في دراسات بورايو.....183

خاتمة.....186

قائمة المصادر والمراجع.....190

فهرس الموضوعات 201

الملخّص 205

الملخّص

ملخص البحث:

تسعى هذه الدّراسة الموسومة بـ" آليات البحث الدّلالي في النّقد الجزائري عبدالحميد بورايو أنموذجا" إلى تسليط الضّوء على السّاحة النّقدية الجزائرية قبل وبعد الاستقلال، وذلك في البعدين السّياقي والنّسقي، بغية توضيح حدود النّقد الجزائري وقيمته مقارنة بالآخر، كما تسعى الدّراسة إلى إثبات الخصوصية النّقدية لعبد الحميد بورايو وتفرّده في التّعامل مع المادّة الأدبية، وطريقة تلقيه للمناهج الحديثة والمعاصرة، وتجاوزه للمنجزات الغربية نحو منهج مكيف والنّص الأدبي العربي.

تضمّن البحث مقدمة تحتوي على عناصرها المتعارف عليها في منهجية البحث، ومدخل إلى البحث الدّلالي وفيه تعريف ببعض المفاهيم المحدّدة للدّلالة والمعنى، وما تمّ فيها من دراسات قديمة وحديثة، بالإضافة إلى ثلاثة فصول، وسِم الفصل الأول بـ " إشكالية النّص الأدبي بين التّنظير والتّطبيق " والذي حاولت من خلاله إعطاء نظرة شاملة عن الاختلاف الحاصل بين الدّارسين حول النّص الأدبي تنظيرا وتطبيقا، أما الفصل الثاني فقد خصّصته للسّاحة النّقدية الجزائرية في مراحل تطورها، وبالنّسبة للفصل الثالث فقد حاولت من خلاله تتبع منهج عبد الحميد بورايو النّقدي والآليات الإجرائية التي قارب بها النّصوص بحثا عن دلالاتها، وانتهى البحث بخاتمة تضمّنت أهم النّتائج المتوصّل إليها.

Research Summary:

This study, titled “Mechanisms of Semantic Research in Algerian Criticism, Abd al-Hamid Borayo as a Model,” seeks to shed light on the Algerian monetary arena before and after independence, in the contextual and systemic dimensions, in order to clarify the limits of Algerian criticism and its value compared to the other. The study also seeks to prove the monetary specificity of Abd Al-Hamid Borayo and his uniqueness in dealing with literary material, the way he received

modern and contemporary approaches, and his transgression of Western achievements towards an adapted curriculum and the Arabic literary text.

The research included an introduction containing its elements recognized in the research methodology, and an introduction to the semantic research, in which there is a definition of some specific concepts of significance and meaning, and what has been done in them of ancient and modern studies, in addition to three chapters. Through it, I tried to give a comprehensive view of the difference between the scholars about the literary text in theory and application. As for the second chapter, I devoted it to the Algerian monetary scene in its stages of development. As for the third chapter, I tried through it to trace the critical approach of Abdel Hamid Borayo and the procedural mechanisms by which he approached the texts in search of its implications, and the research ended with a conclusion that included the most important results reached.

Résumé

Cette étude, intitulée « Mécanismes de recherche sémantique dans la critique algérienne, Abd al-Hamid Borayo comme modèle », vise à éclairer l'espace monétaire algérien avant et après l'indépendance, dans les dimensions contextuelles et systémiques, afin de clarifier les limites de la critique algérienne et sa valeur par rapport à l'autre.L'étude cherche également à prouver la spécificité monétaire d'Abd Al-Hamid Borayo et sa singularité dans le traitement de la matière littéraire, la manière

dont il a reçu les approches modernes et contemporaines, et sa transgression des acquis occidentaux. vers un cursus adapté et le texte littéraire arabe.

La recherche comprenait une introduction contenant ses éléments reconnus dans la méthodologie de recherche, et une introduction à la recherche sémantique, dans laquelle il y a une définition de certains concepts spécifiques de signification et de sens, et ce qui a été fait en eux des études anciennes et modernes, en plus de trois chapitres. A travers celui-ci, j'ai essayé de donner une vision globale de la différence entre les spécialistes du texte littéraire en théorie et en application. Quant au deuxième chapitre, je l'ai consacré à la scène monétaire algérienne dans ses étapes de développement Quant au troisième chapitre, j'ai essayé à travers lui de retracer l'approche critique d'Abdel Hamid Borayo et les mécanismes procéduraux par lesquels il a abordé les textes à la recherche de ses implications, et la recherche s'est terminée par une conclusion qui comprenait les résultats les plus importants atteints.