الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة و الأدب العربي

مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده

(رمز المخبر: **E0781200**)

تجربة النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض

رسالة مقدّمة ضمن متطلبات نيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث(**LMD**) في اللغة و الأدب العربي

تخصّص: نقد ومناهج

إعداد الطالبة:
مروى عمرة

إشراف الأستاذ الدكتور:
مسعـــود وقاد

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتـــــبة	الجـــــامعة	الصـفة
البشير مناعي	أستـــاذ التعليم العالي	جامعةالشهيدحمهلخضر – الوادي	رئيســـا
مسعود وقاد	أستـــاذ التعليم العالي	جامعةالشهيدحمهلخضر – الوادي	مشرفـا ومقررا
مُحَمَّد عطاالله	أستـــاذ محاضر أ	جامعةالشهيدحمهلخضر – الوادي	مناقشـــا
العلمي مسعودي	أستـــاذ محاضر أ	جامعةالشهيدحمهلخضر – الوادي	مناقشـا
زواري رضا	أستـــاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي – تبســة	مناقشـا
بسوف ججيقة	أستـــاذ محاضر أ	جامعةعبد الرحمان ميرة– بجايـة–	مناقشـا

الموسم الجامعي: **2023/2022**

شكر وعرفان

الحمد لله الذي فرض الشكر وأوجبه.. والصلاة والسلام على خاتم النبيين وسيد الشاكرين المبعوثرحمة للعالمين وعلى آلهوصحبه أجمعين:

بأسمى عبارات التقدير والعرفان أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذ :الدكتور مسعود وقاد الذي تفضل بقبول الإشراف على هذه الأطروحة، وذلك بكثير من التشجيع والحرص على إتمام العمل وإتقانه ومدى تحمله الإشراف عليها حتى إتمامها بنصائحه وتوجيهاته.

إلى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات من نور وعبارات من أسمى وأحلى كلام في العلم، إلى من صاغوا لنا علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا سيرة العلم والنجاح إلى من وقفوا على المنابر وأعطوا لنا من حصيلة فكرهم لينيروا دربنا.

كمايسرني أن أتقدم بالشكر والتقدير للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول الاشتراك في لجنة المناقشة والحكم على الدراسة..وإثراء البحث بنصائحهم وإرشاداتهم الثمينة.

كما أتقدم بعظيم الشكر لكل الأساتذة قسم اللغة العربية بجامعة الوادي كل باسمه ولقبه .

وأخيرا لعائلتي..و إلى كل من قدم إليا معروفا.. وأسدى إليا جميلا.. أسأل الله العلي القدير أن يكون جهود هؤلاء وخدماتهم في ميزان حسناتهم.. وأن يجعل عملنامقبولا ونافعا.

كما أتقدم بعظيم الشكر لكل أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة الوادي وجامعة العربي التبسي كل باسمه ولقبه .

وأيضا إلى مدير مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده الدكتور" حمزة حمادة" الذي فتح لنا أبواب مخبره، واحتضنا فيه كأعضاء ، وخلق لنا عدة فرص علميّة من خلال تنظيم ملتقيات دوليّة ووطنية .

الإهداء

إلى من كانا سبب وجودي:

إلى من ارتويت من حنانها إلى التي تحدق

إلى السماء كل صباح تعلق الدعاء تنتظر انتصاري إليها

التي ترقى لوصفها قواميس فكري، وزخرفة حروفي..." أمي الحنون"

إلى روح الذي جاهد الحياة لأجلي وقهر الظروف والمحن ورمز الشموخ، ليهدي لي
بسمة الأمل إليه الذي علمني كيف أحبه وأحب الله..." أبي العزيز "

إلى قرة عيني " ابن أختي ساجد الرحمان "

إلى من قاسموني أفراحي وأحزاني

رياحين المنزل إخوتي وأخواتي

إلى كل رواد العلم من الطلاب الدارسين الذين ساروا بأنفسهم في درب العلم

منهلاً تعلماً وتعليماً، زملاء الدرب

إلى من قيمتها تعادل قيمة دماء مليون ونصف المليون من الشهداء

إلى الجزائر الحبيبة

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا العمل

مقدّمة

عرفـــت الســـاحة النقديـــة تطـــورا في مجـــال النقـــد وخاصـــة في المنـــاهج والمصـــطلحات والمفـــاهيم؛ إذ بات الناقـــد يمـــارس عملـــه انطلاقـــا مـــن معـــارف ترتكـــز علـــى العلـــوم؛ وهـــذا عكـــس ماكـــان ســـائداً في بـــدايات ظهـــور النقـــد، فالناقـــد قـــديما كـــان ينتقـــل مـــن انطباعاتـــه الشخصـــية، ومـــن ثمـــة تكـــون نتـــائج عملـــه خاضـــعة لذائقتـــه الأدبيـــة وللعوامـــل الذاتيـــة الـــتي يرتكـــز عليهـــا حـــين إصـــدار أي رأي نقـــدي، بينمـــا الناقـــد المعاصـــر لا يلـــج إلى الســـاحة النقديـــة إلا وهـــو مـــزود بمعـــارف علميـــة والخـــبرات الســـابقة والتكـــوين المنهجي.

ولأنّ الناقـــد الجزائـــري لـــيس في منـــأى عـــن رياح التغـــير النقـــدي الـــتي عصـــفت بجميـــع المفـــاهيم القديمـــة، فإننـــا نجـــده قـــد اســـتفاد مـــن هـــذا التجديـــد ممـــا دفـــع بـــه للتعامـــل مـــع النصـــوص انطلاقـــا مـــن هـــذا المكســـب الجديـــد، ومـــن بـــين هـــؤلاء النقـــاد نـــذكر عبـــد الملـــك مـــرتاض والـــذي خصصـــنا عنـــوانا لتتبـــع مســـاره النقـــدي فـــاخترنا بـــذلك بحثـــا عنوانـــه " تجربـــة النقـــد الروائـــي عنـــد عبـــد الملـــك مـــرتاض"؛ وقـــد حاولنـــا مـــن خـــلال هـــذا البحـــث التركيـــز علـــى أهـــم المحطـــات الـــتي لامســـها مـــرتاض أثنـــاء ممارســـته للعمليـــة النقديـــة تنظـــيرا وتطبيقـــا؛ فكـــان مـــن بـــين أهـــم الموضـــوعات الـــتي وجـــدنا لـــه اهتمامـــا بهـــا مجـــال الرواية تحديدا.

إن العـــرب بـــدورهم عرفـــوا الروايـــة إبـــداعا ونقـــدا وإن كـــان ذلـــك في فـــترة متـــأخرة، لأن النقـــد الروائـــي العـــربي اتجـــه في البدايـــة إلى ريادة وأصـــالة النصـــوص الروائيـــة وأغفـــل خصوصـــيته وتشـــكله، كمـــا أن الناقـــد العـــربي همّـــه هـــو اســـتيعاب النقـــد الروائـــي الغـــربي ومحاولـــة التـــأطير للتنظـــير النقـــدي العـــربي، ومـــن ثمـــة ممارســـة هـــذا التنظـــير علـــى الروايـــة

العربيـــة، وحـــتى النقـــد الروائـــي في الجزائـــر لا يختلـــف في ســـيرورته علـــى النقـــد الروائـــي العـــربي في مشـــرقه ومغربـــه واتضـــح لنـــا مـــن خـــلال قـــراءة جملـــة الدراســـات النقديـــة حـــول التنظـــير الروائـــي غربيـــا وعربيـــا وجزائـــريا، أن الـــذين اشـــتغلوا في هـــذا المجـــال الناقـــد الجزائري" عبد الملك مرتاض" محاولا محاورة نظريات الرواية الأوروبية.

وكـــان مـــن وراء تبنينـــا هـــذا الموضـــوع دافعـــان أحـــدهما ذاتي والآخـــر موضـــوعي، فأمـــا الموضـــوعي فيتمثـــل في التعـــرف علـــى المصـــطلحات الأكثـــر شـــيوعا في كتـــابات عبـــد الملـــك مـــرتاض النقديـــة وعـــرض رؤيتـــه إلى الفوضـــى المصـــطلحيّة وموقفـــه منهـــا وحلولهـــا مـــن منظـــوره، والثـــاني يتمثـــل في كـــون النقـــد الروائـــي الجزائـــري حـــاول التنظـــير للروايـــة الجزائريـــة لأنهـــا لا تختلـــف في بعـــض مضـــامينها وأشـــكالها عـــن الروايـــة الغربيـــة، وهـــذا مـــا فعلـــه" عبـــد الملـــك مـــرتاض" و" وواســـيني الأعـــرج" حـــين قـــرأ نظريـــة الروايـــة الأوروبيـــة عنـــد النقـــاد ذوي المرجعيـــة الماركســـية الـــذي يمكننـــا مـــن الوقـــوف علـــى الجوانـــب الإجرائيـــة في الممارســـة النقديـــة، أمـــا الـــدافع الـــذاتي فيتمحـــور حـــول الرغبـــة في معرفـــة المزيـــد عـــن الروايـــة ونظرياتهـــا المتشـــبعة في إطارهـــا الغـــربي والعـــربي وكـــذلك الرغبـــة في معرفـــة المزيـــد عـــن النقـــد الروائـــي الجزائـــري وســـبر أغـــواره خاصـــة مـــع الناقـــد " عبـــد الملـــك مـــرتاض" ذي الخـــبرة والممارســـة العاليـــة في هـــذا المجـــال، أيضـــا التعـــرف علـــى تجربـــة النقـــد الروائـــي عنـــد عبـــد الملـــك مـــرتاض مـــن خـــلال كتابـــه نظريـــة الروايـــة والآليـــات الـــتي اعتمـــدها في تعريفـــه للمصطلحات النقدية.

إن هـــدفنا مـــن هـــذه الدراســـة هـــو البحـــث عـــن تمـــثلات النقـــد الروائـــي العـــربي والجزائـــري المنطـــويين تحـــت أعمـــال نقديـــة للنقـــاد الـــذين حـــاولوا التنظـــير للروايـــة، الـــتي جســـدت

صـــراعات اجتماعيـــة واقتصـــادية كانـــت ســـائدة في المجتمـــع العـــربي والجزائـــري، كمـــا تهـــدف هـــذه الدراســـة إلى رصـــد ذلـــك التبـــاين التنظـــيري للروايـــة مـــن منظّـــر إلى آخـــر، فهنـــاك مـــن تبـــنى المفـــاهيم اللوكاتشـــية ومنـــه مـــن اتكـــأ علـــى جهـــود" غولـــدمان" التنظيريـــة وغيرها من النظريات.

لـــذلك انصـــب جهـــدنا علـــى كتابـــه نظريـــة الروايـــة لمـــا لـــه مـــن أهميـــة نظـــرا لـــلآراء العلميـــة الموجـــودة بـــين دفتيـــه، كمـــا أننـــا أحطنـــا علمـــا بأكثـــر المؤلفـــات شـــهرة مثـــل نظريـــة الـــنّص الأدبيّ وقضـــايا الشـــعريات ونظريـــة النقـــد وغيرهـــا مـــن الكتـــب الأخـــرى، بمـــا أن موضـــوع الدراســـة يتمحـــور حـــول تجربـــة النقـــد الروائـــي عنـــد عبـــد الملـــك مـــرتاض ، وعليـــه فإننـــا نذهب إلى إيثارة مجموعة من الإشكالات أهمها:

01- ماهي أهم القضايا النقدية التي تعامل معها عبد الملك مرتاض؟

02- كيـــف كانـــت ســـيرورة نظريـــة الروايـــة في إطارهـــا الغـــربي؟ وهـــل يوجـــد نظريـــة للروايـــة متكاملة المعالم والأسس؟

03- كيـــف تلقـــى وحـــاور" عبـــد الملـــك مـــرتاض" تـــك النظـــريات؟ ومـــا النقـــد الـــذي وجهه بهذا الخصوص؟

04- ومـــا أهـــم القضـــايا المطروحـــة في كتابـــه نظريـــة الروايـــة أو لنقـــل الآليـــات الـــتي اعتمـــدها الناقـــد عبـــد الملـــك مـــرتاض في تعريفـــه للمصـــطلحات النقديـــة في كتابـــه نظريـــة الرواية ؟

05- وما أهمية التركيب المصطلحي عنده ؟

06- وإلى أي مدى وُفق في اشتغاله على المصطلحات والمفاهيم؟

إنّ التعريّــة الكشــفية عــن هــذه التســاؤلات المفصــليّة- المخصوصــة لتــأطير هــذا الموضــوع المتعلــق بتجربــة النقــد الروائــي عنــد مــرتاض-؛ فإنّــه لا يتــأتى إلا وفــق تخــيّر المــنهج العلمــي الملائــم لــه، وبمــا أنّ دراســة أي موضــوع يســتدعي أســس منهجيــة بنائيــة، يقــوم عليهــا البحــث، فقــد رأينــا أنّــه مقتصــر علــى مــنهج محــدّد نهــائي؛ للإحاطــة بتلــك التشــعّبات المفهوميــة والمصــطلحية، والــتي وقفنــا عنــدها أثنــاء العمليــة القرائيــة داخــل مدوناتــه النقديــة؛ فقــد اســتخدمت في تحليــل موضــوع الدراســة،المنهج التاريخي،بهــدف تتبــع الســياق التــاريخي للمســار النقــدي عنــده، والمــنهج الوصــفي التحليلــي لرصــد التعريفــات المختلفــة في كتابــه نظريــة الروايــة ثم تحليلهــا للوقــوف علــى مختلــف الآليــات الــتي أســس عليهــا مــرتاض تعريفاتــه للمصــطلحات النقديــة، أيضــا وصــف أقــوال عبــد الملــك مــرتاض النقديــة للفكــر العــربي والغــربي وتحليلهــا للوصــول إلى نتائج هادفة.

ولعــلّ لــبعض ذلــك أصــبحت اجتهــاداتُ عبــد الملــك مــرتاض مــؤخَّراً مــادّة علميّــة تُســيلُ حــبرَ أقــلام العديــد مــن البــاحثين، خاصّــة المهتمّــين مــنهم بالنّقــد الجزائــريّ وعلــى الــرغم مــن وجــود دراســات ســابقة تناولــت الموضــوع بالدراســة،إلا أنــه يبقــى لكــل باحــث بصــمته الخاصــة، يتميــز بهــا عــن غــيره مــن البــاحثين الآخــرين ومــن بــين تلــك الدراسات السابقة:(التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض) لعلي خفيف.

ولتحقيـق المبتغـى المنشـود يسـير هـذا البحـث وِفْـقَ طريقـة ناهجـة واضـحة المعـالم تبـدأ بمقدّمـة يليهـا مـدخل تمهيـدي يحتـوي علـى مبحثـين أولاالمبحـث الأول : ماهيـة النقـد عند المحدثين

أولا تعريـف النقـد لغـة واصـطلاحا وعنـد العـرب والغـرب، وأهميـة النقـد ، وعلاقـة النقد بالنص الأدبي، المبحث الثاني ب " النقد والمناهج النقديّة .

أمّـا الفصـل الأوّل :عنوانـه في نقـد الروايـة وتحـدثت فيـه عـن الروايـة الجزائريـة(تحـولات الواقـع والشـكل) الروايـة و الكتابـة الروائيـة في مرحلـة السـبعينيات والثمانينيـات والتسـعينيات،كما تحـدثنا أيضـا عـن تطـور النقـد الروائـي وأثـره علـى النقـد الإبـداعي الجزائـري، ومفهـوم النقـد الروائـي، النقـد الروائـي الغـربي، النقـد الروائـي العربي، النقد الروائي في التجربة النقدية الجزائرية.

أمّـا الفصـل الثـاني مـن هـذا البحـث فخصّصـتُه للوقـوف عنـد تجربـة النقـد الأدبي عنـد عبـد الملـك مـرتاض ، مـن خـلال عَـرْضِ رؤيـة عبـد الملـك مـرتاض إلى الفوضـى المصـطلحيّة، وموقفـه منهـا، وحلولهـا مـن منظـوره، وعـرْض مـا وقـع عليـه نظـري مـن مصـطلحات سُـقتها في شـكل معجـم مصـطلحيّ مرتّبـة حسـب الأحـرف الهجائيّـة، مرفوقـة بترجماتهـا غالبـاً، ومشـروحة مـن عـدّة زوايا حسـب مـا يقتضـيه كـل مصـطلح، كعـرض صـورته الشّـائعة وصـورته المعدّلـة وعلّـة التعـديل وأوجـه مفاهيمـه اللّغويّـة والاصـطلاحيّة، مـع إجـراء بعـض المقـارنات بـين الآراء النّقديّـة الخاصّـة بـه لـدى عبـد الملـك مـرتاض ونقّـاد آخـرين، وهـذا الجمـع مـن شـأنه أن يختصـر علـى القـارئ الوقـت

والجهـــد في البحـــث عـــن المصـــطلحات الـــتي تناولهـــا مـــرتاض بالدّراســـة والتّعـــديل في كتبه الكثيرة.

وأمّـا الفصـل الثّالـث مـن بحثـي فهـو تطبيقـي وعنوانـه " تجربـة النقـد الروائـي عنـد عبـد الملـك مـرتاض" وتناولنـا فيـه نظريـة الروايـة عنـد عبـد الملـك مـرتاض، مفهـوم الروايـة عنـد عبـد الملـك مـرتاض، الروايـة كجـنس أدبي، الروايـة بـين الجـنس والنـوع، الروايـة والمكـون التـاريخي، علاقتهـا بالمجتمـع، البنـاء السـردي وعلاقتـه بالروايـة الجديـدة، مفهـوم الشخصـية الروائيـة، سـؤال الشخصـية في الـنص الروائـي، آراء بعـض النقـاد حـول الشخصـية في الروايـة الحديثـة، الشخصـية وعلاقتهـا بالبنـاء، الروايـة ومسـتويات اللغـة، السـرد عنـد عبـد الملـك مـرتاض، السـرد وعلاقتـه بالـزمن، الـزمن في النقـد الروائـي، الـزمن في منظـور النقـد، الـزمن في الروايـة الحديثـة، مصـطلح الحيـز عنـد عبـد الملـك مـرتاض، والتزامـا بمـا هـو معلـوم ، فقـد ذيّـل البحـث بخاتمـة كـان بهـا تجميـع لأبـرز النتـائج المتوصَّـل إليهـا أو تلخّـص أهـمّ الملاحظـات الـواردة الـتي خلصـنا إليهـا مـن خـلال هـذه الدراسـة في البحـث مثلمـا تقتضـيه منهجيّـة البحـث العلمـيّ، إذ ختمتـه بخاتمـة ذكـرتُ فيهـا أهـمّ الملاحظـات والنّتـائج ولـيس كلهـا حـتى لا يسـتغني القـارئ بهـا عن متن البحث فيضيع منه خير كثير.

أمّـا فيمـا يخـصّ مصـادر ومراجـع البحـث، فقـد كانـت متنوّعـة، منهـا العربيّـة، ومنهـا الأجنبيّـة، ومنهـا المترجمـة، ولعـلّ أهمّهـا مـا اسـتطعتُ الحصـول عليـه مـن كتـب عبـد الملـك مـرتاض، وهـو الـذي يُعـرفُ عنـه كثـرة مؤلّفاتـه الـتي تجـاوز السّـبعين مؤلَّفـاً ، فلـم يكـن الحصـول علـى كـلّ كتبـه أو- علـى الأقـل- أغلبهـا ممكنـاً، بسـبب نفادهـا،

فاكتفيت ببعض كتبه التي اشتريتُ بعضها بنفسي، والبعض الآخر اقتنيته من بعض المكتبات التي تعاني هي الأخرى من شُحّ وندرة في كتب عبد الملك مرتاض، وأعتقد في هذا على كل حال بأنّها أغنتْ عن باقي الكتب، نظرا لما فيها من خير كثير، ولِما لاحظتُه من اطّلاعي عليها؛ حيث ؛ إنّ مرتاض كثيراً ما يكرّر في كتبه أفكاره، التي يكون قد تكلم عنها في كتب أخرى، ثم إنّ أغلب الكتب التي حصلت عليها حديثة التّأليف، وبذلك تكون الأفكار المضَمَّنَةُ فيها هي آخر ما توصل إليه مرتاض، وهي عصارة سنوات من البحث، كما لا رَيْبَ في أنّها الأكثر نُضجاً؛ لأنّ الباحث تتبلور وتنضج أفكاره مع مرور الزّمن، وكثيرا ما تتميّز أفكاره الأولى بالسّذاجة، بينما أفكاره الأخيرة تكون الأقرب إلى النّضج، كما تخلل بعض الصّعوبات طريق إنجاز بحثي هذا، منها ما ذكرتُهُ سابقاً، ومنها فضفضة المعلومات حول بعض الجزئيّات أو العناصر المضّمنة في البحث؛ حيث تتعدد الآراء وتختلف إلى حدّ التّشتّت أحيانا، وهو ما يجعل لزاماً على الباحث الاقتصار على ما يراه الأهمّ والأصلح، ليبني على أساسها بعد ذلك رأيّه الخاصّ، ويكفي ما ذكرتُه من صعوبات متعلّقة بالبحث، ومهما يكن الأمر اجتزت كل الصّعوبات من خلال التّحليّ بما يجب على كلّ باحث التّحليّ به، وهو الصبّر والاستمراريّة المدفوعة بالعزيمة القويّة، ليخرجَ في النّهاية هذا البحث إلى الوجود.

وفي الختام ثمة كلمة أخيرة لابّد من ذكرها هنا، وهي أن أتوجّه بجزيل الشكر الممزوج بفائق الاحترام والتقدير وأسمى معاني العرفان إلى **الأستاذ الدكتور الفاضل "مسعود وقاد"** الذي تفضل علينا بالإشراف ومساعدته لي في انجاز هذا البحث

وإتمامـه فقـد كـان لـه قـارئا ومـدقّقا وممحّصـا ومصـحّحا، وعلـى جميـل صـبره وجهـده ونصائحه التي أدت، ونسال الله تعالى أن يجزيه عني خيرا.

كمـا لا يفـوتني أن أتقـدّم بالشّـكر إلى كـلّ أعضـاء لجنـة مناقشـة هـذا البحـث المقـدّم لنيـل شـهادة الـدّكتوراه، وكلّـي أمـل في أن يكـون هـذا البحـث في مسـتوى الموضـوع المـدروس، وفي أن تكـون محاسـنُه ومحامـده أكثـر مـن مسـاوئه ونقائصـه.

مدخل تمهيدي : النقــد والمناهج النقديّــة

ظهر النقد منذ القدم، وقد كان للعرب نصيبا في معرفته وممارسته، وذلك عن طريق الأحكام والملاحظات التي كانوا يدلون بها ويلقونها والتي بدورها تقوم بالاعتماد على الذوق الخاص، هذا الأخير الذي يعتمد فيه الناقد على تجربته الشعورية من مطالعات خاصة، ومعايشات ميدانية، لكن سرعان ما أخذ هذا النقد يركب قافلة التطور بحثا عن ثوب جديد يخرج به من قوقعه القديم وقيوده المتمثلة في الاعتماد على خاصية الذوق الخاص دون أن تكون هناك أصول نقدية مقررة يرجع إليها النقاد بل ترقى المفهوم إلى أكبر من ذلك ينضج ملكة الذوق عندهم من كثرة ما درسوا ووازنوا، وجمعوا بين جمال الطبع في الأدب القديم وحسن الصّنعة من ممارسة الأدب الحديث فوصف ذوقهم وعاد مهذبا لطيفا.

المبحث الأول : ماهية النقد عند المحدثين

1-مفهوم النقد

1-1- لغة :

جاء في لسان العرب « نَقَدْتَ الدراهم وانتقدتها، إذ ميزت جيدها من رديئها، وأخرجت زائفها، وناقدت فلان، إذا ناقشته في الأمر ونقد الرجل الشيء بنظره ينقد نقدا، ونقد إليه : اختلس النظر نحوه وفي حديث« أبي الدرداء» أنه قال : " إنْ نقَدْتَ الناسَ نَقَدُوكَ وإن تَرَكْتَهُمْ تركوك؛ معنى نقدتهم عِبْتهم واغتَبْتَهم أي قابلوك بمثله " [1]

أما في المعجم الوجيز : " نقد الشيء نقداً : نقده ليخبره أو ليميز جيّده من رديئه، يقال: نقد الدراهم والدنانير وغيرها نقداً تنقاداً : ميّز جيّدها من رديئها ،ويقال نقد النثر ونقد الشعر :أظهر ما فيها من عيب أوحسن وفلان ينقد الناس: يعيبهم ويغتابهم، وانتقد الشعر على قائله: أظهر عيبه " [2]

[1]- ابن منظور : لسان العرب – مادة نقد طبعة مراجعة ومصححة 1، المج8، دار الحديث، القاهرة 2003،ص 667،668.

[2]- مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز،مجمع اللغة العربية، مصر، ط1، 1400هـ/ 1980م، المادة 629.

وأنشد سيبويه :

تنفى يداها الحصى في كل هاجرة نفى الدنانير تنقاد الصياريف[1]

وكانت أقدم محاولة اتخذت هذا المصطلح عنوانا لهذه الممارسة العملية للنقد كانت «على يد قدامة بن جعفر في كتابه الموسوم (نقد الشعر) [2]

وقد صرح فيه أن النقد : « تمييز جيد الشعر من رديئه »[3]

ثم أخذ النقد العربي في الرقي والتعقد، بتعقد حياة العرب الاجتماعية، والثقافية والفلسفية ،«ولكن هذا النقد كان أقرب إل البلاغة منه إلى النقد الخالص (...) ولا ننكر أنهم تركوا كثيرا من الأحكام العامة (...) فلما حللوها ومن الصعب أن تجد لهم فلسفة جمالية أو نظرياتنقدية باستثناء، جهود عبد القاهر الجرجاني في كتابيه « دلائل الإعجاز» و « أسرار البلاغة » [4]

إن تحديد المفهوم الاصطلاحي للنقد مرتبط بتحديد معناه اللغوي، فقد جاء في معجم أساس البلاغة للزمخشري: " نقد نقده الثمن، ونقده له فانتقدهُ، ونقد النقاد الدراهم ميز جيدها من رديئها "[5]." ونقد الرجل الشيء بنظره ينقده نقدا ونقد إليه؛ اختلس النظر نحوه " .[6]

وفي قاموس المحيط الفيروز أبادي: " النقد هو التمييز بين الأشياء، نقول نقد الدراهم أي ميزه الجيد من الزائف، والنقد هو المناقشة: نقول ناقده في المسألة أي ناقشه ".[7]

[1] – مُحَمَّد مرتضى الحسن الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج، الكويت، الج1391،9ه/1971م، ، ص230.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، ط3 مكتبة الخارجي، القاهرة، 1978، ص 02.

[3] – مُحَمَّد كريم الكواز ، البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة، ط1، مؤسسة الانتشار، بيروت، لبنان ،2006، ص47.

[4] – نفسه، ص 49.

[5] – الزمخشري، أساس البلاغة: تح: مُحَمَّد باسل عيود السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1419-1998، ص 297.

[6] – ابن منظور، لسان العرب: حرف النون، مادة(ن ق د)، ج5، دار صادر، بيروت، لبنان، ، ط1، ، 2003، ص254.

[7] – مُحَمَّد يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب الدال فضل النون، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، ط8، 2005، ص322.

وفي مختار الصحاح لمحمد بن أبي الرازي: " نقده الدراهم ونقد له الدراهم، أي أعطاه إياها أي قبضتها "[1]

من خلال تلك الشواهد نرى أن مفهوم النقد قائم على مدار التمييز والحكم على قيمة الشيء، إن هذا المفهوم اللغوي مرتبط بالمعنى الاصطلاحي فمعناه " هو الفحص الموازنة والتمييز والحكم "[2]

1-2- اصطلاحا:

حيث أنه المعنى الاصطلاحي " أخذ من نقد الدراهم والدنانير أي، بين جيدة ورديئة وسليمة من زائفة وشبهوا أيضا الناقد بالصرف الذي يقوم بفرز الدنانير والدراهم ".[3]

وهذا ما يبين ارتباط المعنى اللغوي بالمعنى الاصطلاحي لمفهوم النقد.

ألفينا أن من أوائل النصوص النقدية التي تتضمن كلمة(نقد/ ناقد) نص لابن سلام الجمحي في (طبقات فحول الشعراء)، و" والشعر صناعة، وثقافة يعرفه أهل العلم بها كسائر أصناف العلم، والصناعة ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بالبصر، ومن ذلك الجهبذ بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتها، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها " [4]

من خلال هذا القوليتضح لنا أن مفهوم النقد مرتبط بالمفهوم الاصطلاحي، حيث أن النقد قائم على التمييز، من خلال الحكم بين الجيد والرديء فيه، و نجد كذلك قدامة بن جعفر يقوم بتحديد النقد في

[1]- مُحَمَّد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مادة نقد، المكتبة العصرية، القاهرة، مصر، ، دط، ص 322.

[2]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994، ص115.

[3]- مُحَمَّد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1،دت، ص11.

[4]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة مدني، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص05.

مقدمة كتابه نقد الشعر فيقول:" ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتلخيص جيده من رديئه كتابا،وكان عندي في هذا القسم أول شاعر من سائر الأقسام" [1]، ويقول في موضع آخر أنّ " العلم بالشعر ينقسم أقساماً، قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه وقسم ينسب إلى قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبة لغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد منه، وقسم إلى علم جيده ورديئه ".[2]

نجد أن قدامة بن جعفر لا يختلف من خلال المعنى القائم على تمييز جيّد الشعر من رديئه، حيث يتبين أنّ مفهوم كلمة النقد في الأدب لا يبتعد عن المفاهيم اللغوية التي عرفها أصحاب اللغة الأصليون، وبالرغم من أهمية النقد وضرورته في حياتنا إلا أننا من الصعب تقديم مفهوم دقيق له، وذلك لأنّه يخضع للتطور الدائم المستمر الذي شهدتها الحركة النقدية، فمثلا كتاب(أرسطو) فن الشعر، كان له الأثر البارز، حيث أسهم إسهاما كبيرا في دراسة التجربة الشعرية بالتفسير والتحليل القائم على الاستقراء، لنتاج الأدبي القائم على أسس نقدية موضوعية تشمل النقد كله، الذي يقوم على مكونات عدة لا تنتهي عندما هو عملي؛ بل تتسع لتشمل الموهبة والاستعداد الفطري والذهنية التحليلية والذائقة الفنية.

الحداثة التي أدركها النقد العربي خلال الستينيات من القرن الماضي، شكلت إسهاماً كبيراً، ومنعرجاً حاسماً و منطلقاً جديداً لمسار الخطاب النقدي العربي شاهدة على كيفية نقدية جديدة تختلف في الشكل و المضمون في تعاملها مع النصوص الأدبية، من خلال الدراسة والتحليل، مشكلة منهجاً نقديا أدبياً جديداً، لم يدركه خطاب النقد العربي منذ نشأنه، فقد استطاعت تلك المناهج النقدية أن تنقل النقد العربي من الحالة الذوقية الانطباعية، من غير أن تحكمه ضوابط نقدية بينية، إلى

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص07.

[2] – نفسه،ص 98.

نقد جديد قائم على مناهج نقدية ترتكز على منهج يحتكم إلى الموضوعية والدقة، في تعاملها مع النصوص الأدبيةمنطلقة من مرتكزات ابستمولوجية لها إرهاصاتها في التراث النقدي الغربي.

فلا يمكن أن تقوم عملية نقدية دون الاستناد على منهج له ضوابطه وطرقه النقدية التي أعطت للنقد مفهوماً جديد وفق آليات معينة تستند في تناولها للنص الأدبي على مرتكزات لها أصولها الفلسفية التنظيرية.

فقد صار النقد قائما على الموضوعية والدقة مبتعداً خطوات إلى الأمام على ما كان عليه النقد من قبل وصار النقد لا يخرج الأدب في دراسته من خلال تركيزه المستمر على مستجدات ما تنتجه النصوص الأدبية من جمالية من خلال" النقد حديث حول الأدب" [1]

ويذهب (**مُحَمَّد غنيمي هلال**)إلى أنّ النقد" جوهره يقوم أولاً على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتائج وتميزها عن سواها عن طريق الشرح والتحليل، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها، فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده" [2]

ويضيف قائلا: " بأن النقد في مفهومه الحديث لا حق للنتاج الأدبي لأنه تقويم بشيء سبق وجوده، لكن نقد الخالق، قد يدعو إلى نتاج جديد في سيماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه الأدب" [3].

نلاحظ من خلال تعريف **مُحَمَّد غنيمي هلال** أنه خرج بتعريفه للمفهوم النقدي عن التعريف الكلاسيكي القائم على التمييز بين الرديء والحسن.

[1]- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر مُحَمَّد يوسف، دار صادر، بيروت، لبنان،1981، 08،ص09.

[2]- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع ،دط ، القاهرة، مصر، 1998،ص09.

[3]- نفسه، ص 10.

إن المعنى في حقيقة النقد، دفع العديد إلى تتبع العملية النقدية من خلال الإحاطة بمعالم النقد التي تقوم بالأساس على غاية سامية هي الاهتداء إلى حقيقة النص، تجعلنا نقف على نوعين من النقد فيما يقول **عبد الملك مرتاض:**" إن النقد النظري يبحث في أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية، وكيف نشأت على حين أن النقد التطبيقي إنما يكون ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزود بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات، ويؤسس له الأسس المنهجية يمكن أن يتخذ منها سبيلاً يسلكه لدى التأسيس لقضية نقدية" [1]

ونجد أن النقد من خلال مرحلته الجديدة وتمثله للاتجاهات الجديدة لم يعد عملية نقدية قائمة على الذوق والحكم على النصوص الأدبية بالجدة والرداءة، بل صار نقدا له مفهوم أسمى في كونه، عملية إنتاجية أخرى لإنتاج نص أدبي أيضا هي النص الأول على أن " النقد يمكنه تجاوز هذين النقدين الاثنين إلى نقد ثالث هو ما يكون نقداً لهما، أو نقداً عنهما، ماهو متداول اليوم تحت مصطلح " نقد النقد"".[2]

فالنقد صار يأخذ طابع الإبداع نص ثان، مجرد التوقف على ما يعطيه النقد من أحكام تقف على مقياس جمالية النص.

وصفوة القول يتبين لنا أنه من الصعب الوقوف على مفهوم دقيق للنقد، وذلك " أن النقد يخضع للتطور الدائم والمستمر وذلك لتعقدها من جهة وترابطها من بما هو حاصل في العملية الإبداعية من فترة لأخرى من الصعب إيجاد مفهوم دقيق وشامل قائم بذاته للنقد وذلك أن طبيعة النقد تخضع لقيمة التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئتها المختلفة والتي يستفيد الناقد في تبرير مقاييسه وإعطائها صفة الموضوعية "[3]

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، 2005، ص50.

[2]–نفسه ،ص 53.

[3]– سمير سعيد، مشكلات الحداثة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر،ط2، 2002، ص14.

"فالنقد في مفهومه يخضع للتطور حيث ولد فطرياً تأثر بانطباعها، وكلما تقدم المجتمع وتعقد تميزت فيه طوابع تغلب هذا العصر أو ذلك الناقد" [1]

حيث يتبين لنا من خلال ذلك أن النقد مر بمراحل وخضع لتطورات مختلفة.

2- مفهوم النقد في التراث العربي:

لقد كان النقد قديماً نقداً انطباعياً بعيداً عن الأسس المنهجية، ومع تطور الأدبي أصبحت له أسسه و مدارسه التي يقوم عليها متناولاً من خلالها زوايا النص الداخلية والخارجية، ويلحظ أن قضايا النقد القديم، تختلف عن قضايا النقد الحديث وإن كان حقها الرئيسي هو الأدب في النقد القديم تعددت القضايا النقدية التي تناولها النقاد القدامى في كتاباتهم المتنوعة، حتى أخذت حيزاً كبيراً في نظرياتهم النقدية ، ولقد وردت التعاريف الكثيرة والمتشبعة للنقد ولكنها كانت تجمع" لإيضاح مفهوم النقد إذ يجمع المعنيون، وذو البصر بالأدب، شعره، ونثره في القديم والحديث معنى موحد لهذا المصطلح وهو في تقويم الأعمال الأدبية وتحليلها وتصنيفها، وفق منهج معين، بغية تمييز الجيدة منها من غير الجيدة، وقد وردت كلمة النقد بهذا المعنى- تقريبا- في عدة من المصادر العربية القديمة، وأولها (**قدامة بن جعفر(337)**) الموسوم ب(**نقد الشعر**) واستعمل ابن رشيق القيرواني كلمة النقد في عنوان كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" [2]

وهذا دليل على تأصل المصطلح في المفهوم العربي القديم في إدراجه ضمن العديد من عناوين الكتب القديمة كما تم ذكر البعض منها والتي اقتصر فيها" النقد في الماضي البعيد ملاحظة خاطفة، وعبارات مقتضية، تأتيك على الاستحسان تارة، أو على الاستهجان تارة،

[1]– الأجود الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1989، ص393.

[2]– إبراهيم خليل، واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، مطبعة الجامعة الأردنية،2012، ص 09

ومن غير اسهاب ولا تفصيل ودونما تحليل نظراً لهذا الضرب من النقد الذوقي باعتباره نقدا ، عجولاً، مشرعاً، عابراً، لا يؤيد له كثيراً وإن كان في عصره مقبولاً" [1].

ومن بين هذه العصور التي أسهمت في صقل المفهوم واستخداماته من عصر التدوين في الآداب العربية القديمة التي ساهمت في تغيير مسار النقد الأدبي وإعطائه صفة ممنهجة خص بها النصوص الأدبية" وإطراء التأليف في النقد واتسعت مرامي التجوال فيه، وازدادت رقعة الأسئلة التي تطرح حول المعايير و الضوابط التي تقاس بها أدبية الأدب" [2]

لقد دارت حول النقد أسئلة كثيرة حول المعايير و الضوابط التي على الناقد أن يقوم في الاستقصاء والتفحص للوصول إلى الحكم على الأعمال الأدبية وتقويمها ما يدعو لنقد آخر يقرأ هذا النقد، " ولم تلتفت الدراسات النقدية إلى مراجعة وتقويم كتب النقد إلا في القرن التاسع ميلادي ثم توسعت الدراسات في العصر الحديث، إذ وجد النقاد أن ثمة قراءات تحتاج إلى قراءة ثابتة وتقويم يحتاج إلى تقويم آخر مما يصطلح عليه نقد النقد" [3]

ومن هنا نستنتج أن نقد النقد هو ناتج معاصر عن الأسئلة التي دارت حول النقد ومجرياته.

3- مفهوم النقد عند الغرب : أما بالنسبة للغرب فيعد اليونان أول من وضع أصول النقد وقواعده وهو يأخذ عندهم مرحلتين مرحلة الشعراء ثم مرحلة الفلاسفة، أما الشعراء فقد ارتقوا بشعرهم من نوعه القصصي إلى نوعه الغنائي، ثم نوعه التمثيلي، وهو رقي لم يحدث بطريقة عفوية إنما حدث تحت تأثير ذوق الجمهور، وذوق الشاعر نفسه، وتحت تأثير هذا الذوق تأثر

[1]- إبراهيم خليل، واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ص 11.

[2]–نفسه، ص 11.

[3]– أحمد شهاب، تحليل الخطاب النقدي المعاصر في المغامرة الجمالية للنص الأدبي(دراسة في نقد النقد)، عالم الكتب الحديثة، أربد ، الأردن، دط ، 2015، ص01.

الشاعر بشعره واستحدث فيه أساليب جديدة، وتلك صورة قوية من صور النقد " ويمثل عند الفرنجة السجل المعاكس لكل الأنواع الأدبية الأخرى، أنه ضميرها الجمالي – إن صح التعبير، ومقدمها (حاكمها) حتى أن الشاعر الإنجليزي كولردج(1772-1834) يرى أن غاية النقد هو توضيح السبل وإقامة الأسس لفن الكتابة وليست لوضع الشروط والقواعد "[1]

4-أهمية النقد الأدبي:

يحتل النقد الأدبي أهمية كبيرة في المشهد الثقافي لكل أمّة، فالأدب هو موضوع النقد والمجال الذي يشغله، والنقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب ويميّز جيده من رديئه ويقف عمّا فيه من مواطن القوة والضعف، والحسن والقبح، ثم إصدار الأحكام، وقد أثر على مصطفى صادق الرافعي قوله" إنّ الشاعر لا يكون لسان زمنه حتى يوجد معه النّاقد الذي هو عقل زمنه"[2]

إن النقد نشاط إنساني لكن هذا النشاط مقتصر على العمل الأدبي لذا فهو أدب وصفي كما هو معلوم وليس مدحا ولا قدحا كما يراه بعض الصحافيين ومن جرى مجراهم، لكنه عملية متشبعة تتناول درس الأثر الفني أو الأدبي، وتحليله وإظهار فضائله وعيوبه، ومواطن القوة فيه، ومواطن الضعف اعتمادا على أهم الأصول الفنية والأدوات النقدية المعروفة وعلى الذوق الذي ثقفته الخبرة. [3]

وتكمن مهمة النقد في كونه يخدم أطراف العملية النقدية برمّتها وهي:

1/ القارئ(المتلقي أو المستقبل): وحين نقول أنه يخدم القارئ فمعنى ذلك أن يوفر عليه الوقت والجهد والمحاولة والخطأ، بما يختار له من النصوص ويرشده إلى ما تحسن قراءته، ويدلّه على عناصر الجمال ليزداد فائدة ومتعة، ويرسم له طرق القراءة النّافعة .

[1]- منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1405هـ – 1985م ص 45.

[2]- خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، جامعة متيسيفان، 1987 ص28.

[3]- نفسه، ص95.

2/ المبدع(المنشئ صاحب الأثر): وهو يخدم المبدع يعني أن يقرّب صاحب النص من القرّاء، بأن يشير إلى إنجازه دارسا، محلّلا مفسّرا، مقوّما يصل إلى حكم سليم تقوده إليه مؤهلاته الذاتية، وأدواته النقدية ودربته، وممارسته التطبيقية، فيكشف مواطن التفرّد في هذا المبدع أو ذاك ويشير إلى ما له من إنجاز وما لسواه فيقف على أسرار لم تكن واضحة حتى للمبدع نفسه. [1]

3/ الأثر الإبداعي سواء كان شعرا أو نثرا: فالنقد يخدم النص يعني ذلك أنّ الأحكام النقدية التي ستصدر عن الناقد وتكون في صالح الأثر الإبداعي ستجعل المنشئين يلتفتون إلى مواطن القوّة التي يكتشفها الناقد في النص فيطورونها في أعمالهم القادمة، كما أنهم سيتخلون عمّا سيكون في غير صالح الإبداع من مؤشرات يطرحه النقد مسببة مقنعة، وبهذا أسهم الناقد في خدمة الإبداع وتطويره وتحصينه إلى حدّ ما ممّا قد يجرّه إليه الإمعان في الانكفاء على الذات أثناء عمليّة الخلق، ويكون النقد بهذا قد أدى مهمته على نحو سليم بعيدا عن التمحّل، أو الضغينة. [2]

فالنصوص تقوى وتتقدّم بفضل النقد الذي يسعى إلى تقويتها وبين قيمتها الفنيّة ويدفع بالأدباء إلى تجويد وتنقيح أعمالهم فهم يحسبون حسابا للنقد وأحكام الناقد ورقابته عليهم.

بالقوة الناقدة يسمو الفن ويتسع أفقه وتزيد ثروة الخيال وتغتني، وينعتق العقل من قيود الأهواء والنّعرات وينفلت من الضيق والتعصب، وقبل كل شيء نرى أنّ النقد ضرورة ملّحة لا يمكن إغفالها أو الغض من شأنها فبالنقد يسمو الأدب ويشرف على الكمال، فهو الموحي والمشجع ومنير السبيل فهنا

[1] – فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الأيام للنشر والتوزيع ، دط،2015، ص 96.
[2] – نفسه، ص 97.

على عاتق النقد وحده تقع مسؤولية التمييز بين الصّالح والطّالح، والجميل والقبيح والرائع والسّخيف وهنا يمارس النقد دوره كمرشد وموجّه للأديب والقارئ على حدّ سواء.[1]

بالإضافة إلى أنّ النقد الأدبي يسهم وبشكل فعّال في خلق العظماء والمشاهير من الأدباء والكتّاب، ويعرّف بأدبهم ويمهد له وينشره بين الناس فلو لم يقدم " فولتير" على نقد شكسبير لبقي مغمورا حتى يجد من يكشف عنه. [2]

هناك من يرى أنّ العملية النقدية تفسير لجمال العمل الإبداعي، وتوضيح وإبراز لطريقة الأديب في الإعراب عن أفكاره يقول الدكتور عبد الله الركيبي:" إذا كانت مهمّة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله والواقع الذي يصوّره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة مؤثرة(...) فإنّ مهمة الناقد، هي تفسير هذا الجمال، وإظهار طريقة الأديب في البحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر". [3]

وبالتّالي تبقى مهمّة النقد الأولى هي الوقوف على الأثر الأدبي وتقويمه ومحاولة تحليله إلى عناصره، وبيان قيمته ودرجته الفنيّة وإبراز لمواطن القوة ومواطن الضعف فيه.

غير أنّ هناك من يرى أنّ وظيفة النقد لا تتوقف عند تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية و الموضوعية والتعبيرية والشعورية، وإنّما يتعدّى ذلك على حد تعبير السيّد قطب حتى إلى :"

[1]- خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ص29.

[2]- نفسه، ص 30.

[3]- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون، دط، 1990 ص32.

تعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كلّه، وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعوريّة والتعبيرية، وكشف العوامل النفسيّة التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك". [1]

فالنقد الأدبي يكشف أسرار الجمال التي تتميّز بها النصوص الأدبية، وما تنطوي عليه من دلالات شعوريّة وأخرى تعبيريّة، وتفسيرها وتعليلها ثم تقييمها وإصدار الحكم عليها.

وهذا ما نراه في قول (**سانت بيف**) عن وظيفة النقد الأدبي التي تتمثل عنده في النفاذ إلى ذات المؤلف، لنستشف روحه من وراء عبارته بحيث يفهمه قراءه، وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب فالنقد على حدّ تعبيره يعلم الآخرين كيف يقرؤون، ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجماليّة العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسيّة المؤلف، فوظيفة النقد هي تفسير العمل الأدبي للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم، فالنقد يوجه ويثري الأدب، ويعلي من منزلته في الحياة، ولا غنى للحياة وللأدب ولا للأدباء عنه، وهو الذي يخلق المناهج والمذاهب الأدبيّة ويقوّم أعمال الأدباء، ويوصي باختيار النماذج الجيدة من الأدب ومحاكاتها، ويغرس حبّ الجيّد في نفوس الدارسين والناشئين ويعودهم على مثل هذا الجيّد منه.[2]

[1]- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط ، 1990 ص33.

[2]- ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر نقد الشعر، تح وتع: محمّد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(دط)(دت)،ص16.

5- علاقة النقد بالنص الأدبي:

هناك علاقة وثيقة بين الإبداع والنقد إذ يستحيل أن نجد أدبا دون نقد، كما لا يمكن أن نجد نقدا دون أدب " إنه يكمن في أعماق كل مبدع ناقد وإن لم يمارس النقد على أدب غيره، إذ من المؤكد أنه يمارس النقد على أدبه تصحيحا وتشديدا وصقلا دون أن يعي في الكثير من الأحيان أنه يمارس فعالية نقدية".[1]

يقول(**عبد الملك مرتاض**):أن(النقد قدر من الإبداع) ويؤكد هذا القول " **عبد الله الركيبي**": في تعريفه للنقد وعلاقته بالأدب إذ يذهب إلى أنه حاسة موجودة في الإنسان مثل الإبداع تماما فإذا غلبت فيه حاسة الإبداع كان أديبًا وإذا غلبت فيه حاسة النقد كان ناقداً .[2]

وعن العلاقة بين الأدب والإبداع يقول أنها تكاملية أما" **مُحَمَّد مصايف**": فيربأنها علاقة جدلية.[3]

" إنّ العلاقة بين النقد والأدب علاقة دقيقة إنهما يلتقيان في كثير من العناصر لكنهما يحتفظان باستقلاليتهما، الأدب لا يستغني على النقد كما أن النقد لا يمكن أن نجده دون النص الأدبي حتى التنظير النقدي لا يأتي من أفكار المجردة فقط إنما نتيجة تعامل مجسد مع نصوص أدبية يستنبط منها أحكاما نظرية"[4]

صحيح أن وجود الشعراء سابق على ظهور النقاد في التاريخ الأدبي للأمم والشعوب، وأنّ النقد نشاط ميدانه الأدب وحقله الأساس، لكن من الصحيح أيضا أن في داخل كل ناقد أدبيا أو أن كل ناقد أديب بالقوة[5].على حد تعبير الفلاسفة، فهل يمكن لمن يمتلك القدرة على تفسير أثار الأديب الإبداعية وتحليلها ونقدها، أن يكون أقل موهبة ممن حكم هو على نتاجه، وأفقر خيالا منه؟

---

[1]- ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة سوريا، دط، 1967، ص05.

[2]- ينظر: عبد الله الركيبي، أحمد حاج أنيسة، المسار النقدي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 163.

[3]- ينظر: مُحَمَّد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر، والتوزيع، الجزائر، دط، 1981،ص 35.

[4]- ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي،ص 16.

[5]- ينظر: السعيد البارز، المدخل إلى النقد الأدبي،ص 16.

ولعل من أول شروط التحليل الصائب، والتذوق السليم، والحكم القويم، امتلاك الناقد الحساسية المرهفة والموهبة الأصلية، فإن عري الناقد من الخصال فقد صفته، وزالت عنه ميزته، وربما صح كون الناقد أديبا بطبعه، أكثر من كون الأديب ناقدا بالطبع والفطرة .[1]

ولعل من الإنصاف القول إن علاقة النقد بالأدب ليست علاقة تبعية وحسب، إذ أنّ النقد وهو يبلور اتجاهات بعينها ويعيد تشكيل عناصر العمل الأدبي، ويسعى إلى توجيه المسار الإبداعي في مرحلة ما من مراحل مسيرة الأدب، إنما يتجاوز علاقة الالتصاق والتبعية تلك، ليرتاد ميادين جديدة، يأخذ فيها دورا تبشيريا وريادیا، إنما يدعو إليه وينظر له، ويتنبأ له.

وإذا كان النقد يستمد من النصوص الأدبية قواعده ومعاييره وأصوله، فإنه سرعان ما يطور تلك الأعراف، معدلا إياها ومبصرا للمبدع، وتقليله من شأنه أن يثري تجاربه، وتعمق جدل العلاقة فيما بين الأدب والنقد تأثيرا وتأثيرا، أخذا وعطاء.

[1]- ينظر: جبرائيل جبور: انظر كيف أفهم النقد،ص 17.

المبحث الثاني : النقد والمناهج النقدية (السياقية والنسقية)

1-مفهوم المنهج

1-1-المنهج لغة : جاء في لسان العرب لابن منظور تعريف للمنهج، أن المنهج والمنهاج : هو الطريق الواضح، والمنهج بتسكين الهاء هو الطريق السليم حيث يقول ابن منظور (ت 711هـ) طريق نهج بين واضح وهو المنهج .... وأنهج الطريق وضح واستبان وصار نهجا بينا واضحا، وفي كلام العرب : إنه رجل ينهج أي يربو من السمن ويلهث، وأنهجت الدابة : صارت كذلك وضربه حتى انهج أي انبسط وقيل بكى، ونهج الثوب فهو نهج، وأنهج بلي ولم يستقف وأنهجه البلى فهو منهج[1].

وقال الأعرابي : فيه البلى : استطار واستد

كالثوب انهج فيه البلى أعيانا على ذي الجيلة المانع

ولا يقال : نهج الثوب، ولكن نهج وانهجت الثوب فهو منهج أي أخلفته .

قال « أبو عبيدة بن المثنى (ت 209هـ) : الثوب المنهج الذي أسرع فيه البلى » [2]

وإضافة إل تعريف " ابن منظور " لمادة نهج نجد " الفراهيدي " يعرفها على النحو التالي :

- طريق : نهج واسع واضح، وطرق نهجه، ونهج الأمر وانهج لغتان : أي وضح، ومنهج الطريق، وضحه والمنهاج : الطريق الواضح استضيء به : أمضى على سنة منه ومنهاج [3]

[1]- شوقي ضيف : البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله ، مصادره) دار المعارف، القاهرة، ط7، 1992م، ص 86.

[2]- ابن منظور : لسان العرب، المجلد الثاني، دار الفكر، بيروت، ط 3، 1994م مادة (ن . هـ .ج) .

[3]- عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين، دار الرشيد للنشر الجمهورية، بغداد، د ط، 1981، ص 03.

ويقول " **الجوهري** " أنهج الثوب إذا أخذ في البلى ،قال عبد بني الحسحاس :

فمازال بردي طيبا من ثيابها إلى الحول، حتى أنهج البرد باليا

ويقال : قد نهج الثوب والجسم، إذا بلى، أنهجه إذا أخلقه، ويقول الأزهري : نهج الإنسان والكلب إذا ربا وانبهر، ينهج نهجا، وقال " ابن برزخ" : طردت الدابة حتى نهجت فهي ناهج شدة نفسها وأنهجتها أنا فهي منهجه، قال " ابن شحيل " إن الكلب ليبتهج من الحر، وقد نهج نهجه، وقد قال غيره، نهج الفرس حين أنهجته أي ربا

1-2-اصطلاحا : فهو بوجه عام : "وسيلة مجددة توصل إلى غاية المنهج العلمي خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية بغية الوصول إلى لمسه حقيقة أو البرهنة عليها"[1].

ويراد بمناهج النقد : " الطرق التي يسير عليها العلماء في علاج المسائل والتي يصلون بفضلها إلى ما يرمون إليه من أغراض" .[2]

2-المناهج السياقية:

لقد احتل السياق مكانة مهمة وعني باهتمام بالغ في تحليل الخطاب،" فالسياق هو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظي" [3]إذن فمعرفة السياق وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره، فمن هنا برز نشاط الناقد من خلال إحداثه

[1]- مجمع اللغة العربية : معجم الوسيط ج، الثاني، مكتبة الشرق الدولية،، مادة (ن، هـ، ج) القاهرة، مصر، ط4، 1979م.

[2]- علي عبد الواحد الوافي : علم اللغة، دار النهضة، مصر، ط 7، 1972 م، ص 33.

[3]– عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص11.

لبعض المناهج النقدية التي يستطيع من خلالها إضاءة النص وكشف معانيه التي قصد إليها المبدع أو لم يقصد إليها حيث نلاحظ ذلك حتى في الإبداع الأدبي الجزائري .

و تعد التجربة النقدية الجزائرية وليدة المنجز الأدبي الذي تكيفت مع معطياته الراهنة وهو ما جعلها تتسم بالسطحية والضعف في بعض الأحيان، نتيجة التوجه الذي هيمن على الإبداع الأدبي الجزائري في عمومه، وتعد تجربة الناقد عبد الملك مرتاض أحد التجارب النقدية الرائدة التي وجب استنطاقها وكشف خباياها الإجرائية؛ إذ يعود له الفضل في إقحام المناهج السياقية في النقد الجزائري، بغية الكشف عن جماليات النصوص الأدبيّة ومكوناتها، محاولة للارتقاء بالأداء الأدبي للمبدعين الجزائريين لمنافسة النصوص الأدبية العربية وحتى العالمية، للسمو بالمنتج الأدبي إلى مصاف الريادة الأدبية.

وقد شهد النقد الأدبي الجزائري تحولات كبرى على مستوى المناهج السياقة ؛ فبرزت المناهج التي تهتم بتاريخية النص واجتماعيته وواقعيته وأطلق عليها القراءات السياقية ومن بين هذه المناهج أذكر المنهج التاريخي الذي قعّد له أبو قاسم سعد الله ثم تلاه المنهج الاجتماعي وصولا إلى النفسي وتبعات حضوره التي تعد جد محدودة في النقد الأدبي الجزائري.

2-1المنهج التاريخي **La critique historique** :

يعتبر المنهج التاريخي الصرح النقدي الراسخ، الذي واجه كل المناهج النقدية الحديثة، فهو" منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره، أو التاريخ الأدبي لأمة ما " [1] حيث عرف هذا المنهج انتشاراً واسعاً عند كثير من النقاد الجزائريين، ولعل أبرزهم

[1] – عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتكفير منالبنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط6،2006، ص11.

الناقد **عبد الملك مرتاض** الذي كان لإسهاماته النقدية الفضل في انتشار هذا المنهج" الذي يقوم على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة ما من الأمم يعد تعبيرا صادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية، ومصدرا مهذبا من مصادرها التاريخية، ذلك لأن الأدب يلم بروح الحوادث والأطر المتعاقبة فيصورها ثم يتأثر بها"[1] فهو كثير التناسب مع الجنس الروائي الجزائري حديث الظهور(المعاصر) مقارنة مع مثيلاتها في الأدب العربي .

والممارسة النقدية **"لعبد الملك مرتاض"** وفق المنهج التاريخي جعله يتخذه ظاهرة نقدية ، لها من الحتمية ما يجعلها فريضة منهجية لا ترتضي بديلا، حيث عدّ هذا المنهج من أشهر المناهج السياقية الذي تلقاه النقاد خاصة عند ارتباطه بالمنجز التاريخي، الذي يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتج فيها النص، دون الاهتمام بالمستويات الدلالية الأخرى، أي أن التاريخ هنا يكون خادما للنص ودراسته لا تكون هدفا قائما بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص.

واعتماد **عبد الملك مرتاض** على المنهج التاريخي كمنهج رائد في تجربته النقدية جعله يسعى إلى تحديد أولويات الإبداع الروائي الجزائري مرورا ب تحديد موضوعاته، مستعينا في كل ذلك بأدوات المنهج التاريخي الذي لخص تجربته النقدية في كتابه" نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" ، وقد تجلى أخذه بهذا المنهج، بصورة أكثر في بحثه الذي كان عبارة عن رسالة ماجستير تحت عنوان " فن المقامات والأدب العربي سنة 1970" حيث درس تاريخ فن المقامة في الأدب العربي على امتدادِ عشرة قرون.

ولعل الناقد **عبد الملك مرتاض** من أهم النقاد الذين اشتغلوا على عوالم هذا المنهج، باعتباره الناقد الذي كان له باع معتبر في النقد التاريخي، استغرق مؤلفاته النقدية الأولى ولا سيما بحوثه الجامعية،

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي،ط2 جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،2009،ص15.

وأكبرها تمثيلا له " **فنون النثر في الجزائر" " فن المقامات في الأدب العربي"" نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"** .

كما أعاد اعتماده على هذا المنهج في كتابه الموسوم" **فنون النثر الأدبي في الجزائر عام 1983"** ، وهو في أصله بحث أكاديمي نال على إثره شهادة الدكتوراه ، الذي استوحى فصوله من الكتاب من عوالم تجربته الأدبية التي استمدها من حياته العلمية ، " فالعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علما تاما، يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو، وفي أي عصر كان..." [1]، إذ يظهر تأثير البيئة على المبدع سواء كانت مرجعيته نقدية استكشافية أو إبداعية توليدية، فالنقد التاريخي في عمومه يعنى بدراسة الأديب، ومعرفة العصر الذي عاش فيه، والأحداث العامة والخاصة التي مر بها، أي دراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثرت عليه، حيث يذهب المنهج التاريخي في النقد بشكل خاص إلى التنبيه إلى أهمية ماهو خارج النص ومعرفة سياقاته، وبهذا مما دعا النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي، ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكيب والتأويلات.

2-2 المنهج الاجتماعي :critique social

حضور البيئة في التفكير النقدي الأدبي لا مناص من إلغاءه ، لأنه وبجميع حالاته يَعِدُ الأديب ويهيؤه ليصبح ابن بيئته التي ولد فيها ويعيش في كنفها ليصبح عنصرا فاعلا يؤثر ويتأثر بمعطياتها، كما أن منجزه الأدبي الذي يقترن به يُعَدّ في قراءة ما جزءا لا يتجزأ من هذه البيئة التي تعود في أساسها إلى السياق الاجتماعي الذي تحتويه، ومن منظوره النقدي " مرآته التي تعكس قضاياه والنقد

[1]- أحمد أمين، النقد الأدبي،ط3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1963،ص06.

الاجتماعيمن جهته نقد تفسيري"[1] يحاول " الناقد من خلاله إبراز الدلالات الاجتماعية الكامنة في العمل الأدبي بغية استثمار تلك الدلالات في مجالات عدة كبرامج الإصلاح الاجتماعي "[2] حيث نجد أن هذا النقد في عمقه أخذ صفة التقويم الذي يمارسه المبدع والإبداع سواء .

وقد أولى بعض النقاد الجزائريين أهمية بالغة للنقد الاجتماعي، خاصة في فترة التسعينيات" حيث كان للإيديولوجيا الواقعية انتشارا واسعا حيث اعتنى النقاد بهذا الاتجاه متكئين على فلسفة كل من لينينالذيأثرفيالفكرالنقديبتعليقاتهوكتاباته،ومنالآثارالمشهورةفيذلكووقفتهعندتولستويودعوتهإلىحزبيةالأدب 1900،وإلى جانبه نذكر كارل ماركس الذي يعدمن أشهر أعلام هذا المنهج ومنظريهو ما طبقه النقاد الماركسيون وبخاصة في روسيا، ومن المعروف أن المدرسة الماركسية استطاعت القضاء على المدرسة الشكلية في روسياعام 1930م،ولنجد أن كارل ماركس أعطى تفسيراموضوعيا للعلاقة بين الأدبوالمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية واعتبر الأدب واقعةاجتماعيةتاريخيةنسبية .[3]

أما ما ذهب إليه جورج لوكاتش فهو يرى : "أن الأدب ظاهرة تاريخية لها أصولها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات ويجب على الناقد أن يقع على القانون الذي يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن ."[4] فالربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، يجعل الأدب ممثلا للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي، باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الأدبية.

[1] – محمّدصايل حمدان :قضايا النقدالحديث،دار الأمر للنشر و التوزيع،الأردن، ط1،1991 ص165.

[2] –نفسه، ص166.

[3] – أندريك أندرسون إمبرت،مناهج النقد الأدبي، ترجمة :الطاهر أحمد مكي،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط ،1991 ، ص120 .

[4] – سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق للطباعة والنشر، دط ،دت ، ص86.

أما على مستوى التفكير العربي يذهب شوقي ضيف في كتابه" البحث الأدبي" الذي يقول فيه" : وهذا يدفع الباحث إلى التعمق في طبقات المجتمع ومحاولة تبين ظروفها وما بينهما من علاقات ومدى تأثير هذه العلاقات في شخصيات الأدباء وما نهضوا به من دور أو أدوار في الحياة العامة".[1]

أما على مستوى النقد الجزائري نجد " **الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض**" الذي حاول من خلال هذه الممارسة التوجه إلى التوازي مع المعطى الأدبي الراهن الذي شهد تحولا جوهريا على مستوى الكتابة الروائية الجزائرية، فهو من أهم النقاد الذين خاضوا تجربة هذا التوجه النقدي.

2-3المنهج النفسي: Psychocritique

حضر النقد النفسي في الخطاب النقدي الجزائري حضورا محتشما إذا لم نقل أنه حضور صوري فقط، وذلك نظير قلة تعاطي النقاد الجزائريين مع هذا المعطى الجديد، غير أن ظهور المفاهيم السيكولوجية في الخطاب النقدي الأكاديمي على مستوى الهيئات العليا جامعات ومعاهد التكوين العالي كان له انعكاسا آخرا، مكّن من تلقيه لدى نخبة الباحثين والأساتذة ممن كان لهم شغف الاطلاع على هذا النقد حيث يعد الأدب ترجمان العقل والنقد، والأديب في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستوحي ويستلهم تجاربه العقلية والنفسية، ولهذا فالأدب بعبارة أخرى مرآة عقل الأديب ونفسيته ".[2]

غير أن تأخر اعتماد مقياس علم النفس الأدبي جعل منه بؤرة بحثية يجب الاشتغال عليها أكاديميا، وبالرغم من التشكيك الدائم في قدرة هذا النوع النقدي خاصة في مواكبته لتداعيات الرواية الجزائرية على وجه التحديد وتزامنه مع غزو المناهج الأخرى، جعل منه ذائقة أدبية لم تولى بالاهتمام اللازم، على الرغم ما للعنصر النفسي من دور بارز في العمل الأدبي في كل مراحله، فهو صورة من صور التعبير عن النفس، والمنهج النفسي في أبسط تعريفاته: "هو ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي

[1]- شوقي ضيف :البحث الأدبي(طبيعته،مناهجه،أصوله،مصادره)،دارالمعارف،القاهرة، مصر، ط7،دت،ص140.

[2]- عبد العزيزعتيق،في النقد الأدبي،دار النهضة العربية للطباعةوالنشر، بيروت، لبنان، دط، 1972 ، ص295 .

للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، ومالها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة" [1]

وفي ذات السياق يرى المفكر **سيغموند فرويد** الذي يعتبر من مؤسسي التحليل النفسي في الأدب، حيث نشر كتابه " تفسير الأحلام " سنة 1990، أن النشاط النفسي في رأيه موزع بين ثلاث قوى: الأنا ، الأنا الأعلى ، الهو(اللاشعور)، بحيث يعد الأدب مجالا خصبا لاكتشاف حياة الشخص اللاشعوية لأن تظهر خيالات وأحلام بصورة مافي الآثار الأدبية .[2]

أما على مستوى النقد الجزائري نجد الناقد عبد الملك مرتاض الذي يعدُ من طلائع النقاد الجزائريين الذين اهتموا بالنقد النفسي حيث نعته بالممارسة النفسانية المتسلطة، بالرغم من انفتاح هذا النقد على المناخات الإبداعية المتعددة.

3- المناهج النصية(النسقية):

إذا كانت الممارسة النقدية التقليدية في جانب منها قد استنفذت مما تقدمه المناهج الخارجية فإن البحث في الخطاب الأدبي وصلته بالنقد أضحى يستحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما تقدمه الحقول المعرفية الجديدة، كالبنيوية والتفكيكية وغيرهما من المناهج التي اهتمت في البحث في داخل النص دون سياقاته الخارجية.

ومن بين هذه المناهج البنيوية والتفكيكية وجمالية التلقي، التي نحن بصدد دراستها لها :

[1]- عبد الجواد المحمص،المنهج النفسي في النقد،دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفاء،مجلة الحرس الوطني،العدد16 ، دت،ص8 .

[2]- ينظر سميرحجازي :النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دارالآفاق، دط،دت،ص62 .

3-1-البنيوية:

أ – نشأتها :

لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الادبي والنقدي في الدراسات الإنسانية فجأة، وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين، في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا .

حيث كانت أفكار العالم اللغوي السويسري" **فيرديناند دي سوسير**" المنطلق لتوجهات البنيوية، من خلال المبادئ التي أملاها على تلاميذه في الدراسات اللغوية في جنيف ، فهي تمثل بداية الفكر البنيوي في اللغة. [1] ولا يتأتى فهم البنيوية إلا بتحديد مفهوم البنية **Structure** وهي مشتقة من الفعل اللاتيني stuere أي بنى، وهو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في العربية فبنية الشيء تعني ماهو أصيل فيه وجوهري .[2]

وقد عرفها **جان بياجيه** أنها: " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا، علما من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه".[3]

وعليه فإن البنيوية تنطلق من مسلمة أن البنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من عناصرها الغريبة عنها وعن طبيعتها، ومنه فالنص هو بنية تتكون من عناصر وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تشد أجزاء الكيان الأدبي.

وقد حصر جان بياجيه خصائص البنية في ثلاثة عناصر هي:[4]

---

[1]- صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر،ميريت للنشر و المعلومات،القاهرة،مصر، ط1،2002 ، ص84.

[2]- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط،2010 ، ص 29.

[3]- جان بياجيه :البنيوية، منشورات عويدات،بيروت،لبنان، ط4،1985 ، ص09.

[4]- محمد الناصر العجمي :النقد العربي الحديث ومدارس النقدا لحديث، دارمحمد علي الحامي، سوسة،تونس، ط1 ،1998، ص357.

1/ الشمولية Totalité:ومعناها أن البنية تتألف من عناصر داخلية متماسكة بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلا لعناصر متفرقة ، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية، وهذه المكونات تجمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو كل واحد منها على حدى.

2/التحويلات Transformations:ومعناها أن البنية ليست ساكنة مطلقا وإنما هي خاضعة للتحولات الداخلية، فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق والمنظومة خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية.

3/ التنظيم الداخلي Auto règlage : ويعني أن البنية قادرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها ويضمن لها البقاء، والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي [1] :

ب –روادها:

***في النقدالغربي:**

فرديناند دي سوسير: Ferdinand de Saussurالذي صاغ التصنيفات التي شكلت بداية للنقد البنيوي الجديد الذي يرى أن اللغة نظام اجتماعي حيث درسها عبر عناصرها التكوينية.[2]

–رومان جاكبسون Roman Jakobone: له دور كبير في التنظيم والربط بين مختلف الاتجاهات الغربية المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين، بداية مع الشكلانيين ثم صار عضوا في حلقة براغ اللغوية في الثلاثينيات، ثم بعدها انتقل في الأربعينيات والخمسينيات إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وكان له تأثير كبير في بلورة الأفكار البنيوية اللغوية.[3]

[1] – بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية،ص31 .

[2] – وردة عبد العظيم عطاالله قنديل :البنيوية ومابعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي،شهادة ماجستير،قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2010، ص10 .

[3] – جان إيف تاريه :النقد الأدبي في القرن العشرين،ترجمة :منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري، بيروت،لبنان، دط،1993 ، ص21.

–كلود ليفي شتراوس :أحدعلماء الإنسان والأنثروبولوجيا ،استفاد من أفكار ديسوسير في اللغة، فأنشأ لنفسه منهجا يرصد النظم الكلية التي كان يسميها الأبنية والتراكيب القائمة في حياة الإنسان، وخصوصا في الظواهر الاجتماعية والثقافية. وعمد على تطبيق المنهج البنيوي في دراسة الأسطورة ،إذ قام بتقطيعها إلى جمل قصيرة، وكتابة كل جملة على بطاقة فهرسة، ثم تصنيفها وفقا لعلاقتها بوظيفة من الوظائف المستندة إلى شخص من الأشخاص.[1]

***في النقدالعربي:**

لقد كانت فاتحة عهد العرب بالبنيوية مع بداية السبعينات من القرن الماضي حيث راح روادها يقومون بتعريب النقد الغربي، وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية، ثم توالت البحوث في ميدان الدراسة البنيوية على اختلاف آلياتها واتجاهاتها مثل :

–كمال أبوديب: في كتابه" البنية الإيقاعية للشعر العربي"،و"جدلية الخفاء و التجلي "الذي يعتبر من أبرز المؤلفات النقدية حيث اهتم بالنقد العربي.[2]

–صلاح فضل: "النظرية البنائية في النقد العربي"والذي قام من خلاله بتأصيل تفصيلي للبنيوية التي كانت لهابذور قدغرسها الرواد الأوائل في الوطن العربي.[3]

–عبداللهالغذامي:"الخطيئةوالتكفير من البنيوية إلى التشريحية"في1985 م، الذي تبنى فيه منهجين نقديين وهما البنيوية والتشريحية" التفكيكية."

– نبيلة إبراهيم :التي ترى أن المنهج البنيوي يعتمد في دراسته للأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته،بوصفه بناءا متكاملا بعيدا عن أية عوامل أخرى، أي أن أصحاب الاتجاه يعكفون من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي.[4]

---

[1]- محمد عناني :المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط3،2003 ،ص102 .

[2]- هاشمي قاسمية :تجليات الشعرية في منظومة المناهج النسقية،شهادة ماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة العقيد حاج لخضر2008/2007، ص 108

[3]- صلاح فضل :النظرية البنائية في النقد الأدبي،دارالشروق،القاهرة،مصر، ط1،1988 ، ص12.

[4]- نبيلة إبراهيم :نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة الغريب،القاهرة، مصر، دط،دت،ص44 .

ج –عيوب المنهج البنيوي:

من بين الذين عجلوا إلى هدم البنيوية والتخلي **Jacques Derrida**جاك دريدا ،حيث هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي.

وصفها بفلسفة لا إنسانية لأنها تدعو إلى موت المؤلف الذي لم يعد إلا اسما مشطوبا على صفحة الغلاف للعمل الأدبي.[1]

–هدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها.

–البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة ورسوم بيانية وجداول معقدة، بأشِياء نعرفها مسبقا.

من خلال التعامل مع النص كما أن البنيوية صورة محرفة للنقدالجديد **New Criticism** مقطوع من موضوعه مستقل عن دواعي القراءة.

–البنيوية تهمل المعنى وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني ولكن عدم اهتمامها به جعلها على خلاف مع التأويليين .[2]

3–2–التفكيكيةDéconstruction:

أ– نشأتها :

نشأت هذه النظرية وقامت على أنقاض البنيوية،ازدهرت في السبعينات من القرن الماضي،" وترتبط التفكيكية أوالتقويض باسم الكاتب الفرنسي جاك دريدا derrida الذي عرف بتعددجوانبه وخصب اهتماماته [3]"

[1]– أحمد يوسف :القراءة النسقية بسلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2007 ،، ص523.

[2]– إبراهيم محمودخليل :النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دارالمسيرة للنشر والتوزيع،عمان،ط2، 2007 ص103 .

[3]– نفسه،ص111.

فإن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وكيفية إنتاجها للمعاني، وماتحمله من تناقض، فهي تعتمدعلى حتمية النص وتفكيكه" .تخرب كل شيءفي التقاليد تقريبا،وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، اللغة،النص،السياق،المؤلف،القارئ،ودورالتاريخ وعمليةالتفسيروأشكال الكتابة النقدية"[1]

وعليه فإن التفكيك يقوم على التقويض وهدم الفكر القديم والقراءة النقدية المزدوجة ويسعى إلى تفكيك البنية وتحويل الثابت وتثبت المتحول.

وتنصب الدراسة التفكيكية على النصوص الأدبية، محللة إياهاو كاشفة عن معانيها ومواطن القلق بها،وسلبياتها،ويتطلب هذ اقراءة النص قراءة مزدوجة فهو من ناحية يكشف ويعري لمقولة العقلانية التي يرتكز عليهاالنص، ويلفت النظر إلى لغةالنص وإلى مكوناته البلاغية ومحسناتها البديعية ويشير إلى وجود النص في شبكة من العلاقات النصانية والدوال .[2]

أي أن أصحاب التفكيكية حاولوا اقتراح مفاهيم بالغة التعقيد لكونها مبهمة وغير واضحة.

ب –روادها:

***في النقدالغربي:**

التفكيكيةكغيرها من النظريات لها روادها القائمون عليها،سنذكر البعض ممن كانت لهم إسهامات بارزة في تطور هذه النظرية:

–جاك دريدا :يعتبر من مؤسسي التفكيكية لمقارنته للنصوص ونقده لها،ومن أقدم مؤلفاته وأشهرهاكتابه" في الكتابة "الذي وجد فيه الاهتمام إلى الكتابة عوضا عن الاهتمام بالكلام، أماكتابه

[1]- عبدالعزيزحمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،عالم المعرفة،العدد232 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،دط ،دت،ص254 .

[2]- يوسف نور عوض،نظرية النقد الأدبي الحديث،دار الأمين للنشر و التوزيع ، القاهرة، مصر، ط1،1994 ، ص48 .

الثاني فهو" الكتابة والاختلاف "الذي عرض فيه عددًامن كبار الكتاب،أماكتابه الثالث" الكلام والظواهر "فيغلب عليه الطابع الفلسفي.[1]

التفكيكية كمايصورها جاك دريدا هي هدم منهجي للميتافيزيا الأوروبية،يمكن تحديدها لتفكيك الفكر النقدي أي تفكيك النظام الفلسفي واللغوي.[2]

-بول دي مال :يعتبر من مؤسسي الفكر التفكيكي ماضمنه كتابه" العمى والبصيرة"و"أمثولات القراءة"،حيث اتفق مع أسس فكر دريدا وخاصة مايتعلق بالتمييز بين الخطاب الفلسفي والأدبي،ونظر كلاهماإلى الفلسفة على أنها كتابة أدبية ويركز في قراءة النص الأدبي وتحليله على مواطن الضعف والاضطراب في النص.[3]

*** في النقدالعربي:**

انتقلت التفكيكية إلى الخطاب النقدي المعاصر انتقالا محتشما ومتأخرا نوعا ما،ويمكن أن نقول أن بداية التفكيكية العربية مع تجربة نقدية رائدة للناقد السعودي عبدالله الغذامي لتفسح المجال أمام تجارب نقدية أخرى.[4]وماكتب في الدراسات العربية عن هذا الاتجاه كانت دراسة مستقلة للتعريف به والإلمام بمقوماته.

-هشام صالح" :التأويل / التفكيك مدخل ولقاء مع جاك دريدا"،ويعتبر من الكتب العربية النقدية المتأثرة بالفكر الغربي.

-عبدالعزيز بن عودة" :موقع لمقاربة اختلاف دريدا" [5]

---

[1]- إبراهيم محمودخليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص111 .

[2]- بيير زيما،التفكيكية دراسة نقدية،ترجمة :أسامةا لحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشرو التوزيع،بيروت،لبنان، ط1، ،1996 ، ص09.

[3]- عثمان موافي :مناهج النقد الأدبي والدراسة الأدبية،ص113.

[4]- صليحة قصابي :حداثةالخطاب في روايةالشمعةو الدهاليز للطاهر وطار،شهادة ماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعةمحمد بوضياف المسيلة، 2009، ص67.

[5]- محمدا لناصر العجمي :النقد العربي الحديث،ومدارس النقد الغربية،ص37 .

وأخيرا لم يتفق العرب حول ترجمة المصطلح، فمنهم من يصطنع التفكيكية في حين يذهب الآخر إلى استخدام مصطلح التقويض أما الآخرون فيستخدمون التشريحية مثل عبد الله الغذامي.

ج –مبادئالتفكيكية:

تقوم التفكيكية على جملة من المبادئ يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

1 – الإختلاف Différance:تعد مقولة الاختلاف إحدى المرتكزات الأساسية المنهجية التفكيكية،فقد حدد دريدا مفهومه لها في بحث بعنوان" الاختلاف "نشر في كتابه" الكلام والظاهرة." والذي يعني به الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة أو أي نظام مرجعي هام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من الاختلافات.

أي أن مصطلح الاختلاف يقوم على تعارض الدلالات، وهناكعلامات تختلف كل واحدة عن الأخرى، فيخرج مصطلح الاختلاف من دلالتها لمعجمية ويكتسب دلالته الاصطلاحية.[1]

2– الكتابة أوعلم الكتابة Gramatology:يهدف جاك دريدا إلى تقويض الفلسفة الداعية إلى إدراك الحضور أوالمنطق وتفكيك التطلعات الفلسفية منذ القديم والتي كانت تدعي وجود شيء يسمى الحقيقة أوالمدلول خارج نطاق اللغة، ويقصد بعلم الكتابة هو الكتابة العامة التي تتضمن الكلام والكتابة العادية، ويذهب"تزفيتان تودوروف إلى" أن الكتابة معنيان فهي حسب المعنى الضعيف لكلمة كتابة تعني النظام المنقوش للغة المدونة،أما في معناها العام فهي كل نظام مكاني ودلالي مرئي.[2]

[1]– عبد الله إبراهيم،سعيد الغانمي،عواد علي :معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة،ط2 ،المركزا الثقافي العربي،بيروت،لبنان،1996 ، ص118.

[2]– عبد الله إبراهيم،سعيد الغانمي،عواد علي :معرفةا لآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة،ص132 .

3-التمركز حول العقل Logocentrism:يعمل على تذويب النص ليصبح مقطع الأوصال مما يؤدي إلى نقض المعنى الأصلي بافتراض معنى جديد هو في حقيقته عبارة عن إيحاءات لا طائل من ورائها إلا الغموض. [1]

4- "موت المؤلف :يعتبر مقال رولان بارت" موت المؤلف الذي نشره عام 1961 للتعبير الرسمي عن الانتهاء الكلي لعهد الاحتفاءبالمؤلف، إذيقول:"إن الكتابة هدم لكل صوت ولكل نقطة انطلاق ..الكتابة هي السواد والبياض الذي نتوه فيه فيهكل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب."مقولة موت المؤلف تهدف إلى إقصاءالمؤلف وانتزاعه من النص انتزاعا،بقدر ماتهدف إلى تخليص النص من شروط الظرفية وقيودها.[2]

د -نقدالتيارالتفكيكي:

على الرغم من النجاحات التي حققتها هذه النظرية إلا أنها لم تسلم من الانتقادات التي تركزت حول المبادئ التي أقامت عليها:

-يعتبر**جون إليس john Ellis** واحدا من أبرز الرافضين للتفكيك وقد جاء في كتابه**Against Deconstructio**" هجوما عنيفا، ورأى أن ليس في التفكيك جديد وكلما فعله التفكيكيون أنهم استخدموا مصطلحات نقدية جديدة للتعبير عن مقولات من سبقهم إليها من نقادآخرين .[3]

-يقوم النقد التفكيكي على مواقف استعراضية أو استفزازية تصادف هوى من جانب المثقف الأمريكي صاحب مزاج ذاتي خاص أكثر مما يقوم علىمرتكزات نظرية يسهل تطبيقها.

-الأفكار التي تبنتها التفكيكية كانت من أقوى معاول هدمها فكرة غياب المركز المرجعي للنص.

---

[1]- وردة مداح :التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي،شهادة ماجستير،قسم اللغة العربيةوآدابها،جامعةالعقيد الحاج لخضر،2010-2011،ص 33.

[2]- عبد الناصرحسن محمد :نظرية التوصيل وقراءة النص،المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات،القاهرة، دط،1999 ،ص54.

[3]- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،ص256 .

– المبالغة في القول بموت مؤلف النص وعدم ثبات معاني النص .[1]

3–3–جماليةالتلقيEsthétique de réception:

أ–نشأتها :

اقترنت نظرية جمالية التلقي منذ بواكيرها الأولى بما آل إليها لفكر الألماني من تطوير عبر التاريخ في مستويات أدبية ونقديةكثيرة .وتهتم هذه النظرية بالقارئ وبما يثيره في النص بغض النظر عن النص و شخصية المؤلف.

وتعودجذور التلقي إلى الأفكار التي جاءت في النقد الإنجليزي والفرنسي عند"إدجارد آل بو "الذي أولى القارئ اهتماما كبيرا في إطار عنايته بالأثر الفني.[2]

إن نظرية التلقي هي عملية زحزحة لمركزية المؤلف و الاهتمام بالقارئ أو المتلقي،وهذاما ظهر في مدرسة كونستانس التي هي أولى محاولات لتجديد دراسة النصوص في ضوء القراءة،و كان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على كشف الروابط القائمةبين النص و مبدعه،فراح أتباع هذه المدرسة ينادون بانتقال العلاقةمن الكاتب إلى نصه إلى العلاقةبين القارئ والنص. [3]

فنجد أنّ نظرية التلقي أحدثت ثورة عارمة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية في تاريخ الأدب الحديث، بوصفها نمطا جيدا في الدرس الأدبي.

ب –روادها:

لقد أثارت نظرية القراءة وجماليات التلقي منذ نشأتها في ألمانيا الغربية عدة نقاط مهمة وجذبت إليها عددا هائلامن المنظرين والنقاد.

---

[1]– عثمان موافي :مناهج النقد الأدبي والدراسة الأدبية،ص175 .

[2]– عبد الناصر حسن مُحَّد :نظرية التوصيل وقراءة النص،ص78.

[3]– فتيحة سريدي:نظرية جمالية اللتلقي في النقد العربي الحديث،التواصل في اللغات والآداب، ع37 ،2013ص121.

***في النقدالغربي:**

–هانز روبرت ياوس: كان عضوا بارزا في مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية، وهو أول من شرح العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا، بعد إعلانه عن تغيير النموذج في علوم الأدب 1969م من تحليل ثنائية الكاتب والنص إلى تحليل العلاقة نص – قارئ.[1]

ويعتبر أول من أطلق على هذا النقد اسم جمالية التلقي، فهي محاولة للتجديد الأدبي الذي وصل حسب ياوس إلى الطريق المسدود.

ويقوم هذا التصور للظاهرة الأدبيةعلى مايسميه" ياوس "أفق التوقع عند جمهور القارئ [2] وتكون مهمة جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع والمسافة حسب ياوس في أفق التوقع(الانتظار) هي مسافة جمالية، كما كانت المسافة بين أفق النص وأفق التوقع القارئ أكبر كلما كان النص جميلاً وكلما كانت المسافة أقل كان النص سيئاً.

–"فولفغانج إيزر Iser:أحدأقطاب نظرية التلقي،وكان مقال إيزر" بنيةا لجاذبية في النص أثرا كبيرا في بوادر نظريةالتلقي،حيث يرى أن مهمة الناقد ليس شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ، وكانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لأعمال إيزر، ومعنى ذلك أن الأثر الأدبي يحتوي رموزا ودلالات تستطيع أن تشير لدى القارئ ما يمكن أن يعد نشاطا إبداعيا يوازي النشاط الذي أثاره في نفس كاتبه. [3]

أخذ إيزر مفهوم مصطلح القراءة الضمنيةمن كتاب البلاغةو التخييل، ولقدخصص مكانا مهما لما نسميه" المؤلف الضمني أو المتضمن "وعرف بأنه صورة الكاتب يكونها القارئ انطلاقا من النص.

[1]- محمّدخير البقا :بحوث في القراءة والتلقي،مركز الإنماءا لحضاري،حلب،سوريا، ط1،1998 ، ص33.

[2]- نفسه، ص35.

[3]- إبراهيم محمودخليل :النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ص124 .

ويبحث **إيزر** عن القارئ داخل العمل معتبرا أن القارئ هو نظام المرجع في النص ومايسميه" بنية نصية لضمنية التلقي"،ويعني أن القارئ يعمل على تحوير طبيعة النص استمرار وتجديدا كل ممارسة قرائية.[1]

***في النقدالعربي:**

فنظرية التلقي قامت على إبراز دور القارئ في توجيه المعنى وفهمه، فلقد لقيت صداها في النقد العربي الحديث، ومن الرواد العرب لهذه النظرية:

–مُحَّدمبارك: في أطروحته التي تعتبر رائدة في توضيح معالم هذه النظرية، التي كتبهاعام 1922 م، عن نظرية الاستجابة والتلقي في الأدب العربي، ثم أتبعها رسالة جادةعام1995 ،من كليةالآداب بجامعة بغداد عن القراءة ونظريةا لتلقي في النقد العربي.

وبعد أعوام أكملت باحثة من كلية التربيةجهودمُحَّدمبارك وهي **نادية هنادي** في رسالة ماجستير بعنوان "تعدد القراءة في النقد العربي القديم "في كليةالتربية للبنات بجامعةبغداد 1949 م.

حاولت هذه الدراسة تتبع ملامح نظرية التلقي وتعدد القراءات في النقد العربي القديم.

أما الدراسة التطبيقية التي تبنت التلقي،فهي ما اختاره **أحمدالناصري** موضوعا لأطروحته للدكتوراه،حيث بحث عنها لدى شاعر كبير من شعراء العربية وهو المتنبي، وكان عنوان أطروحته "شروح ديوان المتنبي في ضوء نظرية التلقي"،في كلية التربيةابن رشد 1997 م [2]

ونجد مصطفى ناصف في محاولاتها لجادة يسعى من خلالها إلى إعادةالنظر في الشعر لاسيما كتابه "قراءة ثانية لشعرن االقديم". [3]

---

[1] – مُحَّدخيرالبقا :بحوث في القراءة والتلقي،ص38 .

[2] –ابتسام مرهون الصفار،أثر المناهج النقدية الحديثة، مجلة العلامات،الجزء55 ، مجلد14 ، محرم 1426 هـ،مارس،ص296 .

[3] – إبراهيم محمودخليل،النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ص125.

ج –مبادئ جماليةالتلقي:

تعتمد هذه النظرية جملة من المبادئ يمكن أن نورد أهمها:

–القارئ المستهدف في أي عمل أدبي ولا قيمة لذلك العمل إلاحين قراءته.

–النص الأدبي نص مفتوح، وبهذا المعنى أعادت لذلك العمل جماليات التلقي للقارئ حقه الذي سلبته إياه الكلاسيكية، فجعلته منتجا للنص ومؤولاً له.فالنص لا قيمة له مادام حروفا على الورق حتى يعطيه القارئ الحياة، ولهذاجعلت جماليات التلقي القارئ قوة مسيطرة تمنح النص الحياة وتعيد إبداعه وتصبح القراءة عمليةإنتاجية [1].

–ليس ضروريا أن يقرأ النصف بإطارها التاريخي، فللقارئ مرجعياته التي تمكنه من تشكيل المعنى الأدبي للنص.

–يستخدم أصحاب نظرية القراءة وجماليات التلقي مصطلح أفق التوقع ويعنون به استحالة فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول الأمر، فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله عن طريق التداخل بين هذين الأفقين تنمو لدى المستقبل القدرة على تنوع بعد الدلالات والمعاني .[2]

د –عيوب جمالية التلقي:

أخذت على هذه النظرية بعض المآخذ، ووجهت لها بعض الانتقادات تركزت فيمايلي:

–جنوحها إلى جعل القراءة النقدية قراءة ذاتية لاتحد من جمودها الذاتي وقواعد ولاقوانين.

–أنها لاتزودنا بأي مقاييس أو معايير تستندإليها في تقويم النص الأدبي أوالحكم على عملية التلقي بالنجاح أو الإخفاق ممايهدد القراءة المنتجةإلى قراءة انطباعية.

[1] – محمّدعزام، النص المفتوح التفكيك أنموذجا،مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع398 ،2004،ص113.

[2] – إبراهيم محمّد خليل،النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ص120 –121.

والتناقض الظاهري.-تستخدم نظرية التلقي مصطلحات النقد الجديد كالمفارقة وهذا. والتخفي وراء الضمير المتكلم، والإبهام أو الغموض يجعل القول إن النقد التطبيقي الذي كتبه رواد مدرسة التلقي ونشر في بعض المجالات نقد لم يؤثر كثيرا في النقد الحديث،ويمثل علامةخارقة فيه[1].

[1]- إبراهيم محمّد خليل،النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ص127.

الفصل الأول: في نقد الرواية

1- الرواية الجزائرية(تحولات الواقع والشكل)

إذا كان النقاد في المشرق العربي يتفقون على أن الرواية العربية نشأت في ظل عوامل وظروف تدخل في إطار ما يسمى بالنهضة العربية، وبالتالي فإنها نتيجة لها وأنها لا تخلو من تأثيرات الآداب الغربية بعد إطلاع الأدباء العرب عليها عن طريق الترجمة، أو البعثات العلمية فإنه " من التعسف القول إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين أو نهاية القرن التاسع عشر من لاشيء إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة " [1]

هذا التأثير هو نفسه الذي تراه في الرواية الجزائرية الحديثة والتي لم تكن بمعزل عن هذه الظروف وإن كانت تختلف قليلا عن مثيلاتها العربية.

وإطلالة على ما عاشته الجزائر من عمليات طمس الهوية وتشويه للثقافة ومحو الشخصية يؤكد ما كان في الرواية العربية، ويدعمه، وقد ارتبط تأخر ظهور الرواية في الأدب الجزائري الحديث، وتخلفها عن مواكبة القصة العربية عموما بالاستعمار الاستيطاني الذي سعى سعيا حثيثا إلى هذا التدمير، وفرضه للقهر والسحق والحرمان خوفا من النهضة، وقد بلغ به الأمر إلى حد محاولة الوقوف حتى ضد الثقافة الشعبية بأساطيرها وحكايتها وشعرها الشعبي إضافة إلى حصر التعليم في طبقة ضيقة ممثلة من أتباع فرنسا، وفرض الرقابة على النوادي والصحف، وهذه العوامل مجتمعة وغيرها أدت إلى تأخر الرواية الجزائرية قياسا إلى فنون أدبية كالشعر أو المقال أو والقصة بالمعنى المعروف للأنواع الأدبية، لأن طبيعة الصراع السياسي والحضاري الذي عاشه الشعب الجزائري " يقتضي الانفعال في النظرة؟ والسرعة في رد

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 18.

الفعل وعد التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر وهي ظروف جعلت الأديب يميل إلى القصة القصيرة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة " [1]

فظروف نشأة الرواية الجزائرية غير مفصولة إذن عن هذه النشأة في الوطن العربي كله، مشرقه ومغربه، سواء في نشأتها الأولى المرتدة أو في انطلاقتها الناضجة، ولم " تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوروبية بأشكال مختلفة وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا " [2]

وقد كان " أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو حكاية " العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه مُحَّد بن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1852، 1878، 1902م" [3]

بعد ذلك " تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع – الروائي- دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسة مثلما تجسده نصوص " غادة أم القرى" سنة 1947م لأحمد رضا حوحو" الطالب المنكوب" سنة 1951م لعبد الحميد الشافعي و"الحريق" سنة 1957م لرشيد بوجدرة و" صوت الغرام" سنة 1967م لمحمد منيع إلا أن البداية الفنية التي يمكن أن تؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص " ريح الجنوب" سنة 1971 لعبد الحميد بن هدوقة " [4]

---

[1]- مُحَّد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، مصر، 1983، ص07.

[2]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث(تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ماي 1995، ص195.

[3]- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، السبت 03ماي2022

www.alarab.com/spip.php.page:article19906.

[4]- بن بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية لطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005،ص07.

وانطلاقا من هنا شقت الرواية الجزائرية طريقها نحو الانتشار ومسايرة الواقع، ونقلت مختلف التعبيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، ومن الملاحظ أن الرواية الجزائرية قد صبغت بصبغة ثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار كما سايرت النظام الاشتراكي، وهذا ما نجده في عقد السبعينات،ودخلت الرواية فيما بعد مرحلة جديدة فيها ثورة ونضال وانهزام،إذ انطلق الكاتب من الواقع الذي عاشه وعايشه في زمن الازمة فاصطلح عليه ب: أدب الأزمة [1].

1-1- الكتابة الروائية في مرحلة السبعينيات:

لقد " كانت سنوات السبعينات من القرن الماضي هي سنوات الانطلاقة الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، فبالإضافة إلى رواية" ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة فقد نشر الطاهر وطار روايتي: " اللاز" و"الزلزال" وقد أسست هذه الروايات الثلاث للفن الروائي في الحقل الثقافي الجزائري، وبعدها لم يعد سؤال ماهية الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية مطروحا، فقد كانت رواية " بن هدوقة" و" الطاهر وطار" فاتحة لبروز جيل بأكمله من الروائيين الجزائريين الذين يكتبون الرواية بلغة عربية تنقلت من الأطر التقليدية للغة العربية المتوارثة، وتعالج الواقع الاجتماعي والسياسي بلغة حداثية وبرؤية عميقة وتمكن من الفن الروائي " [2] حيث حاول الروائيون الجزائريون أن " يوفروا لأعمالهم الروائية قدرا من الفنية بتفاوت زاد كل منهم ورصيده من الممارسة الروائية وقد اجتمع تراكم من النصوص الروائية في

[1]- ينظر: شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع(مرجع سابق)،ص01.

[2]- عمار بن طوبال، جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مدونة عمار بن طوبال، السبت 11 سبتمبر 2011:
http:koutama18.plogspot.com/210/09/blog.post9693.html

هذه الفترة بلغ ستة عشر نصا روائياوهو النتاج الذي حذا ببعض الباحثين إلى اعتبار أن السبعينيات عقد الرواية الجزائرية وتبلور اتجاهاتها " [1]

وهنا نتساءل عن الظروف السوسيولوجية والسياسية التي جعلت من عقد السبعينات عقد تبلور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية،وجدير بنا أن نذكر تلك العوامل(النشطة) التي دفعت بالرواية الجزائرية إلى التبلور والنضج الفني وهي تحيل إلى الظروف السياسية والاجتماعية و تلك التحولات العميقة التي عرفتها الجزائر المستقلة، فقد كانت فترة السبعينات فترة التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وقد كانت استجابة الروائي الجزائري – على وجه التحديد- لتلك التحولات القاعدية مشروطة بالمثيرات الثورية الوطنية التي روج لها النظام في تلك الحقبة وقد جعل من الثورية التاريخية مرجعية لمشروعية سلطته.[2]

حيث قام الحزب الحاكم الوحيد تبني كل النشاطات الفكرية والإبداعية بشكل يخدم مصالحه وتوجهاته واختياراته السياسية والاقتصادية، والإيديولوجية، ومن خلال مؤسساته الثقافية التي كانت تشرف على التنشيط الثقافي ومجالات النشر والتوزيع قام بتوجيه الثقافة والفن والسينما والشعر وغيرها من الفنون والآداب نحو خدمة الأهداف التي رسمها.

وضمن هذا السياق العام الذي عرفه المجتمع الجزائري، تم الكشف عن إيديولوجيا جديدة تتجاوز البنيات التقليدية للمجتمع الجزائري، فظهرت اختيارات عديدة " كالثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والتأمينات، والطب المجاني وكذلك الأطر الديمقراطية للنضال الثوري والوطني بشكل

[1]- حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل،عدد 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006، ص30.

[2]- نفسه ،ص 47.

شرعي على مستوى الجامعات وخارجها كلجان التطوع، لفائدة الثورة الزراعية، واللجان التربوية،وغيرها من الأطر التقدمية " [1]

وضمن التطور العام الذي ساد عقب الاستقلال، كتب عبد الحميد بن هدوقة روايته" ريح الجنوب" مبرزا من خلالها اهتمامه الكبير بالجانب الاجتماعي، غير أن ميل الكاتب إلى الأسلوب الواقعي جعل هذا الاهتمام في الرواية وكأنه أمر ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية الأخرى، وهي غاية وصف القرية وتقاليدها، ونفسية أهاليها ولا سيما النفسية المحافظة" [2]

وقد يتناول في الرواية موضوعُ(الأرض والمرأة) وما يخلله من صراعات بين شرائح المجتمع المختلفة داخل تقاليد وأعراف قاهرة تمثل خصوصية في الثقافة الجزائرية، وضمن تلك الصراعات تبرز الذات الفردية المشدودة إلى الماضي، وأيضا الذات الجماعية المنفتحة على الراهن الوليد المتطلعة إلى المستقبل.

أما الطاهر وطار فقد وجد نفسه وجها لوجه مع التيار الواقعي الاشتراكي الذي كان يساير الخيارات الإيديولوجية للسلطة، فما من أحد يقرأ روايتي" اللاز و"الزلازل" ،ألا ويحس صاحبها ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة(...) وما وجود شيوعيين أجانب بجانب زيدان أثناء صراعه مع مسؤول جبهة التحرير الوطني إلا أحد الدلائل على تفرد وطار بهذا الموقف.

كما ركز على قيمة (الثورة التحريرية) وما تولد عنها من تبعات اجتماعية ونفسية ارتسمت في تضاريس الواقع الاجتماعية الجزائري، وقد جعل وطار" الوصف في هذه الرواية على العموم أقرب إلى وصف بلزاك وغيره من كتاب الواقعية الكبار " [3]

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986،ص 97.

[2]- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، (مرجع سابق) ،ص 11.

[3]- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دت) ،ص46.

والحقيقة التي يشير إليها النقاد هي أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في السبعينات، جاءت مشدودة إلى التيار الواقعي الذي وضعها داخل حدود الممارسة الروائية الكلاسيكية (التقليدية) بحيث " يتضح لنا الموقف الإيديولوجي للرواية العربية الجزائرية الحديثة موقفان أساسيان موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين" [1]

واستطاع هذا المذهب الفني أن يحدد وعي الكتابة فبدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في السبعينات تستبطن فلسفة" الواقعية" ونتوشح بجماليتها الفنية.

إن البناء الفني لرواية السبعينيات –كما يذكر مُحَّد مصايف جاء ناجحا " فإذا أنشأ كاتب جزائري رواية ظهر فيها هذا المجتمع جامدا قليل الحيوية والطموح، كانت هذه الرواية فاشلة فنيا، وغير صادقة في تعبيرها عن المجتمع لأنها تكون قد قدمت هذا المجتمع في حالة جمود، وهو في الواقع متحرك يطمح إلى المزيد من التقدم والتطور"[2]

ومما سبق ذكره، ومن خلال قراءة نصوص كثيرة من نتاجات جيل السبعينيات يمكن أن نوجز بعض الخصائص المشتركة للنص الروائي السبعيني في النقاط التالية:

*إعلاء الجوانب الفكرية على الجوانب الفنية.

*حضور بعض القضايا القومية في المتن الروائي.

*حضور التاريخ الجزائري الحديث كتيمة بارزة في النص الروائي.

*إسناد دور البطولة في العمل الروائي لمثقفي البرجوازية الصغيرة والطبقات الوسطى.

* استخدام اللغة البسيطة القريبة من العامية والخالية من ملامح البيان العربي.

[1]- مُحَّد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، (مرجع سابق) ،ص 11.

[2]- نفسه،ص 16.

* تبني الواقعية الاشتراكية كمنهج في الكتابة الروائية.

* غياب الروايات التي تسرد حياة أجيال البشر في شكل ملحمي.

* التماهي مع الخطاب السياسي للنظام الحاكم وتقديمه إبداعيا من خلال العمل الروائي.

1-2- الكتابة الروائية في مرحلة الثمانينيات:

من يتأمل واقع المجتمع الجزائري مع بداية ثمانينات القرن العشرين، يمكنه تسجيل حالة من التحول الاجتماعي، بداية بالربيع الأمازيغي (1980) ثم الأزمة الاقتصادية (1986) فأحداث أكتوبر(1988)، التي شكلت منعطفا تاريخيا، في مسار المجتمع الجزائري، وانتهاء بالانفتاح الديمقراطي والتعددية الحزبية، وحرية الصحافة والإعلام، حيث تمت المصادقة عليها في تعديلات الدستور(1989) ثم رفض نتائج انتخابات ديسمبر (1991) وكان ذلك يوم11جانفي 1992مما أدخل البلاد في حمام من الدم والدموع.[1]

على الرغم من هذا التحول إلا أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم يتح لها تخليف قطيعة فنية مع رواية السبعينات على مستوى الرؤية الفنية وأساليب التعبير، إلى درجة يعتقد فيها الدارس بأن مرحلة الثمانينات كانت مرحلة شغور، لأنها كانت – بشكل ما- استمرارا لفترة السبعينيات، فكتاب الجيل السبعيني مازالوا حاضرين كما تتخلص روايات الجيل اللاحق من الرؤية التي أنتجتها فترة السبعينات وظلت- بشكل عام- تشكل استمرارية على مستوى الأشكال والمضامين لروايات المؤسسين.

[1]- ينظر: أنور نصر الله هدام : المصالحة الوطنية في الجزائر خطوة حضارية نحو أزمة اختيار السلطة السياسية، معهد الهقار جنيف،ط1، 2007، ص47،ص50.

إلا أن تململ رواية الثمانينات الذي يبشر ببداية وعي الكتابة الروائية بمستجدات المرحلة، تشهد عليه أيضا أعمال الكاتب رشيد بوجدرة الذي بدأ منذ هذه الفترة "يكتب نصوصا باللغة العربية بعد أن أنجز مدونة روائية بلغة ديكارت جعلته في مصاف كبار الروائين في الغرب وواحدا من أهم ممثلي تيار الرواية الجديدة في فرنسا إلى جانب كلود سيمون وآلان غروب غرييه وناتالي ساروث"[1]

كما أن ترجمة أعماله إلى العربية جعل ملامح الحداثة الروائية تعرف طريقها إلى الكتابة الروائية الجزائرية بشكل باهت انسجاما مع بداية الانفتاح الثقافي والاجتماعي التي ترتسم في الوعي الاجتماعي الجزائري.

وعلى العموم يمكن اعتبار كتاب الثمانينيات أكثر جرأة في ملامسة الراهن، والقفز على السائد السردي فالمرحلة أنتجت نماذج روائية كان لها صدى عميق في الحقل الثقافي الجزائري منها على سبيل المثال لا الحصر" الجازية والدروايش (1983)" لعبد الحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج في "نوار اللوز(1983) وجيلالي خلاص في" رائعة الكلب(1985) " والحبيب السائح في " زمن النمرود(1985)" ورشيد بوجدرة في " التفكك(1982)" و" معركة الزقاق (1986) " «وغيرها من التجارب التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الروائية ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينيات " [2]

وهكذا كانت ثمانينات القرن العشرين مرحلة تململ على صعيد الكتابة وعلى صعيد المعيش وهو تململ يبحث عن ذات الإنسان وعن ذات الكتابة على السواء.

[1]- كمال الرياحي، رشيد بوجدرة، أو قدر الحياة في فم الذئب، الواشنطوني العربي، موقع أنترنيت : www.arabwachinglomam.org/arabbie بتاريخ 2022/5/11.

[2]- بن بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواي العربية الجزائرية (مرجع سابق) ،ص09.

1-3- الكتابة الروائية في مرحلة التسعينيات :

لقد ألقت مرحلة ما بعد أكتوبر 1988 بظلالها على الكتابة الروائية الجزائرية مما جعل هذه" الكتابة تكشف عن عبقريتها الخاصة في قدرتها على التحول إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم، وإلى سلاح في يد الأعزل الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة محملا إياها كل المخاوف والأحزان والشطط وصراخ المبحوح " [1]

فكانت هناك نصوص كتبت تحت ضغط الأحداث لتسجل تفاصيل الراهن الجزائري، وتندد بقتل ذاتية الإنسان مشكلة ما اصطلح على تسميته رواية الأزمة " وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي تتوالد منه تيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفى "[2]وهكذا صار العنف يشكل مدار معظم الأعمال الروائية الجزائرية، في تسعينيات القرن العشرين حتى يمكن تعريف هذه الأخيرة " برواية العنف" ومن الطبيعي في الحقيقة أن يسود موضوع العنف باعتبار أنها التجربة الجوهرية العامة التي مر بها المجتمع، خصوصا أن الرواية من بين كل الأنواع الأدبية الأخرى الأكثر التصاقا بالواقع والأكثر قدرة على مساءلته والتعبير عنه، وهكذا كانت الظاهرة بالنسبة للنص الروائي الخاص في عهد الأحادية الحزبية يمكن إرجاعها إلى اشتراك الروائيين في تبنيهم هذه الدرجة أو تلك، للواقعية الاشتراكية التي تحدد الأدب، كما نعرف، هدفا نضاليا، فإن الأمر ليس كذلك في التسعينات أي في زمن التعددية الحزبية والانفتاح على الرأسمالية إذ تفرقت السبل إيديولوجيا، فإذا قارنا مثلا بين رواية " **الشمعة والدهاليز**" "**والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار**" من جهة وبين" **مرآة الضرير**" و" **سيدة المقام**" لواسيني الأعرج من جهة أخرى لوجدنا أن الموضوع واحد، وهو العنف المتلبس بالدين لكن الخلفية الإيديولوجية عند الكاتبين مختلفة إن لم نقل متناقضة.

---

[1]- عبد الله الشطاح، " رواية تحت المجهر.....الرواية التسعينية....كتابة محنة أم محنة كتاب "، يومية الحوار الجزائرية، 2009/12/16.

[2]- بن بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية (مرجع سابق) ،ص11.

وهكذا نجد أن تمركز رواية التسعينات حول هموم الجماعة، لا يحيل إلى وحدة المعتقد الإيديولوجي وإنما لوحدة التجربة العامة للمجتمع والمتمثلة في تجربة العنف كتجربة جوهرية شاملة، لكن كان هذا كافيا لكي تبقى رواية التسعينات بدورها أسيرة الإيديولوجيا، كما كان حال الرواية الجزائرية منذ الاستقلال.

وعلى الرغم من هيمنة تيمة العنف نلاحظ بوادر اقتحام الرواية الجزائرية لموضوع جديد في انتظار أفاق أخرى قد تأتي بعد انقضاء زمن العنف، هذا الموضوع الجديد يتمثل في دخول العاطفة مجال النص السردي المرتبط بالعقيدة الاشتراكية التي سادت عند روائيي عهد الأحادية الحزبية، حيث تمحورت الرواية الجزائرية حول الأشكال المحلية للصراع الطبقي وغاب الموضوع الإنساني الخالد المتمثل في الحب الذي يحظى بالمكانة المهمة في كل آداب العالم، وربما يعكس هذا الغياب للعاطفة في الرواية الجزائرية صلابة الواقع الجزائري المعاصر، والتي انعكست على ذات الإنسان ووعيه، وبذلك انطمست الكتابة الروائية في عهد الدم الجزائري، متناسبة الشغف بقضايا العاطفة والوجدان، ولعل هذا الوضع النفسي يعكس أيضا صورة المرأة في ذهنية الرجل؛ الصورة التي ترى في المرأة موضوعا للمتعة الجنسية، أو الاستغلال أكثر منها موضوعا للحب ولهذا نجد أن ظهور الجنس في الرواية الجزائرية عند رشيد بوجدرة وهو أول من أدخله إلى النص السردي الجزائري، وظهرت العاطفة الرومانسية عند الروائي بشير مفتي في روايته " المراسيم والجنائز" وعند واسيني الأعرج في " شرفات البحر...الخ، ولكن يمكن اعتبار أحلام مستغانمي في " ذاكرة الجسد" رائدة الرواية الرومانسية في الجزائر.

2- تطور النقد الروائي وأثره على النقد الإبداعي الجزائري:

إن الاهتمام بالحركة الأدبية النقدية وتتبعها يلاحظ في غمرة اليسر كثرة الكلام عن أزمة النقد الأدبي الذي عرفته الساحة الأدبية النقدية، ومن غير شك إنّ لهذا الطرح امتداد معرفي تم بناء هذا الاعتقاد على ضفافه ، كما أن هناك اختلافاً في طبيعة هذه الأزمة من حيث ذاتها وكذا من حيث توالدها. فالأعمال النقدية بالرغم من أسلوبها الأكاديمي الكلاسيكي، تبقى بعيدة عن أفق التوقع الذي يتوخاه كل باحث سواء تعلق الأمر بالنظرات النقدية الأولى التي خاضها"رمضان حمود" أم بجهود المفكرين المعاصرين أمثال "مُحَمَّد مصايف" و"عبد الله ركيبي".

وأما الحديث عن الأزمة فهو حديث طبيعي له من المنطقية ما يجعل هذا التوجه ضرورة معرفية، لأن هذه الأزمة ليست أزمة عامة مطلقة، بل هي أزمة إبداع أيضاً إلى حدٍ ما، لأن وجود نقد أدبي راق يتطلب وجود إبداع أدبي راق أيضاً، يتحمل تبعات المنجز الأدبي سواء من حيث كونه وافد نقدي غربي أو دراسة نقدية عربية كان لها الفضل في ظهور وجوه نقدية في الساحة الأدبية حاولت أن تتجاوز النقد التقليدي، إلاّ أن ما غلب على محاولاتهم تلك أنها أخذت منحى نظري بحت إلا في قليل سياقاته الحديثة التي راهنت على تجاوز ذلك من خلال الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة ومحاولة إسقاطها على المنتج العربي ، غير أن هذه الصلة بهذه النظريات المعاصرة بقيت على صعيد اجترار التنظير في معظمها إلا أن لا أحد ينكر أهمية ودورها بوصفها عصب التفكير النقدي الحديث خاصة في شقه الموجه نحو الرواية، فالممارسة بدونها عمياء لا تهتدي إلى الطريق السوي ولكن النظرية هي الأخرى في غياب الممارسة تبقى عرجاء ، فهل يمكن أن نعزو ذلك إلى انبهار بالنظريات المستجدة على الساحة الأدبية عربياً وعالمياً أم أنه جهد صادق يرمي إلى هضم وامتلاك الجانب النظري، وما اجتراره إلاّ رغبة مخلصة في تطويعه قبل إنزاله إلى ميدان الممارسة؟ وللإجابة على هذه التساؤلات وجب الوقوف عند المنجز النقدي الغربي وتداعيات تأثيره على الإبداع العربي، خاصة في

جانبه النقدي الذي حذا حذوه.

2-1- مفهوم النقد الروائي:

مجال الغرض النقدي في عموم حضوره هو تتبع الإبداع الأدبي الروائي وكذا التعمق في فضاءاته السردية الواسعة، والكشف عن خبايا النصوص والبحث في كل تجلياتها الشكلية والموضوعية، وهذا يعني أنه في حد ذاته قديم قدم الإبداع الروائي ذاته، أما قولنا أنهإبداع فنحن نتقصد به كل ما أنتجته الموهبة أو القريحة الإنسانية في جميع جوانبها الفنية .

والأكيد في هذه الحالة أن لكل عملية إبداعية صاحبه نقد خاص به؛ إذ إنه عندمايقترن النقد بالمادة الإبداعية فحتما فإن ذلك سيختلف من حيث كنهه وماهيته وطبيعته.فإذا كان النقد: "تحليل وتقويم متعدد الجوانب مبني على إمعان الفكر، وعملية تزنوتُقوم وتَحكم "[1] فإسقاط هذا المفهوم يصدق على كل الصيغ الإبداعية المختلفة بما فيها الإبداع الروائي، لكننا وفي سياق الحديث عن الأدب نجد أن النقد الأدبي – وهو النقد الذي تكون مادته الأدب–بدأ في التخلي عن صفة العموم والتوجه نحو التميز والاختلاف وذلك لاختلاف مادته الأولى ألا وهي النص الروائي[2].

فالنقد الروائي الأدبي يتميز في كثير أحيانه "بأن مادته هي عموما الأثر الواحد، وأن منهجه تطبيقي، وأن غايته كشف معنى النص، وهو نظر مركز في نص يدرس تركيبه وترتيبه وعناصرهوأسلوبه ومضمونه، ويكشف الخصوصيات التي تميزه بين أمثاله "[3] مما يعني أن النقدالأدبي بدأ يتخذ هويته؛ إلا أنه نظير تعدد المناهج النقدية التي تهتم بنقد النصوص الأدبية خاصة تلك التي تدعي الاهتمام بالنص السردي عموما والروائي على وجه التحديد، حيث أخذت تعاريف النقد الروائي الأدبي هي

[1]- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس ، تونس ، د ط ،1986 م ، ص390.

[2]- نفسه، ص391.

[3] – زيتوني لطيف :معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان ناشرون،دارا لنهار للنشر،ط9 ،بيروت، لبنان،2002، ص169.

الأخرى في التعدد، وبقي القاسم المشترك الوحيد بينها هو: "أنه مجموعة الأساليب المتبعة (مع اختلافها باختلاف النقاد) لفحص الآثار الأدبية والمؤلفات القديمة والحديثة بقصد كشف الغامض وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكمعليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد "[1]

ومع ذلك تظل المحاولات الفنية التي تسعى إلى إيجاد ماهية للنقد الأدبي عصية بسبب اتسام الأثر الأدبي الروائيبالتنوع والتحول والاختلاف الذي يميزها، مما ساعد على انتقال هاته السمات إلى النقد الروائي؛ غير أن هناك بعض من النقاد من حاولالتعمق في مفهومه، فرأى أنه " يتم تحليل النصوص الأدبية عن طريق تأمل الدارسعناصر النص وطرائق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض، دون أن يتجاوز حدودالنص إلى موقع آخر، كما أن دارسة النص لا تقوم إلا على ما يجده الدارس في نفسهعند قراءة الشعر والكلام المختار وذلك بتفقد النص والنظر في صوره ولغته والوعيبرموزه وإشارته، والتدقيق في امتلاك خواطره وهواجسه، والتقاط سوانحه والحس بوقعهورنينه وأضوائه، ولا يكون شيء من ذلك بالقراءة المتساهلة وإنما يكون ذلك بالصبر والتنظيم والانقطاع " [2]

وبالرغم من أن المصطلح النقدي الأدبي الروائي لم يعتره ما اعترى بعض المصطلحات الأدبية الوافدةبحكم أصالته، إلا أنه لم يوضع له مفهوم قار جامع مانع، وإذاكان الأمر كذلك، فالإشكال القائم سيتسع دوما عندما تأخذ محاولات إيجاد مفهوم نقديروائي واضح؛ فالظاهر أنه لم يتم وضع تعريف جامع لنقد يهتم بكل جنس أدبي على حدى، فنجدأن النقد يتصف بما يجاوره، أي عندما يتصل النقد بالجنس الأدبي الوارد البحث فيه،فيظهر: النقد الملحمي ، والنقد القصصي، والنقد الشعري، ونجد كل ذلك قابعاً تحت لواءالنقد الأدبي.

[1]- مجدي وهبه،كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط2 ،بيروت لبنان 1989م،ص417.

[2]- مريم جبر فريحات:النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث ومواكبتها،وقائع المؤتمر الدولي الثانيل كلية الآداب والعلوم التربوية :عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،عجلون،الأردن،ط9، 2015، ص678.

ولعل هذا الإشكال القائم مكمنه في فصل جنس الرواية باعتبارها عملية سردية متعالية، تفرض ما يلائمها من أدوات بحثية عن باقي الأجناس الأدبية، بحيث تفرض تلك المعطيات المنهجية التي تتوافق وعالمها الإبداعي، ولكن هذا لا يمنع من البحث عن ماهية النقد لكلجنس. فالنقد الروائي بحكم طبيعة الرواية سيختلف لا محالة عن النقد الشعري أو النقدالقصصي في إجرائه وفاعليته.

ومن هنا يمكن القول إن النقد الروائي هو العلامة الظاهرة والجامعة التي تتصلبجميع الأجناس الأدبية وتتماهى داخلها، وذلك انطلاقا من أن الرواية المعاصرة أضحتتتسم بما يسمى (تداخل الأجناس)، مما يعني أن الناقد الروائي يجب أن يتسم بالشمولية واسع الاطلاع، موسوعي المعرفة، له من الخبرة و التجربة ما يكفي لدارسة وبحث الشكل الروائي ومضمونه كعمل فني.

وقد عرف النقد الروائي الجزائري المعاصر تمثل عدة مناهج واتجاهات بدءاً بالاتجاهالتاريخي (الذي كان أكثر انتشارًا) مرورا بالاتجاه الاجتماعي والنفسي وصولا إلىالاتجاهات النصية من بنيوية وسميائية وتفكيكية، كل ذلك محاولة من النقاد لفهم هذاالنص وتفسيريه.

2-2- النقد الروائي الغربي:

نلاحظ أننا كثيراً ما نصادف من الكتابات النقدية في الغرب، في القديم منه وفي الحديث، أنها في الحقيقة تمارس موضوع النقد، لكن دون أن تصيغ هذا النشاط النقدي على وجهه الصريح،ويبدو أن ذلك لم يكن صراحة في الكتابات النقدية، إلا مع الناقد الفرنسي تودوروف كما سبق وذكرنا ،وكذلك رولان بارت من خلال كتاباته التي تتناول تاريخ النقد، والذي يعود إلى كتاب (مقالات نقدية)لرولان بارت "يتصادف مع جملة من الأعمال التي يمكن أن تنضوي تحت مفهوم النقد مثل مقالته: (الأدب الأدبي)، و(لا وجود لمدرسة ألان روب قريي) ،و (جواب كافكا)... على حين أن هناك مقالاتٍ أخراةً في هذا الكتاب نفسه يمكن أن تُصنَّف في جنس « نقد النّقد» وذلك على الرغم من أن بارت

لم يتكلف إطلاق مصطلح النقد على ما كتب أصلاً ، وذلك ما تمثل في جملة مقالاته الشهيرة التي احتواها كتابه (مقالات نقدية) ،خاصة مقالتاه: (النقدان الاثنان) و (ما النقد) تتناول مذاهب نقدية سابقة عليها فتحللها، وتبدي رأيها .. إذن : تصنف هذه المقالات في النقد وذلك ضمن الجمالية و الإيديولوجية التي تطرحا النصوص[1].

وقد عرفت الحركة النقدية الروائية الغربية تطورا سريعا منذ السبعينيات لتصبح في بداية التسعينيات وبداية القرن الواحد العشرين ظاهرة نقدية واضحة ومنتشرة لدرجة لا يمكن مجاراة وحصر أو تحديد أو توثيق الدراسات النقدية، والكتب والأبحاث المنجزة.ويقودنا البحث في المسارات الموجهة لبروز القيم النقدية الجديدة إلى رصد توجهات أساسية، كان لها الأثر الواضح في إعادة تشكيل الخطاب النقدي، وفق معايير لم تكن متداولة من قبل. على اعتبار أن النقد الجديد نادى بالعودة إلى داخل النص " كان قد اعتمد معايير النقد التطبيقي، أو ما يعرف بالنقد العملي الذي يقوم على إلغاء كل ما هو خارج عن النص، والبحث عن المعنى الصحيح الكامن بداخله؛ فالنص (كل مغلق. كما أن التفسير أيضا مغلق ونهائي)" [2] فالمفاهيم العامة في المستوى الإجرائي للنقد الجديد لم تكن مضبوطة بجهاز مفاهيمي صارم يقوم على التحديد المنهجي الدقيق، الذي يجعل اللغة النقدية قابلة لأن تنتج خطابا منسجما ومتماسكا يلبي الطموح النظري في تطبيق المنهج التجريبي على حقيقة ذاتية إبداعية، فإن الفضاء النقدي الجديد ارتكز على مجموعة من القيم والمعايير النقدية التي سعت لضبط مصطلحات بما يستجيب للروح العلمية، قصد إنتاج معرفة أدبية قادرة على مواجهة خطاب النقد الكلاسيكي، سواء أكان هذا الخطاب متجها وجهة تاريخية أم اجتماعية أو نفسية، على اعتبار أن الحركة النقدية الجديدة في فرنسا شكلت نزعة مست جميع التوجهات النقدية في مقاربة النصوص الأدبية.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض :(في نظريةالنقد) متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها،دار هومة للطباعةوالنشر والتوزيع، الجزائر، 2010 ،ص228.

[2]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة ،عالم المعرفة، رقم 232 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 1998. ص 312

أما من جهة التركيز على بنية اللغة داخل النص الأدبي، فذلك يعني الوقوف في وجه نزعة سانت بعض النقاد الذين يروا بأن مهمة النقد الأساسية تتمثل في معرفة النصوص الأدبية " لتمييز الفردي فيها من الجماعي، والطريف من التقليدي، وجمعها بحسب الأجناس والتيارات. وتحديد العلاقة بين هذه المجموعات والحياة الفكرية والأخلاقية والاجتماعية، وبينها وبين تطور الأدب والحضارة " [1] .

فهذه الرؤية النقدية التي تقوم على النقد المغلق، أصبحت تعمل على الربط بين الأدب والحركة الذاتية والاجتماعية، ومن ثم تفسر الأثر الأدبي بما ليس كامنا فيه، ويستعان بمعطيات الحركة التاريخية الخارجية لتأويله ،"وبذلك يغدو النقد الأدبي فصلا من فصول التاريخ العام"[2] الذي تبنيه بعض الفرق النقدية الكلاسيكية دون تحديد شروطه الإجرائية.

وإطلاق مصطلح النقد الروائي على ما كتب إبداعيا على مستوى النتاج الروائي، مثّل في كثير الأحيان جملة مقالات أرادت أن ترسم مسارا نقديا يكيف الابداع الروائي وفق المعطيات الإنسانية التي تحتويها الحياة العامة، هذه المقالات النقدية إذا أصبحت تشكل لنفسها حيزا من الاهتمام يقف عنده المبدع فموضوع النقد الأدبي "يتضمن عنصًرا واحدً ا هو دراسة الأعمال الأدبية وطرق تلقيها وتذوقها، أما حين نمعن النظر في موضوع نقد النقد فسنجده يتضمن عنصرين مختلفين: أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي ،وثانيهما الأعمال الأدبية، وهذا يعني أن موضوع نقد النقد أوسع من موضوع النقد الأدبي، لأن النقد الأدبي نفسه يقع ضمن موضوع النقد" [3]الذي يدعي تناول مذاهب نقدية سابقة حاولت أن تمنح النضج للنقد الأدبي خاصة بما يرتبط بتحقيق نهضة ثقافية نقدية شاملة، والنضج في المجال الثقافي، بدوره مرهون بمشروع التحرر الذي عرفته جميع الميادين الأدبية، إلا

[1]- محمد القاضي :تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر ،تونس 1997 ، ص 9.

[2]- Carloni J.C et. Filloux ; La critique littéraire ;éditions PUF .Paris 1969 ,page 71.

[3]- باقر جاسم محمد: (نقد النقد أم الميثانقد؟) محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، العدد 3، العدد 37 ، يناير/ مارس، 2009 ، ص: 118 .

أن الناقد الأدبي الذي يريد أن ينشأ أو يطور أدواته في ظل معطيات الانغلاق المعرفي الذي يصطدم به في كثير الأحيان، جعله يشكو ضعف التواصل الفني بين الكاتب الروائي والناقد خاصة في حدود التقويم الذي يراه كل ناقد حقا مشروعا يجب ممارسته.

إن الفترة التي أنجبت جيلاً من الأدباء يكتبون باللغة العربية، لكفيلة بأن تنجب جيلاً من النقاد أيضاً، بغض النظر عن قيمة ما يقدمون، لأن الولادة في ميدان النقد عسيرة وبطيئة ولأن نضج العمل النقدي يتطلب معرفة علمية وفلسفية عميقة كما يتطلب ممارسة منتظمة طويلة.

إن الكتّاب كثيرون ولكن المبدعين قليلون، ومن الجهل أن يتخذ الطبع مقياساً للإبداع فصحيح أن النقد الأيديولوجي أو المضموني أو التركيز على الدلالة الاجتماعية، قد أفقد النص الأدبي أدبيته إلى حد كبير، ولم يرق بالنص من الانعكاس الآلي إلى مستوى انعكاس الانعكاس، وساهم أحياناً في الترويج للأدب "الصغير" وإغفال الأدب "الكبير". ولكن هذا ليس مبرراً للانتقال من النقيض إلى النقيض، أي إلى إلغاء الدلالة الاجتماعية أو السكوت عنها. ولعل الإضافة النوعية التي جاءت بها البنيوية هي أنها نبّهت إلى ضرورة انتشال الأدب من الفجاجة الواقعية والتسطيح ومكّنت النقاد من استخدام أدوات راقية في التعامل مع النصوص. لكن الاتجاه البنيوي الذي يعمد إلى تفكيك النص لمعرفة بنيته ثم يعيده إلى هيئته، ويبقى في حدود الإطار اللغوي مهما كانت تفرّعاته، إنما هو اتجاه يجعل من عمليتي التحليل والتركيب غاية في ذاتها. ومهما كان بارعاً في إنتاج المصطلحات وفي الاستفادة من مختلف العلوم، إلاّ أنه يظل قاصراً عن أن يحيط بجوهر الظاهرة الإبداعية. فأما مشكلة النقد عندنا فهي ذات طبيعة أخرى، إذ باستثناء جهود مُحَمَّد مصايف وعبد الله ركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوهاً قليلة جداً يمكن أن يعوّل عليها مستقبلاً، من أمثال الأساتذة: عبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك، وعبد القادر هني، ونور الدين السد... إن الساحة الأدبية عندنا من الخصوبة بحيث تجعلنا في أمسّ الحاجة إلى ممارسات

نقدية، ممارسات تستفيد من العثرات السابقة والنقد المضموني من جهة، ولا تكتفي –من جهة أخرى– بإسقاط النظريات الجديدة على النص العربي، وتخادعنا بالعمليات الرياضية ورسم الجداول فتحوم حول النص ولا تطال أبعاده.

ولأن للعربية خصوصياتها وأسرارها، فإني لا أطمئن إلى تحليل يدّعي صاحبه أنه بنيوي، وقد يتفنن في ترويض أحدث المصطلحات، إذا كان هذا المحلّل لا يميز بين جمع القلة وجمع الكثرة أو كان يجهل متى تأتي كان تامة ومتى تأتي ناقصة.

وتعرف الساحة الأدبية اليوم جيلاً آخر يجرّب كتابة الشعر والفن القصصي وتنبئ أصواتهم بمستقبل واعد للحرف العربي، في الوقت الذي يتعالى فيه صوت الزاوي أمين ويعلن انتقاله إلى الكتابة باللغة الفرنسية، وقد صاح مالك حدّاد من قبل معترفاً بأن الفرنسية منفاه وهو الذي يتقنها، وأعلن رشيد بو جدرة يوماً عن عودته إلى الكتابة بالعربية، مع أنه أثبت مقدرة عالية في الكتابة بالفرنسية.

2–3–النقد الروائي العربي:

تعتبر إشكالية النقد الروائي من المسائل المهمة ومن الإشكالات القارة التي عرفها الخطاب النقدي العربي، نظير الدينامية النقدية المتسارعة التي شهدتها المناهج النقدية على مستوى التفكير النقدي الغربي الحديث من جهة، ومن جهة أخرى التكيف اللامشروط والواسع للقارئ العربي على هذه المناهج النقدية بالقراءة والتطبيق مباشرة على النص الروائي العربي دون إعادة نظر فيه و في مبادئه أو في النتائج التي قد يثمرها إسقاطه على النص الإبداعي الروائي، حيث يرى بعض النقاد العرب أن العديد من التطبيقات على النص الأدبي العربي خاصة الروائي منه لم تكشف عن أسرار النص الأدبي بقدر ما زادته غموضا وهو ما أثار العديد من الشكوك حولها.

إن ظهور هذه الإشكالية ناجم في الحين ذاته " عن غياب الوعي بالأصول انطلاقا من النهل من مكتسبات الأخر، والذي لم يكن كمعادلة موازية وموازنة، فالأخذ كان عن طريق استلهام النتائج المتاحة للنظريات الغربية، وليس استلهاما لتداعيات هذه النتائج الناجمة عن مشروع غربي قائم على خصوصية البيئة والظرف الراهن الذي أنتجت فيه، إلا أن هذا لا يعني التهجم على النقاد العرب الذين تحمسوا لهذه النتائج كونها تبحث عن علمنة الأدب، انطلاقا من استنطاق النص وليس البحث خارجه" [1]، أو في محيطه الإبداعي الذي ولد من رحمه، وهذا التوجه نحو النقد الروائي الذي خاض سبيله بعض المفكرين العرب إنما هو دعوة صريحة " نتوجه إليهم طالبين منهم دراسة النظريات والمناهج الحديثة والمصطلحات وإقامة الأبحاث حولها وشرحها للقارئ قبل تطبيقها بحمايته دافعها ذلك التقديس اللامنطقي لكبار المثقفين " [2] لأن الإشكال الحقيقي مكمنه ليست في البحث عن خلفيات المناهج المعرفية فقط، كونها تقوم على سند فلسفي قبل أن تكون إجراء عملي، بل الإشكال هو كيفية تقديمها للقارئ وعرضها ضمن نسق إبداعي بعيد عن النقل الاجترار المعرفي الذي كثيرا ما تبناه نخبة من المفكرين على اعتبار أنه محاكاة يجب تفعيله للوصول إلى فرض منطق الإبداع الذاتي، فالنقد على اعتباره خاصية أدبية فهو كذلك نص إبداعي وجب الوقوف عنده، وطرح هذه المناهج النقدية خاصة الروائية منها دون شرحها له أو إلقاء الضوء عليها وليس على تطبيقاتها ونتائجها، هو ما جعل قضية المناهج النقدية تعد من " القضايا الشائكة التي كانت وما تزال تحظى باهتمام الكثير من أهل الرواية في مجال البحث، وهو اهتمام يعبر عن مدى القيمة الحقيقية المتزايدة التي أصبحت تعنى بها هذه القضية في مجال البحث العلمي بمختلف جوانبه ومستوياته، ولعل هذا ما يفسر بلا شك العدد الهائل من الدراسات والأطروحات التي أعدت في سبيل الوقوف عند جوهر القضية بيد أن المتمعن في هذا

[1]- فاطمة سعدون :المناهج النقدية :إشكالية التطبيق والوعي بالأصول،جامعة محمد لمين دباغين،سطيف2 ،الجزائر، ص71.

[2]- رابح بوحوش: معضلة الخطاب الأدبي وأزمة المناهج النقدية نحو سلف النص، تحولات الخطاب النقدي العربي. المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 2006 ، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط 2008 ،1 م. ص 68.

الكم الهائل من الدراسات لا يوجد ما يثلج الصدر ويشفي الغليل إذا غابعن أصحابها الوعي المنهجي فكانوا بعيدي عن عمق الإشكالية المطروحة في تشعباتها وأبعادها المختلفة " [1]التي كثيرا ما استنفذت الطاقات الإبداعية دون أن تستوفيها حقوقها من الدراسة المنطقية التي ترتقي بها إلى الاحترافية والتميز.

و التساؤل القائم هنا حول تأثر النقد الروائي العربي بالوافد الغربي هو:" هل الأزمة الفعلية للمنهج تنحصر فقط في الانفتاح اللامشروط على هذا الوافد الجديد إلينا ؟ أم أن الإشكالية الحقيقية له تكمن في خصوصيته كأداة إجرائية ذات خلفيات معرفية تقوم على خصوصية النص الغربي الذي تشتغل عليه؟ إذ أن إيتان النص الإبداعي بوسائل إجرائية قصد استكناه خباياه يخضع بالضرورة لخصوصية النص وبيئة منشئه، لذلك فما يصلح كتطبيق على النص الغربي قد لا يصلح بالضرورة كتطبيق على النص العربي" [2] وعليه يمكن عد أن الأزمة الفعلية للنقد الروائي العربي تكمن في عدم محاولة النقاد العرب تصفية هذه المناهج النقدية الغربية من شوائب جذورها التي ولدت منها وتكييفها وفقا لمقاربات النصوص الروائية العربية وفق أصولها الثقافية العربية، لذا فإن المتتبع " للممارسات النقدية في خطاب الحداثة النقدية العربية يجد أن المناهج المستخدمة غربية الأصل مما يضع مستخدميها من النقاد أمام إشكالية التأجيل المنهجي" [3] الذي تطلبه الذائقة النقدية العربية، إن الدافع إلى تأصيل نقدي عربي في النقد المعاصر كإشكالية أسهم في بعث أوجه نظر مختلفة تسعى لتحقيق هذا النقد، وتأسيس بعض النقاد في تناولهم النصوص الإبداعية الروائية جاء وفق المقاربة الذاتية التي تحملها إيديولوجية كل واحد منهم، والتي تكون في كثير من الأحيان غير مؤسسة على القواعد الإجرائية التي يستدعيها الموقف النقدي الذي يلائم تلك النصوص، حيث يأتي بعيد كل البعد

[1]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 2005 . ص 133.

[2]- فاطمة سعدون: المناهج النقدية، إشكالية التطبيق والوعي بالأصول، ص 71.

[3]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر. ص 134/133.

عن جوانب ولادته ومقتضيات وجوده، وفي هذا السياق يكون التراسل النقدي الذي حملته الأفكار النقدية الغربية لا يتناغم والمعطى الروائي العربي وبخاصةعند بداية الاحتكاك بالغرب، إذ يرى سعيد يقطين أنه" منذ بداية احتكاكنا بالغرب على الصعيد الأدبي ونحن لا نأخذ من النظريات والاتجاهات المختلفة سوى نتائجها، وما فكرنا قط (...) في استلهام الروح العلمية التي يشتغل بها أصحاب النظريات، إن هذا السبيل يمكن أن يقودنا في حال القيام به إلا في الأخذ بالأسباب العلمية وهي إنسانية إلى تحصيل نتائج مختلفة، بناءا على ما يقدمه النص الغربي من خصوصيات هي وليدة المجتمع الغربي " [1] الذي يسعى دائما إلى إقرار القواعد النقدية وفق معطيات ثقافته الغربية التي كثيرا ما كرس لنشرها والدفاع عن انتشارها كنموذج فريد يجب الاحتذاء به.

وهذا التوجه نحو إشكالية النقد الروائي العربي غايته الأولى هي الحرص على فرض قواعد نقدية عربية تمارس المقاربة للنصوص الروائية، وتكون أداته في هذه المقاربة مستمدة من نتائج مناهج نقدية عربية.وهذا هو الفرق الذي يجب أن يحمل بين الممارسة النقدية الغربية و الممارسة النقدية العربية إذ أن" ما يلاحظ في الخطابالنقدي الغربي أن النص الإبداعي هو الذي يحدد طبيعة هذا الخطاب، ولهذا تنوعتالمناهج وتطورت وانخفضت مناهج وظهرت مناهج أخرى، وما كان ذلك من زاويةجوهرية سوى مواكبة تطور الخطاب النقدي لتطور النص بنيته ومضمونه الفكري..."[2] فتنوع المناهج الغربية كان منطلقه بالضرورة الخطاب الأدبي الغربي الذي فرض وجوده على آلية النقد الغربية التي تسعى دائما لمواكبة حركية النصوص الروائية ومقاربتها وفق تلك البيئة الحاضنة لنشأتها، وهو ما نفتقده في الوعي النقدي العربي الذي لا يعكس دائما الذائقة الروائية العربية إذ "إن تنوع المناهج الغربية ومواكبتها لحركة الإبداع، وفي المقابل نهلنا من الشوق للإفادةمن تلك التعددية وتطبيقاتها على التراث لم يكن تأثيره

[1]- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط 1، بيروت لبنان، 2008. ص 69.

[2]- إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن ، 2007 . ص 10 .

ايجابي فحسب، فقد أوجه غيابالوعي بخصوصية الثقافة الغربية إشكالية في مناهج النقدية وإشكالية في المصطلحالنقدي " [1]الذي أسقط على المنتج الروائي العربي دون مراعاة لظروف ولادته، كما نجد أن هذا النقل المباشر لا يتوازى مع الطرح العربي إذا ما أخذ في الحسبان التوجه السياسي والإيديولوجي الذي تفرضه الرهانات الفكرية والعقائدية العربية.

إن الاهتمام بالمنهج النقدي باعتباره الآلية التي تحقق التوجه النقدي الروائي العربي كان نتاجا لأزمة النقد الروائي التي عرفها التفكير النقدي العربي، كانت في أساسها عدم الوعي بماهية هذا التوجه، وليس إهمال لخلفياته الابستمولوجية فقط، وإنما منبع ذلك اتخاذهم له كونه آلية إجرائية أو وسيلة إنتاجية تتاح للناقد من أجل مقاربة النص الأدبي،ولكونها فاعلية إجرائية فهي عندهم بمثابة القالب الذي تصب فيه النصوص وإسقاطها مخبريا على قواعد نظرية لا تتحول أو لا تتكيف.

وعد ذلك في كثير من الأحيان مظهرا من المظاهر السلبية التي حملها هذا الانفتاح الغير المشروط علىالأخر، إذ أن تهافت النقاد العرب على المنهج النقدي الغربي واكبه " إهمال الخلفية المعرفية(الابستمولوجية) التي تقف وراءها بدعوى أنها مجرد إجراءات مستقلة عن الفضاء الفكري الذي نشأت فيه " [2] فهذه الدعوى لا يمكن لها أن تستقيم وبخاصة أن البيئة التي نشأ فيها النقد الروائي الغربي تعكس مدى ارتباطه بخلفياته الفلسفية والمعرفية التي كانت سببا في نشأته، مع أنالكثير يعتقدون بأن هذه المناهج لا تعدو أن تكون مجرد أدوات إجرائية يتوسل بهالتحليل النصوص الإبداعية متناسين المضامين الثقافية التي تحملها هذه المناهج والتيتتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التي أفرزتها،كما أكد ذلك عبد الله إبراهيم في قوله:"فمختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر – عامة – هي أصداء لتياراتنقدية أوربية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم ابستمولوجية

[1]- إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، ص 11.

[2]- عبد الغني يارة :إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي .ص139 .

وإيديولوجيات"[1] إن هذا التهافت على ما أنتجه الغرب دون ترو أو تمعن أو تمحيص، جعل النص الروائي يقع فريسة سهلة لهذا التنوع في الإقبال على الخطاب النقدي الغربي، حيث لاحظ النقاد العرب العديد من الإشكاليات التي صارت تتخبط فيها الرواية العربية خاصة عندما تقحم بوضعها في حقل التجارب النقدية التي تحملها النظريات والمناهج النقدية الغربية.

ومن زاوية إيديولوجية مغايرة نجد أن اعتبار النموذج النقدي الغربي تعسفي في طرحه، خاصة في إهماله للبيئة العربية وموروثها الأدبي وخصوصيته الثقافية حيث أن نتاج ذلك ساعد على خلق هوية نقدية سحيقة حالت دون تدارك هذا المعطى وتوفيقه مع المنتج الروائي العربي وبالتالي " لم يقف الأمر كما ينبغي عند حدود استثمار الإجراءات المنهجية في هذا الموضوع، إنماتعداه إلى التطبيق الآلي لكثير من "الرؤى والطرائق" التي أنتجتها الثقافة الغربية في ظرفمعرفي، وتاريخي مغاير مما جعل أمر تطبيقها لا معنى له، إلا في كونها ممارسة تفتقر في كثير من الأحيان إلى الوعي العميق بأهمية وضع أسس متينة لهذا الضرب من النشاطالفكري والمعرفي " [2] أبدى لنا عبد الله إبراهيم في قوله هذا إلى أسباب كثيرة ساهمت في إنتاجهذه الإشكالية من بينها الاختلاف الواضح بين الثقافتين العربية والغربية فكل واحدة منهمالها مبادئها الخاصة بها ولا يمكنها أن تحيد عنها، وبالتالي سيكون المنهج النقدي لا محالةيتمثل لهذه المبادئ، فهو ليس عبارة عن قوانين وقواعد تطبق فقط، وإنما هو عبارة عن خلفية

[1]- عبد الغني بارة :إشكالية تأصيل الحداثة في الخطابا لنقدي ، ص134.

[2]- عبد الله إبراهيم :المطابقة والاختلاف،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة،المركز الثقافي العربي،ط1 ،بيروت الدارالبيضاء، 1999 ص56 .

معرفية أو مرجعية اكتسبها عن المجتمع أو البيئة التي ظهر فيها، ومثال ذلك ظهوره في أوربا كان " من أجل حل مشكل نمط مجتمعي محدد، وأن الناقد الأوربي يستمدمنهجه وأدوات هذا المنهج من خلال تصور خاص للحياة شكله النمط الحضاري الذييعيشه مجتمعه، ومن ثم مشكلة النص الأدبي في هذا التصور " [1] تنطلق من وعي الناقد العربي الذي يجب أن يحمل على عاتقه هذه الضرورة النقدية وتوجهه نحو خلق أساليب نقدية تحاكي المعطى الروائي العربي .

وفي خضم هذا الطرح لا يجب بالضرورة أن نعزل المناهج النقدية عن مرجعيتها، وبهذه الطريقة يمكن أن نتأكدأن هناك اختلافا بين الواقع الثقافي الغربي، والواقع الثقافي العربي الذي لا بد لنا منوضعه في عين الاعتبار"لأنه يحتم علينا أثناء نقل هذه المناهج أن لا نقوم بمحاكاتهابالصورة التي يعزل فيها الناقد والقارئ عن سياقهما الثقافي والحضاري، لأن هذه المناهج النقدية خاصة تلك التي تهتم بالجانب الروائي لم تتخلص بعد من ارتباطها بواقعها ليتم أخذها، وتطبيقها في واقعنا بدلالة وطريقة مختلفة " [2]، ومن هنا نصل إلى القول أن النص الروائي والمنهج النقدي الروائي كليهما له ذات الخصوصية التي اكتساباها من ذات البيئة، وذات الثقافة وبالتالي يصعب عزلهما بأي حال من الأحوال عن البيئة المنشأ،وهكذافإن" كان عدم الوعي بالأصول قد خلف أزمة للنقد العربي، لمقاربته بمناهج غربية المنشأ والأصل، فإن إشكالية تطبيق هذه المناهج في المقاربة كانت أكبر من الأزمة الأولى كونها نتاج لها وتابعة لتأثيرها، فلا يمكن أن نتصور اتخاذ وسيلة ما لعمل معيندونما معرفة مسبقة بخلفيات عمل هذه الوسيلة وما تحمله من دواع " [3] فهذا الطرح هو ما جعلبعض المشتغلين على النص الروائي

[1]- إبراهيم رماني :أوراق في النقد الأدبي،دارشهاب،ط1 ،باتنة،الجزائر،1985 ص92 .

[2]- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية،ص34 .

[3]- فاطمة سعدون :المناهج النقدية :إشكالية التطبيق والوعي بالأصول .ص 73 .

العربي يجعلونه " كعمل تجريبي للمناهج النقدية مع أنمأربها هو إضاءة النص، فقدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج الحداثية فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية" [1]، وإن تحول المنهج النقدي الروائي إلى غاية لتطويع النص الروائي ليتوازى مع هذا المنهج ليسهل استنطاقه وفق أدواته المستخدمة بحثا عن سمة الحداثة وهو ما جعل " الناقد المبرمج الذييتبنى المناهج النقدية ويطبقها على النص العربي لا يخدم تراثنا ولا ثقافتنا المعاصرة في شيء بل بهذا التبني والتطبيق يغوي ويربك ويبعثر ويهدر ويخرب..."[2] وهذا ما زاد من تأزم النقد الروائي العربي المعاصر إذ " إن مناهج أغلب الباحثين في تراثنا العربي ... مناهج إماغامضة أو محرفة عن أصولها في الثقافة الغربية " [3] كما أنها في ذات الحال لا تزال " لا تنطلق من النص قصداستكناه دلالته، بل تسعى إلى إيجاد مبررات لأدوات المنهج المتوسل به فيحدث التنافر بينالنص والمنهج، فتغيب الدلالة وتطمس معالم النص ويسود الغموض، وتغطية لهذاالغموض يلجأ الناقد الحداثي، سيرا على أثر النقاد الغربيين، إلى استخدام الجداول والمنحنيات والخطاطات التي تزيد من عزلة المنهج وفشله في الوصول إلى استنطاق الدلالة، بل إنها عبرت حقيقة عن الاضطراب الفاضح لدى هؤلاء النقاد في تحديد مفهوم قار للمنهج وأدواته الإجرائية "[4]لم تنته الأسباب عند هذا الحد فحسب، وإنما هناك أسباب أخرى منها " ما يتعلقبذهنية القارئ العربي المتواضعة التي لا تمتلك كفاءة أدبية كافية تستطيع من خلالهااستقبال ما يفد إليها وفهمه والعمل به في تحليل النصوص الأدبية، والسبب في ذلك عائدإلى طبيعة الخطاب النقدي الذي يستقبله، والذي ينطلق من واقع يختلف عن واقعه، إضافةإلى أن هذا الخطاب مصمم في دراسة النص الأدبي الغربي أولا وموجه ثانيا إلى القارئ الغربي ذو الذهنية

[1]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر. ص143-145.

[2]- إبراهيمأحمدملحم :الخطابالنقديوقراءةالتراث .ص183 .

[3]- سميرسعيدحجازي :إشكاليةالمنهجفيالنقدالعربيالمعاصر،دارطيبةللنشروالتوزيعوالتجهيزاتالعلمية،دط .القاهرة، 2005 ،ص06.

[4]- عبدالغنيبارة :إشكاليةتأصيلالحداثةفيالخطابالنقديالمعاصر .ص143 -145.

المتفوقة على ذهنية القارئ العربي " [1] الذي لم يوفر له الناقد العربيالأرضية التي تتمثل في المصطلح ومدلوله المستنبط من ثقافة القارئ العربي ومن واقعه الذي يعيشه حتى يتمكن من خلالها استقبال الخطاب النقدي الغربي، ومن هنا "جعل القارئ في حالة اغتراب، وكل هذا بسبب اندفاع غالبية النقاد في الثمانينات إلى محاكاة نموذجالثقافة الغربية دون تحديد للمدلول في بنية اللغة، والثقافة العربية "[2].

من خلال ما سبق ذكره يتضح لنا أن أسبابا كثيرة تضافرت من أجل إيقاع الخطابالنقدي العربي في هذه الإشكالية، ومن هذه الأسباب ما كان الغرب سببا فيها، ويتمثل ذلكفي عدم استقرار المناهج النقدية الغربية أو عدم اكتمالها في أوطانها ونقلها من طرفالنقاد العرب بهذا الشكل إلى الساحة النقدية العربية، إضافة إلى مرجعية هذه المناهجالتي لا تتطابق مع فكرنا وثقافتنا، فمثلا نجد" المرجعية الدينية والفلسفية للمنهج الشكلانيهي مرجعية نجدها عند الشراح المسيحيين للتوراة والإنجيل من ناحية وفي أعمال فيلسوف يهودي هو سبينوزا " [3]، ومنها ما كان العرب سببا فيها، ويتمثل ذلك في الوضع الثقافي العربي آنذاك حيث كانوا "يقفون على أرضية مغايرة لما هو عليه وضع المناهجمن تبلور وتقدم وتميز في أوروبا فهم يحيون في منطقة يسودها التخلف، وينتظرون منأوروبا أن تمنحهم بعضا مما أنجزته وهذه إشكالية كبرى وليست ناتجة عن كوننا ننظر إلىالغرب ككل متجانس، ومتعارض كليا مع طموحاتنا، ولكن بفعل غياب مشاركة إيجابية في بلورة الاختيارات العلمية التي لا يحيد لنا من تبنيها وفق خصوصيتنا، رغم كل الوشائج التي تربطنا بأنصار الإنسان الحقيقيين في أوروبا " [4]تغير نفسها دائما لإرضائنا، لكن يبقى الإشكال مطروح هل يجب علينا إذن أن نتخلى عنهذا النقد ونرفضه لأنه من بيئة ومنشأ غير بيئتنا ومنشئنا، أم أن الأمر يتطلب إعادة نظر إلى الوافد إلينا ؟.تغير نفسها دائما

---

[1]-حليمة خلفي: إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية- الشعر العربي الحديث بنياته، إبدالاتها نموذجا، مذكرة لنيل الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس سطيف (الجزائر)، 2012 . ص06.

[2]- سمير سعيد حجازي: اشكالية المنهج في النقد المعاصر. ص 41-43.

[3]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط 1، بيروت، 1979 . ص18.

[4]- يمنى العيد :في معرفة النص،دار الأفاق الجديدة،ط4 ،بيروت،. 1983ص124 .

لإرضائنا، لكن يبقى الإشكال مطروح هل يجب علينا إذن أن نتخلى عنهذا النقد ونرفضه لأنه من بيئة ومنشأ غير بيئتنا ومنشئنا، أم أن الأمر يتطلب إعادة نظرإلى الوافد إلينا ؟.

2-4- النقد الروائي الجزائري و التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض :

إن تلك التحولات التي لمست فضاء الإبداع في مجال الرواية، جعل النقد أيضايخرج من عباءته الكلاسيكية وينطلق إلى مساحات واسعة، تحاول أن تلتهم الفضاءالإبداعي الروائي، ليستخرج منه الخبأ المكنون في تفاصيله الدقيقة وفي أغواره العميقة،وداخل كل ركن وزاوية، بحيث نجد أنه يساير الإبداع ويكشف تجلياته من خلال تجديدأدواته في تعامله مع النص الأدبي، لذلك فإن " طبيعة العلاقة بين الأدب والنقد تحتمعلى النقد النظر في ذاته، ذلك أن تحول الأدب وتجدده يحكم حتماً على النقد ركوبقطار التحول ليستطيع مسايرة تحولات الأدب، والنقد لابد له من معرفة حداثية معاصرةوجديدة تستطيع استيعاب الوجه الإبداعي الذي يتجدد بين أناملها، وبالتالي التأثير فيهوالدفع به إلى التجدد ثانية وثالثة، فالأدب والنقد كلاهما عالمان يطفحان بالحياة، ولايمكنها أن يحافظا على ديناميتهما إلا من خلال فكرة التجدد ونبذ كل ما يمكن أن يجرعليهما الجمود والتنميط، محكوم على النقد والأدب أن يسيرا في خط متواز، أن يتحرك معا، أن يتلاحقا "[1]

وبما أن الرواية -كما رأينا سابقا- جنس أدبي ظهرت حديثا، فكذلك ما وجهت بهمن نظريات نقدية يعد حديثا حتى في مواطن نشأته وهذا ما يزيد من صعوبة الأخذبأدوات هذه الاتجاهات خاصةً إذا كان انتقالها إلى ثقافات مختلفة، لذلك فلا يستغربواقعنا النقدي حين نراه "قد أصيب بالعجز عندما حاول مواجهة التيارات النقدية الغربية المعاصرة من جهة، واستلهام المقولات النقدية التراثية من جهة أخرى، فوقع في مخادعة الذات تحت شعارات التأصيل، وتثبيت التراث في حالتها السكونية

[1]- عبد الحكيم الشندودي: :نقد النقد(حدود المعرفة النقدية)،افريقيا الشرق ،المغرب، دط ،2016،ص64 .

الماضوية، و راح يضللها بالاستسلام للتبعية حينا آخر، والتقليد أحيانا كثيرة " [1] لقد عجت الساحة النقدية عموما، وخاصة ما ارتبط بالرواية –وما عرفته هذه الأخيرةمن تحول–بالنظريات التي بقيت بين الشرح وإعادة الشرح لتبقى العملية النقدية في مستواهاالنظري لا تكاد تراوحه، وبقي التطبيق لهذه النظريات صعب المراس، "فأصبحنا نلفيخطابا يحار فيه المتلقي، فلا يستطيع أن يرده إلى علم التراث، منضبط الأصولوالإجراءات (كعلم النحو) ولا أن يرده إلى مذهب نقدي معاصر بعينه واضح المعالموالحدود، لذلك باتت ممارسة نقد النصوص تدفع للحيرة والارتباك، وكثرة التساؤل، منجراء بعض ما يلقى في الساحة النقدية من تحاليل ومقاربات مقدمة بلغة لا هي عربيةمبينة ولا هي أعجمية أمينة(أي نقلت بأمانة) ، فهي لغة مثقلة بالأشكال الهندسية وللوغاريتمات الرياضية الغارقة في التجريد وفي الغموض والابتسار" [2]كل هذا إذا أضيف إلى الواقع الذي عاشته الجزائر إبان الاحتلال الصليبي والبطءالذي شهدته في نهوضها بعد الاستقلال على جميع الأصعدة ساهم وبشكل لافت فيركود الساحة الإبداعية عموما، وهو ما انعكس على النشاط النقدي الأدبي، خاصة ما تعلقبالإبداع الروائي وهو ما "جعل النقد يسير على الوتيرة التي مشت عليها الأعمال الإبداعية ولم يساعد على اكتشاف فعالية كثير من المواهب الواعدة و إيقافها على أقدام ثابتة وأرضية صلبة فثقافة الناقد لم تكن، لتفتح الأفاق المشرقة لا أمام المنتقد ولا أمام الناقد نفسه، الذي ظل انطباعي المزاج، ضيق الأفق " [3] وهذا ما جعل الناقد يوسف وغليسي يذهب إلى أن الكثير من الدراسات والبحوثالتي تخصصت في المادة النقدية الجزائرية قبل سنة 1961 م تُجمع "على أن لا جدوىللبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتمحيص ضمن أطر الخطاب النقديوحدوده المنهجية والاصطلاحية، وكل ما هنالك هو مجرد محاولات قليلة وفقيرة، متناثرةفي بعض الصحف والمجلات، كان يدبجها بعض الكتاب أمثال :

[1]- هامل بن عيسى:إشكالية الخطاب السميائي في النقد الأدبي المغاربي،أطروحة دكتوراه،جامعةوهران، 2013/2012،ص22.

[2]–نفسه ، ص22.

[3]– نفسه،ص 23.

رمضان حمود،ومُحَمَّد السعيد الزاهري ، ومُحَمَّد البشير الإبراهيمي، وابن باديس، وحمزة بوكوشة، وأحمدبن دياب، وعبد الوهاب بن منصور، وأحمد رضا حوحو، وغيرهم من الأدباء والمشايخ الذين لم نعرف واحدا منهم جعل النقد شغله الشاغل " [1] فإذا كان هذا فيما يخص النقد الأدبي عموماً، فكيف إذا تعلق الأمر واختص بجنسالرواية التي لا يخفى تأخر ظهورها، فكذلك الحال بالنسبة لنقد الرواية، أولناظر "ببليوغرافيا النقد الجزائري لا تدلنا على أي كتاب نقدي قبل سنة 1961 ، تاريخ صدوركتاب أبي القاسم سعد الله (مُحَمَّد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصرالحديث)، وبعد هذا التاريخ جدت مستجدات حياتية شاملة، كان من آلائها أن نهضتتجربتنا النقدية من جديد ، وبدأت تباشر دراسة النص الأدبي بروح منهجية أخذت تتطورشيئاً فشيئاً " [2] .

لذلك فإنه يصعب التأريخ لبداية حقيقية لنقد روائي جزائري محض، فمعظم المحاولات النقدية الأولى كان "يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي" [3]، كما أنها تميزت في معظمهابالتواجد فقط داخل المعطى النقدي الجامعي الذي لا يرقى إلى مصاف الإبداع الاحترافي، لذلك فإنها "ظلت ركاما متناثرا، تعوزه القراءة اللاحقةالتي تلم شتاته وتقولبه ضمن الإطار الشامل لمناهج النقد الأدبي ونظرياته: وما وجدمنها إنما كان لا يتجاوز طقوس القراءة الأكاديمية النمطية التجميعية الجامدة التيقصارها الظفر بشهادة جامعية عليا !.. كما فعل الأساتذة: مُحَمَّد مصايف وعمار بن زايدوعبد الله بن قرين، وحتى مُحَمَّد ساري في دراسته لتجربة المرحوم مصايف، وعلي خفيف في دراسته لتجربة مرتاض ورابح طبجون في دراسته لتجربة عبد الله الركيبي " [4]

ومن بين المحاولات التي مثلت بواكير هذه البدايات نجد عدة " مقالات ودراسات كالتي قام بها عثمانحشلاف حين حاول سبر أغوار رواية المرفوضون للروائي إبراهيم سعدي هذه الدراسةالتي تم نشرها

[1]- يوسف وغليسي :النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارا ترابطية إبداع الثقافية،الجزائر2002، ص09.

[2]- نفسه، ص09 ص10.

[3]- نفسه، ص09.

[4]- يوسف وغليسي :النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص10.

في جريدة المجاهد الأسبوعية ضمن مقال صحفي" [1] ، عُدت عند بعضالنقاد محاولة نقدية حاول من خلالها الباحث تقريب الرواية.

ثم توالت بعد ذلك عدة مؤلفات لعلها لم تختص بجنس الرواية على حدا، إلا أنهاتطرقت للرواية ضمن دراسات مختلفة شملت الأدب الجزائري الحديث كالتي قام بها الناقدالكبير أبو القاسم سعد الله في كتابه) دراسات في الأدب الجزائري الحديث(فقد أفردللرواية عنصرا حين تكلم عن "شخصية البطل في الأدب الجزائري " [2] ، حيث راح الناقد يصفالرواية الجزائرية بأنها تبنت المذهب الواقعي نظرا للظروف التي عاشتها الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى، هذه الظروف "قد ساعدت على ظهور المذهب الواقعي الذي وجد فيه الكتاب على اختلاف ميولهم وثقافاتهم مجالا للتعبير عن واقع البلاد بما فيه منمتناقضات وعزلة وحرمان، وما يكثر فيه من دعاوى الحرية والوطنية الديمقراطية والرخاء في نفس الوقت الذي كان فيه الشعب يعاني من الشقاء المزمن والقيود الثقيلة " [3]

إن اعتماد عبد الملك مرتاض على النقد الروائي، حين سعى إلى تحديد أوليات الرواية مرورا إلى تحديد موضوعاتها، مستعينا في كل ذلك بأدوات مختلف المناهج النقدية التي ذاع انتشارها على مستوى الأداء النقدي العالمي ويظهر ذلك من خلال كتابه" **نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر**" الذي ارتآه أن يكون لغاية اللحظة مسار حركة النقد الأدبي في الجزائر.

فالنقد الأدبي هو الحكم الدقيق، أو أحد فنون القول التي تتناول الآثار بالتحليل لتكشف عما تخضع له من عوامل كما يقول مجدي وهبة في كتاب" **مداخل في النقد الأدبي**" هو مجموعة الأساليب المتبعة مع اختلافها باختلاف النقاد لفحص الآثار الأدبية، والمؤلفين القدامى، والجدد بقصد كشف

[1]- ينظر: غنية كبير ، حداثة النقد الروائي، رسالة ماجستير جامعة سطيف2014 ، ص 76 .

[2]- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط 2، الجزائر 2007 ، ص55.

[3]- نفسه ، ص 56.

الغماض وتفسير النظام الأدبي.[1]

فيقصد والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد بأن النقد هو حل لشفرات النص أو مغالقه، والحكم عليه وفق آليات ممنهجة ، ومما لا شك فيه هو إبراز أهمية العلاقة بين الأدب والنقد التي يعتبر مرتاض أن غيابها شكّل سببا مقنعا لضعف النقد، فإن العكس صحيح أيضا، ذلك أنه من الصعب الفصل بينهما، فالأديب ينقد نفسه قبل أن يخرج عمله ويبرزه للعالم فيربط هذا الأخير الأدب بالنقد، وأن ضعف أحدهما يؤدي إلى ضعف الآخر، ويقر أنه من الصعب الفصل بينهما، والنقد الروائي هو ليس على الإطلاق أحكام جاهزة غير مبررة وغير مفسرة، والناقد في رأي يوسف وغليسي الذي يقف على عتبة المرحلة التأثرية، مكتفيا هذا جميل وهذا قبيح، وهذا أسود وهذا أبيض، فإنه في الحقيقة لا يعتبر عندئذ" بأن يقول ناقدا على الإطلاق، بل يعتبر معتوها أو مستهتراً، لا يعبأ بما يقوله أحد، ومن هنا نجد أن وغليسي لايكتفي بالناقد المعتوه الذي يحكم سطحيا يعبأ به بل لا يعتبره ناقدا أساسا.[2]

فالمتتبع لروافد الحركة النقدية الروائية الجزائرية هي نفسها روافد الحركة النقدية التي نضجت في عموم المغرب العربي، هي نفسها التي أفادت منها الحركة النقدية في الجزائر، باعتبارها عاشت نفس الظروف الاجتماعية والسياسية، من استعمار وصراعات داخلية، وفي تلك المرحلة ارتبطت هذه الحركة بعلوم إنسانية ، ارتكزت عليها لتبني أسس متينة تنطلق منها، التي أثرت في هذه الحركة إلى حد كبير، وفي مجرى الحركة النقدية منذ بداية تطورها إلى الآن.[3]

نجد أن هذه في المرحلة كانت النظرة إلى النقد الأدبي في الجزائر هي النظرة القديمة التي تهتم بالجزء دون الكل، فالنقد كان إجراؤه هامشيا، حيث كانت العناية باللغة وتراكيبها ولم يهتموا بالمعنى بدأ

[1]—طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار الياجوري العلمية، دط، 2011، ص08.

[2]— ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المدخل إلى مسار حركة النقد الأدبي في الجزائر، جسور للنشر والتوزيع،ط1، 2000، ص 11.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المدخل إلى مسار حركة النقد الأدبي في الجزائر، ص12.

النقد الأدبي يتطور" حيث تضاعف، ولكن هذا الإحساس بالنقد وأهميته وبالأدب ودوره، الإحساس بقي مجرد شعور وظهور مقالات أدبية وصلت أحيانا إلى درجة النقاش الحاد بين الأدباء.... فالنقد كان دون مستوى المحاولات الأدبية، لأنه يركز على النص بقدر ما كان التركيز على الحياة الجديدة التي لم تترك للناقد الوقت الكافي ليفسر ويقارن ثم يستخلص النتائج والموازين.[1]

ويمكن الإشارة في الأخير إلى أن النقد الروائي في الجزائر استطاع أن يخطو خطوات ثابتة نحو بسط بصمة نقدية توازي المنجز الغربي في شكله الإجرائي، إلا أن هذه المحاولات يجب أن تدعم بتفعيل ميداني يتجاوز حدود المنجز القومي، حتى يكتمل نموها وتصبح تجربة لها موازين عاملة قادرة على إيفاء التوجه النقدي الجزائري حقه كنموذج يجب تلقينه على حدى .

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المدخل إلى مسار حركة النقد الأدبي في الجزائر، ص30.

الفصل الثاني: تجربة النقد الأدبي عند عبد الملك مرتاض

تمهيد :

في هذا الفصل سندرس المصطلحات التي شاعت عند عبد الملك مرتاض والتي وظفها في جميع دراسته بكثرة وتمثلت في السيمياء، الانزياح، والتشاكل ،وقصيدة النثر، والشعرية.

فتطرقنا إلى مصطلح السيمياء عند عبد الملك مرتاض قبل أن يتطرق إلى مصطلح سيمائية ويبحث في أصله اللغوي عند العرب فذهب إلى مصطلح السمة وبنى عليه مصطلح سيمائية فيما بعد وصحح الفرق بين سمة وتسويم.

وقد ورد مصطلح الانزياح في كتابات مرتاض بصورة محتشمة، فلم يعدّه كثير الأهمية، وقد عاد به مرتاض إلى التراث العربي وبالتحديد إلى سيبويه الذي تحدث عن النسيج اللغوي الذي يكون مستقيما (كحملت الجبل- شربت ماء البحر)، ومن خلال هذا القول يربط مصطلح الانزياح بالثقافة العربية، وإن لم يتواجد هذا المفهوم بهذا المصطلح كما تطرقنا أيضا إلى مصطلح الشعرية،فقد استطاع عبد الملك مرتاض بلورة مصطلح عربي، مستلهما أصوله من الغرب وهو مصطلح الشعريات، فهو يفضل استعمال مصطلح الشعريات بدلا من مصطلح الشعرية، وذلك انطلاقا من اللسانيات، وقد فرق بين مصطلح الشعرية والشعريات، ويرى أن الشعرية تعني المواصفات التي نلمسها في النص الشعري، بينما الشعريات هي العملية النقدية التيتهدف إلى الكشف عن وظيفة الكتابة الشعرية، وتطرقنا أيضا إلى قصيدة النثر وقد نظر إليها نظرة دونية؛ لأنها لا نسب لها، إذ لاتعد شعرا ولا نثرا، كما وجد من خلال تأصيله وتمسكه بالتراث، جذورا عربية من خلال عدة تصنيفات لها ومنها القصيدة الغنائية.

1- عبد الملك مرتاض والكتابة :

أول ما يذهب إليه عبد الملك مرتاض في حديثه عن الكتابة الإشارة إلى أهمية الخط إذ يرى بأنّ" سمة الخطّ تظلّ أشرف الأدوات التبلغيّة، وأنجعها، وأشملها، وأقدرها على التقريب بين الشعوب، فإنّما الكلام يطير في الهواء، والإشارة تنتهي بانتهاء حركتها المحدودة في الزمان والمكان، على حين أنّ الكتابة تظلّ حيّة بعد كاتبها، وباقية بعد مبدعها " [1]

فالمتأمل في هذا يتأكد لديه يقيناً بأنّ مرتاض يُجلّ الخطّ ويرفع من قيمته وليس الخطّ في حد ذاته وإنّما الكتابة التي تتولد عن الخطّ، أو لنقل الكتابة التي تعني الخطّ ،وعليه وحسب رأيه فإنّ الفكر لا يمكن تقييده إلا من خلال التدوين ،وعليه فالكتابة عنده هي التي تبقي الأفكار حيّة وإلا فإنّها تذهب هباء كما ذهبت الكثير من الأفكار السّابقة والتي لم تُدون فكان مآلها الزوال.

وتظل الكتابة بالنسبة لعبد الملك مرتاض بلا قيمة حتى يحدث أمر ما، وهذا الأمر يتمثل في " سمة الخطّ تظلّ معطّلة الدلالة، ومعلّقة الوظيفة حتى يقرأها قارئ فيحوّل الصّوت الصّامت إلى صوت ذي دلالة، ولو لم يُتَلَفَّظ به جهاراً " [2]

فالملاحظ والمدقق في حديث عبد الملك مرتاض عن الكتابة يتبيّن له أنّ الخطّ أو التدوين مهما كانت قيمته وفعاليته وتأثيره إلا أنّ مفعوله لا يتأتى ولا يكون واقعا إلا حين تقع هذه النصوص بين يدي قارئ وليس أيّ قارئ وإنما الأصل هو القارئ الذكي الذي يستطيع أن يتعمق في كنه الكتابة ويستكشف أسرارها ويخرجها للعلن.

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، دط، 2003م، ص117.

[2]- نفسه، ص 114.

ويطرح **عبد الملك مرتاض** سؤالا يعد جوهريا وأساسيا يطرحه المبدع والناقد على حد سواء وهذا السؤال مفاده " ما الكتابة إذنْ، وتارة أخراة؟ سؤال يبدو من السّذاجة بمكان، ولكن لا ديّار يستطيع الإجابة عنه، مع ذلك، إجابة مقنعة مدّققة " [1]

فمن خلال هذا السؤال الذي يطرحه الناقد عبد الملك مرتاض بمعنى أنّه يشير إلى أحد النقاد المعروفين في مجال النقد، ويعترف في هذا أن السؤال في حد ذاته يعد ساذجا لأنّ الأمر في الإبداع مهما طرحت الأسئلة بصيغة أو بأخرى فإنّ الإجابات لا تكون دقيقة والسبب في ذلك أنّ الأدب أو العلوم الإنسانيّة بصفة عامة لا يمكن أن تكون فيها إجابات كاملة تماما لأنها ليست من العلوم التي يكون فيها الجمع والنتيجة أو الطرح والنتيجة وإلى ماشابه ذلك وعليه فإنّ الأسئلة في مجال الإبداع الإنساني، تظلّ دائما إجاباتها تحتاج إلى اجتهاد أكتر.

ومرتاض لا يتركنا في حيرة من أمرنا حين يطرح علينا هذا السؤال أو حين يطرح سؤاله بصفة عامة وإنّما يهدينا إجابة تكون مرضية لكثير منّا إذ يقول " المنطق الذي يكون بمثابة الخيط الذي يمسك القارئ بالمكتوب، ويمنحه الوسيلة التي بها يتولجّ إلى زوايا النّص ومجاهله وغياباته ليتحكّم فيه، ويتلذذ به على هَدْيٍ من دلالته " [2]

فالكتابة من هذا المنطلق تعد هي الخيط فالخيط له فوائد وهو ترقيع الثوب نشد به أشياء معينة ويوصلنا لحقائق كنا نجهلها وثمة خيط مادي وخيط تخيلي حتى لا نقول وهمي ومن هنا فإنّ هذا الخيط المتمثل في الكتابة هو الذي يكون وسيلة تساعد القارئ على أن يصل إلى كنه المكتوب أو النص الذي تم تدوينه بطريقة أو بأخرى، ومن فوائدها أيضا أنها تساعد على التعمق في النّص وفي خفاياه ودراسته دراسة تحتكم إلى التأمل والدقة وسعة الاطلاع وكلما أوغلنا في كتابات مرتاض نستشف

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 128، ص129.

[2]- نفسه، ص 128.

جديدا ونجد ما يشفي الغليل فهو لا يتركنا في تيه وإنما يحاول دائما أن يوجه بوصلتنا نحو حقائق أو على الأقل افتراضات تكون حقائق إذا ما مارسناها على أرض الواقع الإبداعي ومن هنا فإنه يذهب للقول بأنّ " الكتابة وليدة اللّغة، واللّغة وليدة الخيال، والخيال وليد الثّقافة والموهبة والاستعداد الفطريّ جميعا "[1]

وعليه فإننا نعلم من هذا المنطلق لمرتاض بأنّ لا كتابة دون لغة ولابد للكتابة مع اللغة من خيال بمعنى أن الكتابة وحدها لا تكفي وإنّما يتوجب وجود لغة لأنه لا يمكن مثلا أن نقول أنّ الأعداد التي نكتبها هي لغة قد تكون لغة رقمية لأنّ التكنولوجيا وتطور الحاسوب واللغة الرقمية بطبيعة الحال تختلف عمّا يقصده مرتاض هنا من لغة تحتاج للتدوين وللخطّ أيضا .

فإذا توفرت اللغة مع الكتابة لابد لهما من خيال وهنا يجبالإشارة للكتابة المتعلقة بالإبداع وليس بشيء آخر، وإذا ما توفرت الكتابة والخيال واللغة من المقومات التي تستقيم عليها الكتابة هي الثقافة والموهبة والتي تعد أساسا من أساسيات الإبداع الفطري، فالإبداع يحتاج للفطرة السليمة والموهبة التي تتولد مع الإنسان ثم يحتاج بعدها إلى الثقافة والتثقيف من أجل أن تصبح له رصيدا ثقافيا ولغويا وخيالا يمتد ولا يتبدد.

ويواصل عبد الملك مرتاض في هذا الصدد محدثا إيانا عن الكتابة فيقول " الكتابة حال تَعْتَوِرُ ذهن الكاتب عن طريق الخيال الذي تفرزه اللغة في نسيج لغويّ مُفْزِع على قرطاس " [2]

وفي المجمل فإنّ الكتابة انطلاقا دائما من رؤية مرتاض هي وليدة الخيال، ومن ثمّة تتولد اللغة التي تحتاج لأن تظل راسخة ليس في الذهن وحده ولكن على الورق من خلال النسخ أو التدوين وهو ما يسميه

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 96.

[2]- نفسه، ص96.

مرتاض الخط، ولأن عبد الملك مرتاض من بين النقاد الذين اشتغلوا على الحقل النقدي والثقافي وتعمقوا في المجال الإبداعي ممارسة وكتابة من خلال نسج روايات وقصص ودواوين شعرية فإننا نجد أنه يرجع دائما الكتابة إلى الخيال.

ولذلك نعود ونؤكد بأنّ الكتابة المقصودة هنا ليست أيّ حرف يدون هكذا وإنّما تلك التي تحمل بين ثناياها خيالا ومن ثمة إبداعا وهو ما يستوجب الكتابة ليظل هذا المنجز محفوظا يُحييه القارئ كلما عاد للنبش فيه .

كما أن عبد الملك مرتاض ومن وجهة نظره يرى بأنّ " الكتابة حقيقة ملفوفة في ثوب الخيال.... حقيقتها في خيالتّها، وخيالتّها في حقيقتها " [1]

إذن فالكتابة في أصلها مكونا خياليا، أو لنقول فهم يتكون في المخيّلة لكنّه يصير أو تصير الكتابة حين تدون على الورق حقيقة ملموسة ومن ثمة يكون هذا الخيال خيالا أو تكون هذه الكتابة خيالا ما لم تدون على الورق فإذا ما كتبت أو إذا ما صارت خطاً فإنّ هذا الخيال أو الخياليّة تصير حقيقة تبصرها العين وتتلمس الأصابع حروفها حين تكتب بلغة غير اللغة التي يستعملها أصحاب السمع والبصر والسليمان، ونقصد بذلك لغة براي التي يستعملها فاقدي البصر وأشباههم .

والكتابة عند عبد الملك مرتاض هي مرتبطة دائما كما أشرنا سابقا بالخيال، بالإضافة إلى نقطة جوهريّة وهي تُعد مكوناً أساسيا في الإبداع ونقصد به الحرية ومن هنا يذهب مرتاض إلى أنّ " الكتابة بمقدار ما هي حريّة فهي جمال، وبمقدار ما هي من جمال فهي إبداع مُنْشَأ من عدم وبمقدار ما هي إبداع، فهي ثمرة تجربة وتخيّل وتصوّر " [2]

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 140.

[2]- نفسه، ص 137.

فالكتابة ليست كما يعتقد كثير من الناس هي أن تَخُطَ على الورق ما شئت أو ما شاء لك غيرك، هي في الأصل لغة وإبداع يستلزم الحريّة التي يتولد منها جمال النص وفنيّته، والجمال من العوامل الأساسيّة التي من خلالها نُقَوِّمُ النّص و به تستقيم بنيّته الداخليّة، ولا يمكن لهذا الجمال أن يكون متوفراً ما لم يكن ثمّة إبداع صادر عن تجربة وعن تخيّل مصحوبا بالتصوّر الذي يكون في ذهن مبدع دون سواه، وأكثر ما يدل على أنّ الكتابة عند مرتاض تختلف عن تلك التي تستعمل في الإدارات والمحاكم والمؤسسات بمختلف أنواعها لا تحتاج إلى كل هذا القلق فهي متاحة لأيّ كان ويضطلعُ بمهمتها أيّ كان قوله "حين يكتب سطراً فكأنّما ينتف من رأسه شعراً"[1]

والمتمعن في هذا القول والمدقق فيه والباحث في كنهه، يدرك أنّ المقصود هي كتابة الإبداع أو الكتابة التي تحمل إبداعا إذ أنّ الكتابة العادية لا يمكن أن تسبب ألما أو مشقة لصاحبها، فالذي ينتف شعرا من رأسه أو الذي يكون كمن ينتف شعرا من رأسه إنّما هو الذي يفكر ويُجهد نفسه لكي يأتي للمتلقي بنصوص جديدة أو كتابات تحمل إبداعا، ولكن مرتاض لا يجعل الكتابة مقيدة أو محصورة في حيّز بعينه وإنّما يذهب بها إلى أبعد من ذلك، فالكتابة بالنسبة له " ليست في أوّل أمرها ومنتهاه إلاّ ما يمكن أن يُطلَق عليه تحاورُ النصوص " [2]، والمطلع على النقد أو المسار النقديّ يجد أنّ ما يشير إليه مرتاض في هذا قد أشار إليه سابقا ميخائيل باختين خاصة في دراسته للنصوص النثرية لدوستويفسكي، وذلك ما نجده في كتابه:شعريّة دوستويفسكي، فباختين أشار إلى أنّ النصوص غير عذرية، وأنّ أيّ نص تم طرقه بطريقة أو بأخرى، وعليه فالنصوص عنده ترتكز على حواريّة داخلية تمثلها الحوارات بين الشخصيات و حواريّة خارجيّة تكون من التقاء النص مع نصوص أخرى، لفظيا أو معنويا ويعلق أحمد الزّغبيّ في كتابه التّناص نظريّا وتطبيقيّا بأن مرتاض يختزل الكتابة في التناص "

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 131.

[2]- نفسه، ص 10.

والتّناص، في أبسط صوره، يعني أن يتّضمن نصّ أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافيّ لدى الأديب بحيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النّص الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل "[1]

وفي المجمل نفهم أنّ مرتاض يرى بأنّ الكتابة لا تخرج عن التناص فتحاور النصوص عنده قاعدة عامة لا يختص بها نص دون سواه أو مبدع دون غيره وهو هنا يبدو متأثرا بخلفيات غربيّة مثل باختين ورولان بارت وجوليا كريستيفا لأنّ المعروف عند قدماء علماء العرب المختصين باللغة وفقهها أنّ التّناص لم يكن معروفا بهذا الشكل ولا يتسع بهذا النطاق، وما حدث للمتنبي من خصومات دارت جُلها حول اقتناصه للمعنى وصياغته للفظ إلا أنه مع ذلك لم ينج من تكالب كثير ممن كانوا حوله وعن نبشه حيّا وميتا.

وعليه فمرتاض ومن خلال دراسته للعديد من النّصوص الشعريّة والنثريّة يكون قد توصل إلى هذا الاعتقاد أو القناعة الراسخة بأنّ النّصوص هي في أصلها تحاوريّة وحواريّة، تنطلق مما سبقها أو حتى من النصوص التي تُحايلها .

ولعبد الملك مرتاض تعبيرات شيّقة حين يتحدث عن الكتابة بشكل يجذب الألباب ويخلبها إذ نسمعه متحدثا، فنعتقد أنّه يحدثنا عن امرأة فاتنة تغري من حولها قائلا " فلا تفتأ تحفّزُه وتُغريه، وتدفعه منها وتُدنيه، ولا تزال به، ولا تزال به، ولا يزال بها، ولا تبرح تُنائيه وتُدانيه، وتُعاليه وتُجاريه، حتّى يتمكّن منها فيقتضَّها، يلتهمها، يرتشفها، يرفَّها يشتارها، يختارهاَ لتكون له،وليكون هو لها أيضا،

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 11.

وتكون هي منه، كما يكون هو منها، فتنقادَ له مجرّرةً أذْيالها، لأنّها لم تكن تصلح إلا له، ولم يكن هو يصلح إلاّ لها، ولو رَامها أحَد غيرُه لزلزِلت الأرضُ زلزالها !" [1]

والمتلقي لهذا الكلام بألفاظه المنمقة ومعانيه التي تحمل أكثر من مغزى يعتقد للوهلة الأولى أنّه يحدثنا عن القهوة أو عن امرأة تختال بين القوم، فإذا ما عدنا إلى سابق القول تبيّنا أنه يشير للكتابة وكتابة الإبداع على وجه الخصوص لأنّنا كما قلنا سابقا، لا يمكن – من مفهوم مرتاض– أن نطلق على أي كتابة كتابة إلا إن كانت مصحوبة بالحريّة والإبداع والخيال والجمال الفنيّ.

وليس بعيدا عن هذا القول نجد له قولا آخر مشابها نستوضح من خلاله مقصوده الأوّل ونفهمه بعد أن نصغي إليه:" الأديب هو الذي يُنشئها، يبدعها، يلاعبها، ويغازلها يداعبها، يُوامِقُها، يباسمها، يستدرجها إليه، يراودها عن نفسها بمشروعيّته، يُغريها به إلى حدّ الغوايَة لتُقْبل عليه، وتنقاد كما لم تنقد لأيّ أحَد منْ قَبْله " [2]

فهل يُعقل أن يتوهم القارئ أو يصدق أنّ الذي يتحدث عنه مرتاض هي الكتابة إنّما لا يعقل ذلك، لكنك حين تفهم جيدا لغة مرتاض وتتعمق فيها تُدرك من خلال اللفظة الأولى التي أشار فيها للأديب تفهم وتوقن بأنّ الكلام إنّما المعنيّ به هي الكتابة لا غير وليس الكتابة كما قلنا في حد ذاتها وإنّما الإبداع الذي تمثله هذه اللغة ودليلنا في ذلك وتنقاد له كما لم تنقد لأيّ أحد، بمعنى أنّ الكتابة التي ينشئها هذا الأديب حين تأتي إليه تأتي بشكل مغاير لما سبقه من قبل لكن هذا لا يعني بأيّ حال من الأحوال أنّه قد جاءنا بخارق القول لم يحدث مثله في الأزمان الغابرة.

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 120.

[2]- نفسه ، ص120.

وفي الكتابة الشعريّة يذهب شوقي ضيف في حديثه عن القصيدة التي كانت تقال في الجاهليّة والتي كانت تكتب أيضا وتعلق على أسوار الكعبة حيث يقول في هذا الصدد " يبدأها بالتشبيب أو النسيب بالأطلال والديار، ويصف في أثناء ذلك حبّه، ثمّ يصف رحلته في الصحراء، وهي أوّل ما يقدّمه للمرأة من ضروب جرأته، وحينئذ يصف ناقته أو فرسه وقد يؤخرّها إلى نهاية القصيدة، ويقدّم عليهما غرضه من الحماسة أو الهجاء أو الرّثاء أو المديح، مفتّنا في أثناء ذلك في وصف ما يقع تحت عينه، وناثراً حِكَمه وتجاربه ".[1]

وهنا يحدثنا عن الشاعر في الجاهليّة وعن الخطوات والمراحل التي يتبعها حين يكتب قصيدته بالتشبيب والنسيب مما فيه من غزل وذكر لمحاسن المحبوبة أو لذكر للأطلال والديّار، ثم ينتقل إلى وصف الرحلة في الصحراء فيخبرنا يقينا عمّا تعرض له في هذه الصحراء، وهكذا تسير قصيدته إلى أن يصل إلى مبتغاه وهو ذكر ما توصل إليه من حِكم من خلال التجارب.

وحين نعود لعبد الملك مرتاض نجد بأنّه ينظر للكتابة على أنّها " لا تكون ممكنة خارج إطار المجتمع، وإلاّ فهي الفناء عينُه " [2]

وعليه فهذا القول له مرجعيّة إذ أنّنا نجد ما يشابهه أو يدانيه عند رولان بارت إذ يرى " أمّا الكتابة فهي وظيفة، وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع " [3]

فكلا الناقدين عبد الملك مرتاض ورولان بارت لهما نفس النظرة إذ أنّ كليهما يرى بأنّ الكتابة لا تخرج عن الحيّز المجتمعي، فهي تفيده وتستفيد منه تعطي للمجتمع وترفد منه وبالتالي فهي علاقة ترابطيّة تكامليّة في الآن ذاته .

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، دت، ص 219.

[2]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 99.

[3]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 2002، ص21.

ويفيدنا مرتاض بأنّ اللغة التي نتكلم بها ليست هي نفسها اللغة التي نكتبها وهذا القول يرجعه لأفلاطون فيقول معلقا على ذلك " بأنّ اللغة. في الأصل، هي غير الكلام المكتوب، كما يقر ذلك أفلاطون الذي لا يعترف إلا باللغة المنطوقة، حيثُ إنّ تِيكَ الْوَأمَاتِ الصوتية السّحريّة المكتومة في وجود العَدَم، وفي ضمير المجهول، هي التي يحوّلها نظام الخطِّ إلى لغة أخرى، في شكل حروف مرموقة لا في شكل أصوات منطوقة على الأصل".[1]

والعليم باللغة يعلم أنّ الفكر يكون مصاحبا للغة وأنّ اللغة تكون مصاحبة للفكر إلا أنّ اللغة أحيانا تكون بلا فكر ويكون الفكر سابقا للغة أو لاحقا والدليل أنّ كثير من الكتاب وأرباب الفكر حين يعودون لما كتبوا يجدون أفكارا كثيرة لم يهتدوا إليها حين التدوين فيعملون على إضافة هذه الأفكار وفي المقابل أنّ الذي يُملي على من يكتب له يكون متحكما في أفكاره لأنّه لا يفكر كثيرا في اللغة فهي تخرج سليقيّة دون ما أيّ تكفل أو تكلف.

والكتابة عنده ليست عبثا وإنما الكاتب يروم هدفا على الأقل من خلالها وهي إيجاد اللّذة والسعادة فيما يكتب ولمن يكتب وعليه يرى بأنّ " الذين يكتبون يلتمسون اللذّة والسعادة فيما يكتبون، ولذلك لا يزالون يكتبون، والذي يقرؤون الكتابة يجدون اللذّة والسعادة فيما يقرؤون ولذلك لا يزالون يقرؤون ".[2]

إذن فالمهمة المشتركة بين القارئ والكتابة أو لنقل الميزة أو العامل المشترك بين الكاتب والقارئ هي البحث عن اللذّة أو لذّة السعادة من خلال هذا المنتوج أو المنجز الإبداعي وعليه حين ننظر للذّة فإنّه قد يقابلها الألم وهنا يمكن التعليق بأنّ الكاتب لا يبحث دائما عن السعادة فقط ولا يقدم للقارئ دائما لذّة مصحوبة بالسعادة وإنّما قد تكون السعادة والألم فالكتابات الحزينة أو الدراماتيّة لا تكون

[1] – عبد الملك مرتاض، صناعة السعادة باللغة والكتابة، مجلة الكلم، وهران، العدد04، ديسمبر 2017، ص08.

[2] – نفسه،ص 08

حاملة في سياقاتها سعادة تذكر وإنما تقدم للقارئ أو المتلقي مشهديّة أو مشاهد يكتنفها الحزن حسب المواقف التي يعبر عنها صاحبها .

ولأنّ عبد الملك مرتاض مسكون بالأسئلة يطرحها من أجل طرح المعرفة من خلال الإجابات فإننا نقف أمامه لنصغي إليه طارحا مجموعة من الأسئلة مفادها «هل الكتابة كالهواء: يُحَسّ ولا يُلمس؟

وهل هي كالسّماء: تُرى ولا تُمْسَكْ؟

وهل هي كالأفق: يشاهَد ولا يدرك؟

أم هل هي كالنّسيم العابر: يُهبّ ثم ينقطع، ويتلحلح ثم يسكن؟

أم هل هي كالطّيف الماثل: يتجلّى، ثم يتوارى في العدم السحيق؟ »[1]

فهذه الكلمات الجميلة والتعبير الراقي والسلاسة في القول والتنسيق بين الكلمات تجعل هذه الأسئلة شيّقة تدفع بالمتلقي لأن يكون متشوّقا لأن يسمع جوابا يخرج من بين شفّتي مرتاض .

وعبد الملك مرتاض يضيف حين يطرح هذه الأسئلة إضافات أخرى فيقول " وإنّ الحبر ليسيل على الورق الأبيض، أو غير الأبيض، فيستحيل إلى مجموعة من الرّسوم، وطائفة من الرّقوم؛ تتّخذ لها دلالاتٍ ذهنيّة ووجدانيّة ونفسيّة فتتلاقح وتتخاصب..... فكأنّ الكتابة ممارسة للفعل الممنوع !" [2] هنا وصف لبداية الكلمة أو كيف تكون الفكرة معبرا عنها بالكلمة إذ أنها قبل أن تصير مكتوبة أو مرقومة يحتاج صاحبها إلى الحبر ليسيل على الورق الأبيض وسواء كان هذا الورق أبيض أو غير أبيض حسب تعبير مرتاض فإنّها تحمل الرسوم والحروف التي ترقن بآلة راقنة أو بما يعرف بالحاسوب وهي

[1] – عبد الملك مرتاض، صناعة السعادة باللغة والكتابة، مجلة الكلم ،ص 14.

[2] – نفسه،ص 14.

تحمل أفكارا تكون موجودة في الذهن قبل أن تصير على الورق وهذه الأفكار تتنوع وتختلف ما بين النفسي والاجتماعي والسياسي وما شابه ذلك وهي في المجمل تكون كأنّها من الأفعال التي يمنع ممارستها في العلن .

2- الشعرية والشعريات عند عبد الملك مرتاض :

يعد الناقد عبد الملك مرتاض من أهم النقاد الذين اشتغلوا على التراث ومن ثمة محاولة البحث عن كل مصطلح حداثي وإرجاعه للأصل العربي ومن بين المصطلحات التي أولاها عناية واهتماما "الشعرية والشعريات"، فقد اشتغل عليهما ردهاً من الزمن ولا يزال إلى الآن يعمل على البحث في ماهيتهما ومن بين ما توصل إليه في دراسته النقدية أنّ مصطلح الشعريّة قد عرف في التراث العربي من قبل جماعة من النقاد العرب إذ يرى أنّ " النقّاد العرب المعاصرين يُطْلقون مصطلح «الشعريّة»وهم يريدون به غالباً إلى ما يُريد به النّقّاد الغربيّون من وراء إطلاقهم مفهوم «الشعريّات» أو (Poétique ; Poetics)"[1] إذ أنه من خلال هذا القول يُصر على أنّ الشعريّة هي ما عُرف في تراثنا بالشعريات وبالتالي فهي لا تختلف عمّا أشار إليه نقاد الغرب وما أسسوا إليه من مفاهيم وأراء تصب جميعها في المعنى المنبثق من الأصل ثم يذهب مرتاض إلى أبعد من ذلك للتدليل على أنّ مصطلح الشعريات يؤدي أكثر من وظيفة إذ يرى بأن لها وظيفتين تختلف إحداهما عن الأخرى، فالأولى " تأتي بمعنى دراسة جنس الشعر من حيث هو وحده، أو الدلالة على الانتماء إليه. وقد كان الشعر بمعناه المحصور

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة- ،دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص17.

هو وحده، المتَّخَذُ موضوعا للشعريات وعنايتها " [1] والثانية تأتي بمعنى " النظرية العامة للأعمال الأدبية بعامة" [2]

مما يعني حسب مرتاض أنّ الشعريّة لا تهتم بالشعر وحده وإنما هي بقدر اهتمامها بهذا الفن فإنها تتجاوزه للأعمال الفنيّة والنثرية التي تدخل في المجال الأدبي وعليه فإننا نفهم بأنّ الشعريات تختلف من حيث الوظيفة عن الشعريّة وهذا ما دفع به للاختلاف مع نقاد آخرين، إذ هو يلح على التمييز بين المصطلحين، ومنه يذهب للقول بأنه يتوجب علينا " كي نميز بين الشعريّة التي تعني المواصفات التي نلمسها في نص شعري وبين الشعريات التي هي نشاط نقدي يسعى إلى فهم وظيفة الكتابة الشعريّة " [3] وهذا ما يدل ويؤكد أن مرتاض حدد وظيفة الشعريّة والتي من خلالها نستطيع أن نتلمس ملامح القصيدة، ونعمل على تمييزها عن النصوص اللاشعرية، وبين الشعريات والتي هي في الأصل بقدر ما هي نظرية فإنها عملية نقدية تساعدنا على فهم الوظيفة التي تؤديها الكتابة الشعريّة.

وعليه فإنّ الشعريّة هي علم له معالمه وأسسه وقوانينه التي يبنى عليها النص داخليا، فيما تذهب الشعريّة إلى تبيان وتمييز وتنقيح المنجز الشعري، إلا أنّ مرتاضاً وبعد الدراسة والتعمق والبحث في ماهية المصطلح، يؤكد لنا بأنّ الشعريّة مصطلح حداثي وجد في اللغة الفرنسية وبالتالي فإنّ النقاد العرب اصطنعوه بعد الاطلاع على المنجزات الغربية فيقول مصرحا بأنّ "«مصطلح الشعريّة»(المصطنع في اللغة النقدية العربية المعاصرة) لما يقابل في اللغة الفرنسية «La poéticité »؛ فتكون بمعنى الهيئة الفنيّة، أو الحالة الجماليّة التي تمثلُ في نسج النّصّ لتَجعله مشتمِلاً على خصائصَ فنّيّة، تميّزه عن النّصّ النثريّ " [4]

[1]-عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة ص، 17،ص،18.

[2]- نفسه، ص18.

[3]- علي خذري، سرديات الخطاب النقدي في الشعريّة العربية ، دار غيداء للنشرو التوزيع، غمان، الأردن، ط1، دت، ص190

[4]- قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر- ص 19.

ويوضح الناقد عبد الملك مرتاض بأنّ المفهوم العربي للمصطلح مقارب لما عرفه الغرب وتعارفوا عليه، وبالتالي فإنه يعمل على المقاربة ما بين التراثي والحداثي الغربي فيقول " ولعلّ هذه الشعريّةَ، بذلك، أن تقترب في معناها من معنى « الأدبيّة»(Littérarité)، كما يلاحظ ذلك كريماس وكورتيس أنفسهما. في حينِ نطْلق على المفهوم الغربيّ الشائع في ثقافتهم منذ أرسطو، الذي هو« La poétique ; poetics»مصطلح «الشعريّات»[1]

ويتبين لنا من هذا القول بأنّ هناك علاقة تقارب ما بين الشعريّة والأدبيّة إذ يذهب آخرون إلى أنّ الشعريّة هي الأدبيّة وعليه وقد عمل مرتاض على العودة بالمصطلح لجذوره الأولى ونشأته منذ عهد أرسطو إلى يومنا هذا ومما سبق نجد أن اختلافا قائما بين النقاد الغرب في تحديد المفهوم والاشتراك في نقطة محورية وهذا ما يدل عليه قول مرتاض بأنّ " النّقاد العرب، منذ القدمِ، حاروا في تعريف الشعر فاختلفوا في ذلك اختلافاً بعيداً. وإذا كان هناك مقدارٌ مشترك من الاتّفاق بين النّقاد العرب القدماء، فإنّ الشّأن يختلف اختلافا كبيرا حين يتمحّض لذلك بين النقّاد المعاصرين، وخصوصا ما بين النقاد التقليديّين، والنّقاد الحداثيين " [2] ومرد هذا الاختلاف يعود أصلا لاختلافهم في تحديد المفهوم الدقيق للشعر إذ أنّ القدر المشترك بينهم لم يمنع من وجود بوناً شاسعا بين مختلف الآراء العربية والغربية وخاصة النقاد القدامى والحداثيين وحسب مرتاض فإن آراء الناقد التقليدي، لا تكتمل إلا بإضافة الناقد الحداثوي ويضرب لنا مرتاض مثلا بعض الأسماء التي تعرضت في التراث إلى مصطلح الشعريّات ومن ذلك قوله " ولعلّ من أهمّ النّقاد العرب الأقدمين الذين خاضوا في مَفْهَمَة الشعريّات : محمّد

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص 19.

[2]- نفسه، ص 20.

بنسلام الجمحيّ(139-231)، وأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (150-255)، وأبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم بنُ قتيبة(213- 276)" [1]

وهو ما يدل على سعة اطلاعه وحفره وتنقيبه في النصوص النثرية التي تعود لبداية النهضة العربية وتطور النقد خاصة في العصر العباسي إذ أنّها الفترة التي عرف فيها الأدب العربي ازدهارا منقطع النظير ساعدت في تطوره أسباب عدة من بينها النقل والترجمة والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى خاصة النتاج اليوناني وما أحدثته الفلسفة من فتوحات خدمت العلوم الإنسانية بشكل لافت .

ويربط عبد الملك مرتاض بين اللغة الشعريّة والشعر إذ يرى بأنّ وظيفة اللّغة في المتن الشعري هي تصوير الأحاسيس والمشاعر المتدفقة والمنسابة وعليه يذهب للقول " إنّ وظيفة اللّغة الشعريّة هي تصوير الوجدان الذي يفيض من العاطفة المتأجّجة للشاعر فتُمثُلُ، هي أيضاً متأجّجةً ذات عنفوان جائش و وُشْكانَ ما تتجسّد نسْجاً فنّيّاً جميلاً، يسحر المتلقّي ويبهرهُ " .[2]

مما يدل على أنّ الشعرية تدخل حتما في النصوص الشعريّة فهي تعد بمثابة الهوية التي من خلالها نميز روح الشعر من ظاهره ويشير ناقدنا إلى أنّ القدامى لم يكتفوا باللغة الشعريّة وحدها مقوما لبناء القصيدة وإنما تجاوزوها إلى " الألفاظ الجميلة الأنيقة للمعاني النبيلة الشريفة "[3]

وهنا يتوافق مع ما ذهب إليه ابن قتيبة من أنّ الشعر الجيّد لابد وأن تتوفر فيه نصاعة اللفظ ووضوح المعنى.

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص 21.

[2]- نفسه ، ص 113.

[3]- نفسه، ص 114.

فاللّغة الشعريّة أو ما يعرف بالأدبيّة من خلال مفهوم مرتاض هي " جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنما يعني أن البساطة أجمل مافي الأدب، وأصدق ما في عاطفته، وأدفأ ما في وجوه، وأروع ما في نسجه " [1] وهنا إشارة ضمنية إلى أنّ المادة الأساسية التي تضفي قيمة جمالية فنيّة تتمثل أساسا في الشعريّة والتي هي كما أشرنا سالفا روح الإبداع ورونق القصيدة وهي متعلقة بالمضمون لا بالشكل وقد أوجد ناقدنا من خلال دراساته و بحوثاته اللّغوية العلميّة مقابلا لهذا المصطلح والمتمثل في Lapoétice إذ يعده من المصطلحات الحديثة والتي لم يتوصل ناقد العربي لإيجاد ما يقابلها بدقة في لغتنا العربيّة، وفي ذلك يقول مرتاض إنّ " اسم «La poétice» هو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد معادلا مقبولا، إنّ ترجمته بالإنشائية أو « الشعريّة»لا يعني كبير شيء ((فالبويتيك)) عند جاكبسون (R.jakobson)، هو وظيفة اللغة الفنية للكتابة التي بواسطتها يمكن أن تكون «الرسالة»(Message) عملا فنياً .على الرغم من إن « البويتيك»لا يقتصر على دراسة مشاكل اللغة الفنية للكتابة أو (Le Langage)، وإنما يجاوز هذا المجال الضيق إلى نظرية الإشارات « Théorie de La Littérature»" [2]

ومن هنا يتضح لنا أنّ الناقد عبد الملك مرتاض لم يكتفي بالمصطلح الشائع(الشعريّة) وإنّما عمل من خلال قاموسه اللغوي على إيجاد بدائل تكون مقابلة أو مشابهة تؤدي المعنى نفسه وهو ما يدل عليه قوله إنّ " انعدام هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: «أدبية الشعر»، أو «البويتيك»أو «الإنشائية»أو «أو الشعرية»(Poétique)، لم يعد النص شعرا ولو توافرت له كل الأصوات الجميلة، والإيقاعات السخيّة " [3] فبالإضافة إلى مصطلح

[1]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين ، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، 1969، ص 17.

[2]- نفسه ، ص 27ص26.

[3]- عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة« أين ليلاي» لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، دت، دط، ص146.

الشعريّة وPoétice يضيف مرتاض مصطلحات أخرى مثل الإنشائية أو ما يسمى بماء الشعر والذي كان متداولا في النصوص النثرية التراثية مع الإقرار بأنّ النصوص الشعريّة لم تعد كذلك حتى لو توفرت جميع العوامل والميزات التي تميز الشعر عن النثر والسبب من وجهة نظره " أن كثيرا من الأثار الشعريّة التي تندرج تقليديا تحت هذا العنوان ليس لها من «الشعريّة»(والشعريّة هنا ليست بمعنى « البويتيك ») وإنما هي بمعنى اشتمالها على روح الشعر ومعاييره التقليدية) ".[1]

مما يعني أنّ ثمة اختلافا طفيفا في المعنى المشترك ما بين الشعريّة وpoétice فهما لفظتان لهما المعنى نفسه إلا أنّ الشعريّة هي أكثر دقة في الوصول إلى المعنى المراد بدقة والمتمثل في روح الشعر المنبثقة من التقاليد الحقيقية والصحيحة لما تعارف عليه نقاد الشعر.

ويخلص إلى توجيه دعوة تمثلت في التوفيق بين الشعر والنثر ليشكلا معا ما يعرف بالشعريّة إذ يرى بأنّه " لم نَعُدْ نَجِدُ فرقا كثيرا بين الشعر الفني والنثر الفني اللذين يجب أن يتعانقا ليشكلا رافدا أدبيّاً واحدا هو الشعريّة أو (البويتيكا)"[2] يبقى أنّ مرتاض من خلال آرائه النقدية يحاول أن يجد توافقا ما بين مصطلحي الشعريّة و Poétice فهو حينا ينظر إليهما على أنهما يؤديان المعنى نفسه بدقة بالغة وفي أحيان أخرى يشير إلى أنّ ثمة فرقا بينهما وهذا ما نفهمه ضمنا من خلال المنجز النقدي على أنّ النقطة الأساسية والتي تعد علامة بارزة في هذا المجال هي التركيز على ما يسمى بماء الشعر والذي يقابله مصطلح الأدبية أو ما يعرف بالشعريّة وعليه يقول مرتاض مشيرا إلى ناظم القصيدة بالقول " قد ينظم أرجوزة ذات إيقاع، ولكن بدون ماءٍ شعري، أي بدون أدبيّة"[3]

[1]- عبد الملك مرتاض النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 27.

[2]- عبد الملك مرتاض،أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة« أين ليلاي» لمحمد العيد، ص 06 .

[3]- نفسه ، ص62.

وبالعودة إلى النصوص النقدية في تراثنا العربي نجد أن الجاحظ [1]من بين أولئك الذين أشاروا إلى هذه التسمية والمتمثلة في (ماء الشعر) .

وأكثر ما يدل على أنّ الشعريّة هي صفة أدبيّة أكثر منها نظرية قول مرتاض "قد يصادفنا كثير من الشعر الذي لا يحمل من الشعرية أي صفة من صفات الأدبية "[2]

وهذا نجده في كثير من القصائد التعليمية كالأجرومية وألفية ابن مالك وغيرها مما يحمل الشكل الخارجي للشعر ولكنها تفتقد الأدبية أو ما يصطلح على تسميته بالشعريّة، وفي نظر " مرتاض" فإنه لا فرق بين النصوص الشعريّة والنثرية إلا من خلال توفر هذه الخاصيّة أو عدم حضورها داخل المتن فيكفي في النصوص الشعرية أو النثرية أن يكون روح الشعر وبالتدقيق في الآراء المرتاضيّة نجد أنّه يحاول إيجاد مصطلحات عدة لتكون مقابلا لمصطلح غربي يتمثل في الشعريّة Poétice .

وبالتأكيدفإنّ السبب في وجود فوضى في المصطلحات عائد بالأساس إلى سببين أساسين الأول يتعلق بكون المصطلح ابن بيئة غربية عن بيئتنا والثاني أنّ النقل بواسطة الترجمة كثيرا ما يُحدث خللا في إيصال المعنى كما ينبغي له أن يكون في الأصل.

كما نجد أحيانا تقاربا في مفهومه بين مصطلحي الشعريّة والشاعريّة وهذا ما يفهم من قوله " فلفظ الصبح مثلا من الألفاظ الشعريّة حتما ولكننا لو استخدمناه في جملة مبتذلة عادية كأن نقول(جاء الصبح) لما حمل من الشاعريّة شيئا إنّ هذا النور الذي نلمحه في مدلوله "[3] فمرتاض إذن يطرح بدائل عدة لمصطلح واحد(الشعريّة) فيقابلها كما أشرنا سابقا بالعديد من التسميات الغربية مثل

[1]- ينظر الجاحظ: الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969، ج03، ص331.

[2]- نفسه،ص 96.

[3]- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 225.

الشعريات، الماء الشعري، البيوتيك، أدبية الشعر، الشعرانيّة [1] على أننا في موضع آخر نجد تعريفا للشعرانيّة مفاده أنّه " النظام الشعري لشاعر أو كاتب لعهد معين ولبلد معين وقل إنّ هذا المفهوم ينصرف كما هو معروف لنظرية الإبداع الأدبي Poétice ..... فهذا المعنى كأنه يقترب من معنى الأدبية litira" [2]

ويفهم من هذا القول أن ثمة اختلافا بين الشعريّة والشعرانيّة إذ أنّ الشعرانيّة من وجهة نظره نظرية تختص بدراسة الإبداع، بينما الشعريّة – وكما هو متعارف عليه– صفة وحالة تدخل ضمنها المشاعر والأحاسيس والعواطف المتدفقة مما يعني أنّ الشعرانية تبتعد عن المعنى الحقيقي للأدبيّة .

3– التشاكل:

من بين المصطلحات الأخرى التي اهتم بها مرتاض وأولاها أهميّة مصطلح التشاكل وهو في الأصل من المصطلحات السيميائية التي أوجدها غريماس و عمل على التعريف بها، وقد أخذ مرتاض هذا المصطلح وقدم له تعريفا تمثل في " أنّ مصطلح تشاكل اسم مشتق، منحوت في أصله من كلمتين اغريقيتين هما(ISO) التي تعني التساوي، و(TOPOS) التي تعني المكان ليصبح في الأخير الاسم يدل على المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ثم أطلق للتعبير على الحال في المكان أي في مكان الكلام "[3]و عليه " فإنّ رفع اللبس الحاصل في ترجمة المصطلح، ونقله إلى اللغة العربيّة آب إلى بعض

[1]- ينظر يوسف وغليسي إشكالية المصطلح ص 282،285.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 312.

[3]- ينظر عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص44.

المعاجم الغربية، باحثا في سر هذا المصطلح(Isotopie) كمصطلح يقترب عند غريماس بإزدواجية اصطلاحية هي (istopie)و(isomosphisme) أي تشابه وتناظر "[1]

ونفهم من تعليق مرتاض أو تعريفه للتشاكل بأنّ أصله إغريقي مثل الكثير من المصطلحات الأخرى وكما فهمنا من قوله فإنّ التشاكل يعني التساوي في مكان الكلام، وبالتأكيد يدخل التشاكل بين الجمل والقضايا الكلاميّة وما شابهها من كلام يكون في موضع المكان.

وعليه فالمشاكلة فرع من السيميائية " والتشاكل يتألف من مكررات (iterrativites)، أو متواترات، عبر سلسة تراكبية، كما يتألف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب تناسقه وبناءعلى ذلك فإنّ أي تركيب يمكن أن يجمع في نفسه صورتين معنويتين على الأقل فيعد السياق الأدبي الذي يتيح إنشاء تشاكله "[2].

وبعد أن أشار عبد الملك مرتاض إلى الجهود العربية البلاغية والجهود الغربية يخرج بتعريف له "كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنية والمتجسدة في التعبير أو الصياغة الواردة في نسج الكلام: متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكبيا أو معنويا عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة "[3]وعليه يخرج عبد الملك مرتاض بتعريف خاص يصرح فيه بتأثره بالمفهوم الغربي حيث يقول" يمكن بناء على هذا التمثل العام للإشكالية لدى المنظرين الغربيين، أن نعرف التشاكل تعريفا مؤقتا على الأقل في انتظار تبلور أوجه

[1] -greimas(A-s) , courtes(j) , semiotique dictionnaire eaisonné de la théore du langage ; tome – Hachette, 1979,(isomorphisme)p199.

[2]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، الجزائر، ط1، 1994، ص42.

[3]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 157.

هذه المسألة على أنه: تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية، إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا " [1]

يقول يوسف وغليسي " فالمصطلحات خلاصة العلوم،ورحيقها المختوم، هي أبجدية التواصل المعرفي ومفاتيحه " [2]

ولأنّ مرتاض حريص على الأمانة العلمية والإشارة إلى الأصل فإننا نجد هنا إشارة منه إلى أنّ غريماس هو صاحب الفضل في تبني المصطلح إذ يقول في كتابه شعريّة القصيدة " يُعد التشاكل فرعية من الفرعيات السيميائية التي اهتدى إليها لسبيل غريماس في تأملاته وتجاربه حول نظرية النص الأدبي، وقد حلل بها نموذجاً قصيراً استشهد به من نص سردي فرنسي قصير، كتب سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف، فاستخرج منه خمسة تشاكلات " [3]

فهنا نجد دلالة واضحة أن غريماس هو أوّل من اهتدى إلى هذه الحيثية وهذا المصطلح ومن ثمة كان له الفضل في تطبيقه على النص المشار إليه واستخراج النماذج التي توضح فكرته، ومن ثمة صارت أنموذجا يقتدي به النقاد ويسيرون على شاكلته.

يقول مرتاض عن التشاكل أيضا " والتشاكل أو المشاكلة، بهذا المفهوم من المصطلحات اللسانياتية التي لما تنتشر بين عامة النقاد ومحللي النصوص ومؤوليها، ويبدو أنّه لم يصطنع إلا في العشرين عاماً الأخيرة في المغرب العربي " [4] ونجده يشير في كتابه نظام الخطاب القرآني إلى التشاكل قائلا: "

[1]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني ،ص 43.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص11.

[3]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، الجزائر، ط1، 1994، ص33.

[4]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 157.

والتشاكل في تصورنا وفي سيرة تطبيقاتنا لمفهومه هو تبادل الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية والمورفولوجية والإيقاعية: إفرادية كانت أم تركيبية " [1]

ويذهب **فريد أمعضشو**،إلى تعريف المصطلح ب" التشاكل المعنوي" حيث يقول " التشاكل المعنوي: ورد هذا التركيب في الكتاب ثمانية عشر مرة، ومن نصوصه قول مرتاض في أحد الأوجه التشاكلية بين مقومي" لهم" والطيبات " [2]، يقول تعالى ﴿ ويحلّ لهم الطيبات ويحرّم عليهم الخبائث﴾[3] وعليه يذهب أيضا للقول " ويمكن تحس تشاكلاً معنوياً يوحد بين هذين الزوجين ويتجسّد خصوصاً في مقوم " لهم" المفضي إلى الاحتياز المباح ومقوم" الطيبات" الذي لم يكن إلا ثمره للأول " [4]، وفي هذا الصدد يقول مرتاض " ويمكن قراءة طرفي الكلام في هذا الشاهد قراءة تشاكلية من وجهة تلاؤمية حيث إن: وضع الحلال مع ما يلائمه وهو الطيب وربط هذين المقومين بقيد يلائمهما أيضاً وهو (لهم)الدال على إتاحة الامتلاك والاحتياز " [5]، ويقول مرتاض أيضا " وذلك أيضا من حيث تلاؤم فعل مضارع مع فعل مضارع، وجار ومجرور مع جار ومجرور أيضا، واسم منصوب مع اسم منصوب مثله فليس هناك إذا من هذا المنظور أي اختلاف أو تعارض بين هذه العناصر الألسنيّة " [6] وعليه " يحل- عليهم: يتباينان في أنّ الأول إيذان بالامتلاك، والآخر إيذان بالحرمان وفي أن الأول انتشاري، والآخر

[1]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني ،ص 159.

[2]- فريد أمعضشو، من قضايا المصطلح النقدي في كتاب شعرية القصيدة لدى عبد الملك مرتاض، مجلة العربية والترجمة، العدد5و 6خريف 2011، شتاء 2012، بيروت، ص40.

[3]- سورة الأعراف رقم الآية 157.

[4]- فريد أمعضشو، من قضايا المصطلح النقدي في كتاب شعرية القصيدة لدى عبد الملك مرتاض، ص 40.

[5]- عبد الملك مرتاض، شعريّة القصيدة، قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، الجزائر، ط1، 1994،ص38.

[6]- نفسه ،ص36 .

انحصاري وفي أنّ الأول فعل(أو جملة فعليّة) إذا راعينا المعمول المستتر، والآخر معاً لا يتلاءمان في أي خاصيّة من الوجهة المورفولوجية، ولا نرى فيهما شيئا من المشاكلة " [1]

وهناك تشاكل يقوم على تماثل المورفولوجيا والإيقاع في كل من الوحدتين ،ففي قوله تعالى ﴿ والشمس والقمر بحسبان(5) والنجم والشجر يسجدان (6) ﴾[2] يقول عبد الملك مرتاض في هذا الصدد " أنّ المقومين: بحسبان ويسجدان إن كلا منهما خماسي التركيب، بالإضافة إلى مواطن الائتلاف الصوتي إذ تبلغ درجة هذا الائتلاف بينهما نسبة كبيرة " [3] ويقول أيضا في إحدى المواضع في مدونته " فولجنا إلى اللغة القرآنية من خلال سورة الرحمان عن طريق مقاربة سيميائية في قراءة هذه اللغة تحت زاوية التشاكل والتباين " [4]،"إن الغاية من وراء هذا المسعى المتجسد في تحليل النص بالتشاكل لم تكن متابعة استقرائية للغة القرآن عبر سورة الرحمان كلها وإنما كان رسم طريق وترسيخ منهج أمام القارئ أساسا " [5] وفي موضع آخر تحدث في زاويتي " التشاكل والتباين" عن مصطلحين اثنين هما " إنّ هذا الثنائي يتسلط على كل عنصر في اللغة، فيجعله منصرفاً معنوياً إلى معنى " الانتشار" وأما إلى معنى الانحصار" [6] ويقول أيضا " ... يوجد تشاكل آخر بين زوجي: من رماد- من رمال من حيث تجانس الدلالة في حيزين مكونين من ذرات غير مخصبة عادة، وقابلة لأن تذروها الريح ذروا؛ مما يجعلنا نصنف معناهما في الانتشاريات" [7]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، شعريّة القصيدة، قصيدة القراءة،ص40.

[2]- سورة الرحمان الآية 05 و06.

[3]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، ص 174.

[4]- نفسه، ص20.

[5]- نفسه، ص 22.

[6]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص24.

[7]- نفسه،ص 63.

4- قصيدة النثر:

اختلفت الآراء في تحديد ماهية مناسبة لهذا الشكل الجديد، الذي نصفه شعرا، ونصفه نثرا، حيث اعتبروه جنسا ثالثا وثورة تجديدية، قضت على كل التجارب السالفة، إلا أن مرتاض يرفض ذلك من خلال قوله:" أن الأدب العربي لم يشهد أي ثورة حقيقية في النثر منذ ابن المقفع إلى يومنا هذا، فلا تبرح الجملة العربية هي ولا يبرح النسج الأدبي ينهض على نظام التعبير العربي المعروف المألوف" .[1]

فعبد الملك مرتاض يأتي في كل مرة بدحض جديد، ينفي به كل ما يزعم هبه أصحاب النزعة التجديدية، وهذا يدل غلى تنقيبه المستمر في التراث العربي، ساخرا بذلك من هذا الشكل الجديد فيقول:" إذا أنشأت آلة تسير بعجلة واحدة مثلا فلا يمكن لمعتقد أن يعتقد أنها تطوير للسيارة ذات العجلات الأربع"[2]

فهو يسخر من قصيدة النثر، فهذه الأخيرة في نظره ما هي إلا تزييف وترويح للرداءة، على حساب الشعر الأصيل؛ لأنها تخلت عن الوزن والقافية.

ينظر عبد الملك مرتاض إلى قصيدة النثر نظرة دونية؛ لأنها عملت على كسر النسق الخليلي، وخلخلت العمود الفقري للشعر، وذلك بخلخلته للوزن، فهي في نظره لا ترقى إلى مستوى الشعرية، فيقول:" إنها محاولة نثرية بدائية، وربما ساذجة، للتعلق بالشعرية الضائعة، من خلال العمل باللغة، والاشتغال بالتصوير، ولو على هون ما"[3].فهو ينفي عن هذا الشكل الجديد صفة الشعر، كما يستطرد مرتاض في كلامه، واصفا أصحاب قصيدة النثر بقوله:"وأما عامة هؤلاء الذين يمارسون هذا الشكل

---

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص369 .

[2]- المصدر نفسه: ص369.

[3]- نفسه ، ص377.

من الكتابة هم خصوم وحكام في الوقت ذاته"[1].أي ما يقصده الناقد هو أن الذي لم يستطع كتابة الشعر حقا، بكل مقاييسه وضوابطه التقليدية، لجأ إلى هذا الشكل أي قصيدة النثر، الذي لا قيود له، فيجد نفسه تائها ضائعا، يكتب في جنس غير معروف، لاهو شعر، ولاهو نثر.

يواصل مرتاض مقته لهذا الشكل الجديد، رافعا سوط التراث العربي في وجهه،فيقول: " لا يمكن أن نطلق على نثر بالغ الركاكة مصطلح الشعر النبيل، ونحن لا نستحيي؟ وهل أطلقنا مصطلح الكيمياء، على الفيزياء؛ ومصطلح الفقه، على الشعر، فنلبس المفاهيم بعضها ببعض؟"[2]

فهذا النفور من قبل مرتاض، راجع إلى تمسكه بالتراث وغيرته عليه، ودفاعه الأبدي عن هويته، كما أن الجذور الغربية لقصيدة النثر لا يستوصفها الناقد مرتاض ويصفها بأنها:" صبي دعي يبحث له الناس عن أبويه فلا يجدانهما فحاروا في نسبه"[3] ،أي أنها كتابه بلا هوية، لا أصل جذري لها.

لا ينفي مرتاض ريادة الغرب لهذا الجنس الأدبي الجديد، أو التفاعل القائم بين القطبين، ولا يرفض الانفتاح على الآخر، بل كان شديد الحرص في تنقيبه وبحثه عن المرجعيات العربية للشكل الجديد لعله يجد ضالته هناك.

قام مرتاض بالبحث عن جذور قصيدة النثر في التراث العربي، فوجد تصنيفات كثيرة لها من طرف العديد من النقاد العرب منهم عز الدين المناصرة، أنسي الحاج، إبراهيم خليل، فيذكر بعضها من خلال قوله:" أنواع هذه القصيدة منها: القصيدة الغنائية، وهي ضرب من النثر الإيقاعي الذي يهتم

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، ص377، ص367.

[2]- نفسه: ص382.

[3]- نفسه: ص386.

بضروب التحسين اللفظي كالتجنيس، والطباق والمقابلة، وتوازن الألفاظ والتراكيب.والقصيدة التي تشبه الحكاية، وقصيدة النثر العادية التي بلا إيقاع".[1]

لكن عبد الملك مرتاض يحبذ بعض تلك التصنيفات من بينها القصيدة الغنائية ويرفض التصنيفات الأخرى، وذلك من قوله:" وأما عن القصيدة الغنائية المنتمية إلى الكتابة النثرية التي تشمل المحسنات اللفظية "كالتّجنيس، والطّباق، والمقابلة، وتوازن الألفاظ والتراكيب"[2]

فتنقيب الباحث مرتاض عن جذور الشكل الأدبي الجديد في التراث العربي، لم يكن عبثا بل وجد فيه ضالته التي يبحث عنها لكي لا يفقد الشعر ديوان العرب، فيكفي أن تصنع القصائد النثرية وبخصوص القصائد العربية، وأن تكون لغة الخلق والإبداع اللغة العربية وإيقاعها العذب.

أما فيما يتعلق بالمصطلح فإن أدونيس هو الذي ترجمه، فيقول:" ولا احد يعترض على القول بأن أدونيس هو الذي ترجم مصطلح قصيدة النثر عن سوزان برنارد".[3]

رغم كل المميزات التي نسبت إلى الشكل والجنس الجديد، إلا أن مرتاض بنزعته التأصيلية ودفاعه وتحيزه للتراث، يرى أن تلك الخصائص التي يزعم أصحابها أنها تنفرد بها قصيدة النثر، كالطباق، والمقابلة، يشترك فيها كل الكلام العربي، كما يستعملونها أيضا في أحاديثهم اليومية:النهار والليل، والصبح، والمساء.فيدلل مرتاض تأصيله للقصيدة النثرية وخصائصها القديمة بقوله:" ونحن نعرف أن أخص الخصائص الفنية للقصيدة العباسية، ولاسيما لدى ابن المعتز وآبي تمام، تنهض على المحسنات

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص380.

[2]- نفسه: ص381.

[3]- نفسه: ص387.

اللفظية، حتى حمل ذلك ابن المعتز على تأليف كتاب في البديع"[1] فالخصائص التي يتسم بها الشكل الجديد من منظور الناقد مرتاض، موجودة أيضا في التراث القديم،وليست وافدة من الحداثة الغربية فقط.

5- المصطلح السيميائي عن عبد الملك مرتاض:

تأتي إشكالية المصطلح السيميائي في طليعة الاهتمامات لدى عبد الملك مرتاض، ولذلك فالدارس لأهم كتبه الحداثية يلفيها تزخر بحشد كبير من مثل هذه المصطلحات.

السيميائية المستخدمة بآليات متعددة وصيغ مختلفة، ولعل هذه النماذج المصطلحية المتواتر ذكرها في هذا الفصل توضح ذلك.

أ- **سمة:** أحد المصطلحات السيميائية الجديدة التي لازالت تحي مرحلة التقبل والتجريب في الخطاب النقدي المعاصر، وأحد المفاهيم التي استعارها" عبد الملك مرتاض" من الدراسات الغربية[2]

ومصطلح" سمة"(**Signe**)، اسم منحدر من أصل لاتيني(**Signum**) وهو مرادف للإمارة والعلامة مثل: علامة السحاب الداكن الدالة على المطر الوشيك، كما أن العلامات دالة على الأفكار[3]وهو مصطلح عربي سليم، ورد ذكره عند" ابن المنظور" باسم(سيما) و(سومة)، على أن

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ص381.

[2]- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية ساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2005،ص 123.

[3]-cloude tuge larousse unirwrsel-2- nouweau dictionnaire encyclapediue- lidrairie larousse-paris-p946.

مفهوم العلامة في نحو قول" ابن الأعرابي"" السيم" العلامات، والخيل المسومة أي المعلمة، و" السوما"بمعنى العلامة التي يعرف بها الخير والشر.[1]

ويأتي مصطلح(سمة) في طليعة المصطلحات السيميائية النقدية التي عني بها" **عبد الملك مرتاض**" وحدّدها عبر محورين هما محور التراث، ومحور الحداثة، ضمن بعض المقالات التي أوردها في هذا المجال [2]، وذلك انطلاقا من أن السمة هي المكون الأساسي والوحدة الرئيسية في أي سيميائية بعينها، ولأن المفهوم في اعتقاده، مرجعه إلى العرب، حيث أنهم تعاملوا منذ القدم بأسلوب أشاري، وبالألوان أثناء الأفراح.وحين البحث عن دليل يؤيد هذا المنحى، نشير إلى قوله" إن الأمم عرفت مفهوم السمة وتعاملت معه في جملة من المظاهر التي ربما أهمها(الإشارة)، واستخدام اللون وإقامة الطقوس المتعلقة بممارسة الشعائر الدينية والتعبير عن الأفراح " [3]

وبخصوص هذا المصطلح ومرادفاته أورد **عبد الملك مرتاض** مصطلح علامة(Marque)وقارنه باللفظ سمة(Signe)، ثم حاول استخلاص أوجه الاختلاف بين المصطلحين من ذلك" أن العلامة تنصرف إلى معنى قريب من مادة(وسم)، دون أن يكونه في الاستعمال العربي ولعله أن يكون آتيا من " العلامة والعلم" بمعنى الجبل، ومنه اخذوا علامة الثوب لدى القصار حتى تميز الأبواب بعضها عن بعض" [4]

ويلخص الباحث إلى تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين المصطلحين أبرزهما.[5]

---

[1]- ينظر: ابن منظور– لسان العرب المحيط– إعداد وتصنيف يوسف الخياط– دار لسان العرب– بيروت – المجلد الثالث– ص 245.

[2]- ينظر : عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، العدد الثاني، يونيو1993،ص09.

[3]- نفسه، ص11.

[4]- نفسه، ص11.

[5]- مولاي علي بوخاتم ،الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سابق، ص124.

01- أن العلامة استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقه تلحق فعلا من الأفعال أو اسما من الأسماء، فيستحيل من حال إلى حال، لأن اصطناع ذلك المصطلح النحوي القديم في المفاهيم السيميائية، قد يزيد هذا الأمر اضطرابا.

02- يبدو أن اصطناع مصطلح" السمة" أدنى ما يكون إلى ما يطلق عليه السيميائيون الغربيون(Signe) من مصطلح العلامة(Marque).

03- إن انطلاق لفظ(سمة) على مفهوم(Signe) تارة أخرى، عوضا من مصطلح العلامة، يسجل لنا مشكلة أخرى من مشاكل المصطلحات لأن العلامة أقرب للمفهوم(Marque).

وعلى الرغم من إقراره بأن الاستعمالين(وسم- علم) متقاربان في أصل الوضع العربي، وعبر المعاجم الموثقة، فإنه أبدى امتعاضه في مناقشة ذات المصطلح من أسماء أخرى تعج بها الساحة اللسانية مثلما ورد في معجم بسام بركة الألسنية [1] و معجم" المصطلحات اللغوية لرشاد الحمزاوي" [2] الذين سعوا إلى التسوية بين المادتين كما أنه لم ينشأ اقتراح مصطلحات أخرى مثل" علامة" التي يتداولها بعض النقاد المغاربة والتونسيين مثل: مُحَمَّد مفتاح [3] وعبد السلام المسدي[4]وسيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد [5].

[1]- ينظر:بسام بركة، معجم اللسانيات(عربي، فرنسي) منشورات الجروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1985، ص197.

[2]- ينظر: مُحَمَّد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1978، ص 129،ص203.

[3]- ينظر: مُحَمَّد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي(بيروت)، العدد60،61، جانفي، فيفري،1989،ص20.

[4]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص233.

[5]–نفسه، ص233.

أو مصطلح" دليل" مثلما أطلقه، مُحَمَّد بنيس [1] وحنون مبارك [2]و عبد القادر الفاسي الفهري [3]وغيرهم.

وفي موضع آخر، وحتى يؤكد عبد الملك مرتاض تبنيه فظة(سمة) أشار من الوجهة الفلسفية لدى (بورس)، إلى بعض المفاهيم والعلاقات الثلاثية الأطراف التي أقامها هذا العالم وهي: [4]

أ- السمة الوصفية(Quali- Signe).

ب- السمة الفردية(Simqigne).

ج- السمة العرفية(Legsigne).

وهو بذلك لم يخف اصطدامه بمعضلة ترجمة هذا المصطلح حينما ترجم مقالا بعنوان" الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس" [5] لأن بعض الباحثين من مثله ترجموا المصطلح ذاته بصياغة أخرى.

أما الشيء الذي يؤكد موضع الاضطراب في ترجمة هذا المصطلح، هو ما نلمسه عند الباحث، حينما سلم بأن" مفهوم السمة معادل في كثير من الوجوه القرينة(INDICE)".[6]

ذلك " أن السمة، ظاهرة طبيعية تدرك بصفة مباشرة، فاللون الدّاكن الذي يسم وجه السماء هو السمة أو قرينة لعاصفة وشيكة الحدوث، وعليه فالعنصر(أ) هنا السحاب الداكن الذي يغطي

[1]- ينظر: مُحَمَّد بنيس،الشعر العربي الحديث،بنياته وبدلاته، مسألة الحداثة، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، ص 187.

[2]- ينظر:حنون مبارك، دروس السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص108،ص109.

[3]- ينظر:عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص401.

[4]- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مرجع سابق، ص11.

[5]- دافيد سافان، الأصول السيميائية في فكر"شارل بيرس" تر، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، السعودية، العدد42، مجلد01،يونيو133،1992،ص139.

[6]- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مرجع سابق، ص11.

السماء، وهو حاضر أما العنصر (ب) فهو المطر الوشيك الهطلان وهو عنصر غائب فيتحول بذلك السحاب الداكن إلى سمة" [1]ومن خلال تناوله لمصطلح" القرينة"(INDICE)في الثقافة لدى بيرس أضاف مصطلحين اثنين وهما:" المؤشر"[2]و " العلمية" [3]

وبذلك يمكن القول" أن" عبد الملك مرتاض" سوّى بين مجموعة من المصطلحات أهمها(سمة، قرينة، مؤشر، وعلمية) كمصطلحات متباينة لسانيا ومتشابهة مفهومياً، فضلا على عدم اصطناعه مصطلح:(دليل)، في سياق حديثه عن الثنائية " لدى دي سوسير" أورد معادلة السمة= دال+ مدلول وأضاف أن العلم الذي يختص بذلك هو" نظام للسمات"[4] وليس نظام للعلامات أو نظام لدلائل كما يتبع في أدبيات بعض النقاد التونسيين.

*** سيميائية :**

من المتعارف عليه أنّ مصطلح السيمياء يعد من المصطلحات الحديثة الأكثر إشكالا، فالمصطلحات التي استكشفت أو استحدثت لم تتجل صورتها الواضحة في شكلها النهائي، وخاصة حين تنتقل هذه المصطلحات من بيئتها الأصلية إلى تربة أخرى، وعليه يذهب مرتاض إلى أنّ " السيميائية هي خليط من اللسانيات والنحويات وربما البلاغيات " [5]

فالسيمياء من وجهة مرتاض هي هذا المزيج بين السميائيات والنحويات، وهي ترتكز في جوانب كثيرة على النحو،خاصة في قراءة العنوان وتفكيك شفرته وقراءة العتبات والتغلغل في نحويتها، واللسانيات

[1]- دافيد سافان، أصول السيميائية في فكر شارل بيرس، مرجع سابق، ص 12.

[2]- جورج مونان، مفاتيح الألسنية، تر الطيب البكوش، منشورات الجديد،ط1،تونس1982، ص31،ص33.

[3]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة- قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة" أشجان يمينية"، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1998،1،ص 236.

[4]- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مرجع سابق، ص11.

[5]- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات، ج5، م2، سبتمبر 1992، ص146.

ليست بعيدة عن حقل السيمياء لأنّ السيمياء ولدت من رحم اللسانيات، والبلاغة هي الأخرى، من نتاج البحث اللساني وعليه فإنّ السيمياء تغرف من البلاغة خاصة من الأساليب والتراكيب وما شابه ذلك .

وقبل تبين بعض التحديات واختلافها في هذا المصطلح عند عبد الملك مرتاض يمكن الإشارة إلى مجموعة من المصطلحات المتقاربة أو المتغايرة التي تقترب من هذا المفهوم وهي رمتها تقع في المعاجم السيميائية المختصة أبرزها: (Sémasiologie)

(Semamolys)(Sémiotique)(Sémiologie)(Séméiologie)[1]

من بين هذه المصطلحات التي تصطرع في بيئاتها الثقافية الواحدة، أثر عبد الملك مرتاض مصطلح" سيميائية" فكتب(دراسة سيميائية تفكيكية لنص(أين ليلاي) ودراسة أخرى بعنوان(ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية) فجاء إلى مفهوم" السيميائية" معتقدا أنالمصطلح آتي من المادة(س و م) التي تعني فما تعنى العلامة التي يعلم بها شيء ما، أو حيوان ما، ومن هذه المادة جاء لفظ" السيمياء"[2].

وعلى هذا الأساس قدم مصطلحات مثل: سيموية وسيميائية" [3] واعتبرها أسماء لعلم يشتمل على مجموعة من الإجراءات التي بواسطتها يتم قراءة النصوص قراءة "سيمائياتية " ، وأما مصطلح "السيماءوية" يجب أن يستعمل حين الوصف أو بالنسبة إلى هذا العلم، وهناك ماهو سيماءوي وهو الشيء المنتسب لهذا العلم أو الموصوف به، وهناك ماهو" سيمائياتي" ، وهو الجانب التحليلي أو

[1]:ينظر - Civrtes(j) .sémiotique. dicstonnaire.raisone de la té nirie du langvagetimmeemَ))a-j(Grimas.

[2]- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، ص13.

[3]- عبد الملك مرتاض ، حوار أجراه، إبراهيم الجردي نيابة عن مجلة نزوي(مسقطا مخطوط)، ص12.

التطبيقي لهذا العلم. [1]

وفي سياق البحث عن سر تراجع الباحث عن مصطلح" سيميائية" وإيثاره مصطلح " سيميائية" قال" مصطلح السيميائية... عربي سليم جاء من" السيما" بمعنى العلامة، قال الله تعالى:﴿ يعرف المجرمون بسيماهم﴾ [2] . ثم أضيف إلى " السيما" الثنائية العلمانية(وهي التي تعرف لدى عامة الناس بالياء الصناعية) فأصبحت دالة على النزعة، وعندنا من النقاد العرب الحداثيين، ممن لا يحرصون على هذه الصياغة العربية الصحيحة، ومن يطلق عليها" السيمسولوجيا" باستعمال المصطلح الغربي كما هو، على أن مصطلح" السيميائية" أو" السيميولوجيا" هو غير السيميائيات أو السيميوتيكا". [3]

إن مثل هذا الاعتقاد جعله يقترح" السيميائية" تجنبا للجمع بين ساكنين في اللفظة(سيميائية، مقتربا من الوجهة اللغوية الخالصة في اللغة العربية.[4]

وهناك عامل آخر هو أن اصطناع الباحث مصطلح(سيميولوجيا) اعتقاده فيه تساهل وإنشاء مفض إلى الخطأ قوامه كذلك(الجمع بين ساكنين) في لغة يفترض أنها اغتدت خاضعة لتقاليد

الاستعمال العربي.[5]

ولعل وراء هذه المبررات التي قدم"عبد الملك مرتاض" إشارة واضحة تحقق الإجماع حولها عند النقاد العرب لما صاغوا مصطلح(سيميولوجيا) ومصطلح(سيميولوجية) من ذلك ما ترجمه" عبد السلام بن

[1]- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مرجع سابق، ص13.

[2]- سورة الرحمان،رقم الآية،41.

[3]- عبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، العدد1997،323، ص11،ص12.

[4] - ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية،1990،ص 50.

[5]- ينظر: عبد الملك مرتاض، حوار أجراه إبراهيم الجردي(مجلة نزوي) ، ص13.

عبد العالي" في مؤلفه " درس السيميولوجيا" لرولان بارت" ثم مُحَمَّد السرغيني حين كتب محاضرات في السيميولوجيا [1]وعبد الله إبراهيم:" ثورة السيميولوجيا [2] ومنذر عياشي: علم الإشارة والسيميولوجيان وهناك ترجمات أخرى تقترب من هذا المصطلح أهمها:(سيميولوجي وسيميولوجية وهناك(ساميولوجي، سامايولوجي) [3]وغيرها من شقيقات هذا المصطلح الداخلية.

بيد أن " عبد الملك مرتاض" على الرغم من تسويته بين ثلاثة مصطلحات هي:(السيميائية والسيميولوجيا و السيميوتيكا) كمصطلح يعني" علم المعاني، أي منهجية العلوم التي تعالج الأصناف الدالة" [4] ، فإنه سرعان ما ذهب إلى تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين المصطلحين: سيميولوجيا أو سيميوتيكا مشيرا إلى الملاحظات التالية: [5]

01- إن كلاهما يبتدئ بسياق (Semio)، وهو آت من اللغة الإغريقية(Semeion)، وتعني السمة(signe)، ثم يفترقان في كون أحدهما ينتهي باللاحقة(Logie)، التي أصلها(Logos)، وتعني الخطاب، على حين أن الآخر ينتهي بالمقطع(TIQUE)، الذي يعني النسبة الديداكتيكية(DIDACTTIQUE).

02- إنهما اسمان بنيا على أصل الوضع الإغريقي لمسمى واحد فيه تسوية مفهوم ذهب إليها "غيرماس" حسن سألته جريدة العالم(le monde)الباريسية عام أربعة وسبعين من هذا القرن.

[1]- ينظر عبد السلام المسدي، الإزدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ع24،مارس1993، ص41.

[2]- ينظر عبد الله إبراهيم، التفكيك ، القواعد والأصول والمقولات، عيون المقالات، مطبعة النجاح، الدارالبيضاء،ط1986،1،ص26،ص42.

[3]- ينظر: بيار جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، تر منذر عياشي، دار صلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988ص 31.

[4]- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مرجع سابق، ص15.

[5]- نفسه، ص15.

03- كأنّ السيميوتيكا تعالج خصوصيات الحقل، وهي بمثابة اللغة من اللسان أو الفرع من الأصل.

04- ترتبط السيميوتيكا أساسا بالثقافة الانجلوساكسونية(لوك، بيرس خصوصا)، بينما يرتبط مفهوم السيميولوجيا بالثقافة الفرنسية(غريماس- بارت)، على الرغم من أن " غريماس" عنونا معجمه السيميائي ب(السيميوتيكا).

05- إن مصطلح السيموتيكا أقدم وجود، وأعرق ميلادا من1955م من مصطلح السيميولوجيا الذي لم يتداوله"دي سوسير" 1910م. [1]

06- إن مفهوم السيميولوجيا يرتبط أساسا بعلم اللغة ، باللسانيات، بينما يرتبط مفهوم السيميوتيكا بالفلسفة والمنطق. [2]

وبغية الوقوف على المصطلح ذاته سيميوتيكا، يلاحظ أن هذا الاسم لم يظهر بصفة مكثفة في الممارسات النقدية السيميائية سوى من خلال ترجمة بعض النقاد لتركيبة الأهلية(SEMIOTICA) إلى مصطلح" سيميوطيقا" كما هو الحال عند أمينة رشيد ضمن مؤلفها" السيميوطيقا" كما هو الحال عند" نصر حامد أبو زيد" في مؤلفه" السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد" [3]

[1]– مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سابق، ص127.

[2]– نفسه، ص128.

[3]– عبد السلام المسدي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، مرجع سابق، ص43.

6- الانزياح عند الملك مرتاض:

يُعد الانزياح عند مرتاض من بين المصطلحات الأكثر إشكالا خاصة في استعمالاته التطبيقية في النصوص العربيّة، وأكثر الذين نقلوا هذا المصطلح وعملوا على تطبيقه لم يستوعبوا المعنى الحقيقي للانزياح، ولأنّ مرتاض من بين المشتغلين على جميع المصطلحات المستجدة والمناهج أيضا والنظريات انطلاقا من قناعته من أنّ المنهج هو اللامنهج فإننا نجد اهتمامه بهذا المصطلح قد تم بشكل أقل من اهتمامه بالمصطلحات الأخرى مثل الشعريّة والسيمياء، وعليه فقد ورد هذا المصطلح بصورة محتشمة في كتاباته، ولعل من الإشارات الدالة نجده معلقا بقوله " فليس مثل هذا الحديث عن النسج اللغويّ الكتابة الأدبيّة إلاّ حديث مبكراً عن السّيمائيّات الأدبيّة القائمة على الانزياح الأسلوبيّ" [1]

فمرتاض هنا لا يعطي توضيحا عن الانزياح وإنّما يجمله في أنّ أصله عائد للسميائيات، وعليه يكون الانزياح من هذا المفهوم سميائيا وليس تداوليا، مع أنّ الانزياح يكون في الأصل لفظة متداولة وحين تخرج عن سياقها تصير انزياحا فإذا قلنا يبكي الأطفال فإنّ الاستعمال يكون متداولا وتداولياً وحين نقول بكت الأشجار فإننا نكون قد خرجنا باللفظة من استعمالها التداولي إلى استعمال انزياحي.

ولكننا في موضع آخر نجد توضيحا وشرحا أكثر دلالة على هذا المفهوم في قول مرتاض معرفا الانزياح بأنّه " خروج النسج عمّا ألف المتعاملون مع اللّغة هو ما يطلق عليه اليوم في مفاهيم السّيمائية" الانزياح" يصرف النظر عن صدقه أو كذبه " [2]

[1]- عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 172.

[2]- نفسه، ص 173.

وهذا ما أشرنا إليه سابقا، بأنّ الانزياح هو خروج اللغة أو اللفظة من استعمالها المتعارف عليه إلى استعمال غير مألوف أو لا يكون هو الاستعمال الحقيقي للفظة، ويرى مرتاض بأنّ الانزياح " يمكن أن يَمْثُلَ في مظهرين اثنين: المظهر الأوّل في بنية النّسج اللّغويّ فيقع اختراق نظام اللّغة، والمظهر الآخر بانتهاك المعاني المعجميّة بتحميلها معاني جديدة لم تُعرَفْ عليها، أو بها، من قبل .... والمظهرانالاثنان في الحقيقة مترابطان إلى حدّ التلازم "[1]

والانزياح عند مرتاض هو الخروج " يتجانفُ عن المألوف المبتذل القائم على التقليد والمحاكاة، ضمن نظام اللّغة العام، في أيّ لسان من الألسن.... فيجعل لغة كاتب من الكتّاب ذات خصوصيّة.... فيوقظ الانتباه [في المتلقيّ] ويحرّك الذّهن لديه " [2]

وما يرمي إليه الناقد هنا هو أنّ الكلام حين يخرج عن استعماله العادي يكون داخلا في الانزياح حين تستعمل اللفظة في مقامات أو في قضايا غير مألوفة الاستعمال عند المتلقي وما يصيبه بالدهشة ويدفع به بأن يكون منتبها حين التلقي مما يولد تفكيرا ومن ثمة خروجا من الجمود إلى الحركية، وبهذا يكون عبد الملك مرتاض قد أشار للانزياح كما أشرنا سابقا بشكل محتشم، لأسباب يعلمها ولا نعلمها وهو أعلم بكثير منا، لهذه المصطلحات ومآلاتها .

7- البِنويَّة:(Structuralisme)

أول ما يلفت انتباهنا في هذا المصطلح هو اعتراض الناقد عبد الملك مرتاض على هذه التسمية، إذ أنّه يرى بأنّ الأفضل اختيار تسميات أخرى تتوافق مع اللغة العربية ومع التراث بصفة خاصة، ونجد من ذلك قوله " الاستعمال النّحويّ السّليم هو إمّا (بِنييْة)، وذلك كما تقول في النسبة إلى (فِتْية)(فِتيْيّ)

[1] - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر-، ص 196.

[2] -نفسه،ص 194،ص195.

على القياس، لأنّك تُجريه مجرى مالا يعتلّ، وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء، كما يمكن أنْ يقال: (بِنَويّ)، وهو في رأينا أخفّ نطقا، وأكثر اقتصادًا لغويّاً، وهو مذهب يونس بن حبيب، ويمكن العودة إلى سيبويه في(باب الإضافة) لتحقيق هذه المسألة والتأكدّ من الاستعمال السّليم الذي يقتضي إمّا أنْ يكون على أصل اللّفظ الذي هو–البِنْية) فيقال(بِنْييّ) وهو ثقيل في النّطق، وإما أن يكون على القلب فيقال(بِنَويّ)، وهذا الإطلاق بالإضافة إلى سلامته من الخطأ.هو الأخف بالضّرورة نطقُه على اللّسان، والأجمل حتما وقعه في الآذان " [1]" فمن النّاس من يقول في رَمْيَةٍ رَمْيِيٌّ، وفي ظَبْيَةٌ" ظَبْيِيٌّ، وفي دُمْيَةٍ، دُمْيِيٌّ، وفي فِتْيَةٍ: فِتْيِيٌّ، وهو القياس...فتجريه مجرى مالا يعتلّ.... وحدّثنا يونس أنّ أبا عمرو كان يقول في ظَبْيَةٍ: ظَبْيِيٌّ، ولا ينبغي أن يكون في القياس إلاّ هذا... وأمّا يونس فكان يقول في ظَبْيَةٍ: ظَبَوِيٌّ، وفي دُمْيَةٍ: دُمَوِيٌّ، وفي فِتْيَةٍ: فِتَوِيٌّ" [2]، والمتمعن هنا يجد قبل هذا الكلام إضافات أخرى استعاد فيها مقولات أبي عمرو ويونس بن حبيب وغير هؤلاء، ثم وصل بعد ذلك التقديم إلى هذه الخلاصة التي ذكرناها، وهي تفيد باعتراضه على التّسمية المتداولة وهي " البنيوية" ، إذ كما نفهم من قوله أنّه يقترح علينا واحدة من مفردتين إما "البِنيْة "أو "بِنْيي" ، والمتعن في كلتا اللفظتين يجد أنّهما أثقل من البنيوية، فاللسان قد تعوّد على المفردة الأصليّة وهي البنيوية، بالإضافة إلى أنّ أغلب الترجمات تكون متوافقة أو مقاربة للمصطلح الأصلي، وعليه تكون وجهة مرتاض بالرغم من الحجج المنطقيّة التي قدمها، تظلّ وجهة نظر يتفق معه فيها جماعة من النقاد ودارسي الأدب، ويختلف فيها جماعة أخرى، وحسب إطلاعاتنا فإننا نجد أنّ ثمة من يخالف مرتاض في الذهاب إلى هذه التسميّة، ونجد أنّ ثمة من يقترح تسميّات أخرى، مثل الناقد التونسي عبد السلام المسدي.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2010، ص 191/190. وكذا ينظر إلى : عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، دار هومة، الجزائر، دط، 2012، ص 364.

[2]– سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1996، ص346، 347.

وإذا ما عدنا فعلا إلى كتاب سيبويه فوجدناه في (باب الإضافة إلى كلّ اسم كان آخره ياءً وكان الحرف الذي قبلَ الياء ساكناً« فمن النّاس من يقول في رَمْيَةٍ رَمْيِيٌّ، وفي ظَبْيَةٌ:ظَبْيِيٌّ، وفي دُمْيَةٍ: دُمْيِيٌّ، وفي فِتْيَةٍ: فِتْيِيٌّ، وهي القياس... فتُجريه مجرى مالا يعتلّ.... وحدّثنا يونس أنّ أبا عمرو كان يقول في ظَبْيَةٍ: ظَبْيِيٌّ، ولا ينبغي أن يكون في القياس إلاّ هذا.... وأمّا يونس فكان يقول في ظَبْيَةٍ: ظَبَوِيٌّ، وفي دُمْيَةٍ: دُمَوِيٌّ، وفي فِتْيَةٍ: فِتَوِيٌّ »[1] ، فذاك الصواب إذن، أمّا القول (بِنْيَوِيَّة) فكان بالإمكان قبولها لو افترضنا على القياس أنّ النّسبة إلى(فِتْيَة) في الأصل(فِتْيَوِيٌّ) وهذا غير صحيحٍ، وهذا ليس ركحا على كلام سيبويه، بل الصّحيح السّليم كما جاء في كتاب سيبويه(فِتَوِيٌّ)، وبالتالي فالصواب هو القول(بِنَوِيٌّ) نسبه إلى (بِنْيَة) وبإضافة تاء التّأنيث يصبح لدينا(بِنَوِيَّة) .

وعليه كما أشرنا سابقاً يظل قول مرتاض قولاً يقبل المناقشة كما أنّه يظل رأي يعتدُ به، لأنّه صادر في الأصل من قامة أدبيّة ضخمتها التجارب حتى صار مثقلا بالثقافات العربية والغربيّة.

وينتقل بنا مرتاض من هذا الاعتراض عن هذه التسميّة وإن كان الاعتراض ضمنيّ يفهم من خلال تعليقاته وآرائه النقدية، فنجده يعمل على التمييز بين البنيوية والماركسيّة، إذ يرى بأنّ" البنيوية تركز على شكل الإبداع بينما، تركز الماركسية على المضمون ومادة الإبداع، بحيث يكون الشكل عند الماركسين شيئاً مرتبطا حتما بالمضمون "[2].هنا نجد أنّ البنيوية في حد ذاتها لا تتعلق بالمضمون كما هو شائع عندنا وإنما بمادة الإبداع، والإبداع لا يختلف في أصله عن المضمون، بمعنى أنّ الذي يبحث في المادة الإبداعيّة هو نفسه الذي يبحث في المحتوى أو في ما يتضمنه النّص، بينما تكون الماركسية مهتمة أكثر بالشكل اعتقادا وقناعة من هؤلاء بأنّ الشكل لا يكون منفردا عن مضمون النّص.

[1]- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1996، ص346،ص 347.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد ، ص194.

ولأنّ البنيوية تعد نظرية مبنية على نظريات سابقة، ومن ثمة صارت من خلال هذه المكونات منهجا قائما بذاته، فإن مرتاض يذهب في هذا المجال معلقا عن البنيوية قائلا " لقد جاءت البنيوية وهي تستفيد من أفكار الشكلانيين الروس في أعمال تودوروف " وجاكبسون" وغيرهما، لتقرر واقعا جديداً في التعامل مع الظاهرة الأدبيّة وتفسيرها وتحليلها، فالأدب أصبح شكلا مستقلا عن كل الوقائع الخارجية، فلا يكون المؤلف مرجعا لنصه، كما لا يكون النص مرجعا لمؤلفه " [1]" المؤلف هو أداة للعناصر وليس مبدعا لها من حيث هو الذي ينشئ النظام " [2].

وعليه فإن مرتاض يرى بأنّ البنيوية لم تأتي بالقديم، وإن كانت قد بنيت على أفكار سابقة نواتها الشكلانيين الروس الذين كانت لهم فتوحات في مجال النقد والدراسات الأدبيّة، ومن بين هؤلاء الذين استفادوا من هذه الأعمال أو على الأقل الذين شكلوا نواة للبنيوية ، منهم " تودوروف" و" جاكبسون" وكلاهما غني عن التعريف في مجال النقد وما يتعلق بالمسائل الأدبيّة.

والمرتكز الذي بنيت عليه هذه النظرية أو هذا المنهج الذي صار فيما بعد، ونعني بذلك موت المؤلف، والذي أشار إليه رولان بارت في كتابه" الكتابة في درجة الصفر" ، والمعروف أنّ الذي يؤكده النقاد أنّ البنيّوية تذهب مباشرة لمضمون النص دون البحث في الوثائق الخارجية ، وهي تعتبر النّص هو الوثيقة الأصلية والرسمية والمستند الذي يستند إليه الدارس، بعيد عن النظر في مؤلفه، وفي الظروف المحيطة به من الخارج.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد ، ص196.

[2]- يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص44.

وهنا لا نجد اختلافا فيما قدمه ناقدنا عمّا قدّمه نقاد آخرون،لأنّهم جميعا أجمعوا على هذه الفكرة التي ذهب إليها بارت، والتي تركز على موت المؤلف واستقلال النص عن صاحبه، وهو ما يتعارض مع الأفكار التي ذهب إليها الناقد الفرنسي " تين " والذي يرى بأن العامل الاجتماعي والنفسي والمحيط الذي يعيش فيه الكاتب تكون كلّها مؤثرات في خلق النص .

ومن ميزات البنيوية أنها خلقت لنا نصا جديدا وهو ما أشار إليه مرتاض بقوله" إن الرواية الجديدة ارتبطت في ظهورها بظهور البنيوية فهاته وليدة تلك"[1] ، يتبيّن من خلال هذا بأنّ مرتاض يربط بينما ما يسمى بالرواية الجديدة بالبنيوية، بل ليجعل منها وليدة هذه النظرية وهذا المنهج ومن هنا يرى بأنّ إحداهما تستلزم حضور الأخرى بمعنى وجود البنيوية تقابله الرواية الجديدة ووجود الرواية يستدعي وجود البنيوية، وعليه يقف ناقدنا عند رأي نقدي يتمثل في " ويعني هذا أنّ النص لا يكون مرجعا إلا لنفسه دون ارتباط خارجي؛ أي أنّ مرجعيته تكمن في نفسه وفي لغته أساساً " [2] ، ومما سبق نجد أنّ ناقدنا في اجتهاداته لم يأتي بفتوحات جديدة، وإنما قرر فكرة سائدة حاول من خلال كتاباته أن يعمل على توضيح الفكرة وتوسيع المعنى، ففي المجمل نكون أمام فرضية مفادها أنّ البنيوية لا تتيح للناقد بأن يتعامل مع النص على أنّه وثيقة تستفيد من وثائق أخرى، وبالتالي يكون النّص الذي بين يدي الناقد هو الوثيقة التي يعتمدها ويعتمد عليها وينطلق منها ويرجع إليها، بمعنى أن الناقد حين يدخل إلى النّص يكون داخل النّص المغلق، أو داخل النقد الذي يشكلّ دائرة حول النص نفسه.

" وهذه النزعة البنيوية التي تدعو إلى التزام النص مقاربة وتحليلا دون رجوع إلى أي مؤثرات خارجية ذات منشأن شكلاني بالأساس، فالشكلانية التي لقبها خصوصاً بهذا اللقب التي كانت مهاد الحركة النصية في بدايات القرن العشرين، أثرت بشكل لافت في بناء التصورات المعرفية والأسس التي قامت

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد،ص 200.

[2]- نفسه، ص201.

عليها البنيوية، وذلك من خلال رفضها الاعتداد بالمضمون، الذي يرى الشكلانيون والبنيويون من ورائهم، أنه لا يعبر عن حقيقة المقاربة النصية ذات المنزع العلمي " [1]فالبنيوية بالرغم من استفادتها من أفكار سابقة إلا أنّ أصحابها كانت لهم تصورات تختلف عن الشكلانيون، إذ ترى هذه الحركة بأن الشكلانية الروسية إنما تعمل على تقييد النص وضبطه من خلال مقولات فلسفية.من خلال ماسبق ذكره إلى أنّ آراء ناقدنا في البنيوية لم تكن جديدة في طرحها، وإنما عمل على مناقشة الآراء وطرح الأفكار وإضافة الجديد المعنى لتوضيح هذا المصطلح وتقديمه للقارئ بشكل يتلاءم والعقل العربي، على أنّ الجديد في طرحه وهو اقتراحه تسمية البنية بدلا من البنيوية إلا أنّ هذه التسمية لم يجد رواج في الأوساط الثقافية ،كما أنّ ما اقترحه عبد السلام المسدي وعبد الله العروي مثلا في الإيديولوجيا، لم يجد آذان صاغية وبالتالي غلبت المصطلحات الأولى التي تم نقلها من خلال الترجمات الأولى وظلت هي الراسخة في أذهان النقاد ودارسي الأدب .

8- التَّحْلِفْسِيّ:(Psychanalyse)

يكاد المتلقي يلزم بأنّ من ميزات ناقدنا عبد الملك مرتاض اهتمامه بتركيب المصطلحات، ونعني بذلك دمجه بين مفردتين،كأن نقول الزمان والمكان فنجد التركيب أو الدمج يصير الزمنكان، فناقدنا هنا اقترح مصطلح (التَّحْلِفْسِيّ) مقابلاً للمصطلح الأجنبيّ(Psychanalyse)بدلا من مصطلح(التّحليل النّفسيّ) الذي اتخذ مقابلاً له، نجده يركب ويمزج بين هاتين المفردتين فيصير(التَّحْلِفْسِيّ)، فيعرفه ويقدمه على أنه " منهج من مناهج علم النفس الكلينيكي غايته الكشف، بواسطة طرائق مختلفة، عن هواجس النفس وعللها الباطنة عبر إثارة الذكريات، والرغبات الجنسية، والصور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللا واعية المعقدة التي بسبب وجودها الذي لا يكاد يبين

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص202.

اضطرابات نفسية، وربما جسمية أيضا" [1] وعليه فإن "الدراسات التَّحْلفسيّة الأولى ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين على يد" فرويد" و" أوطورانك" "[2]فهذا المنهج النفسي المسمى بعلم النفس الكلينيكي أو علم النفس السريري، وهو العلم الذي يختص بمعالجة الإنسان، ومحاولة تبيان العقد التي يمر بها، والتي تخلق مشكلات في حياته، وقد تكون من بين هذه المشكلات العلل الباطنيّة أو ما يتعلق بالذكريات والمكبوتات الجنسية والصور التي تترسخ من الصغر، أو على الأقل تلك الصدمات تخلق خوفاً وفوبيا داخل نفسيّة الشخص .

ويرجع فرويد بحسب مرتاض السلوك الإبداعي إلى ظاهرة اللاوعي " الذي ينم عن استحضار الضائع في ذاكرة الطفولة، واستخراج المنسي من أحداث الماضي الصادمة"[3].

ولكي يبرر مرتاض استعماله هذه المصطلحات التركيبيّة، بالرغم من عدم رضاه عن هذا الأخير هي أنّه" يعسر علينا استعماله في كلّ الأطوار بالطّريقة المتداوّل بها راهناً بين أهل العلم؛ أي على شكل اسم منعوت بنعت ... فلا يكون طيعاً في كل الاستعمالات وتقلباتها"[4] فإنه يرى أنّ المصطلح " يجب أن يكون لفظا واحداً متّصلاً بسيطاً أو مركّباً، لا جملة من الكلام " [5]فهو يقوم بعمليّة النحت لصياغة المصطلح وعليه فهو يقتدي بماهو موجود في الغرب ، فتشيع لديهم آليّة النحت حين يتعلق الأمر بالمصطلح فنجد مصطلحاتهم مكوّنة من أجزاء، وفي الغالب مكونة من جزأين ، كل جزء منها يدل على معنى معيّن.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص137.

[2]- نفسه ، ص 137.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص137. ص 143.

[4]- نفسه، ص135، ص136.

[5]- عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبيّ، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015، ص 28.

المناجاة :

يعرف عبد الملك مرتاض المناجاة بقوله:" خطاب مضمن داخل خطاب أدبي آخر يتسم حتما بالسردية، الأول: جواني، والثاني براني؛ ولكنهما يندمجان معا اندماجاً تاما(...) لإضافة بعد حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي" [1]فهي إذن سرد لأحداث خطاب روائي ومن أهم الخصائص الموجودة في هذا التعريف: تتسم بالسردية، جواني وبراني، كما أنها " تقنيّة سرديّة تعبّر بها الشّخصيّة عن نوازعها الدّاخليّة للكشف عن طواياها المكنونة، ويصطنعها الرّوائيّ على لسان إحدى شخصيّاته أو طائفة منها، لتنشيط مجرى الشريط السّرديّ بتغيير الخطاب من ضمير الغائب، أو ضمير المخاطب(في النّصوص الرّوائيّة الجديدة التي تستعمل هذا الضمير)، إلى ضمير المتكلّم الذي يعني حديث النّفس في أصفى سريرتها، وأنقى أو أخبث طوّيتها، بحسب الظّروف والأطوار" [2]، وبما أنّ في العربيّة ما يعبّر عن هذا المعنى بدقّة، بل وربّما هو الأبلغ،" فلا مبرّر لاستعماله[أي استعمال اللّفظ المعرَّب]مع وجود لفظ مقابل له بالعربيّة" [3] فالعلّة الأولى هو تفضيل عبد الملك مرتاض مصطلح(المناجاة) على مصطلح(المونولوج الدّاخلي)؛ أي أنّ الصّواب يقتضي استعمال اللّفظ العربيّ القحّ وليس الاكتفاء بالتّعريب، حتى تكون وسائل التّحليل المطبّقة على النّصوص العربيّة من صميم العربيّة نفسها، وبذلك تكون أعمق وتؤدّي ربّما إلى ما لا تستطيع بلوغه تلك الوسائل وهي على صورتها وهيئتها الغربيّة وبمحمولاتها الأجنبيّة.

وأما الثّانية فهي جنوح عبد الملك مرتاض في صياغة المصطلحات إلى الإفراد والابتعاد أثناء ذلك ما أمكن عن تركيبها في شكل صفو وموصوف فيرى " أنّ المصطلح إذا جاوز لفظاً واحدًا صار شرحاً لا

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص: 118.

[2]– عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، دار القدس العربي، وهران، دط ، 2019، ص 76.

[3]– نفسه، ص 72.

مصطلحاً، إلاّ لدى الضّرورة القصوى من العجز في الاستعمال" [1]، فحين ذاك يمكن التّسليم بصياغته نعتاً ومنعوتاً، ثم إنّ إفراد المصطلح يجعله طَيّعاً في الاستعمال بحيث يمكن توظيفه دون إشكال.

والمناجاة" حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات: لغة حميمية تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح" [2]؛ أي أنّه حوار داخلي« حديث النفس للنفس»أي جوّاني بكل ما تحمله من خفوت وسريّة دون الحاجة إلى إتباعها بوصف كما هو الحال مع مصطلح(المونولوج الدّاخليّ)، ويتم عن طريق تصريحات شعورية بين السارد والشخصيات ومن بين الخصائص التي ذكرها الناقد مرتاض في التعريف: الحميمية هي: الصدق، الاعتراف، البوح.وقد جاء في لسان العرب حول المناجاة أو النّجوى:" نَجَاهُ نَجْوًا وَنَجْوَى: سَارَّه، وَالنَّجْوَى وَالنَّجِيُّ: السِرّ، وَ النَّجْوُ: السِرُّ بَيْنَ اثْنَيْن، يُقَال: نَجَوْتُهُ نَجْوًا أي سَارَرْتُه، وَكَذَلِكَ نَاجَيْتُهُ، والِاسْمُ: النَّجْوَى...ونَاجَى الرَّجُلَ مُنَاجَاةً ونِجَاءاً:سَارَّه " [3]إلاّ أنّ الملاحَظ في المعنى المعجميّ هو أنّ المناجاة تكون بين اثنين أو أكثر، ولم يَرِد فيه كونها بين الشّخص ونفسه، ولكن يمكن أن تُسقَط المناجاة على الحوار بين الشّخص ونفسه لأنّ في الحوار الدّاخليّ يوجد طرفان يتبدلان أطراف الحديث الخافت السريّ كما يكونا مختلفين في الرّأي والإحساس كما قد يكونا متّفقين فيهما، وكأنّه انفصام في الشخصية، فإن كان شرط المناجاة عدم التفرّد، فحتّى الشخصيّة الواحدة في حال الحديث الدّاخليّ تستحيل إلى أكثر من فرد معنويّ يحاور الواحدُ منهما الآخر.

9- التناص: (**Textualité**) التّناصّيّة(Intertextualité)

[1]- عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، ص71.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية(بحث في تقنيات السرد)،ص 120.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج15،ص 308.

يعد التناص من المصطلحات السيميائية الحديثة، ومفهوم له فعاليته الإجرائية، كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة والتحليل البنيوي، وهو مظهر استقطب كثيرا من الباحثين ورواد الدرس السيميائي في أوروبا وفي البلدان العربية.

ففي الجزائر، يعد "عبد الملك مرتاض" من الباحثين الجزائريين القلائل الذين تعاطوا هذا المصطلح السيميائي واشتغلوا عليه في تحليل الخطاب الأدبي، وقد بين أهميته في الكتابات النقدية العربية، والأدل على ذلك قوله" أنّ هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشتم ولا يروى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأنّ انعدامه يعني الاختناق" [1]ثم أشار" وأحسب أن مصطلح- التناص المعاصر- الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة الفرنسية أدق على الحال" [2] ، وفي ذلك إشارة واضحة إلى المصطلح الفرنسي(Intertextualité) "كمفهوم فيه نصان أو أكثر يتعارضان أو يتضاربان أو يتنافسان" [3] وعبد الملك مرتاض يميّز بين عمليّة التّناصّ في حدّ ذاتها ويُقابلها بالمصطلح الأجنبيّ(Textualité)، وبين نظرّيتها التي يُطلق عليها(التّناصيّة) ويجعلها مقابلة للمصطلح الأجنبيّ(Intertextualité)، ويقترح مصطلحات أخرى ويخصصّها لطَرَفَيْ هذه الظّاهرة الأدبيّة، وكلّ هذا يبيّنه قوله:" في إطار توسعة هذه النظريّة[يقصد نظريّة التّناصّ] وبلورة تأسيسها نقترح أن يُطلق على الأديب المأخوذ منه (النّاصّ)، وعلى الأديب الآخذ منه بقصد أو بدون قصد(المِتَنَاصّ)معه، والمسألة برّمتها أي ما يتمحّض للنّاصّ والمتناص معا يّطلق عليها، كما نأتي ذلك في النّقد المعاصر، (التّناصّ)، فإذا انزلقنا إلى البحث في الماهيّة، والمفهوم، والعلاقات، أي في صميم

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة- لرواية " زقاق المدق"، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995،ص 278.

[2]– نفسه، ص 279.

[3]– عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، مجلة قوافل، النادي الأدبي ، الرياض، السعودية، مجلد4، العدد1996،07،ص 196.

النظريّة فذلك هو: التّناصيّة (Intertextualité)" [1] و(التّناصّ) بمصطلحه الغربيّ- كما هو معلوم- أنشأته النّاقدة البلغاريّة الأصل جوليا كريستيفا Julia Kristeva بالإتّكاء على جهود الفيلسوف واللّغوي الرّوسيّ ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine الذي يرجع إليه فضل تسليط الضّوء على هذه الظاهرة الأدبيّة في النّقد الحديث دون الاهتداء إلى وضع المصطلح الحاليّ، علماً أن هناك العديد من المصطلحات التي ظهرت في العربيّة فيما بعد كمقابلات للمصطلح الغربيّ تدلّ كلّها على المفهوم ذاته، إلا أن المعنى واحد " حتى تجاوز عددها عشرة مصطلحات(التّناص، التّناصيّة، التّناصصيّة، التّضمين النّصيّ، التّداخل النّصيّ، المداخلة النّصوصيّة، تداخل النّصوص، النّصوص المتداخلة، البينصيّة، بين النّصّ، تفاعل النّصوص...)" [2]

وبعد هذا عاد" عبد الملك مرتاض" ليطرح وجهات نظر مختلفة في التناص، تتلخص في قوله أنّ" التناص تفاعل وتبادل العلاقة بين النص وآخر إما على سبيل الاقتباس أو المعارضة أو التضاد" [3] وغير بعيد عن هذا التمثل عد كل" نص تشرب وامتصاص وتحول لنصوص عديدة أخرى وليس الخطاب وحدة معلقة حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي، بل أنه يخضع لعمل نصوص أخرى" [4].

أما الشكل الثاني : من المصطلحات التي اقترحها " عبد الملك مرتاض"، هو مصطلح التكاتب الذي يرهن على إطلاقه ومواءمته للمفهوم من قوله" فعلينا أن نتصور حريات مصطلح التناص في الكتابات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية واللاهوتية وسواها، مما يزيد من تنصيب مفهوم التناص وخطورة

[1]– عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص216. كذا ينظر في المصدر نفسه، ص272وص398.

[2]– يوسف وغليسي، التّناص والتناصيّة في الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر، مجلّة الآداب، العدد 9، مارس2008م، ص189.

[3]– عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمنية" ، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1،1991، ص 187.

[4]– نفسه، ص 188.

تعميمه، وهما أمران يجعلانه غير لائق بأن يقوم مفهوما في مجال الإبداع الأدبي الخالص..... وتأسيسا على هذا التصور، استحدثنا ما نطلقه عليه التكاتب" [1]

أما بخصوص المبررات التي استند إليها الباحث لإطلاق هذا المصطلح أشير إلى:

01- أن" التناص هو عام يشمل اللغة والأسلوب والأفكار السابقة المكتوبة" [2]

02- أن التكاتب" أكثر خصوصية من ذلك التناص ونقترحه لأن يكون التأدب" [3]

03- أن" التناص مفهوم اغتدى يطلق على كل شيء، مما يجعل من اطلاقه على تبادل التأثر بشكل أو بآخر.

04- مصطلح" التكاتب":" ينصرف إلى تأثر الكاتب بكتابات أخرى، بصرف النظر عن جنس هذه الكتابة وطبيعتها" [4]

أما الشكل الثالث، فيمكن من خلال اقتراحه مصطلح" التفاعل" في قوله" أما التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخرى، الشفوية والعامة، فهي تنطوي تحت مفهوم" التناص" .

[1]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمنية"،ص 188.

[2]- نفسه،ص 196.

[3]- نفسه، ص 195.

[4]- نفسه، ص 195، ص197.

.

كما تنطوي تحت مفهوم" التكاتب"."[1]

ثم أضاف" وأصل فكرة هذا المفهوم تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر والتأثير، بصورة مباشرة بنص، يتضمن نصا...الخ وبصورة غير مباشرة" .[2]

والشكل الرابع في تعامله مع مصطلح" التناص"، يظهر من خلال محاولة تجاوزه حدود النقل والتعليق الهامشي على انجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب ودعوته إلى الالتفات إلى انجازات النقد العربي في عهوده الراهنة، مقترحا مايلي:

أولا: مصطلح" السرقات" قائلا" هو إن شئت(أي التناص) اقتباس، وهذا مصطلح بلاغي محض، ولكنه الآن مسطو عليه من قبل السيميائية التي الحقت بالتناصات واستراحت، بل أنها ألحقت أيضا الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص وبكل جرأة" [3]

ثانيا: مصطلح " السرقات" كمرادف أوجدته أراء البلاغيين والنقاد القدماء، من ذلك، آراء ابن سلام الجمحي وقدامة بن جعفر والآمدي وأبي عثمان الجاحظ وابن رشيق وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، حازم القرطاجني [4]

ثم أشار إلى مسألة(حفظ النصوص) ونسيانها في تصور" ابن خلدون" على أساس أنها فكرة تناصية، وليست التناص نفسه" [5]

ولم يلبث أوجد مسألة صلة(السرقات الشعرية) بمفهوم التناص في الملاحظات التالية:

[1]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمنية"،ص 200.

[2]- عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، دراسات منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 33.

[3]- عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، مجلة قوافل، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، مجلد1996،7،ص 188

[4]- ينظر : عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات ، النادي الأدبي، (جدة)، العدد1، 1991، ص70.

[5]- نفسه، ص90-91.

أ- السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط، وإنما اللفظ أكثر المعنى

ب- أن فكرة السرقات لا تستبعد التأثير بالقراءة.

ج- إذا كان مصطلح السرقات يحي على " التناصية" فإن كثيرا من المصطلحات النقدية تحتاج إلى مراجعة مصطلحاتية.

د- إذا كان التناص يقوم في بعض أطواره على التضاد، فإن فكرة السرقات تقوم أيضا على التضاد والاختلاف.

هـ- توافق آراء(ابن خلدون) في فكرة(نسيان المحفوظ مع فكرة(رولان بارت)(R.Barthers)في تصريحه" أنا أكتب لأني نسيت").

- قد أورد مرتاض مصطلحا آخر رادفه بمصطلح التناص في كتابه(نظرية النقد) " القراءة سلوك حضاري فكري ذهني روحي جمالي ثقافي، هي ما يمكن أن نطلق عليها في لغتنا الخاصة(مقارءة) أو هي كما يعبر بعض الغربيين(التناص)[1] إذن المصطلح الأخير الذي اقترحه وهو المقارءة على وزن(مفاعلة) هذا الوزن يقتضي المشاركة في الفعل.

10-السّرديّة(Narrativité)السّردانيّة(Narratologie) :

يتخلى عبد الملك مرتاض مؤقتا عن الترجمة الشّائعة المقابلة لمصطلح(**Narrativité**) التي هي (السّرد) فيضيف إليها ياء النّسبة، أو يُعرف لدى النّحويّين بالياء الصّناعيّة، بينما يطلق عليها هو الياء المذهبيّة أو المعرفيّة، كما ينزاح عن ترجمة مصطلح (**Narratologie**) ب(السّرديّات) وهو كثيرا

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 101.

ما ينادي بصيغة الجمع هنا عندما يتعلق الأمر بحقل من الحقول الأدبيّة واللّغوية كقوله(الدّلاليّات)و(الأسلوبيّات) إلى ترجمته بمصطلح (السّردانيّة)الذي جاء به أي كأنه يريد التفريق عند النّسبة إلى هذين المفهومين كما فرق بين النّسبة إلى اللّسان بالقول(لسانيّ) وإلى اللّسانيّات ب(لسانيّاتي)، فالمفهومان مختلفان كما يبدو، حيث يرى مرتاض في السّرديّة والسّردانيّة إنّ " السّرديّة تعني في تصوّرنا الحالة الفائقة التي يمثل فيها العمل السّرديّ بكلّ جماليّاته خصوصا...وأما السّردانيّة تعني النظريّة التي تتناول كلّ ما له صلة بالعمل السّرديّ ، وتحليل لِبِنَاه" [1]، بمعنى السّرديّة تأخذ طابع التّطبيق فينصرف مدلولها إلى السّمات والظّواهر اللّغوية البادية في النّص السّرديّ، تمنحه فنيّته وجماليّته، في حين يقصد بالسّردانيّة التّنظير للسّردية؛ أي ما يطلق عليه علم السّرد الذي يتناول المفاهيم والإجراءات بالتّحديد والتأسيس والشّرح والتّفصيل.

إنّ تبنيّ مصطلح(سردانية)- المعادل ل(علم السرد)- عند عبد الملك مرتاض لم يكن بالحدث النقدي الذي تقام عليه الجلبة داخل الساحة النقدية العربية المعاصرة؛ إذ نجد رشيد بنحدو معتداً كذلك بهذا الخيار المصطلحي؛ حيث وقفنا عند سياقات نصّية ورد بها- سواءا كان بهذا اللفظ الصريح أم بتعلقه بلاحقة النسبة(يّ)- ، نذكر منها الآتي:

01- " وذلك على رغم التوصية الصارمة للنظرية السردانيّة بوضع حدّ فارق قاطع بين الرواية والسيرة الذاتية" [2]

02-" النصّ "Le texte"، في مدلوله السرداني العام(...) كلّية لسانية ودلالية .

[1]– عبد الملك مرتاض، السّردُ والسّردانيّة ، دار القدس العربيّ، وهران، دط،2019م، ص 39.

[2]– رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، فاس، المغرب،ط1،2011،ص 250.

خلافا للترجمة التي عقدها عبد الملك مرتاض للمصطلح السردي الأجنبي(Narratologie) والذي قابله بمفردة(سردانية)، فإنّ(رشيد بن حدو) يختار هذه المفردة العربية- نقصد سردانية- لتكون ترجمة صريحة للمصطلح الأجنبي(Narratologique)؛ وهذا ما أفصح عنه قوله:" وهي نفس المراوحة المابينية التي ستنعكس منهجيّا على المقاربة السردانية (Narratologique) " [1]

في تتبعنا مصطلح (السردانية) في كتابه(تحليل الخطاب السردي) وقفنا عند ما يمكن أن نصطلح

عليه(التعمية المفرداتية)؛ إذ رأينا أنّ السياقات التي ورد فيها هذا المصطلح لا يحيل إلى(نظرية علم السرد)؛ بل إلى السردية أو الشكل السردي- إن شئنا التعميم-؛ ولا أدلّ على ذلك- في نظرنا- المثالان الآتيان:

01- " يمكن تقديم هذا التأسيس في شكل معادلات تحصر الشبكة الضمائرية للسردانية" [2]

02-" نجتزئ هنا، في هذه المقدّمة، بتقديم هذين التأسيسين اللذين ليسا في حقيقتهما إلا جزءا من النظرية العامة للسردانية، مرجئين تأمّلاتنا حول المشكّلات السردانية الأخرى إلى حين استكمال كلّ عناصر هذا التأمّل "[3].

كما نقف عند إشارته الصريحة- في كتابه(في نظرية الرواية)- بمعادلة الدال الأجنبي (Narratologie) لمفردة(السردانية)؛ التي وردت في سياق فضحه لأشكال السرد الروائي؛ إذ يقول" لم يخطر بخلد سارد م القدماء أن يصطنع الأول أو الثاني استعمالا موظّفا في الكتابة السردية الفنية؛ وإنّما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذي عرفته السردانية (Narratologie)"[4]

---

[1]- رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية ،ص 30.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية" زقاق المدق"، مرجع سابق، ص17.

[3]- نفسه، ص17.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص151، ص152.

نجد يوسف وغليسي في سياق آخر، مستعرضا مايشبه الومضة النقدية المقتضبة على الإقتراح الذي ركن إليه عبد الملك مرتاض؛ والذي فحواه تثبيت مصطلح(السردانيّة) كمفردة بديلة ل(علم السرد)؛ إذ يرى في مسألة الاجتباء المصطلحي عنده تحمل شكلا من الغرابة؛ ومقتضى قوله الآتي:" الشعرانية(Poétique) والسردانيّة(Narratologie)، اللتين روج لهما كثيرا، ومع ذلك فقد ظلت كلتاهما على قدر كبير من الغرابة" [1]

إنّ هذه الرؤية التي ساقها الناقد- التي مقتضاها جنوح عبد الملك مرتاض إلى صيغ صرفية تسمها الغرابة- ليست بمثابة القاعدة(النقدية/ المصطلحية) الثابتة؛ ذاك أنّ الأول قد راجع هذه المسألة في سياق آخر، وأنصف هذا التخريج المصطلحي؛ لما رأى فيه تأصيلا لغويا يستند إلى مرجعية لغوية عربية؛ لأنّ" إضافة الألف والنون، قبل ياء النسبة من زيادات النسب التي ألفها الاستعمال اللغوي العربي القديم في كم غير قليل من الصيغ" [2]؛ كما أنّ عبد السلام المسدي نحا هو الآخر إلى تقعيد هذا المقترح الصرفي- على الرغم من اصطناعه السردية المحلية في متصوّره إلى العلم الذي يؤسس لمفاهيم السرد ومصطلحاته؛- والتي صنّفها ضمن مسمّى(اللاحقة العرفانية)؛ إذ يقول: " ويأتي الصوغ البديل الذي يتوسل بالقالب المزدوج، إمعانا في تركيز المعنى على النزعة المذهبية وذلك بواسطة المصدر الصناعي المكتنز باللاحقة العرفانية الألف والنون" [3]

وفي ختام هذه المعالجة النقدية لمصطلح(سردانية)، فإننا نخلص إلى أنّ عبد الملك مرتاض قد صاغ هذا المصطلح- الذي وصف بالغرابة عند يوسف وغليسي—انطلاقا من مرجعية معرفية مثّلها المعجم التراثي [4]، الذي أنصف هذه الصيغة الاشتقاقية المثبتة في مادتها المعجمية؛ أضف إلى ذلك رغبة الناقد في تبني مصطلح يحمل عمقا في التجريد، وهذا ما مكنه من الركون إلى هذه الصيغة التي تحمل هذه الخاصية.

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1،2008،ص507.

[2]- نفسه، ص507.

[3]- – عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي ،ص117.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة(ربب)،ص15.

وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ تمسّكه بمصطلح(السردانية)- باعتباره متفردا بخاصية العمق المعرفي- قد لا يعني- على الإطلاق- تغييب هذه الخصيصة على المصطلح الأجنبي الوافد؛ وهو الأمر الذي خلصنا بنا عبر النظر في مصطلح(سردانية) باعتباره تحديثا- ابتداعا- في صيغته المورفولوجية لا المفهومية المعرفية.

11- لغة اللغة:

مصطلح(لغة اللغة) من المصطلحات اللسانياتية، الأصل في أنه من المادتين(Meta(Langageو (Meta Langue)، ككلمتين مسبوقتين بالسابقة(Meta) التي تعني(مابعد) أو(ماوراء)، وهي كذلك عنصر نحوي يحدد ما فوق خلفه، وفوق اللغة (اللسان)، أما كلمة(Langue)فتعني اللغة أو اللسان، بينما مصطلح(ميتالونقاج) (Meta langage) هو أسلوب ولغة تستعمل لوصف وشرح لغة أخرى طبيعية. [1] أما مصطلح" ميطالسانية" أو ميطالغة (Meta linguistique) هو اسم لوظيفة من الوظائف اللسانياتية التي حددها[2](R.Jakobson)

[1] –Dictionnaire Hachette. Encyclopédiqueillustré Hachette Livre,1997(Meta)p1207

[2]– ينظر: رومان جاكبسون، وظائف اللغة، ترجمة أعبو إسماعيل، مجلة الفيصل، ثقافية شهرية(السعودية)، العدد17، السنة1986،ص 103-106.

انطلاقا من رسم نظرية الإيصال(التواصل)، في حديثه عن مستوى(اللغة- الموضوع)(Langue- Objet) ومستوى(لغة- اللغة)(الميتالونقاج)(Meta Langage) الذي تتحدث فيه اللغة عن ذاتها .[1]

وباستقراء لواقع هذا المصطلح في كتابات "عبد الملك مرتاض" ، يلاحظ أنه عرض هذا المصطلح وعممه في بعض كتاباته السيميائية موظفا مصطلح" ما وراء اللغة" ترجمه للفظ (Meta Langage)، ومصطلح نص النص [2] معتقدا أن هذا المصطلح" معادل لنقد وتأويله إذا انصرف الوهم إلى أثر مقدسي" [3] ولكنه سرعان ما عاد في موضع آخر- ليطلق مصطلح" قول على قول" [4] كاسم مناسب لهذا اللفظ السيميائي اللغوي(ميتالونقاج).

حتى لا يذر مجالا للاختلاف، وقف الباحث في مؤلفه(تحليل الخطاب السردي) على مصطلح" لغة اللغة" [5]كلفظ ارتضاه وأورد بشأنه الحجج الدامغة ثائراً على بعض الترجمات التي رآها رديئة مثل(ما وراء اللغة) و(لغة واصفة) [6]وبخصوص المادتين ما وراء اللغة وما بعد اللغة اللتان دأب الباحثون السيميائيون اصطناعهما، ذهب عبد الملك مرتاض، إلى أن هذه مخالفة لأدنى مواصفات هذا المصطلح في أصله الغربي، لأن السابقة(Meta) تعني في حقل العلوم الإنسانية الانتماء والاحتواء، وهي كلمة

[1]- رومان جاكبسون، وظائف اللغة ،ص 105.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، أ،ي دراسة سيميائية تفكيكية، ص94.

[3]- نفسه،ص94.

[4]- نفسه،ص194

[5]- ينظر: عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم، مجلة علامات،(جدة) ، السعودية، الجزء15، المجلد 14، 1995، ص12.

[6]- Bassme Baake; Dictionnaire linguistique; Op; cit; p103.

إغريقية تعني- ما يشمل اللغة- كمفهوم اصطنعه الفلاسفة الألمان في مدرسة (فينا)[1] والأنسب حينئذ القول لمصطلح(لغة- اللغة) أو " اللغة الواصفة" أو" اللغة الجامعة" [2]

ومع مرور الزمن بدأ" عبد الملك مرتاض" يستعيض بمصطلحات أخرى، فرعها على نمط شاع لدى الباحثين الغربيين مثل تودوروف، مصطلح(قراءة القراءة) مقابلاً للفظ(Meta lecture) واللفظ الإنجليزي(Meta Lecture Meta)[3] كمفهوم أقرب إلى(نقد- نقد النقد).

ويظهر الاختلاف، حينما نلفيه يورد مصطلحا آخر هو(لسان اللسان)، على نمط ما شيع في التراث العربي الإسلامي من مصطلح نحو النحو وبين مصطلحين(لسان- اللسان) ومصطلح(لغة- اللغة) اعتبر أن المصطلح الأول تعبير عن لغة خالصة(Langue pure) والثاني محدد في السمائيات النظرية، مجرد وصف من الخارج بعيدا عن الأدبية. [4]

في حين أن مصطلح قراءة القراءة-" بالمفهوم الاشتقاقي العربي ينصرف إلى الوصف الخالص بدون ضرورة الوقوع تحت تأثير حكم القمة أو المفاضلة" [5]

12- التفكيكية:

إنّ أبسط تعريف مبكر للتفكيكية كإجراء منهجي أورده" عبد الملك مرتاض"، هو ما ظهر في مطلع الثمانينيات حيث قال:" إن جاك دريدا هو الذي، أو هو أحد الذين طوروا البنيوية بالمفهوم

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة،ص214،ص215.

[2]- نفسه،ص211-212- 213.

[3]- نفسه،ص 214،ص215.

[4]- نفسه، ص211.

[5]- نفسه ، ص216.

الطودوروفي ودرجوا بها رويداً نحو التشريحية أو التفكيكية فكلا المصطلحين يشيع، التي تقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية" [1]

ثم أضاف" إنها نزعة تخوض في أمر الكتابة ومفهومها ويتمثل ذلك خصوصا في كتابه" الكتابة والاختلاف" معمما نزعته إلى النقد، فأصبحت ترتدي في كتابات بعض النقاد المعارضين مصطلح ما بعد البنيوية " .[2]

ويلاحظ كذلك أن" عبد الملك مرتاض" في بحثه عن الفكر التفكيكي وجذوره الفلسفية لاحظ أنّ هذه يجب أن تكون بنتا بارة للبنيوية التي تكملها أكثر مما تقاطعها وعليه صاغ مجموعة من الأسئلة، محاولا الإفصاح من خلالها عن مجموعة من النظريات والأفكار الفلسفية والنقدية التي نظرت لهذا المفهوم[3].

ولما كان الذي يعنينا في جوانب معالجته هنا هو "المصطلح" في حد ذاته، نستطيع القول أن تعامله مع هذا المصطلح ظهر في ثلاثة أشكال رئيسية هي:

الأول:عندما ذهب(في صياغ البحث اللغوي) إلى تحديد جذور كلمة" تفكيكية""Déconstruction"قائلا:" وتأملنا المصطلح الغربي الذي منشؤه فلسفي محض (جاك دريدا فيلسوف فرنسي) إستبان لنا أن اللفظ الغربي مركب من مقطعين إثنين(DE) وتعني ما وراء،يأتي بعدها (Construction) الذي معناه البناء والتطنيب" [4]، ثم عرف المصطلح بالقول"

[1]- عبد الملك مرتاض، أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية، مرجع سابق، ص21،ص22.

[2]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، قراءة مركبة لقصيدة" أشجان يمنية" ، ص32.

[3]- نفسه، ص27،ص28.

[4]- عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، مجلة قوافي، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، السنة4، مجلد07، 1996،ص12.

إن التفكيك لغويا يعني تجزئة كيان مركب منقطع، ثم إعادة تركيبه، كما كان من ذي قبل، كتفكيك قطع محرك، أو أجزاء بندقية، وهلم جرا فلتفكيك لا يعني ضياع أي جزء من الشيء المفكك" [1]

و**ثاني**:ظهر حين ما أفصح الباحث على عدم تبنيه مصطلحي" التفكيكية" و" التشرحية" كعناوين لبعض المؤلفات مثل:(بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)و(أ ي دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة ثم" ألف ليلة وليلة" تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية" جمال بغداد")

الثالث: من خلالها رجع الباحث على هذين المصطلحين قائلا" ونحن الآن لا نصطنع هذين المصطلحين معا، على الرغم من أننا كنا اصطنعنا في مبدأ مسارنا الحداثي مصطلح" التشريح النصي" الذي كنا نريد به الحقيقة إلى القراءة المجهرية أو(MetaLecture)لا إلى التشريحيةلمفهوم"Déconstruction" "[2]

واستناداً على ذلك، اقتراح مصطلحاً آخر هو" التقويضية" مناقشاً في هذا المفهوم أفكار المفكر" بيير زيما" في كتابه (DéconstructionMeta Lecture)

أي " قراءة لتفويضية وتوازيا مع هذا رأى تناسب أفكاره مع آراء المفكر الجزائري" مُحَّد أركون" في ذات المسألة، لا سيما من حيث الخلفية المعرفية لهذا المفهوم " [3] ذلك أن التفويضية في نظر" عبد الملك مرتاض" " تعني الإتيان على هيئة من الهيئات، أو معنى ثم إقامة بناء جديد على أنقاضه وبوحي منه ".[4] ثم أن المصطلح أدق دلالة من التفكيك الذي لا يأدي المعنى الحقيقي لمفهوم

[1]- عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم، مجلة علامات،ص 201.

[2]- عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، ص12.

[3]-نفسه، ص12.

[4]- عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم، ص201.

"Déconstruction " وبالمعنى المتداول عند جاك دريدا" وقريبا من هذه الأشكال الثلاثة يعثر على المصطلح " تشريحية" متداولة عند عبد الله الغذامي [1] في حين أن المصطلح" التفويضية" مصطلح لم يتجسد في الكتابات النقدية العربية المعاصرة بصفة حالية ، سواء من خلال ما أشار إليه بعض الباحثين [2].

ونخلص في الأخير إلى عرض أكثر المصطلحات شيوعا في كتابات عبد الملك مرتاض النقديّة مع عرض رؤيته إلى الفوضى المصطلحيّة وموقفه منها وحلولها من منظوره.

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي، تشريع النص- مقاربات تشريعية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، ط1، بيروت،1987، ص71.

[2]- ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النقد الادبي، مكتبة الملك فهد، السعودية، 1995، ص49.

الفصل الثالث :

نظرية الرواية من منظور عبد الملك مرتاض.

تمهيد :

لقد تطرقنا في الفصول السابقة لنتاجات الناقد عبد الملك مرتاض و تناولنا آراءه النقدية في النّص والشعريّة والمصطلح والمنهج وغير ذلك من المجالات النقدية التي خاض فيها بقلمه وفكره الوقاد، ولأنّ العالم الروائي مجال خصب الإنتاج فقد أولاه ناقدنا أهميّة بالغة مما جعله يلتفت إليه التفاتا جلياً، فتناول روايات بالدراسة النقديّة بالإضافة إلى منجزه النقدي والمتمثل في نظريّة الرواية، ولأنّه دائم البحث فقد جاء متنه مليئاً بالآراء الجريئة والأفكار الجادة والتي أتاحت للنقد العربي رؤية حاول من خلالها التوفيق بين ماهو غربي وماهو عربي، إلا أنّه تعمق في سبر أغوار ما جادت به الساحة الغربيّة من نظريات في هذا المجال، ولكن لا يمكن أن يُعد كتابه نظرية كاملة إذ أنّ البحوث كانت ولا تزال تحاول اللحاق بركب التطور الروائي المتسارع الخطى، ولأنّ الرواية في حد ذاتها تحمل خطابا ينفتح عن الأجناس الأخرى فقد صار هذا الانفتاح " جزءاً من الممارسة الإبداعيّة ذاتها، ويستلزم وعيا للمنهج والنظريّة الروائية وتحولاتها، إذْ يصعب تحديد نظرية متكاملة مهما حاول النقد الروائي ذلك" [1] ونفهم من هذا القول بأنّ النقد مهما حاول القبض على المنتج الروائي، إلا أنّه يظل متأخراً ولو خطوة واحدة، نظرا للكم الهائل والتنوع المتجدد في حقل الإبداع والعملية السردية مما يستلزم وعيا وذكاء وفطنة حين يتهيأ الناقد لممارسة العملية النقدية.

وعليه ووعيا منّا بالجهود المبذولة من طرف عبد الملك مرتاض ويقينا منا بالمكانة الباسقة التي يحتلها بين جيل النّقاد فقد ارتأينا أن يكون منجزه النقدي نظرية الرواية مبحثا خصصنا له فصلا لنحيط بجوانبه ونستكشف كوامنه وعلاقته بالإنتاجات الغربية في المجالات النقديّة، ونظرا لتميزه في مجاله

[1]- عبد الله يسري: جماليات الرواية العربية (بنية السرد ورؤية العالم)، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، الجيزة،مصر، ط1، 2018، ص، ص: 08-09.

واستعمال أدواته وانفراده وعمقه ووعيه بالإجراءات المستعملة وخاصة ما تحمله أفكاره من رؤى فلسفية وقلق معرفي دائم.

1- نظرية الرواية عند عبد الملك مرتاض :

يستهل مرتاض هذا الكتاب بمقدمة ومجموعة من المقالات بلغ تعدادها تسع مقالات تنوعت مابين النشأة والتطور والبناء السردي والماهيّة واللّغة الروائية والحيز الروائي والسرد ومستوياته والسرد وعلاقته بالزمن والعلاقة السردية والتداخل بين الوصف والسرد. وأول ما يطرحه الناقد سؤال جوهري يتعلق بالرواية في حد ذاتها ويذهب للقول بأنّ " أصل معنى «الرواية »في العربية القديمة إنما هو الاستظهار ولكن الموسوعة العربية الميسرة انتقلت، لدى التعرض لهذه المادة، إلى الحديث مسرعة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ، في اللغة العربية، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مفهومه؛ شأن الموسوعات العلمية. بل إنها كَفَت نفسها عَناء البحث "[1] مما يعني أنّ العرب قديماً لم تكن لهم اهتمامات بارزة بخصوص هذا المصطلح نظرا لأنهم لم يعرفوا فناً روائيا كما هو متعارف عليه عند اليونان والغرب، وبالتالي فإنّ الاهتمام العربي جاء متأخرا وقد كان أول شيوع لهذه التسميّة حسب الناقد مرتاض عند " عبد العزيز البشري وكرّرها في مقالة أدبية كان قد نشرها في القاهرة، وكان مصطلح « الرواية »يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف " [2] ممّا يعني أنّ ظهورها في العالم العربي جاء متأخرا إذا ما قُرِنَ ذلك بالإنتاجات الغربيّة، ومن خلال هذا البحث فقد انطلق مرتاض من الماهيّة المتمثلة في النشأة والتطور وعليه فقد توصل مبدئيا إلى صعوبة تحديد نظرية تكون شاملة تغني بنفسها عما سواها.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة، الكويت، دط،1998، ص 23.

[2]- نفسه ،ص 23.

2- آلية التعريف بالتصنيف:

اعتمد مرتاض في هذه الآلية على ذكر مجموعة الصفات والخصائص التي تميز كل مفهوم على آخر ومن بين هذه المصطلحات نذكر مايلي:

- الرواية :

في هذه الجزئية عمد الناقد إلى وضع النظريات التي تدور حول الرواية تحت مجهر النقد مستخلصا من ذلك " أنّ الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص؛ وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم؛ أو تجسد شيئا مما فيه على الأقل. ذلك لأنّ الرواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيراً " [1]

وعليه وحسب مرتاض فإنه يذهب إلى مخالفة الآراء القائلة بأنّ الملحمة هي نفسها الرواية فقد أوجد ناقدنا هذا التمييز المبني على فرضية منطقية مفادها أنّ لكلّ جنس خاصيته، فالملحمة تتخذ من الشعر مادة أساسيّة بينما الرواية قوامها النثر وإن خالطته أجناس أخرى.

ويتوسع مرتاض في هذا المجال فيرى بأنّ العلاقة بين الرواية والملحمة هو" أنّ اللغة في الملحمة غنية بالعمل اللغوي؛ ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، عكس الرواية التي توظف اللغة السوقية العامة كما أنّ الشخصيات في الملحمة أبطال وفي الرواية كائنات عادية " [2] ومنه نستشف بأن الناقد مرتاض قد انطلق من عاملين أساسين في التمييز بين الملحمة

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 12 .

[2]- نفسه ،ص 13.

والرواية انطلاقا من اللغة والشخصيات بالإضافة إلى ماسبق ذكره والمتمثل في المادة المستعملة في كل نوع ونعني بذلك الشعر والنثر.

ويضيف مرتاض مجموعة من الآراء النقدية الموافقة والمخالفة لجماعة من أساطين النقد وأربابه والتي تناولها نقديا فمثلا حين يتعرض لرأي الناقد غوت goute في تعريفه للرواية على أنها ملحمة يخالفه مرتاض في ذلك ويعلن صراحة عدم الاتفاق " مع هذا التعريف الذي يعزى إلى غوت Johann Wolfgang Goethe)(لأننا إذا اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية، أو إلى عمل أدبي سردي مرتبط بالذات؛والحال أن الكاتب الروائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال، ومن فلذات القريحة " [1] ونفهم مما سبق بأنّ مرتاضا لا يوافق قوت في التسميّة ولكنه يتوافق معه في كونها تشبه الملحمة، لأنها تتجسد فيها الصراعات وتتنوع فيها الحوارات وتتصارع فيها الأفكار، ومن ثمة فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أنها" جنس سردي منثور؛ لأنّها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السرديّة جميعاً " [2]

والمتأمل في هذا الطرح يلحظ أنّ مرتاضا لا يختلف في تعريفه إلى ما توصل إليه الناقد الغربي.

كما أنّه تطرق للرواية وعلاقتها بالأسطورة فتعرض بالنقد آراء جوليا كرستيفا مقارنة بينها وبين سانت بوف فيصرح قائلا " بينما يجنح بعض منظري الرواية لربط الرواية بالأسطورة، ومن أولئكم جوليا كرستيفا التي تلاحظ أن الفرق العميق بين السرد الأسطوري(أو الملحمي)، والحكاية الروائية هو أنّ إحداهما تنبع من فكر الرمز، وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة، بينما الرواية لدى **سانت**

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص، ص: 13.

[2]- نفسه، ص: 25.

بوف(Ste Beuve) حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات . إنها ملحمة المستقبل .وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن "[1]، وقد توصل مرتاض بعد عرض الرأيين النقديين إلى نتيجة مفادها أنّ سانت بوف أكثر توفيقا من جوليا كرستيفا خاصة في تنبؤاته بمستقبل الرواية على أنها الملحمة المستقبلية .

والحق أنّه لم يتوسع في هذه التيمة والمتعلقة بالأسطورة إذ أنّ مجالها يحتاج الكثير من البحوثات، ولكن ناقدنا بسبب أو بآخر اكتفى بهذا النزر القليل.

3- الرواية كجنس أدبي:

وقد أشار الناقد عبد الملك مرتاض إلى أنّ الدراسات العربية المهتمة بالأجناس الأدبية تكاد تكون قليلة جدا خاصة تلك التي تعنى بدراسة الرواية وتحليلها فضرب مثلا بعز الدين إسماعيل والذي كانت له محاولة في هذا المجال إلا أنّه وحسب مرتاض لم يول الرواية والمقالة اهتماما كبيرا وبالتالي فإنّ الذي يقترحه هو وجود « مجموعة من النقاد المتخصصين، أو المهتمين؛ شأن النقاد الغربيين الذين يتضافرون على مثل هذه الأمور المعقدة، فيوكل لكل واحد منهم إنجاز محور بعينه؛ كما جاء ذلك أصحاب الكتاب المشهور:" الأدب والأجناس الأدبية" [2] والمتعمق في هذا القول يجد وبالرجوع إلى النتاجات الغربية أن الأعمال المشتركة في المجال الواحد تكون أكثر قيمة خاصة في التخصصات العلمية والأكاديمية وبما أنّ الرواية تعد جنسا دخيلا إذا ما قورنت بالشعر وبالتالي فإن الدراسات جلها (العربية) قد اهتمت بالشعر أكثر من اهتمامها بأي جنس آخر، فإنّ " الأدب العربي عرف أول ما

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 16.

[2]- نفسه، ص17.

عرف، جنس الشعر وحده (ونحن لا نريد، هنا، أن ننزلق إلى حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين؛ كأن يقول قائل: وما أدرانا أن لا يكون هناك جنس أدبي آخر ظهر قبل الشعر العربي، ثم درس؟ ومما يقصي هذا الافتراض المفترض، لمجرد إرضاء فضول الافتراض، من الاحتمال الحال التي وجدنا عليها النثر قبل ظهور الإسلام "[1]،وهنا دلالة واضحة من أنّ مرتاضا يتبنى رأي القائل بأنّ العرب حتى وإن عرفوا النثر فإن الشعر كان هو السائد والمعبر والديوان الذي يحوي أخبارهم وهذا ما شاع في أول الإسلام حتى بزغ النثر وبزّه في مجاله .

ويشير مرتاض إلى أنّ أول من كانت له فتوحات في مجال الشعر والنثر أبو عثمان الجاحظ إذ أشار إليه بالقول " لعلّ أول من حاول أن يُعنىَ بالنثر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته أيضا، بالشعر؛ هو أبو عثمان الجاحظ في كتاب « البيان والتبيين»خصوصا " [2] إذ أنّ أكثر ما كان يعتمد عليه العرب قديما الرواية الشفوية، إذ كان ثمة من يختص بنقل الأخبار وأحداث المعارك، كما كان للشعراء من يروي عنهم وينقل عنهم أخبارهم المتعلقة بحياتهم.

ومع ذلك فإن عبد الملك مرتاض لا يفترض افتراضا نهائيا بعدمية النثر في الجاهلية، إذ يعترف بوجوده، إلا أنّ السبب في وصول الشعر وانقراض النثر عائد حسبه إلى سهولة حفظ الشعر ورسوخه في الذهن، وهذا ما يستعصي إذا ما كان مع النثر، فالأمر مختلف تماما، فالذاكرة تظل دائما عاجزة على أن تأتي بالمنثور كاملا شفاهياً إلا ما يتعلق بمواقف معينة، وهذا ما أشار إليه مرتاض بالقول " ولم يستطع الرواة أن يحفظوا لنا إلا الآثار النثرية التي ارتبطت بمواقف تاريخية عظيمة الشأن. وعلى أن الذي بلغنا من هذه الآثار المروية لم يكد يسلم من الاختلاف في الرواية"[3]

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص18.

[2]- نفسه، ص 18.

[3]- نفسه، ص 19.

ومن بين الذين شككوا في وجود هذا التراث والشعر كما وصل إلينا الآن، طه حسين في كتابه في الشعر الجاهلي وما صاحبه من لغط وتشكيك حتى في المرويات الشعرية وهو ما أثار زوبعة حول طه حسين مما أوقعه في خلافات مع نقاد آخرين.

وينتقل بعدها إلى جنس آخر من الأجناس الأدبية التي عرفها العرب، فيذكر لنا أنّ المقامة بما تحويه من وقع موسيقي يسهل حفظه على الناس وهو يرى بذلك بأن المقامة " أعظم الأجناس الأدبية النثرية، في الأدب العربي، شأنا ،وأطولَه عمرا، وأقدرَهُ على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون "[1] ونحن حين تقع بين أيدينا المقامات مثل مقامات الهمذاني كأننا نلمس فيها هذه الخصوصية التي تنفرد بها مثل الجمل القصيرة والجرس الموسيقي والشعرية فيكثير من وحداتها التي تكون غالبا مترابطة ومتماسكة فيما بينها .

ولا ينسى مرتاض وهو يخوض في هذا الموضوع، الإشارة إلى تأثر الغرب بتقاليدنا العلمية واستفادتهم من حضارتنا حين كنا في أوّج العطاء، بينما انقلب الآن الأمر، فصاروا أصحاب فضل علينا، وقد استفدنا من علومهم وتجاربهم في المجالات العلمية، مما أضفى روح الإبداع والتجديد على الحياة العامة والثقافية خصوصاً.

4- بين الجنس والنوع:

تحت هذا العنوان تطرق عبد الملك مرتاض إلى موضوع ذي أهمية متعلق بالتفريق بين الجنس والنوع، وقد اعتمد في ذلك على قول ابن منظور الذي يرى بأنّ " الجنس أهم من النوع. وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه أنواع، كشأن الشعر الذي إن كان

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 20.

في نفسه جنسا؛ فإن المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعا هي في حقيقتها أنواع) وذلك كالهجاء، والرثاء، والمدح، والوصف، والغزل " [1]كذلك الشأن بالنسبة للأجناس الأخرى كالرواية التي تعد جنسا وقد تفرعت عنها أنواع أخرى كالرواية البوليسية والخيال العلمي والرواية الجديدة، والشأن كذلك بالنسبة للقصة وفي كل جنس من الأجناس تكاد تتفرع أنواع كثيرة، وهذا هو الشأن بالنسبة للعملية الإبداعية .

5- آلية التعريف بالخصائص:

تحت هذا العنوان يطرح عبد الملك مرتاض سؤالاً بارزا ما الرواية ؟ ويعود بذلك بالمعجم العربي فيفرض علينا التعريف اللغوي لمادة « روى »فيرى بأنها "جرَيان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى.من أجل ذلك ألفيناهم يُطلقون على المزادة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء.كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا، الرواية " [2]

إذن فالتعريف اللغوي منحصر في معنى واحد يتعلق بالماء شقاية وحملا ولكن العرب وظفوا هذا المعنى في مجال آخر " فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: راوية؛ وذلك لتوهمهم وجودَ عَلاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العبّ في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ " [3]

فالعلاقة إذن قائمة بين اللفظ والمعنى الذي تم توظيفه في مجال آخر وهو إطلاقه على ناقلي الشعر، وهم الواسطة وهمزة الوصل بين الشاعر والمجتمع كما يمكن أن نجد توافقا معينا بالجريان في حد ذاته؛ إذ

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 21.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص 22.

[3]- نفسه، ص 22.

أنّ الشعر حين يخرج من بين شفتي الشاعر، وينقله الشخص المصاحب له يصير بين الناس جارياً شبيهاً في حركته بحركة الماء ينساب من المنبع إلى المصب (الشاعر والمجتمع).

قدم مرتاض التعريف اللغوي لهذا الجنس الأدبي وقد أورده على الشكل الآتي " إنّ الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية هو جرَيان الماء، أو وجوده بغزارة ،أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى .من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية؛ لأنّ النّاس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الراوية أيضا، لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء .كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا، الراوية" [1]

ونفهم من هذا القول أنّ للرواية جذراً في اللغة العربية وهو (روى)، إلا أنّ العرب لم يكونوا يطلقون هذه التسمية على الأجناس الأدبيّة أو على الجنس المتعارف عليه الآن، وإنما كان الاستعمال في سياقات أخرى منها كما – ذكر مرتاض– إطلاقه على الناس الذين يرتوون الماء، وعلى البعير الذي يستعمل في نقل المياه وري الناس إذن فهذه التسمية أو مصطلح المعروف عند الغرب له جذر عربي.

وعليه فإنّ استعمال العرب لمصطلح الرواية لم يكن بالمعنى الدقيق المستعمل عند الغرب أو الذي استعمله الغرب فيما بعد ففي مفهومه العربي الاستظهار، وهذا هو المعنى الغالب، إذ أطلقوه فيما بعد على الذين ينقلون النص، أو الشعر من الشاعر إلى المتلقي، فهو يعمل من خلال هذه العملية على استظهار ما حفظه حين السماع.

وحسب مرتاض فإنّ الأدباء العرب استعملوا هذه اللفظة أو لنقل المصطلح في سنوات تعد متأخرة إذا ما قورنت بالغرب.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص 22.

أول من أطلق هذا المصطلح على الأعمال الأدبيّة هو عبد العزيز البِشْري، وفي ذلك يورد مرتاض قائلا " أما الأدباء العرب فقد كانوا إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف يصطنعون مصطلح "الرواية»لجنس المسرحية، كما يلاحَظ ذلك في كتابات عبد العزيز البشري الذي نجده يقول: وأخيرا تقدم(...) أحمد شوقي فنظم روايتين :كليوباترا،وعنترة ولقد كرر البشري لفظ الرواية بمفهوم المسرحية ستَّ مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة، قال مثلا:رواية قصصية "[1]

إذن فالمصطلح حتى حين استعماله لم يكن دقيقا وهذا ما نفهمه من هذا القول فاستعمال البشري للفظة لم يكن لتسمية الرواية كجنس مستقل بذاته، وإنما المسرحية، لأنها في طولها وأحداثها ومسرحها الداخلي تتقاطع مع الفن الروائي .

والإشكال الذي وقع فيه الأدباء العرب لم يكن منحصرا في جهة بعينها وإنما امتد إلى الأقطار العربية كالجزائر مثلا، كان النقاد فيها يطلقون أيضا هذا المصطلح لا على الرواية في حد ذاتها، وإنما على المسرحية، كما يطلقه أمثالهم من النقاد العرب،وهو ما نستدل عليه بقول مرتاض " ومثل هذا السلوك يُرِينا كيف كانت اللغة النقدية حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة. وكان مصطلح"رواية"؛ من حيث كان أطلق أحمد رضا حوحو على أوّل رواية جزائرية له وهي "غادة أم القرى". مصطلح "قصة" واستراح "[2] وغادة أم القرى كما هو معروف لدى القراء والنقاد تعد رواية، وإن كان البعض لايزالون إلى الآن ينسبونها إلى الفن القصصي انطلاقا من التسمية الأولى التي سماها بها مؤلفها أحمد رضا حوحو له وهو أديب له باع في الكتابة وصيت لا يقل عن غيره من الأدباء.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 23.

[2]–نفسه، ص23.

ويرى مرتاض بأنّ المفهوم القديم لمصطلح الرواية لا يزال سائدا إلى الآن إذ أنّ الذين يعكفون على تأليف المعاجم العربية في عصرنا الحديث يعيدون إلى الآن نفس المفاهيم حول الرواية التي أطلقها علماء اللغة في العصر القديم.

ويضرب على ذلك ،مثلا (بلويس معلوف) فيقول حول هذا الموضوع " فإن هذا المصطلح، إلى يومنا هذا لم يستطع الولوج إليها من أي باب. فلا يفتأ لويس معلوف ينقل بالحرف، حول هذه المادة، في معجمه" المنجد" ما كانت المعاجم العربية القديمة كتبته منذ قرون طوال. من أجل ذلك فإن هذه المعاجم العربية المعاصرة لا تبرح تجترئ باعتبار الرواية، مصدرا لفعل "روَى " الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقَله وروجه وسيره بين الناس؛دون أن تتكرم هذه المعاجم، أو تتجشم من التفكير ما تتشجم " [1]

إذن فالمعاجم نفسها لم تسع حسب مرتاض إلى محاولة الربط بينما هو شائع في المعاجم العربية، وما هو موجود في الساحة الثقافية الغربية على وجه الخصوص، فالرواية هي مصطلح تعود تسميته الأصلية إلى نقاد الغرب، إلا أنها انتقلت إلينا فيما بعد، ويرى الناقد مرتاض بأنّ الإرهاصات الأولى للرواية العربية كانت مع نتاجات سردية،فيذكر منها "حي بن يقظان لابن طفيل التي هي عمل روائي لا ينقصه شيء كثير؛ و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري التي هي شكل روائي مبكر في الأدب العربي، فإنه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب إلا في هذا القرن. ولعل أول محاولة تنضوي تحت هذا الشكل السردي الذي يقع وسطا بين القديم والحديث، ما كتبه مُحَمَّد المويلحي تحت عنوان:" عيسى بن هشام " [2]

إذن فمن وجهة مرتاض أنّ العرب قد عرفوا هذا الفن ممارسة لكنهم لم يهتدوا إلى التسميّة الحقيقية فكانت المقامات والتي تعتمد في أغلبها على السرد النثري بالإضافة إلى كتابات المعري التي تعد بذرة

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص24.

[2]- نفسه، ص25.

أولى للفن الروائي مثل رسالة الغفران كذلك ورسالة الصاهل والشاحج وكلتاهما تتخذ من الفن القصصي مادة لإثراء المحتوى.

يتوصل مرتاض إلى أن الرواية في عصرنا الحاضر يمكن اعتبارها " النثر الفني بمعناه العالي؛فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس؛ لغة التوصيل التي إن لم تكُ لغة الناس جميعا؛ فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم . فكأنها لغة نصفُها شعري جميل،ونصفها الآخر شعبي بسيط؛ كأنها اللغة الأكثر شيوعا،والأعم استعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معا"[1] .

والمتأمل في المكوّن الروائي يجد أنها كما ذهب مرتاض هي نثر يعتمد على الشعرية في مادته الأساسية، كما يعتمد على اللغة التي تكون أقرب إلى الفهم وبعيدة عن التعقيد، وإشكالية المصطلح التي كانت في الدول العربية لم تكن خاصيّة، وإنما تجاوزت ذلك إلى جماعة الفكر والفلسفة القدماء، إذ " لم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بجنس الرواية لعدم وضوحه، وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم؛إذ نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب؛ولكنه جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة خصوصا " [2] ويذهب عبد الملك مرتاض إلى النظر في آراء هيغل في الرواية والملحمة والمقارنة بينهما، ويعلق على ذلك بأنّ هذه التعريفات الفلسفية التي ذهب إليها كل من هيغل ولوكاتش فيما بعد لا تعنينا كثيرا " وإنما الذي يعنينا،كل العناية، هو هذا القرنُ بين جنسين أدبيين إن كانا في فجر التاريخ البشري، متفقين بعض الاتفاق(ومع ذلك لا أرى وجها لهذه المقارنة ما دامت الرواية نشأت بعد أفول عهد الملاحم بقرون بعيدة)؛ فإنهما الآن أبعد ما يكونان عن بعضهما "[3]

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص25،ص26.

[2]- نفسه، ص25،ص26.

[3]-نفسه، ص26.

إنّ ما نفهمه من قول عبد الملك مرتاض أنّ الرواية الآن قد تجاوزت الملحمة وتفوقت عليها، إذ أنها صارت جنسا وفنا مستقلا بذاته لها خصوصياتها ومقوماتها وتقنياتها التي تمتاز بها.

وفي نظره فإن اللغة والخيال لا تعدان الميزة التي تنفرد بها الرواية عن الأجناس الأخرى، وإنّما الخاصيّة الأساسية التي تجعلها منفردة حقا هي" عنصر السرد أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي.ولهذا السرد أشكال كثيرة؛ تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردي لرائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام. وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي، والاستقدام، والاستئخار.أما عن الشخصية فحدث ولا حرج.... فكأن الشخصية هي المكوّن الأوّل للعمل السردي لدى الروائيين "[1]

فاختلاف الرواية لا يكمن كما يرى عبد الملك مرتاض في اللغة والأسلوب وإنما أضاف إلى ذلك مقومات أخرى تعد هي نقطة الاختلاف بينها وبين الملحمة أيضا .

فالملحمة كانت تركز في مضمونها على البطل الشخصية الوحيدة التي تقدسها الملحمة وتبني حولها الحكاية من أولها لآخرها.

بينما الرواية لديها العديد من الشخصيات ولكل شخصية دورها الفاعل أو الأقل فعالية حسب ما يقتضيه النّص وما يراه الروائي إذن فعبد الملك مرتاض يرجع تميز العمل الروائي إلى أهمية السرد

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص27،ص28.

بالإضافة إلى اتخاذ الرواية من ضمير المخاطب أو المتكلم واستخدام أشكال أخرى وهي المونولوغ و الديالوغ الذي أشار إليهما باختين.

ينظر إلى هذه العوامل على أنها ميزات تختص بها الرواية وتنفرد بها عن مثيلاتها من الأجناس الأخرى.

5-1-الرواية والمكون التاريخي:

يرى عبد الملك مرتاض وهو يتحدث عن الرواية وعلاقتها بالتاريخ بأنها بدأت متخذة من هذا الأخير سندا أو داعما أساسيا،إذ أنّ الروايات في السابق كانت تعتمد على التاريخ مباشرة أو بطريقة غير مباشرة.

وعليه يذهب إلى القول بأنّ " الرواية الجديدة؛ كانت متزاوجة مع التاريخ زواج وفاء؛ تنشُدُ العلاقة الحميمة بينها وبينه. ولكن لعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها، ولا موقنة من جمالها الفني، وسلطانها الأدبي المثير؛ فكنا نلفيها تعول تعويلا شديدا على أحداث التاريخ، إما بصورة مباشرة، وإما بإيهام القارئ بأن ما حدث،هو، فعلا وقع يوما ما، في زمن التاريخ، وأنّ الشخصيات المرسومة هي، حقا، تمثل أشخاصا كانوا يَحيَون ويُرزَقون؛ مما حمل بالزاك على عد الرواية حليفا للتاريخ" [1] ،وفي هذا القول إشارة إلى البدايات الأولى للمتن الروائي إذ أنّ المطلع على النصوص الروائية يجد أن أغلبها مع بداياتها طبعا كان يتكئ على التاريخ بشكل لافت حتى في دولنا العربية، نجد مثل هذا المنحى وهو ما غلب على روايات جورجي زيدان، وسواء كانت أحداث التاريخ حقيقة أو متخيلة فإن الروائي في السابق كان حريصا على إيهام القارئ بأنّ ما يكتبه واقع على أرض الواقع وأنه نقل الحقيقة الكائنة على الورق كما كانت موجودة في الأصل.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص28.

ولأنّ بلزاك عُرف بأنه من أفضل كتّاب الرواية التاريخيّة فإنه بالتالي ذهب بالقول صراحة بأنّ الرواية حليف للتاريخ والحليف يكون مساندا و يكون ندا قويا وداعما، ومع ذلك فالرواية لم تكن حينها بالقوة التي تكون عليها الآن، ويمكن القول أنّها كانت حليفا ضعيفا يتخذ من الحليف القوي وهو التاريخ قوة تسندها وتدعمها وتدفع بها قُدما .

وبالنسبة لمرتاض فإنّ الرواية التاريخية لا يمكن أن تكون انعكاسا حقيقيا للتاريخ انطلاقا من أن المؤرخ نفسه تعتريه أحيانا بعض الهفوات أو بعض الانحياز حين يكتب أحداثا تاريخية بسبب ما يفكر به .

وعليه يقول مرتاض " فإنّ كتاباته التاريخية قد لا تمثل شيئا من الحقيقة إلا بمقدار حقيقة ما يفكر،وما يرى هو شخصيا ؛ فكذلك الروائي الذي يتخذ من شخصياته التي هي في حقيقتها كائنات من ورق، شخصيات تعتزي إلى التاريخ بالتأثير في مجراه،وإذن، فكما لا يستطيع المؤرخ أن يكون روائيا أو أدبيا ولو أراد ذلك، ولو أضنى نفسه من أجله إضناء؛ فإن الروائي لا يستطيع أن يكتب التاريخ بأي من معانيه " [1] وعليه يفهم من قوله أنّ المؤرخ يظل في مجاله مؤرخا وأنه حتى ولو عمد إلى سرد التاريخ سردا فنيّا فإنّ ذلك لا يرتقي بعمله إلى العمل السردي أو العمل الروائي، وكذلك مؤلف الرواية مهما حاول توظيف التاريخ فإنّ الأمر لا يعدو أن يكون توظيفا لأحداث وتواريخ لا تقدم في الحقيقة ولا تؤخر شيئا، إذن فالرواية حين تتخذ من التاريخ مادة إنّما يكون ذلك لإضفاء جانب من الواقعية بالإضافة إلى الجمال الفني.

وعليه فإنّ الروائي في سعيه الدائم لتوظيف التاريخ في مادته السردية يكون" كأي من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فكرية لشخصية من شخصيات هذا التاريخ، أو يطمع في تخليد بيئة من البيئات؛ فجاء بغير الحقيقة التاريخية؛ ولم يعبر، لدى نهاية الأمر، إلا عن أيديولوجيته هو، أو آرائه الشخصية غير الحيادية"[2]، وحقيقة الأمر أن المطلع على النصوص الروائية التاريخيّة إن صح القول أو التي تتغذى من التاريخ يجد أنّ أغلبها لا يلتزم

[1] – عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص29.

[2] - نفسه، ص 29.

أصحابها موضوعية الطرح، وإنّما تحس حين القراءة أدلجة تظهر قناعات المؤلف في فكره حتى وإن حاول الاختباء خلف الكلمات والسياقات الإبداعية وبالتالي تكون الرواية من مفهوم مرتاض غير معبرة عن حقيقة تاريخيّة وإنمّا عن قناعات شخصية يتخذ منها المؤلف قناعة ويريد من خلال عمله السردي أن يوصلها للمتلقي.

والمتابع للحركة الإبداعية والروائية على وجه الخصوص يجد أنّ بداياتها كانت ترتكز على الجانب التاريخي لسببين اثنين :

أولا- لأنّ الأفراد في ذلك الحين كانوا أكثر إيلاعا بما هو تاريخي.

ثانيا: لأنّ الرواية لم تكن في أوجها وبالتالي كانت تحتاج إلى عكاز تستند عليه.

ويرى عبد الملك مرتاض بأنّ ازدهار هذا النوع من الرواية التاريخية يرجع إلى " القرنِ السادسَ عشرَ؛وذلك كمعظم الأنواع السردية الأخرى؛ في وقت كانت السلطة السياسية فيه آيلة إلى البورجوازية ؛ مع ما نعلم من أن التاريخ لم يعالج في أوربا، على أنه علم من العلوم الإنسانية إلا خلال القرنِ الثامنَ عَشَرَ، على الرغم من أن ابن خلدون حاول أن يضع أسسا لعلم التاريخ وفلسفته؛ كما اجتهد في وضع أسس علم الاجتماع بقرون بعيدة " [1]

فالرواية إذن هي نتاج أفول لسياسة احتاجت إلى نصوص تعبر عن مثل هذا الانحطاط والانهيار وبالتالي إيجاد نوع بديل عنها ليكون على الأقل مسلكا يتخذ منه الفرد دربا لتحقيق أماله وطموحاته ليس على أرض الواقع، وإنمّا من خلال التخييل، وبما أنّ التاريخ حسب مرتاض لم يكن هو نفسه معترفاً به.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص30.

فقد كان إذن لابد من ميلاد نوع من الأنواع الأدبية يكون هو في نفسه إيهاما للأفراد والمجتمعات على أنه التاريخ الذي ينقل الحقائق ويتعمق الناقد عبد الملك مرتاض في هذه الجزئية جزئية التاريخ وعلاقته بالرواية فيبحث في الجذور الأولى أو الإرهاصات الأولى لهذا الفن، ويرى بأنّ أوّل من أنشأ هذا النوع من الكتابة الأدبيّة التاريخية هو" ولتر سكوط 1832/1771 الذي عرف شهرة طائرة بفضل أعماله الروائية ذات النكهة التاريخية هو منشئ هذا النوع من الرواية. ويعود ذلك، خصوصا إلى عام 1814حين ظهرت له رواية(waverley).ولقد أثرت أعماله الروائية تأثيرا واضحا في قيام الحركة الرومنتيكية وبتركيب ولتر سكوط للوحات فريدة مع مجازات سردية غير مسهبة؛ استطاع أن يعري، فوق الخشبة الأدبية، أرداحا بارزة من تاريخ الشعب الإيكوسي "[1] وفي أعمال ولتر سكوت كما يرى مرتاض خاصيّة وهي أنه منح للشخصيات حرية الحديث والتعبير بحيادية لتكون بذلك صلة وصل ما بين الساسة والشعوب والكبار والصغار .

وقد واصل الروائي في القرن 19 السير على هذا المنوال والمنهج دون أن يحيد عن المسار الذي كان ولتر سكوت قد رسمه وسار عليه، وعلى منواله سار جماعة من كتاب الرواية في أوروبا، يذكر منهم عبد الملك مرتاض " نلفي بالزاك يكتب(leschouns) وفينيي يكتب (Cinq-mars)وسطاندال يكتب " يوميات إيطالية" وفكتور هيجو يكتب "سيدة باريس والرجل الضاحك وثلاثة وتسعين .....ولعل نموذجا واحدا للكتابات الروائية التاريخية كاف على الشهادة بأن هذا النوع، كان مزدهرا في كل بلد كان الأدب فيه مزدهيا بوجوده "[2]

إذن فكتاب أوروبا الأوائل والأكثر شهرة في سماء الأدب لم يحد واحد منهم عن ما خطه ولتر سكوت، بل أنهم ناشدوا التاريخ واتكأوا عليهم إيمانا منهم بأن تلك الفترة يحتاج فيها القارئ إلى أعمال توهمه

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص30.

[2]- نفسه،ص31.

حقيقة أو تقدم له حقيقة تاريخية حتى وإن لم تكن بحذافيرها، إذ أنّ المتلقي يكفيه فقط إشارات ودلائل توحي له بأنّ ثمة واقعة قد كانت ذات يوم على أرض الواقع .

فالأسباب التي ساعدت على ازدهار هذا النوع من الرواية التاريخية حسب الناقد عبد الملك مرتاض تعود لأسباب جوهرية أو بالأحرى إلى عوامل أساسية " لأنّها عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخيّة والاجتماعية بشكل فني بارع؛ ثم لأنها كانت في عهد كان الناس فيه لا يفتأون يعتقدون في قيمة سلطان الفرد وسبيله على التاريخ "[1] فالعامل الأساسي إذن لنجاح هذه الروايات كما نفهم من هذا القول هي إيمان الأفراد في ذلك الزمن بأنّ الأحداث التاريخية لها أهمية، وبأنّ الفرد الحق في صناعة البطولات، وذلك انطلاقا من أنّ الحقائق التاريخيّة للثورات السابقة تُوحي لنا بأنّ الفرد كان وحده يضع التاريخ وحوله تدور رحى الحياة السياسية.

ومن هنا فقد اتخذ الروائي من هذا البطل التاريخي بطل في رواياته يقدم للناس نموذجاً لثورة أو لحياة معينة أو لمعارضة قد تكون ضد السلطات أو ضد الأوضاع السائدة بشكل عام، إلا أنّ أمر الروائي الحديث والمعاصر بات يختلف عن سابقه، يرى مرتاض بأنّه" أيا كان الشأن، فإنّ الروائي لا يكتب تاريخا وما ينبغي له؛ وإنما تراه يلحّم، جهده، شيئا يحمل طابع التاريخية الروائية؛ ذلك بأنّ الإبداع الروائي إنما ينهض على فكرة من التاريخ، بشيء باد من الضرورة؛ ويتمثل، حتما، مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات والأشياء، والأفكار ولا سيما ما يحدث للرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي "[2]

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص31.

[2]- نفسه، ص32ص33.

فالرواية التاريخية من هذا المنطلق ليست تاريخا محضا، وإنما تتخذ من مادة التاريخ مادة للعملية السردية، فبمقتضاها يتم العودة إلى أحداث تاريخيّة في الغالب تكون مبنيّة على الاسترجاع والاستذكار وما شابه ذلك.

5-2-علاقة الرواية بالمجتمع :

يعرض لنا الناقد عبد الملك مرتاض تحت هذا العنوان آراء رولان بارت في الرواية بأنّ بارت يذهب " في بعض كتاباته، إلى أنّ الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع؛ وأنّ الرواية تبدو كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان.فهي الجنس الأدبي الذي يعبر، بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه، ويحتويه في داخله " [1]، ومن المتعارف عليه أنّ رؤية العالم حسب لوسيان غولدمان هي نقل الكاتب أو الروائي لوجهات نظر أفراد المجتمع لقضية من القضايا أو رؤيته هو شخصيا لقضايا معينة وإعطاء رأيه في تلك المشكلات التي قد تكون معقدة وتحتاج إلى حلول أو على الأقل تحتاج إلى عرضها على المجتمع وأكثر ما جعل الفن الروائي منتشرا ولديه قابلية في نفوس المتلقين هو اتجاه هذه الرواية إلى قضايا تتعلق بمصير الأمم والشعوب وقد عملت على تناولها والإشارة إليها .

ومن هنا يرى عبد الملك مرتاض بأنّ " ممارسة الكتابة الروائية سواء عليها أكانت باللغات الوطنية أم باللغتين الفرنسية والإنجليزية، في العالم الذي كان واقعا تحت التسلط الاستعماري الأوربي؛ أفضت إلى نتيجة مناوئة للاستعمار حيث أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمَرة، وأداة من أدوات التعبير المتميز عن مطامح هذه الشعوب " [2] والمتعمق في العالم الروائي والمطلع على الكثير من النتاجات الروائية يجد أنّ عددا لا يستهان به من هذا المنجز الإبداعي يتناول قضايا لها

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 34.

[2]- نفسه، صص34،35

علاقة بالاستعمار، أو على الأقل بالاستبداد والاضطهاد و التهميش، ومع ذلك فقد ذهب جماعة من الكتاب للقول بأنّ الرواية ليست بالضرورة أن تكون صورة للمجتمع، أو وسيلة من وسائله التي يعبر بها عما يختلج بداخله، وعليه يورد لنا الناقد عبد الملك مرتاض قولا عن جويس فيقول " إننا ألفينا جويس يُنكر على الرواية أن تكون صورة خلفية أو أمامية للمجتمع، أو وسيلة من وسائل الثقافة التاريخية، وكان يرى أن الروائي المجدد بتهجمه على هذه المؤسسة الأدبية وتدميرها، أو محاولة تدميرها على الأقل؛ إنما هو كالرسام الأصيل الذي لا تبرز شخصيتُه المتفردة، وعبقريته الفنية المرموقة، إلا إذا استطاع أن يدمر القواعد التقليدية، وينشئ على أنقاضها البالية فنا جديدا "[1] .

ومن هنا فقد كان التجديد لابد منه إلا أنّ الرواية ظلت دائما مرتبطة بالمجتمع بطريقة أو بأخرى على أنّ آراء جويس حسب ما أوردها ناقدنا عبد الملك مرتاض تظل ذات قيمة لأنها تدعو إلى التجديد والابتكار، وهذا ما نراه اليوم في عالم الرواية بكل ما تحمله من تجديد وابتكار وانقلاب على قيم كانت سائدة في عالم الكتابة، ودعوة للتجديد، والتطوير والمضي قدما.

5-3- البناء السردي وعلاقته بالرواية الجديدة:

يرجع عبد الملك مرتاض أسباب ظهور الرواية والرواية الجديدة تحديدا إلى العوامل التاريخيّة التي كانت الحرب فيهاسببا من الأسباب والمشكلات التي عانت منها المجتمعات مما دفع بجماعة من أرباب الكتابة للتفكير " في شكل جديد للكتابة؛ فتغير التفكير الفلسفي بظهور البِنوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية؛ وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ص35.

الكتاب الفرنسيين بخاصة، ومنهم آلان روب قريي، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور؛ كما تغير الشكل الشعري بظهور قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، أو ما يسمى كذلك عبثا " [1]

إذن فالحرب العالمية الثانية كانت كما أشرنا سببا من الأسباب التي دفعت بالنثر لتحديد تقنياته ولتغيير ثوبه فالقصيدة مرت بمراحل عدة إلى أنّ وصلت إلى الشكل الذي هي عليه اليوم ربما تعد من بين آخر تجديدات القصيدة وتطويرها وفي عالم الرواية نجد ما يسمى الآن بالرواية الجديدة وقد أشار إليها مرتاض في قوله: " هذا العالم الأدبي الرحيب وهذا الشكل السردي العجيب ؛ الذي أيّما حددوه فانعدمت، وأيّما أطرافه فتناءت وغبرت، هذا البحر الخضم الذي تلاشت سواحله أو تناءت فلا اهتداء لها، ولا مُتَجَهَ إليها، هذا الجنس الأدبي، الشعري، اللاشعري معا، والاجتماعي وللاجتماعي، والواقعي والأسطوري جميعا، هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغا، في عهدنا هذا، على جميع الأجناس الأدبية الأخرى " [2] وحقيقة الأمر أنّ الرواية أو ما يسمى بالرواية الجديدة والتي لم تعد تتقيد بمعايير معينة سار لها وهج وصيت ونفوذ وحضور في الساحة الأدبيّة إذ استطاعت بقوتها أن تزيح ديوان العرب الشعر وأن تزيح أي فن آخر من فنون الأدب وأجناسه، وهي الآن تكاد تكون الوحيدة التي ينظر إليها ويشار لها بالبنان .

وليس أدل على ذلك من الجوائز القيمة التي تظهر من حين لحين وهي كلها تعمل على تشجيع الروائيين وتدفع بالرواية قدما.

وكل هذا حسب الناقد عبد الملك مرتاض عائد في أصله لأسباب أهمها كما ذكرنا سابقا الحرب العالمية الثانية، وفي هذا يشير مرتاض " ونتيجة لذلك، فإنّ الرواية التقليدية في شكلها المألوف، في الأدب العالمي، لم تعد شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة، بما كانت تتعامل

[1] – عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص47.

[2] – نفسه، صص48،49.

به خصوصا مع الشخصية؛ وذلك على أساس أنها كائن حي حقيقي ينتمي إلى التاريخ؛ ولا سيما فيما يعود إلى طبيعة رؤية الرواية إلى العالم " [1]، ولكن في نظره ليست الحرب العالمية وحدها السبب الأساس في تغيير الرواية بثوبها القديم وإنما أسباب أخرى منها حرب التحرير الجزائرية.

إذ أنّ الرواية الجديدة حسب مرتاض كان ميلادها في فرنسا ويشير الناقد بالقول إلى أنه إذا كان النقد المقارن ولد بفرنسا فإنّ الرواية الجديدة مثله، بمعنى أنّها هي الأخرى قد ولدت هناك، وأنّها اشتهرت فيها، ويوضح بأنّ المذاهب الفلسفية والنزعات العقلانية وغيرها قد عرفتها ألمانيا فإنّ المذاهب خاصة الرومانسية عرفتها الرواية في فرنسا من طريقين ألمانيا وانجلترا أو الأدب الألماني أو الأدب الانجليزي .

ويقول مرتاض مشيرا إلى السبب الثاني وهو حرب التحرير الجزائرية بالقول " حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي ريمون جان فيقرر أن" ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر، ذلك لأن هذه الحرب الضروس هزت الشعب الفرنسي هزا عنيفا، كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين فبدا ذلك جليا في كتابات كثير منهم، مما ظهر في تلك الفترة المضطربة من تاريخ فرنسا،إذ ما لا يقل عن ثلاث روايات جديدة ظهرت في تلك الأثناء لنطالي صاروط . كما ظهرت ستة أعمال روائية أو سردية جديدة لآلان روب قريي " [2] إذن فهذه الروايات التي ظهرت في تلك الفترة حملت تجديدا بين طياتها والسبب هي الصدمة التي أحدثتها حرب التحرير أي اندلاع الثورة في الجزائر وانهزام فرنسا في معركة ديان بيان فو.

وقد كانت فرنسا دولة عظمى في نظر أبنائها وأنّ الهزيمة لم تكن متوقعه أصلا، ومن المتعارف عليه أنّ الهزائم أو لنقل الصدمات تكون سببا في إعادة الحسابات والبحث عن منافذ أخرى للتعبير عما

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص52

[2]–نفسه، ص53.

يعتمل في النفس ويختلج في الصدر، وعليه فإنّ هذه الأحداث حسب مرتاض كانت سببا مباشرا في ظهور الرواية بهذا الأسلوب والطريقة والمنهج الفكري.

6 – مفهوم الشخصية الروائية:

6-1تعريفها: يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد حيث " لا يمكن تصورراوية بدون شخصيات، ومن ثم كان لتشخيصه هو محور التجربة الروائية، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية " [1]

6-1-لغة: ورد مفهوم الشخصية من الناحية اللغوية في لسان العرب لابن منظور: " في مادة ش خ ص: لشخص: جماعة شخص الإنسان وغير ذلك، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد له إثبات الذات فأستعير لها لفظ الشخص، وكلام متشاخص أي متفاوت " [2]

6-2- اصطلاحا:

إن كلمة " شخصية مشتقة من الأصل اللاتيني "Persona" وتعني هذه الكلمة القناع الذي يضعه الممثل على وجهه لتأدية الدور المسند إليه حين يقوم بتمثيل دور أو كان يريد ظهوراً معيناً أمام الناس.... وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي يقوم بها على مسرح الحياة " [3]

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010، ص39.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة(ش خ ص)، مج8،ص36.

[3]- سعيد رياض، الشخصية(أنواعها، أغراضها، فن التعامل معها)، مؤسسة إقرأ، القاهرة،ط1،دت،ص11.

وكلمة الشخصية هي: "كلمة حديثة الاستعمال تعني صفات تميز الشخص عن غيره " [1]

مما يعني أن كلمة شخصية تحمل معاني التميز والتفرد من خلال جملة من الخصائص المختلفة التي تنفرد بها دون غيرها .

ورد ذكرها أيضا عند أرسطو: لما كانت المأساة هي أساسا محاكاة لعمل ما كانت " الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم قائم بالحدث [2] "

أما واسيني الأعرج فعرفها بقوله " هي مجرد أحجار شطرنج استخدمها الكاتب في لعبته الفكرية – الفنية– إنها لا تستطيع أن تتحرك أو تتنفس إلا وفقا لرعايته هو الذي رسم لها قانونها الأخلاقي ويملي عليها التصرف ضمن مضمونها الخاص للخطأ والصواب " [3]

7- سؤال الشخصية الروائية في مقولات النقد:

– **فلاديمير بروب**: " إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء، أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير " [4]

فمفهوم الشخصية عند" بروب" يكمن في أهمية الدور الذي تقوم به، واعتبارها عنصرا مستقلا بذاته ومنفصلا عن الفعل الذي يعتبر أساس العمل المنجز، وما يؤكد ذلك ما أثاره في كتابه(مرفولوجية الخرافة) الذي درس فيه الخرافة الشعبية وركز على وظائف الشخصيات فهو يرى في الوظيفة " قيمة

[1]- سعيد رياض، الشخصية(أنواعها، أغراضها، فن التعامل معها)، ص 11.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)،ص208.

[3]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص87.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)،ص 208.

ثابتة في دراسة الخرافة، ويكون السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات أي من يقوم بالفعل، وكيف يفعله، فهما سؤلان لا يوضعان إلا بشكل كمالي " [1]

أهمل" فلاديمير بروب" الشخصية في حد ذاتها وقلل من أهميتها وأن الأساس هو الدور الذي تقوم به وأنها لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل الأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال.

فيليب هامون:

عرف الشخصية بأنها: " علامة لغوية متكونة داخل النص وغيره، بحيث تصنعها الحوارات والسرود والأحداث، وتصنع هي بدورها كل ذلك، وتشكل محورا له في الوقت نفسه وهو ما يشعب مسالك البحث في الشخصية " [2]

ويضع هامون تصنيفاً للشخصية مقسما إياه إلى ثلاث فئات يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي.

" فئات الشخصيات المرجعية: وقسمها إلى الأصناف التالية:

- الشخصية التاريخية
- الشخصيات الأسطورية(فينوس، زوس)
- الشخصيات المجازية(كالحب، الكراهية) "[3]

[1]- فلاديمير بروب، مرفولوجية الخرافة، تر، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986،ص34.

[2]- نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ط1، 2007، ص4.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)، ص216.

7-1: الشخصيات الواصلة: وتكون علامات حضور المؤلف أو القارئ أو من " ينوب عنها في النص، شخصيات ناطقة باسم المؤلف(الوسائط) وهم لسان المؤلف " [1]، الكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي وراء ضمير الغائب(هو) أو ضمير المتكلم(أنا) وراء شخصية أقل تميزا أو وراء شخصية متميزة بشكل كبير.

7-2- فئة الشخصيات المتكررة: " الشخصيات تنسج داخل الملفوظ بشبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ مثل الشخصيات المبشرة بخبر أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل " [2]

يرى غريماس أن " الشخصية هي نقطة تقاطع بين مستويين، سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملة بعضها ببعض، وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات " [3]

8- المستويات في مفهوم الشخصية:

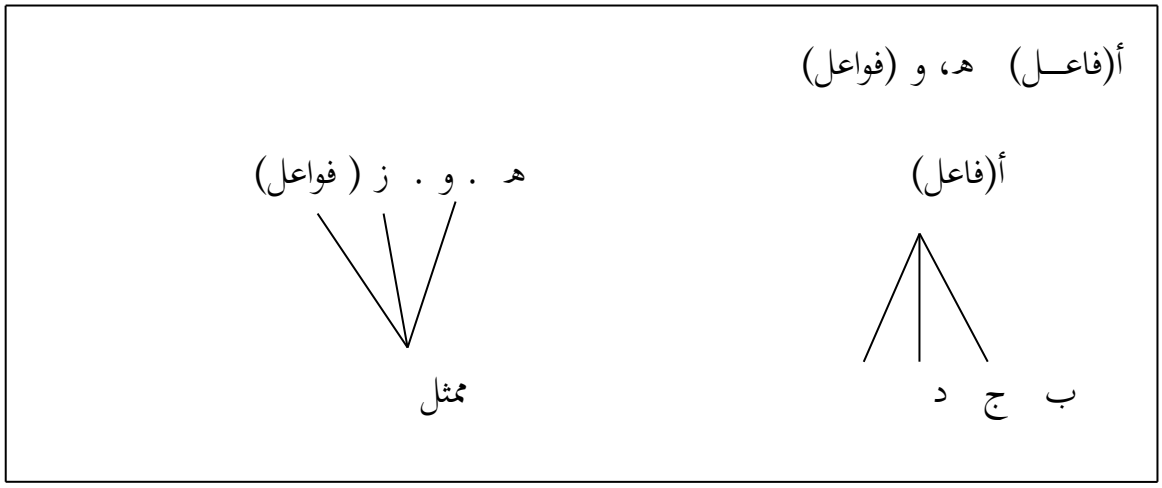
- **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها .[4]

مستوى ممثلي(نسبة إلى الممثل): " تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوارا عاملية "[5]، وإن عدد

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 217.
[2]- نفسه، ص 217.
[3]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص154.
[4]- حميد لحميداني، بنية النص السردي،(مرجع سابق)، ص52.
[5]- نفسه،ص 52.

العوامل في كل حكي محدود على الدوام في ستة:المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض.

ويؤكد غريماس ،في هذا الموضوع – على أن العلاقة بين المستويين أو بين العامل والممثل تحديدا، ليس مجرد علاقة تضمن لواقعه داخل صنف، بل هي علاقة مزدوجة بحيث إذا كان فاعلا ما يمكن أن تتجلى في الخطاب عن طريق ممثلين كما في الخطاطة الآتية: [1]



تزفيتـان تـدوروف: اعتمـد في تصـنيفه علـى افـتراض شخصـيات نموذجيـة " حيـث يـتم تصـنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين نجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاما مع الوضع التراتبي الذي تتخذه في النسق العلائقي"[2].

[1]- جوليان غريماس، الفواعل الممثلون، الصورة، تر، عبد الحميد بورايو(ضمن كتاب الكشف عن المعنى السردي، للمترجم نفسه)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص،24،ص25.

[2]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر،دط، 2002، ص156.

لقد انطلق " **تدوروف**" في تعريفه للشخصية الروائية من مستوى اللسانيات حيث يقول " إن قضية الشخصية الروائية هي قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارجالكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق" [1]، وبذلك تبقى نظرة " تودوروف" للشخصية نظرة لسانية تجردها من محتواها الدلالي ليتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية.

– **عبد الملك مرتاض**: اعتمد في تصنيفه للشخصية على المقالة التي قدمها" فورستر" والتي درس فيها الفرق بين الشخصية المعقدة، متعددة الأبعاد والشخصية المسطحة التي تكون في الغالب منمذجة وبدون عمق سيكولوجي .[2]

رأى أن فوستر لم يستطع إعطاءنا قاعدة عامة للتمييز بين صنفين مختلفين من الشخصية فأعاد**عبد الملك مرتاض** صياغة هذين المصطلحين مستعينا بما قدمه تدوروف حيث يذكر أن " الشخصية المعقدة هي التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليها أمرها لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار... وأما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال، لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها بعامة"[3]

فالشخصية الأولى هي معادلة للشخصية النامية، أما الشخصية الثانية فهي معادلة للشخصية الثابتة.

9– أهمية الشخصية في النص الروائي:

9–1– في الرواية التقليدية: " في التصور الأرسطي تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية والمأساة بهذه الصورة،لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية، ولكنمحاكتها

[1]- تزفيتان تدوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دت، ص71.

[2]- ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،(مرجع سابق)،ص89.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)،ص208.

للعمل تتضمن محاكاة الشخصيةوهكذا ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث " [1]

وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكين الذين رأوا في " الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث " [2] وفاء منهم لرؤية أرسطو فاعتبروا الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها.

وفي القرن التاسع عشر احتلت " الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي،أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث بل أصبحت الأحداث نفسها، مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة " [3]

وتعامل" الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي؟ فتوصف ملامحها، وقامتها وصوتها وملابسها وأهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها، وسعادتها وشقواتها " [4]

وهذا يعني أن الشخصية تحظى بنصيب الأسد في كل عمل روائي، كما فيالرواية التقليدية (**بلزاك،إميل زولا، نجيب محفوظ**) ويفسر هذا الاهتمام الفائق بالشخصية في العمل الروائي بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة وهيمنة الإيديولوجيا السياسية من جهة أخرى.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)،ص208

[2]- نفسه، ص208.

[3]- نفسه،ص 208.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،(مرجع سابق)،ص 76.

يقول **مُحَمَّد غنيمي هلال**في هذا الشأن: " الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة.... الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع " [1]

فكأنّ الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها بحيث لا يمكن أن تتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها إذا كنا نلقى كثيرا من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم في رسم ملامح الشخصية.

– **في الرواية الحديثة**: في بداية القرن العشرين بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير فحاول الروائيون والنقاد التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية ومنهم أصحاب مدرسة الرواية الجديدة إلى أطروحاتهم فحاولوا أن يحيطوها ويسفهوها تسفيها ساخرا: قلبوا الموازين، وذهبوا في التطرق إلى أبعد الحدود؟ فرفضوا هذه الشخصية جملة وتفصيلا(رولان بارت، تزفيتان تودوروف، آلان روب غرييه، وجيرار جينيت...)، وزعموا أنها لم تكن إلا " كائنا ورقيا وأنها يجب أن تكون نسيا منسيا وأنها لم تعد قط كونها مجرد عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، والحيز، والزمان والحدث.... إنها لديهم لا تعدو أن تكون كائنا لغويا مصنوعا من الخيال المحض " [2]

[1]- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت،ط1، 1982، ص62.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،(مرجع سابق)،ص 90.

10-آراء بعض النقاد حول الشخصية في الرواية الحديثة:

– **توماشفسكي**: أحد أقطاب الشكلانيين الروس يعلن صراحة أنه " يمكن الاستغناء عن الشخصية في الخبر إن البطل ليس ضروريا في الخبر، فالقصة هي نظام وحدات سردية، يمكن أن تستغني عن البطل وعن الصفات التي يتصف بها " [1]

يبدو أن التقليل من أهمية الشخصية واضح في قول توماشفسكي لكنه في الوقت نفسه لا يلغى وجودها تماما بل يتحقق وجودها من خلال النص السردي ككائن حي "البطل".

– **فلاديمير بروب**: «موقفه من الشخصية معروف فهو في كتابه" بنية الحكاية العجيبة" لم يهتم بالشخصيات في ذاتها وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف بينما تأتي الشخصيات لخدمتها " [2]

– **تودوروف**: " جرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي" الشخصية" [3] "

– **عبد الملك مرتاض**: من خلال كتابه " في نظرية الرواية" ذكر جملة من الآراء حول سلطة الشخصية وهو أن الشخصية على ورقيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي، فهي على أساسيتها توجد في كل أجناس الأدب، فالشخصية هي التي تتميز بها الأعمال السردية عن أجناس الآداب الأخرى أساسا، فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت ربما في جنس

[1]- الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000،ص91.

[2]- نفسه، ص97.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)،ص 213.

المقالة، وأهم ما يميز هذين الجنسين بعضهما عن بعض، ليس اللغة ولا الزمان ولا الحيز ولا الحدث، ولكن انعدام الشخصية أو وجودها فبناء على عدميتها أو كينونتها فبهما يتحدد الجنس الأدبي.

" إن الشخصية هي التي تكون واسعة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث أنها تصطنع اللغة، الحوار، تصطنع المناجاة، وهي التي تصف جميع المناظر التي تستهويها، وتنجز الحدث.... وهي التي تعمر المكان وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرفة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل "[1].

11-الشخصية وعلاقتها بالبناء:

تحت مبحث سماه الناقد عبد الملك مرتاض"الشخصيّة الماهية البناء الإشكالية" عالج الناقد حيثية مهمة تمثلت في الشخصية ورأى بأنّ ثمة إشكالا بين تسميتين الشخصية والشخص ،ويشير إلى أنّ العالم الروائي المعقد المتنوع والمتباين بالقول " تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود " [2]وعليه فإنّ مفهوم الشخصية أو على الأقل التعامل معها يعد أمرا معقدا لأنها مختلفة المشارب متعددة الأهواء تغرف من إيديولوجيات متعددة و من حضارات آنية .

ولأنّ الشخصية الروائية متجددة وكلما تجددت تمددت واختلفت فإنها صارت من وجهة مرتاض إشكالا في حذ ذاته، وبما أنّ الإشكال واقع حول الشخصية فإنّ مرتاض يعيب على جماعة من النقاد العرب أنهم لا يميزون بين الشخصية والشخص فيذهب للقول " لا يميزون تمييزا واضحا، بين الشخصية

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)،ص 213.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص73.

، والشخص، والبطل؛ فيعدونها شيئا واحدا، ويستريحون " [1]

وفي هذا تناول الناقد الشخصية وعلاقتها بضمائر المتكلم والغائب والمخاطب ومن ثمة تعرض لقول (بوث) بالنقد والاعتراض فأورد قائلا أنّ " هذا الرأي غير مسلم به، ونحسب أنّ لكل ضمير خصائصَه الفنية والشعريّة، وحتى التقنية أيضا "[2]

فبوث يرى بأنّ الكتابة بضمير الغائب أو المتكلم ليس لإحداهما أي ميزة أو شيء من المحاسن وإنّماهي عبثا أو زيادة بلا معنى.

ولكن مرتاض يرى انطلاقا من ثقافته وخبرته واستقلاله برأيه أنّ الكتابة بتلك الأساليب أو الاعتماد على الشخصية بتلك الصيغة وتقديمها يُعد ممدوحة وضرورة لابد منها.

وعليه فإنه يقدم لنا الشخصية بأنواعها المتعارف عليها مع إضافات أخرى، فالشخصية الرئيسية أو المركزية والثانوية والهامشية او الخالية من أيّ اعتبارات.

بل أنّه وصل به الأمر إلى المقارنة بين شخصيتين؛ بين الشخصية المسطحة و الشخصية المدورة أو المكثفة التي تعني :" ... تلك المركبة المعقد التي لا تستقرعلى حال، ولا تصطلي لها نار ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأدوار فهي في كل موقف على شأن" [3]

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص75.

[2]- نفسه، ص83.

[3]- نفسه، ص 89.

فهي إذن شخصية ذات تغيير مستمر في كل حال من الأحوال تتساير مع جميع الأدوار ومن صفاتها المذكورة: أنها لا تصطلي على نار: متغيرة الأحوال، ومتغيرة الأدوار.

12-آلية التعريف بالوظيفة :

12-1- الرواية ومستويات اللغة :

لقد ركز في هذا الجانب على مستويات معينة تتعلق باللغة والمعرفة والحياة والفلسفة والسيمياء ولغة الكتابة بصفة عامة والكتابة الروائية خصوصا ومستوياتها اللغوية واختلافاتها الثقافية

ومن هذا يرى مرتاض بأنّ " الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء، والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيها، ولعَبِها، تُوهِمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (Personnes)تمثلهم شخصيات (Personnages)،ضمن أحداث بيضاء "[1] وهنا نجد أن الناقد قد وضع اللغة والشخصيّة على حد سواء وإنّ كليهما يمتاز بالمرتبة نفسها، بل أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقدم الشخصية ويجعل منها أساساًللعمل الإبداعي فتكون اللغة ثانية أو تكون في نفس مكانتها، ومن هنا يتوصل إلى نتيجة مفادها أنّ ثمة لغات داخل الرواية وليست لغة واحدة لغة سردية وأخرى حوارية.

12-2- لغة النسج السردي:

يشير عبد الملك مرتاض إلى نقطة مهمة وهي" إنّ كثيرا من الروائيين العرب هم كتاب يسوقون حكايات يسجلونها بلغة بسيطة، وفي أطوار كثيرة متعثرة، وهم على كل حال لا يملكون إلا أن يأتوا ذلك...بينما نظفر بمجموعة قليلة من كتاب الرواية الذين يمتلكون اللغة العربية ويتعشقون

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص111.

جمالها، ويحرصون على الاستعمالات السليمة بها...وهؤلاء هم الأدباء.....أما الصنف الأول من الكتاب فلغتهم لا توفر هذه المواصفات الجمالية، وكتاباتهم أشبه بالتقارير الصحفية الفجة " [1]، لأنّ أمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة والنسج بألفاظها في دائرة نظامها ،وفي هذه الإشارة المرتاضية حقيقة واقعة وهي أنّ كثيرا من النصوص المعروضة لا تدخل في عالم الرواية إلا مجازا، فثمة أعمال إن لم نقل جل الأعمال يحمل هذه التسمية لكن المحتوى يكون ضحلا و اللغة سادية وسطحية.

وعبد الملك مرتاض بارع في هذا المجال متعمق فيه وهو من القلائل الذين ينظرون للغة على أنها هي الأصل وهي صاحبه الفضل في العمل الروائي.

ولأنّ الكتابة النصيّة تكون كلاّ لا يتجزأ فإنّ اللّغة تكون ضرورة لأنّها هي الأداة والوسيلة التي تحافظ على البناء والنسيج الموجود داخل النص من خلال الانسجام والترابط .

وفي الحيثية الثانية يربط ناقدنا اللغة بالحوارية، والحوارية مصطلح أفادنا به الناقد ميخائيل باختين،وقد نقله إلينا في كتاب سمّاه باختين المبدأ الحواري لتزفيطان تودوروف والذي التقطته فيما بعد جوليا كريستيفا فأطلقت عليه تسمية التّناص، وأكثر ما يعيبه مرتاض على الكتّاب أنهم يتخذون من العاميّة أو يريدون فرضها في الحوارات وهذا من وجهة عبد الملك مرتاض لا يستقيم .

وعليه يذهب للتصريح بأننا :" لا نقبل باتخاذ العاميّة لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يُترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي " [2]

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص115.

[2]- نفسه، ص106.

إذن فمرتاض هنا يقف ضد أولئك الذين يشيعون في نصوصهم الحوارات باللغة العاميّة وهم يصرحون من حين لآخر بأن الحوار يعبر في أصله عن المستويات الشخصية وبالتالي عن الفروقات في المستوى التعليمي والثقافي .

وأنّ اللغة التي يتكلم بها الفلاح ليس نفسها التي يستعملها الأستاذ الجامعي إلا أنّ مرتاض يرى بأنّ العمل الأدبي هو في حد ذاته تخييلي وليس الواقع بحذافيره.

وبالتالي فلابد للرواية من لغة تختص بها والحوار يفرض اللغة التي يجب أن يدار بها وليس بالضرورة أن تكون العاميّة أو اللهجة المحلية هي اللغة التي يتحاور بها الذين لا يمتلكون مستويات عليا، وحجة مرتاض في ذلك " إنّ الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، وإذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يُؤذوا اللغة(ليس بالمفهوم الفني، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء)بتسويد وجهها، وتلطيخ جلدها، وإهانتها بجعل العامية لها ضَرة في الكتابة "[1] ،ومرتاض هنا يخالف جماعة من النقاد الذين يرون بضرورة العامية في الحوارات بمعنى في النسيج الحواري الداخلي وإن كان ثمة من يرى أن استعمال اللغة العامية في النصوص يُعد ممدوحا، ولكن مرتاض في مواضع أخرى وفي كتابات أخرى يشير إلى صعوبة استعمال العاميّة أو اللهجة المحليّة في الكتابات الفصيحة، والأسباب أبرزها أنّ اللهجة التي تفهم في بلاد أو قطر من الأقطار لا يكون بالضرورة فهمها متاعاً وسلسلا في بلدان أخرى، فالمحليّة الموجودة أو المتعارف عليها في مصر قد تفهم في دول كثيرة، ولكن المحلية العراقية أو الجزائرية من الصعب أن يكون لها ذات القابلية في دول تنطق باللسان العربي،ولذا فإنّ مرتاض يرى بأن اللغة الفصيحة هي لغة الرواية بامتياز، ولا نقصد هنا اللغة

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص106.

المعقدة التي تحتاج إلى المعاجم للحفر في مصطلحاتها وإنما المقصود اللغة العربية الراقية التي تشنف الأسماع.

ولا يفوتنا وهو يتحدث عن اللغة السردية والحوارية بأن يعرج على لغة المناجاة أو المونولوج فيشير إلى ذلك بالقول" المناجاة في الكتابات الروائية العربية؛ يمكن أن تشبه لغة الحوار إذا راعينا النزعة النقدية العربية التي تدعي الواقعية في الأدب؛ وذلك لأن الشخصية حين تتحدث حديث النفس يمكن أن تشبه لغة الحوار إذا راعينا النزعة النقدية العربية التي تدعي الواقعية في الأدب؛ وذلك لأن الشخصية حين تتحدث حديث النفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم...فإن كانت شخصية مثقفة متعلمة، فإن الحديث يكون على مقدار مستواها؛ وإن كانت غير متعلمة فحديث نفسها لنفسها يكون على مقدار جهلها "[1]

والمناجاة أو المونولوغ كما أشار إليه باختين هي حوارات داخلية تكون عكس الحوارات الخارجية أو ما سماه باختين بالديالوغ وهنا نجد في إشارة مرتاض أنّ مستويات اللغة يمكن لها أن تتضح من خلال الحوار الداخلي فيعمل الروائي على تبيان مستوى لغة كل فرد،فإنّ كان من الفئة التي تنتمي لجماعة الثقافة فيتوجب على الروائي إظهارها بهذا المستوى العادي فالعالم في الفيزياء والطب أو أي مجال من مجالات العلوم تختلف لغته عن الرجل الذي يعمل في مجال الصناعة أو في أي مهنة من مهن الحياة.

كذلك يختلف الأمر بين المتخصص في مجال من مجالات العلوم والمتخصص في مجال من مجالات الإنسانيّة فاللغة لا تكون واحدة في مستواها والثقافة لا تكون نفسها واللغة وحدها هي التي تكشف

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 120.

عن هذه المستويات،لأنّ اللغة هي الفكر في حد ذاته ولا يكون الفكر إلا معتمدا على ما تزخر به نفس كل واحد منا من ثقافة وعلم وخلفيه ومرجعيات.

12-3-السرد عند عبد الملك مرتاض:

تحت مبحث عنوانه أشكال السرد ومستوياته، يتعرض عبد الملك مرتاض إلى نقطة جوهرية المتمثلة في السرد عند القدامي من العرب، وأول ما يستهل به هو الحديث عن ابن المقفع، وتوظيفه للفظة التي تعد فاتحة السرد العربي، ويقول في ذلك " ولعل عبد الله ابن المقفع أن يكون أوّل ما اصطنع هذه الطريقة السرديّة التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القِدم؛ وذلك حين نقل بشيء، نفترضه من التصرف واسع ،خرافات «كليلة ودمنة»عن الأدب البهلوي الذي يزعم بعض المؤرخين أنّه كان قد نُقِل عن الأدب الهندي، إلى اللغة العربية" [1]

وقد أسهم مرتاض في هذا الجانب وتناوله بدقة مؤكدا على أنّ هذاالعمل يعد بداية السرد، ليس عند العرب وحدهم ولكن حتى عند غير العرب، ويفترض عبد الملك مرتاض أنّ ثمة من يمكن أن يطرح سؤالا مفاده وما الجديد الذي جاء به ابن المقفع إذ أنه نقل من لغة إلى أخرى ولكن يرد مرتاض قائلا:" أنّ الأمر يتعلق بأنّ ابن المقفع لم ينقل نقلا، وإنّما هو واحد من اثنين: إما أنّه ترجم المعنى من خلال السماع أو أنه هو الذي ابتكر هذه القصص، ومع ذلك فإنّ هذا السرد الذي جاء به ابن المقفع لم يعرف انتشارا حسب مرتاض، وذلك لسبب يعد وجيها وهو أنّ هذا العمل " لم تعالج قضايا تتصل بالحياة الاجتماعيّة أو العاطفية للعرب على ذلك العهد فلم يلفي الناس فيها أنفسهم بشكل باد، فزهدوا فيها، ورغبوا عنها، ولو على هون فكان إذن غير ممكن أن نسجوا على منوال هذا الشكل

[1]– عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 141.

السردي في الأدب العربي، وكان يجب الانتظار إلى نهاية القرن الرابع الهجري، الذي شهد ميلاد جنس المقامات على يد بديع الزمان الهمذاني الذي صارت مقاماته غربا وشرقا"[1]

فالأسباب إذن ومن هذا المنطلق تنحصر في سببين اثنين السبب الأول هو كما ذكر مرتاض سابقا أنها لم تتناول حياة الناس الاجتماعية والعاطفية والسبب الثاني فإنه قد يعود إلى أنّ الناس لم يألفوا مثل هذا الفن وهذه الكتابة .

وحين جاءت مقامات الهمذاني، والتي استطاع من خلالها أن يعالج مشكلات مجتمعيّة متناولا إياها بالجديّة حيناً وبالسخريّة أحيانا أخرى، فقد وجد الناس فيها حيواتهم وطباعهم وسلوكاتهم وبالتالي وجدوا ما يمثلهم في مقامات الهمذاني، وعليه فقد اهتم بها الناس في زمانه وفي الأزمنة التي تلتها فيما بعد ،حتى صارت المقامات بالغة الشهرة لا تقل في مكانتها عن ألف ليلة وليلة.

ويرى مرتاض بأن المقامات حتى وإن كانت " بسيطة وسطحيّة واضحة المضامين؛ والأفكار فإنّ العمل فيها باللغة كان منقطع النظير في أيّ أدب سردي ،عبر الآداب العالمية، انطلاقا .وما يتبجح به بعض النقاد الجدُد الغربيون من ضرورة العمل باللغة وحدها ؛كان الأدب العربي سبق إليه مجسّدا في ذلك الشكل السردي العجيب" [2]

مما يدل على أنّ مقامات الهمذاني امتازت بميزتين، لا تزالان سائرة في الآداب وفي الأعمال السردية خصوصا، ونعني بذلك السرد واللغة، واللغة كما هو معروف حاليا بين كثير من النقاد، تعد عصب الإبداع وشريانه والعصا التي يتكئ عليها العمل الإبداعي برمته.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص 143.

[2]–نفسه، ص146.

ويشير عبد الملك مرتاض أيضا، إلى أنّ الضمائر المستعملة في العمليّة السردية في الغالب ترتكز على ثلاثة ضمائر " أنا- أنت – هو"، ويرجح الكف للهو، لأنها الغالبة في الأعمال السردية، " ويبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالا في السّرد الشفوي والمكتوب جميعا. ولم يخطر بِخَلَد سارد من القدماء أن يصطنع الأول أو الثاني استعمالا موظّفا في الكتابة السردية الفنية. وإنما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذي عرفته السردانية منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها "[1].

والمتابع للعملية السردية خاصة الأعمال الروائية يجد أنّ أكثرها يتخذ من الهو عنصرا أساسيا لسبب وجيه وهو أن الروائي الحقيقي الذي لا يرغب في أن يكون متورطا إيديولوجيا، يسعى دائما لاستعمال ضمير الغائب حتى يكون في منأى عن أي مساءلة مدنية أو قانونية، ونقصد بالمدنية المساءلة المجتمعية، أو المساءلة القانونية التي تفرضها سلطات بلد معيّن .

وقد توسع الناقد وأسهب في الحديث عن الهو، لما له من قيمة سردية، كما أنّه " هو الضمير العجيب... الذي يطلق عليه النحاة العرب "ضمير الغياب"أو "ضمير الغائب"، بينما يطلق عليه النحاة الفرنسيون «ضمير الشخص الثالث....»،ولعل المصطلح النحوي العربي أن يكون أدق في الاستعمال وأدل عن الحال، من «ضمير الشخص الثالث»، الذي لولا قوة العقد المصطلحاتي الذي يجمع بين طائفة من الناس، في لغة من اللغات، لما كان له معنى. ولقد شهد بسداد الاستعمال النحوي العربي ودقته بعض اللسانياتيين الغربيين " [2]

ولعلنا هنا نتوقف عند هذه اللفتة أو الإيماءة التي من خلالها أراد مرتاض أن يدلل على قوة ودقة النحو العربي، فأشار لجماعة من اللسانيين دون يذكر أسماءهم، ولعل من بين هؤلاء ،بل أنّ من بين هؤلاء

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص 152.

[2]- نفسه، ص157، ص158.

وهو أكثرهم شهرة، تشومسكي العالم اللغوي الذي ارتكز في دراساته النحوية على ما أنتجه سبويه وربما أبو الأسود الدؤلي.

ثم تكلم بعدها عن ضمير المتكلم وضمير الأنا، ولكنه لم يعطيهما حجما بالقدر الذي استفرد به ضمير الغائب، للأسباب الذي ذكرناها انطلاقا من مقولات عبد الملك مرتاض.

ولم يتوقف عبد الملك مرتاض عند الإشكالات المطروحة وهي بداية السرد العربي، واستعمال ابن المقفع للفظة "زعموا" واشتهار الهمذاني ب" المقاماتّ، وارتكاز السرد على الضمائر: " أنا –أنت– هو"، وإنما عد ذلك إلى علاقة السرد بالزمن.

13– مفهوم الزمن: يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصص،فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا فإن القصة هي أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

13–1– لغة: وبخصوص التعريف اللغوي للفظة(الزمن) فقد جاء في لسان العرب لابن منظور " الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم: الزمن والزمان والعصر والجمع أزمان وأزمن، وزمن زامن: شديد، وأزمن الشيء، طال عليه الزمان واسم من ذلك الزمن والزمنة وعن ابن الأعرابي: وأزمن بالمكان أقام به زمانا " [1]

أما في القاموس المحيط فنجد مفهوم الزمن " اسم القليل الوقت وكثيره والجمع أزمان وأزمن، وأزمن بالمكان: أقام به زمن، والشيء طال عليه الزمن، يقال مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان: الوقت قليله وكثيره ويقال السنة أربعة أزمنة أقسام وفصول " [2]

[1]– أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب،مادة(زمن)،دار صادر،بيروت، مج14،ط3، 2004، ص215

[2]– الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مادة (زمن)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج4، ط1، 1999، ص225.

من خلال التعريفين السابقين للزمن نجد، " أنّ معناه يرتبط في اللغة العربية بالحدث، ومن أبسط دلالاته الإقامة والمكوث والبقاء " [1]

13-2- اصطلاحا: لقد شغلت ظاهرة الزمن الإنسان منذ أن دب في هذا الكون " فالزمان يمثل لحظة مجيئه إلى الحياة ويسجل لحظة رحيله عنها، بين الميلاد والموت يعيش مراحل حياته من

الزمان ينتقل من طور إلى طور، يحقق ما يهوى ويهدف، ويرتب ما يريد القيام به من عمل "[2]

14-الزمن في النقد الروائي:

يعتبر الزمن أحد مكونات العمل السردي " فالزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها والرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمن هو وسيط الرواية: كما هو وسيط الحياة" [3]،ذلك أنه يلعب دورا مهما في سير الرواية، بحيث يدخل الزمن كعنصر فاعل في البيئة الروائية التي يتخللها ثم يعلن بعدذلك سطوته على باقي العناصر الأخرى(المكان،الشخصيات،الأحداث)، بحيث تتحرك هذه العناصر بحركته، وتتوقف عن الحركة بسكونه، ولعل النص الروائي هو القالب المفتوح على كل التشكيلات الزمنية، لأنه لا يمكن أن نتصور عملا روائيا دون أن يحمل بين طياته زمنا.

ذلك أن الرواية باعتبارها قصة فهي فن زمني بامتياز، لذا " فالزمن أساسي في بناء الرواية إذ أنه كما يرى" جيرار جينيت" بإمكاننا سرد قصة دون تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث، كما أنه باستطاعتنا سرد تلك الأحداث على مسافة تبعد أو تقرب عن مكان وقوعها، لكنه يكاد يكون

[1]- مها حسن القصراوي،الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص12.

[2]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسات سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص89.

[3]- مها حسن القصراوي،الزمن في الرواية العربية ،ص23.

مستحيلا سرد أحداث دون تعيين الإطار الزمني لها " [1] أو بمعنى آخر " لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابه من دون نظام زمني ترتيبي" [2]

15- الزمن في منظور النقد:

لوكاتش: وضع مفهوم الزمن في كتابه (نظرية الرواية)حيث يرى بأنّ " الزمن هو عملية انخطاط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق " [3]

آلان روب غربيه: يذهب إلى أن الزمن في العمل الروائي هو : " المدة التي تستغرقها عملية قراءة الرواية... لأن زمن الرواية... ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة " [4]

ويضيف أيضا أن: " الزمن قد أصبح، منذ أعمال بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية العصرية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره" [5]

ميشال بورتو: قسم الزمن في الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل " زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب وهكذا يقدم لنا الكاتب(الروائي) خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين أو عكس هذا تماما " [6]

---

[1]- إدريس بودية، الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار،منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص28.

[2]- نفسه، ص98.

[3]- حسن بحراوي، البنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1990،ص 109.

[4]- نفسه،ص109.

[5]- نفسه، ص109.

[6]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط3، 1997، ص67.

تزفيتان تودوروف: نجد في دراسة " تودوروف" للأزمنة السردية، يؤكد التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب " فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى في حدث واحد، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد فيها بعد الآخر كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم من هنا تأتي ظروف إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب" [1].

في الرواية حسب تودوروف، ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل: وهي :

-زمن القصة: الزمن الخاص بالعالم التخيلي.

- زمن الحكاية أو السرد: وهي زمن مرتبط بعملية التلفظ.

- زمن القراءة: أي ذلك الزمن الضروري لقراءة نص.

أزمنة خارجية: تقيم علاقة مع النص التخيلي.

زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي.

الزمن التاريخي: يظهر فيه علاقة التخييل بالواقع....[2]

[1] - تيزفيتان تدوروف، الشعرية، ترجمة، شكري مبحوث ورجاء سلامة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990،ص47.

[2] - ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(مرجع سابق)، ص115.

أبرز **تدوروف** قضية الزمن في السرد وأنها تطرح بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب ويرى " أنه في علاقتها بالشخصيات والفواعل ورأى بأن زمن الخطاب يعتبر، بمعنى ما زمنا خطيا، بينما القصة متعدد الأبعاد" [1]

إن المقصود هنا بكلام تودوروف هو تلك الإمكانية التي تتيح للمؤلف استعمال التعريف الزمني، بمعنى أن يتصرف في ترتيب الأحداث تبعا للغايات الفنية التي يقتضيها العمل الروائي وليس بناءا على ما تمليه مقاصد القصة.

رولان بارت: يؤكد " رولان بارت" أن المنطق السردي هو " الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة حيث لايوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام والزمن السردي في رأيه ليس سوى زمن دلالي أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه من بروب" [2]

جيرار جينيت: حاول " جينيت" دراسة العلاقة الموجودة بين زمن القصة وزمن الخطاب من خلال :

أ– الترتيب الزمني: استحالة التوازن بين زمن الخطاب أحادي البعد وزمن التخيل المتعدد الأبعاد أدى إلى خلط زمني، يحدث مفارقات زمنية على خط السرد تمثل في الاسترجاع والاستباق.

ب– علاقة المدة وحالاتها: المتمثلة في عملية تسريع السرد وبطئه من خلال الوقفة الوصفية والقفز الزمني والحوار.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص115.

[2]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمطابع المركزية، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص16.

ج– صلة التواتر:"وتتمثل في عملية التكرار وما ينتج عنها من عمليات مختلفة [1]؛ فالباحث حتى يقوم بتحليل كل مستوى على حدى يبدأ " أولا بتحليل المستوى الزمني، لأن دراسة أي نص ما يجب أن يتم بمقابلة ترتيب الأحداث في الخطاب السردي مع النظام التسلسلي في القصة والمفارقات الزمنية بحسب رأي (جيرار جينيت) موغلة في زمن التقاليد الأدبية لأنها ليست وليدة الساعة " [2]

أما الزمن في الدراسات العربية فهو الآخر عرف عدة تقسيمات، واتجاهات بحسب اختلاف الباحثين ومنهم الباحث والناقد المغربي" سعيد يقطين" الذي جعل تقسيم الزمن ثلاثيا: زمن القصة وزمن الخطاب وبالعلاقة بينهما يتشكل الزمن الثالث وهو زمن النص.

– **زمن القصة**: هو " زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل " [3] بمعنى زمن الأحداث في شكلها ما قبل الخطابي.

– **زمن الخطاب**: هو " الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الروائي والمروي له " [4]،بمعنى زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي.

16– الزمن في الرواية الحديثة:

يرى **عبد الملك مرتاض"** في كتابه "في نظرية الرواية" " أنه لم يعد للحبكة واحترام التسلسل المنطقي في بنية الرواية الجديدة التي تحرص أشد الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية، وذلك

[1]- ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية (مرجع سابق)،ص51.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في منهج)، تر، مُحَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص95.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص49.

[4]- نفسه،ص 49.

بتدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل، وإما بالتمزيق والتبديد وإما بالتأخير والتقديم"[1].

ويقول أيضا أن الرواية الجديدة " ترفض مفهوم الزمن أو على الأقل ترفض سلطانه؟ ومحاولة التملص منه بالعبث به والنيل منه، والتشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر وبتأخيره حيث يجب أن يقدم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد " [2]

وإذا كانت " الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجده، بحيث تراها تخضع لتسلسل الزمني..... فإن الرواية الجديدة ومعها النقدية البنيوية ترفض مفهوم الزمن "[3]

" فالرواية في القرن العشرين هي من ناحية تأخذ السرد موضوعا للرواية، لا مجرد دليل نمو الحدث وتطور الشخصيات مما ينعكس على الأشكال الجديدة للرواية بين الزمنية واللازمنية من جهة أخرى "[4] من ناحية أخرى أصبح " الزمن الداخلي الخاص بالإنسان والكامن فيه موضوعا أساسيا للأدب الحديث، والرواية الحديثة بصفة خاصة " [5]

وأيضا من أهم ما يميز الرواية الجديدة هو "انعتاقها من الزمن الخارجي زمن الساعات، والتقويمات لتخضع الزمن الداخلي" الزمن الذاتي" الإنساني وذلك عبر الاستعانة بالحوار الداخلي (المونولوج) وبما يسمى (مجرى الوعي) الذي ظلت نتالي ساروث وفية له "[6].

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد240، 1998، ص86.

[2]- نفسه، ص32.

[3]- نفسه، ص33

[4]- آمنة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص7: www.Kotop.arabia.com

[5]- نفسه، ص08.

[6]- جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا(مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويت العدد44، 05مارس 2004، ص94.

وحوصلة القول : أن مع تطور الرواية الجديدة تطور مفهوم الزمن الروائي " ففي الرواية الجديدة نقول أن الزمن منفصل عن زمنين"[1].

17- السرد وعلاقته بالزمن:

في مستهل الحديث عن الزمن يقدم عبد الملك مرتاض مجموعة من التعريفات من المعجم ومن أقوال النقاد، ويصل إلى خلاصة أو مايشبه الفهم الجيّد للزمن فيرى بأن " الزمن مظهر وهمي يُزَمْنِن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسيجين يماشينا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له؛ وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسَدا: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره" [2] .

فالزمن إذن ليس بالضرورة أن يكون واضح الإشارة، أو تكون له علامة تدل عليه مباشر إذ يمكن أن يكون مبنياً نفهمه من خلال علامات ودلائل تُحيل إليه، مثلا تساقط أوراق الخريف، والفواكه التي ترتبط بفصول معينة، وإلى ما ذلك من العلامات والإشارات، التي تدل على الزمن بطريقة قد لا تكون مباشرة.

وهو ما ذهب إليه مرتاض، إذ أعطى هذا المثل الذي يمكن أن يطبق في حالة معرفة الزمن وهي النظر إلى التغيرات التي تطرأ على الإنسان، فيتغير من حال إلى حال مما يعني أنّه لا يعيش في زمن واحد وإنّما في أزمنة متغيرة.

[1]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر، إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف،مصر، القاهرة، دط،دت، ص137.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص 172،ص173.

فالزمن بالنسبة إليه ليس حقيقة ماثلة، و إنما يكون في الغالب خيطا وهميّا، أو يكون تخيلا في الذهن لا غير " غير أنّ هذا الخيط الوهمي لم يمنع الإنسان من أن يتمثله تمثلا ما، ثم يقطعه تقطيعا، ثم يجزئه تجزيئا؛ فيذهب في الدنو في تقطيعه، والعلو في تَعداده إلى أقصى الحدود الممكنة فبعد أن لم تكن اللغة القديمة لا تكاد تعرف إلا تصورات عامة، أو تقريبية لهذه الأقْيِسَة الزمنية كالدهر، والقرن، والحين والحول والزمن....." [1].

والمتأمل في ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض يجد أن الزمن لم تكن اللغة في تحديده دقيقة إلى الحد الذي هي عليه اليوم، والدليل على ذلك حسب مرتاض أنّ كثيرا من المعجمين أو الذين اشتغلوا على تأليف المعاجم، نجد لديهم اختلافات في التحديد الدقيق لمفهوم الزمن.

ولعل أكثر المفاهيم التي تكون دقيقة حين تتناول الزمن هي المفهوم الفلسفي، ويرى مرتاض أنه"قد يتضح مفهوم الزمن الفلسفي أكثر حين يتضاد مع الأزل حيث يغتدي هو كل مايمضي،بالتعارض مع كل ما يبقى إذ السرمدية لا توجد بحذافيرها في الزمن، بينما الزمن يوجد فيها " [2].

والزمن عند مرتاض ليس حقيقة سابقا، وإنما هو "خيط وهميّ مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار؛ فإذا لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن الخاص بها، وقفٌ عليها؛ مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أنّ الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل" [3].

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص173.

[2]– نفسه ،ص 172.

[3]– نفسه،ص 174.

" أولُهما: **الزمن المتواصل**، والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل؛ وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور...على حين أنّ الزمن المتواصل يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف؛ ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحقه منه في التصور والفعل" [1]

يمكن القول بأن مرتاض يفرق هنا بين زمنين اثنين المتصل والمتواصل، وقد بيّن أنّ المتصل لا يمكن قطعه، أو إحداث ما يمكن أن يحدث توقفا ولو لفترة وجيزة، بينما المتواصل هو الذي يقبل التوقف ويلحق به شيئ من التغيير، والاستبدال بأحداث تحدث توقفا داخل هذا الزمن المتواصل، ثم يأتي بعد ذلك النوع الثاني من الأزمنة وهو الزمن المتعاقب" وهذا الزمن دائريٌ لا طولي؛ ولعله أن يدورَ من حول نفسه؛ إذ على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طوليا فإنه، في حقيقته، دائريٌ مغلق وهو تعاقبي في حركته المتكررة؛ لأنّ بعضه يعقب بعضا، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع " [2]

وهذا النوع من الأزمنة يمكن أن نشبهه بالنّص المغلق الذي حدثنا عنه ألبيرتو إيكو من خلال تطرقه للحديث عن النص المفتوح والنص المغلق، والزمن المتعاقب حسب رؤية مرتاض هو الذي يعقب بعضه بعضا ويدور حول نفسه، وقد ضرب على ذلك مثلا ودلل بالفصول الأربعة التي تكون على شكل حلقة دائرية.

ثم يأتي النوع الثالث وهو الزمن المنقطع، ويكون هذا الزمن " الذي يتمحض لحي معين، أو حدث معين؛ حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف؛ مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس، ومُدَد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطرمة" [3]

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 175.

[2]- نفسه، ص 175.

[3]- نفسه،ص175 .

ثم الزمن الرابع وهو الزمن الغائب ويعرفه بأنّه " المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزمن(الجنين- الرضيع) والصبي أيضا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العَلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا" [1].

وهذا الزمن يجد له عبد الملك مرتاض تعريفا إذ يرى بأنّه يمثل المرحلة الزمنيّة التي يمكن أن نتخيلها دون أن تكون حقيقة ثابتة، وقد دلّل على ذلك بالصبي والجنين، فكلاهما لا يعقل زمنه ولا يعلم المدة التي قضّاها غائبا عن عالم الناس وعن وعيهم والصبيّ خصوصاً قد يستعمل الزمن ولكن بطريقته إذ أنّه يمكن أن يُطلق على الغد باليوم وعلى الأمس بالغد، وهكذا دواليك، لأنّه لا يعي ولا يدرك بشكل جيّد، ومن هنا فإنّ هذا الزمن ينحصر في الفترة التي يكون فيها النّاس غير واعين بما هم فيه وما يدور حولهم والوقت الذي يقضونه في قضاء الحوائج.

ثم يأتي آخر هذه الأنواع الزمنيّة ونقصد به الزمن الذاتي الذي « يمكن أن نطلق عليه أيضا" الزمن النفسي". وقد نَبِهَ له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه، منذ القِدَم؛ كما يفهم ذلك من قول شاعرهم القديم:

نُبِّئْتُ أن فتاة كنتُ أخطُبُها عُرقوبُها مثلُ شهر الصومِ في الطولِ" [2]

فالمتأمل في هذه التسميّة يُدرك مباشرة أنّ الذاتيّة هي في الغالب، تعبير عن خلجات النفس ودواخلها وما يعتمل داخل الصدور والمخيلة وهو في الغالب انعكاس في شعور داخلي وعليه يكون هذا الزمن حاملا لتعبيرات داخليّة تنتج عن المناجاة أو البوح أو التداعي وإخراج ما يمكن أن يكون مخفيا عن الآخرين، ومن هنا يكون هذا التبرير مقبولا لأنّ مرتاض أراد من خلاله إيضاح أو على الأقل إقناع

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد ، ص 175،ص176.

[2]- نفسه ، ص 176.

القارئ أو المتلقي بالسبب الذي دفع به لاختيار هذه التسميّة ومن بين أهم الموضوعات التي تناولها علاقة الزمن بالحدث حيث يرى في هذا الشأن " زمن الحكاية الذي اتخذنا منه عنوانا فرعيا لهذه الفقرة هو تلك اللحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي " [1]

والمعنى المستفاد من هذا القول أنّ زمن الحكي أو زمن المخاض الإبداعي كما يسميه مرتاض هو في الأصل تلك الفترة التي يقضيها المبدع باحثا في داخله عن مكونات عمله الإبداعي قصيدة، قصة، رواية، أو أي عمل يجعل من المبدع في حالة غير حالاته التي يألفها عليه الناس ويعرفها بها أهله والمقربون منه.

فالمبدع لحظة المخاض يكون كامرأة حامل قد فاجأها المخاض فتكون في ذلك في مشقة من أمرها تبذل جهدا ويتغير حالها وتكون على غير ما هي عليه في حالتها الطبيعية وذلك هو شأن المبدع الحقيقي حين يتمخض المخاض في داخله ويعلن لنفسه عن لحظة الخروج ليكون نصاً ملكاً للعامة وللنخبة وللمتلقي على وجه الخصوص.

ثم ينتقل بعدها إلى عنصر آخر من العناصر المتعلقة بالسرد والزمن وهنا نجد مرتاض يعود للشكليين الروس الذين يرجع إليهم الفضل في ابتكار التحريف الزمني أو التمييز بين الوحدة الكلاميّة والحكاية لأنهم كانوا يضعون دائما هذه النظرية نُصب أعينهم وضمن الخلفيات التي ينطلقون منها.

" ولَما كان الحكيُ قائماً على سرد حدثٍ، وحكاية قصة، وتصوير حال، وتسجيل لقطة فقد تحتم اندساس الزمن في هذا السلوك السردي بشيء من التحصّحُصِ والتمكن، والتبنك والامتياز، وابتدأ استعمال الزمن في السرود القديمة على نحو من المسار الطبيعي "[2].

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،ص 180.

[2]–نفسه ،ص 189.

مما يعني أنّ أي حكاية أو أي عمل سردي يكون الزمن فيه بطريقة أو بأخرى، مما يعني أنّ الزمن ضرورة حتى وإن لم تكن بشكل ظاهر، و يمكن القول أنّ ثمة من يتناول أحداثاً معيّنة دون أن يشير ولو إشارة ضمنيّة للزمن أو الأزمنة المختلفة.

وهنا ينبه على الأقل ويوضح أمراً، وهو أنّ أغلب المسرودات في السابق كانت تعتمد أسلوبا ومسارا تقليديا، حيث يكون فيه الحاضر والماضي والمستقبل، إلا أنّ هذا الأمر تغيّر فيما بعد، خاصة مع الرواية الجديدة التي ينكسر فيها الزمن ويتلاشى أحيانا وهو ما أشار إليه مرتاض بالقول " غير أن كتاب الرواية الجديدة جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه، فعَدّوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلفا. وكأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية، اللذين كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر؛ فجاء إليهما الشعراء الجُدُد فهاروا بنياتهما، وقوضوا أركانهما...."[1].

ويواصل عبد الملك مرتاض الحديث عن الزمن وأهميته في العمليّة السردية ،فنجده يقدم إشكالا تناوله النقاد في الدراسة والبحث " فمن الأزمنة التي أعنتَ نقاد الرواية أنفسهم في التوقف لديها، ثلاثة بخاصة؛ زمن المغامرة أو زمن الحكاية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة وقد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه زمن ما قبل الكتابة من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية، فأدمجناه في زمن الكتابة " [2]

فالأزمنة التي تناولها النقاد والتي لا يزالون إلى اليوم يحاولون التوسع فيها، تمثلت في هذه الأزمنة الثلاث وهي: زمن الحكاية وزمن الكتابة و زمن القراءة، وهي التي تقوم عليها إشكالية السرد والتي عمل وحاول إيضاحها من خلال هذا العمل النقدي، ونجده ينتقل بنا انتقالا سلسا للحديث عن الزمن بين السارد والمسرود، ولعل أهمّ نقطة أثارها الناقد هي الاختلاف القائم بينه وبين جماعة منظرين غربيين في

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 190.

[2]- نفسه، ص 193.

مسألة من مسائل النقد، متعلقة بالسرد إذ يقول في ذلك " وإنّ الذي لا نتفق فيه مع المنظرين الغربين للرواية أنهم غالبا ما يخلطون بين السرد الشفوي، والسرد المكتوب؛ وهما جنسان أدبيان مختلفان في الوضع إلى حد بعيد. كما أنهم ربما خلطوا بين الحادثة التاريخية التي تسبق زمن المؤرخ، حتما وعلى الحقيقة، والحادثة السردية " البيضاء" التي لم تقع في الماضي قط على الحقيقة التاريخية". [1]

فالسارد الشفوي حكايته أو مايرويه يكون مختلفا عمّا يبدعه الكاتب لأنّ الأول ينطلق من حكايات سابقة متوارثة، وبالتالي فهو لا يأتي بجديد وإنّما يصوغ ما كان موجودا من قبل، وعليه فإنّ هذه العملية، تتطلب وجود ثلاثة عناصر لابد منها، هي الحكاية الموجودة مسبقا في المخيال الشعبي والسارد أو الراوي والمتلقي الذي يتلقى هذا المسرود، وبهذه العناصر يكون السرد الشفوي مختلفا عن السرد المكتوب، لأنّ السرد المكتوب هو في الواقع حكاية أو قصة أو رواية، ولدت في مخيلة الكاتب وهي بالتالي وليدة اللحظة، إذ أنها لم تكن موجودة بالشكل الذي كتبت به .

وعليه " أن السارد/الكاتب وخصوصا حين يستعمل ضمير المتكلم عندما يسرد حكايته، لا يمكن أن يزعم للناس أنّ زمن حكايته هذه زمن سابق لزمن الحكيِ؛ إذ هو حين يكتب يمسك بقلمه،ثم يستلهم ويستوحي، فتنثال عليه المخيلة بسيل من النسوج اللغوية فيُفرغها على الورق"[2].

وفي هذا الكلام إضافة من مرتاض وبرهنة على أنّ الكاتب لا يمكن مهما حاول أن يوهم القارئ أو المتلقي بأنّ الزمن الذي كتبت فيه القصة هو زمن يختلف عن زمن الكتابة، لأنها كما أشار الكتابة في حد ذاتها عمليّة مبنيّة على الخيال والتخيل وبالتالي هي من بنيات أفكار الكاتب، وعليه تكون ابنة زمنها و اللحظة التي أبدعت فيها.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)ص196.

[2]- نفسه، ص 197.

بل إنّ مرتاض يرى بأنّ للحكاية الشفوية زمنان وليس زمن واحد إذ أنّ " زمن الحكاية السابق على زمن السرد، منطقي وفعلي، وزمن الحكي الذي يندمج مع زمن التلقي المزامن، والمحاينِ له، فيشكل معه، بحكم منطق الأشياء وقوتها، زمنا مزدوجا يستحيل إلى مندمج في واحد؛ فإن الزمن في الحكاية المكتوبة ينهض على أساس أنّ زمن الحكاية يندمج في زمن الحكي، فيشكلان زمنا واحدا مندمجا قائما على اندماج الوحدتين الزمنيتين اللتين لا يجوز لإحداهما أن تنفصل عن إحداهما الأخرى "[1].

والسارد حين يعمد إلى استعمال زمن الحاضر، لا يكون بذلك قد وظف الزمن الحقيقي الذي تتطلبه القصة والرواية، وإنما قد يكون ذلك خدعة إذ يرى " أنّ السارد الكاتب قد يصطنع على سبيل توتير النسج السردي، زمن الحاضر الذي هو، في الحقيقة ليس إلا خدعة سردية، وحلية فنيّة يحاول بواسطتهما إخراج الزمن من رتابته السرديّة، وإلباسه لباس الحاضر أو المستقبل ليخِفَ محملُه، وترشقَ حركته؛ فيتخذ شريط السرد شكلا جديدا. غير أن ذلك يتطلب احترافية في السرد، وقدرة فائقة على التحكم في النسج اللغوي؛ إذ لا يمكن أن يستقيم بعض ذلك للسُراد، الكتاب المبتدئين"[2].

مما يعني أن الحاضر في الغالب لا يكون مستعملا في العملية السردية لأنّ القاص أو الروائي، حين يسرد لنا قصة بضمير الحاضر، يكون بذلك يعني المستقبل لا الحاضر نفسه، وعليه فهذا الحضور السردي من وجهته لا يكون إلا لتجديد العمليّة الإبداعيّة ومحاولة تغيير الرتابة التي قد تشعر المتلقي بملل، فيكون حين تتغير هذه الضمائر وهذا التوظيف للعمليّة السرديّة تتغير معها نفسية المتلقي ويتجدد نفسه في طلب استكمال العمل قراءة وتذوقا.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص198.

[2]- نفسه، ص 202.

ومن بين أهم النقاط التي تناولها مرتاض العلاقة القائمة بين السرد والمؤلف أو القارئ أو ما يصطلح عليه بالمتلقي.

وأوّل عنصر يعد ذا أهميّة في هذه العمليّة الثلاثية التي ترتكز على السارد والمؤلف والقارئ، نجد الإشارة إلى مكانة السارد، في العمل السردي في حد ذاته، إذ يقول " قد يكون من المستحيل في أي عمل سردي، غيابُ السارد: متخفيا متواريا، متحفظ الحضور، خجول الطلعة؛ إذ بمجرد أن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم؛ أي بمجرد أن يقول لنا: كما هو الشأن لدى فلوبير، بأننا كنا في قاعة الدرس حين دخل إليها بوفاري فالسارد هنا ممثل أو مستحضر بوضوح" [1]ويعترض عبد الملك مرتاض على مقولة لقيصر، مفادها أنّ السارد يَصدقُ حتى لو قصّ قصصا فيها الكثير من الأكاذيب، لأنّ في هذه الحالة السارد لم يحسن الطريقة التي يوصل بها أحداث قصته لتكون صادقة.

وعلى هذه الفكرة يعلق قائلا " ما دخلُ مسألة الكذب وتبرئة المؤلف منها، وإلصاقها بالسارد الذي لا يوجد ماثلا، في حقيقته، إلا في شخصية المؤلف؟ لا يستطيع السارد أن يوجد من عدم إلا إذا أوجده المؤلف تحت شكل ما. ولعلّ جنس المقامات في الأدب العربي يكون خير مثالا على توضيح هذه المسألة؛ فإنّ الحريري لم يظهر طوال الخمسين مقامة، ولم يتدخل قط، وكان بمنزلة المخرج السينمائي، حذو النعل بالنعل يعمل ولا يظهر ".[2]

و في هذا الكلام الذي تناول فيه مرتاض مقامات الهمذاني دليل على أنّ السارد، هو نفسه المؤلف حتى وإن لم يظهر نفسه، لأنّه من غير المعقول أن نجد ساراً عدميا، أو هو موجود وغير موجود، حقيقة وغير حقيقة، السارد في الأوّل والأخير يكون هو المؤلف نفسه، وقد أشار إلى هذه النقطة، إذ أنّ الحريري في آخر المقامات كشف عن نفسه من خلال الاستغفار من هذه الهرائيات والأباطيل أو

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص205.
[2]- نفسه، صص205،206.

على الأقل التي يعتقدها كذلك "حتى إنّ الحريريّ استغفر الله، في خاتمة مقاماته، على ما يمكن أن يكون قد اجترمه من ذنب وهو يكتبها: وأنا أستغفر الله تعالى مما أودعتها- يقول الشيخ- من أباطيل اللّغو، وأضاليل اللّهو"[1].

وعليه يدلل مرتاض ويؤكد إن كانت فعلا موجودة، فهو صفة تلتصق بالمؤلف لا بسواه، ونجده مهتما بهذه الحيثية، المتعلقة بالسارد والمؤلف فهو يقول " فحين يكتب أي روائي رواية؛ فهو الذي يكتب؛ وهو الذي ينشأ الشخصيات، وهو الذي يتخذ لروايته ساردا، في بعض الأطوار السرديّة... لكن المؤلف يظل حاضرا في العمل الروائي؛ فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه ولا نحسبه يتحول إلى مجرد شخصيّة خيالية ...يتحول من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ما هو، وإلى أي شيء؛ أي إلى شيء..."[2].

ونتأكد مما سبق بأنّ مرتاض لا يخضع، بل لا يقبل بالنقد الذي سبقه غيره إليه في قولهم بأنّ السارد يختلف عن الروائي، وأنّ الراوي يكون مستقلا عن المؤلف، وهي في الواقع حقيقة لكنها حين تتمحص أمام الواقع وتختبر لا تكون كذلك، إذ أنّ أيّ مؤلف مهما كانت براعته لابد وأن تكون له يد في صناعة الأحداث وتطويرها ومن غير المعقول أن يقال بأنّ العمل الروائي جاء هكذا صدفة وإن حدث ذلك يكون من الأعمال النادرة، التي تمليها العبقرية لا غير، فحين ننظر في أعمال دوستويفسكي ،نجد أنّ الرجل يكتب بجديّة حاضر العقل و التفكير والخاطر موقن بما يكتب، واعيا بما يقدمه للمتلقي إذن فالمؤلف يظل هو السارد وهو الراوي وهو الموجود بين الشخصيات، وهو الحامل بجميع الأفكار التي تكون بين دفتي الكتاب، سواء كانت هذه الأفكار تمثله إيجابا، أو تمثل الجانب السلبي الذي يخفيه حتى عن نفسه.

[1]- عبد الملك مرتاض، صناعة السعادة باللغة والكتابة(مرجع سابق)، ص25.

[2]- نفسه، ص25ص 26.

إلا أن براعة المؤلف أو السارد، تكون في الاختفاء خلف الشخصيات وخلف الراوي تحديدا أو السارد، وهذا ما أراد مرتاض التأكيد عليه، وعلى هذا الأساس يطرح سؤالا جوهريا يقول فيه " فإذا كان السارد موجودا فأين المولف؟ وإذا كان المؤلف موجودا، فأين السارد؟ ولو كان فيهما آلهة إلا اللهُ لَفسدتا! فأين هذا السارد مع وجود المؤلف صاحب الشأن؟ السارد يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية ذلك حق، أما في السرديات المؤلفة فإنّ الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه أي هو الذي يسرد حكايات روايته، وبما يجري من أحداث"[1].

حتى لا نكرر ما قلناه سابقا، فإننا نجد أنّ مرتاض هنا، يحاول البرهنة والمحاججة للتدليل على أنّ السارد هو المؤلف، مع الاختلاف في وجود المؤلف، أو اختفائه، فالروايات القديمة ،يكون المؤلف حاضرا بشكل بارز، وفي الروايات الحديثة قد لا يكون الأمر كذلك، وقد يكون أحيانا ظهوره نتوءات لا تؤثر كثيرا في المقوم السردي.

وينتقل في هذا إلى العلاقة القائمة بين القارئ والكاتب، أو ما يطلق عليه حديثا بالملقي والمتلقي، وعليه يقول" العلاقة بين الكاتب والقارئ في الكتابات التقليدية علاقة بسيطة تتشكل من طرفين اثنين: أحدهما الكاتب وهو الذي يُملي رأيه، وهو الذي يعلّم، ويعلم معا؛ وأحدهما الآخر وهو القارئ الذي يتلقى النص الروائي جاهزا، كاملا، محبوكا، مصنعا، مرتبا؛ بحيث ليس عليه هو إلا أن يقرأ ويتمتع ويقرأ..."[2].

فدور القارئ في الأعمال الروائية التقليدية، هو دور واضح إذ أنّ مهمته في هذا الشأن، لا تعدو كونه منتظرا لعمل يأتيه جاهزا، أو لنقل وجبة دسمة يعدّها طباخ ماهر، تصل إليه على طبق ساخن تماما.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص208.

[2]- نفسه، ص 209.

إلا أنّ الأمر يختلف بالنسبة للقارئ الحديث، وللروايات الجديدة أو الحديثة إذ أن النص في نظر المتلقي، يظل دائما ناقصا يشوبه الكثير من النقص، ولابد إملاء هذه الفراغات، وأن يكون للقارئ المتلقي بصمة وأثرا يوقعه في العمل بطريقة أو بأخرى، على أنّ جميع هذه التنظيرات يرى مرتاض " أنّه من العسير محاولة وضع نظريّة لعمل يعتاص على التنظير. إنّ الخيال طليق، وإنّ الإبداع سمته الأولى الحريّة ،وإنّ وظيفته الجمال، وإن غايته الابتكار، فكيف يجوز تقييد حريّة يجب أن تظل طليقة، ووظيفة يجب أن تظل دون حدود، وابتكار يجب أن يظل متمتعا بكل له الحق فيه من انكسار القيّود، وانفتاح الآفاق وانزياح الحواجز"[1].

وحقيقة القول أنّ ما ذهب إليه هنا هو الواقع بعينه، إذ أننا خاصة في السنوات الأخيرة، نجد الكثير من الأعمال الإبداعيّة لا تتقيّد برسميات كانت تعد من قبل ضرورة من ضرورات الإبداع، فنحن اليوم لا نلمس تلك العقدة التي كان لابد وأن تكون موجودة في أي عمل إبداعي، وإنما الآن يكفي أن يكون السارد ساردا، قادرا على سرد حكايته بشكل جاذب يتصف بالجماليّة الفنيّة، عندما حين تقرأ نصا مذهلا تقف أمامه معترفا، بأنّ هذا النّص الذي بين يديك، إنّما هو لوحة فنيّة يتوجب التفاخر بها، عن أولئك الذين ينظرون إلى اللغة على أنّها أصل الإبداع ومقوّمه والعصا الذي يشق بها بحره والسفينة التي يبحر بها المبدع في خضم الموج، إنما ينظر إليها ويقول في هذا " إنّ اللغة مطروحة في المعاجم، وإنّ الأحداث مطروحة في الطريق ، وإنّ الشخصيات مندسة مواصفاتها في الطباع؛ وما لم

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص215.

يكن هناك سارد يؤلف بينها، فلا يقوم العمل السردي أبدا؛ فكيف، إذن، يتخذ جينات من اللغة والحدث عنصرين وحدهما لتعريف العمل السردي؟" [1]

وهنا نجد تناصا إن صح القول بين قول مرتاض وقول الجاحظ، في كتابه البيان والتبيين الذي يتكلم فيه عن الألفاظ والمعاني ، وهنا نجد أن مرتاض ينظر للأحداث على أنّها مطروحة في الطريق، وأنّ اللغة موجودة في المعاجم يصل إليها أي كان.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ الشخصيات تكون جميع مواصفاتها داخل هذا العمل مما يعني أنّ لا اللغة وحدها، ولا الأحداث وحدها ولا هما مجتمعان في مقدورهما أن يبنيا عملا سرديّا تام الأركان، إذن لا بد من سارد يسرد ويربط ويضيف وينقص وتلك هي وظيفة السارد، وهو أقوى عنصر في أي عمل روائي إبداعي فإننا إنّ وضعنا السارد جانبا ونزعناه من داخل العمل الروائي، فلن نجد حكاية، ولا قصصا ولا عملا روائي بالمرة.

ويعترض مرتاض في هذا الإنجاز النقدي، على أولئك الذين ذهبوا للقول بموت المؤلف إذ يرى بأنّ هذا القول لا يستقيم ،وقد أرجع أصل هذه المقولة إلى الشاعر الفرنسي "فاليري" وإلى ناقد إنجليزي وتساءل في هذا معلقا " وإذا كان هذا المؤلف قد مات أو اغتالته يد النقد العابث، فماذا بقي من الإبداع؟ ومن سيكتب للناس بعد الذين اغتيلوا من المؤلفين؟ ولمَ يموت المبدع ولا يموت الناقد مادام لم يكن النقد إلا ظلا لازبا للأعمال الإبداعية؟ أو لا يتولد عن هذه المقولة العابثة التي أرسلها بول فاليري أن كل من يكتب قد مات؟ فلمَ لا يزال الكتّاب. بآلاف في العالم، وهم لا يحزنون؟" [2]

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص216،ص217.

[2]- نفسه، ص218.

ويقول أيضا " والحق أننا نصطدم في هذين اللفظين اللذين اتخذنا منهما عنوانا فرعيا بأمرين اثنين، وكلاهما معقّد معضل ،أولهما المؤلف نفسه؛ وهل هو موجود أصلا؟ ولمَ لمْ يعترف بوجوده النقد الروائي الحداثي في الغرب، ولم يتردد؟ ولمَ أبقى على مؤلف النقد، وهو مبدع أيضا، واغتال مؤلف الرواية والشعر، ولم يتورع؟...وآخرهما التباس المؤلف بالسارد، أو اندساس السارد في المؤلف إلى درجة عسر التمييز بينهما تمييزا؛ إلا لدى الحذّاق "[1].

ونحن نتلقى مثل هذه التنظيرات لعبد الملك مرتاض، أنّ ثمة إشكالا قائما بين المصطلحين أو إن شئت القول قائما بين اللفظتين، لفظة المؤلف السارد، والمؤلف.

وفي هذا الموضوع يتناول أو على الأقل يناقش مرتاض هذه الإشكاليّة القائمة فيتسائل : لماذا تم إعلان موت المؤلف وهو من المفروض منتج العمل ولماذا لم يتم إعلان موت الناقد؟ إلا أنّنا حين نطلع على الأعمال النقديّة الرائجة مؤخراً، نجد أنّ ثمة من أعلن موت الناقد، وبالتالي نرجح أنّ هذا العمل المرتاضي، إنّما كان سبّاقاً إلى طرح هذه الفكرة وإلا فنحن لا نتخيل، بل ولا يمكن أن نتوقع، أنّ هذه القامة النقدية الباسقة، يمكن لها أن تجهل انتاجا نقديّا صادرا في الغرب.

وبما أنّ مرتاض تحدث عن موت المؤلف عند " فاليري" وبعد ذلك عند " رولان بارت" الذي اشتهر بهذا المصطلح أو بهذه الدعوة في كتابه " الكتابة في درجة الصفر"، لا يمكن لمن أشار لهذا الكتاب وهو مطلع على الثقافة الغربيّة، المتعمق فيها، المتمكن من لغتها ،لا يمكن أن يفوته إصدار يتناول النقد والناقد، وعليه نؤكد بأنّ هذا المنجز المرتاضي، إنما جاء سابقا وسباقا لهذه الفكرة.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 221.

وبما أنّ المؤلف هو السارد فإنّ " السارد يكون أساسا في المسرودات الشفوية التي شورنا إليها من قبل، أما السرد في المكتوبات، أي في المؤلفات كالرواية والقصة، فإنه يندمج اندماجا كليا في المؤلف الذي هو وحده الذي يكتب، ويحكي، ويسرد، وينشئ عالمه الأدبي الجديد باللغة،وللغة وعبر تجلياتها" [1]

إذن فالسارد هو السرد، والسارد هو المؤلف ،وحاضر شئنا أم أبينا، ظاهر أم متخفٍ، واضح الملامح أو متلاشٍ، لكنّه يظل موجودا، وضرورة من ضرورات الإبداع، ولا يكون ذلك متأتياً إلا من خلال العمليّة السرديّة،التي تتخذ من اللغة عصا تتكئ عليها وتمش بها الأحداث، ويكون منخلالها وتقضى من خلالها مآرب أخرى.

وبين الحكاية والقصة يفرق مرتاض هنا، بين حضور السارد وحضور المؤلف، ففي الحالة الأولى، حين يصغي أحدنا لحكاية معينة، يختزنها في رأسه ثم يحكيها لجماعة أو لفرد، يكون بذلك ساردا وليس مؤلفا، بينما في الأعمال الإبداعيّة التي تكون من بنيات أفكار المبدع، فإن مرتاض يرى في ذلك قائلا" على حين أنني حين أكتب رواية أو قصة، افتراضا، فأنا أوقعها باسمي؛ فأنا إذن أوقع لها شهادة ميلاد، وشهادة امتلاك واحتياز، في الوقت نفسه. ونتيجة لذلك، فلا أحد يسرد عني هذه الرواية لغيري؛لأنها تُسردُ بحكم جمالية لغتها، وبحكم طول نفسها، وبحكم وضعها الأدبي المعين؛ ولكنها تطبع لتقرأ... فأين، إذن، هذا السارد المزعوم الذي يستطيع أن يتَّلجَ في نفسي، في مخيلتي، في ذاكرتي... ليتولى هو، عني سرد العمل الروائي الذي أريد أن أنسجه باللغة، أو نسجته بها فعلا؟" [2]

ففي هذا التعقيب الجميل، استفاض مرتاض مدافعا عن رأيه واعتقاده، بأنّ السارد هو المؤلف، شريطة أن لا تكون هذه المرويات أو القصص، هي تراث يعاد من فرد إلى آخر، ينقل لفظا ومعنى، إذن ففي

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص223.

[2]- نفسه ، ص224.

حالة وجود نص سابق، يقوم أحدنا بنقله من خلال السماع والقراءة، على أن يكون هذا النقل حرفيا، إنما يكون السارد هو السارد، والمؤلف آخر نعرفه أو لا نعرفه، نهتدي إليه أم لا نهتدي، ولكن في الحالة الثانيّة، حين وجود النص الذي يتم خلقه خلقا جديدا على يدي مبدع لا يزال في أوّل طوره، أو قضى في الكتابة سنين عدة، هنا يكون السارد مؤلفا، والمؤلف ساردا، ولا يمكن لأي نظريّة مهما قامت أن تغيّر هذا الاعتقاد عند عبد الملك مرتاض، لأنّ انطلاقته تنّم عن وعي وعن ثقافة وثقة فيما يعتقد بصحتها .

ويعود مرتاض لقول قيصر بأن السارد لا يكذب بالقول " وأمّا عن مسألة الكذب فإن المؤلف في الحقيقة لا يكذب، كما أنّه لا يقول الصدق؛ فصدقه أبيض، كما أنّ كذبه أبيض، فهو يحكي أحداث حكاية يرسم عالمها الأدبي؛ وهو إن كذب فلا يجني على أحد لأن شخصياته لسْن أشخاصا واقعيين تاريخيين؛ فكتابته لا تنفصل عن كذبه ولا عن صدقه؛ وهي في الحقيقة، قبل ذلك، وأثناء ذلك، ليست، كما قلنا صدقا فيحمد عليه، ولا كذبا فيدان من أجله.. " [1]

وفي حديثه عما يجسده في أرض الواقع فنحن حين نتناول القصيدة، ننظر في عاطفة صاحبها خاصة في القضايا التي تكون فيها العاطفة من واجبات الإبداع، كأن يتناول المبدع قضيّة فلسطين أو قضية عاطفيّة، أو حنان الأمومة، أو أيّ شيء من هذا القبيل ،فإنّ العاطفة في الشعر تكون ضرورة ملحة، بينما في العمل الروائي لا نجد أيّ ناقد يسأل إذا ما كانت عاطفة المؤلف سابقة أم لا، وإذا ما كان ما يرويه كذبا أم صدقا، ولكن السؤال يكون حتما، هل هذه القصة واقعيّة أم خياليّة، فإذا قيل واقعيّة فهنا يسأل المتلقي: هل أحداثها نقلت حرفيا وبأمانة، أم أنّ كثيرا من الخيالات والتخييل والاجتهاد الإبداعي، قد تدخل في العمليّة السردية، إذن فهذا الفرق بين المؤلف في الإبداعات التي تكون لأصحابها الذين أبدعوها وبين الأعمال التي تكون بلا صاحب، أو لها أصحابها الذين مضوا أو لا

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ،ص 224.

يزالون على قيد الحياة، ولكن ليسوا أنفسهم الذين يقومون برواية هذه القصة أو الحكاية، وإنّما ثمة من تسمعها وتشربها، ثم عاد بها إلى قومه يسع فألقى عليهم كلماته فكانت بينهم تسعا.

وقد ركز عبد الملك مرتاض على أقوال قيصر وتناولها في عدةمواضع، لأهميتها وخاصة ما يتعلق بالسارد وصدقه، يقول في ذلك " وأما قيصر فقد حسم في هذه المسألة واستراح؛ وذلك حين قرر أن السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا؛ ونحن لا نختلف مع قيصر في هذا، لأننا لا نرى سببا لوجود سارد إطلاقا إلا حيث لا يوجد مؤلف؛ كشأن الأعمال السردية الشفوية؛ ولكننا نختلف معه في كون السارد إنما هو شخصية خيالية يندس من خلالها المؤلف "[1].

والمتأمل في هذا المنجز لمرتاض يتأكد بأنّه أحصى كل شاردة وواردة وأنّه قبل أن يقدم على هذا الكتاب، إنما تزود من منابع أخرى ومن مصبّات و مجار كانت كلها موجودة أو تتراءى لنا إما شاخصة تماما وإما بلا ما يفيء إليها المتلقي، ويشتد عبد الملك مرتاض في آرائُه النقديّة، حتى يشتد به القول بموضوع السارد " وأما أن يكون السارد موجودا بالحدة التي يزعمها النقاد الجُدُد، وإلى حد إلغاء المؤلف، بعدوانية عابثة، والاستيلاء على منزلته في العمل السردي، وذلك في الكتابات السردية الجديدة خصوصا: فلا! تودوروف أو قل إن أردت إلا شيئا من الأمانة العلمية: ديكرو، وتودوروف إنهما يدعوان إلى وجوب التسليم بوجود مؤلف ضمني في النص، فهو الذي يكتب، وإذن، فلا ينبغي، في أي حال، لبسه بشخص المؤلف المكوّن من لحم ودم؛ فالأول وحده ،وهو نفسه، الحاضر في الكتاب" [2]

وفي اعتراض مرتاض أنّه لا يمكن الفصل بين مؤلفين ضمني و ظاهر، وإما أن يكون المؤلف هو المؤلف وإما ألا يكون، إذ أنّ المؤلف يتقمص أدوارا عدة منها الراوي والسارد، وقد يكون ضمن الشخصيات

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص225.

[2]- نفسه، ص227، ص228.

التي تروي أحداثا وتخبر عن وقائع،و تذكر و تصرح بحقائق وقد يكون بصفته كمؤلف تبدو ملامحه من الوهلة الأولى.

18- مصطلح الحيّز عند عبد الملك مرتاض:

لقد تعددت التعريفات المقدمة للحيّز عند الدارسين، والناقد العربي قد اعتاد على استعمال كلمة الحيّز في ترجمته، وإذا كان مصطلح الحيّز قد تأخر ظهور تناوله في النقد الغربي، فإنّ ظهوره في النقد العربي قد كان أكثر تأخرا، ولقد ظهر هذا المصطلح في النقد الجزائري خاصة، ولقي عناية من قبل الناقد عبد الملك مرتاض الذي مارس مفاهيمه في أعماله ونتاجاته النقدية الرائدة، حيث استخدم هذا المصطلح لا سيما في كتابه "في نظرية الرواية" ،ويؤصل عبد الملك مرتاض للحيز الشعري ويرى بأن العرب أسبق من الغرب، وبين مقصد الثقافة الغربية من مصطلح الفضاء، فيقول"فهم لا يريدون به إلى الفضاء بمعنى المكان ولا إلى الفضاء بمعنى الموقع الجغرافي،كما قد يذهب إلى ذلك نقاد الرواية العرب مثلا حين يدرسون من النص الروائي مستواه المكاني، ولكنهم يريدون به إلى ما نزعم نحن أنه الحيز" [1] أي أنّ العرب يستعملون مصطلح الحيز لكن الغرب يستعملون مصطلح الفضاء.

وقد ظل متمسكا بالتراث العربي فهو عندما يلج إلى الغرب يعود حتما للبحث عن جذور ما وفد من معارف غربية في التراث، فيذكر أن الجرجاني قد عرف مصطلح الحيز بقوله" الفراغ المتوهم

[1]- عبد الملكمرتاض، قضايا الشعريات -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة-، (مصدر سابق)، ص213

الذي يشغله شيء ممتد كالجسم او غير ممتد كالجوهر الفرد " [1] .. فمعناه جارٍ على العمق والسطح الجواني.

ونفهم من هذا أن عبد الملك مرتاض يفضل استعمال مصطلح الحيز بدلا من مصطلح الفضاء فهو يعتبر أن الفضاء لا يمكنه أن يؤدي المعنى المقصود في اللغة العربية فيظل قاصرا أمام مصطلح الحيز ويذهب عبد الملك مرتاض في دراساته النقديّة إلى محاولة إيجاد الفرق بين الحيّز والفضاء والمكان وعليه فإنّه يرى بأنّ التعريف المتعلق بالفضاء " لا يُفضي إلى دقّة المعنى المتوخَّى في اللّغة العربيّة، ذلك بأنَّ الفضاء اتَّخذ له في العربيّة الجارية المعاصرة. مفهومَ الجوّ الخارجي الذي يُحيط بنا في حين أنّ معنى الحيز يشمل الخلاء والامتلاء معا " [2] فمصطلح الفضاء حسبه غير دقيق في الدراسات الشعرية وغيرها.

وعليه من خلال هذا فإن مرتاض يشير بأنّ المعاجم العربيّة لا تشير بدقة إلى المعنى الحقيقي الذي يعنيه الفضاء لأنّها في المجمل توحي بأنّ معناه هو ما يحيط بنا من الخارج ولأنّ عدم فهم المعنى الحقيقي للفضاء أدى بالتالي لاستعماله في الكثير من المجالات، والفضاء أيضا كما يقول فيصل الأحمر "يعد عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانيّة فأولوه اهتماما لائقا فالفضاء ليس فقط تجري فيه المغامرة المحكية ولكنه أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها " [3] وهو أيضا " المادة الجوهرية للكتابة الروائية ومن ثم فإنّ أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبيّة إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي" [4] وعليه فإنه يعتبر في الرواية مكون من مكوناتها الأخرى، أي أنّه يشكل بنية الحكي، لذا يستحق أن يكون عنصرا

[1]- عبد الملكمرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة–، ص 214.

[2]- نفسه ، ص220.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص123.

[4]- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ا،لدار البيضاء، ط1، 2009،ص59.

مهيمنا في العمل الروائي، بمعنى أنّ كثيرا من الروايات العالمية والعربية تستحسن أن يطلق عليها بعض النقاد " برواية الفضاء "[1]، وعليه " تسرّب إلى كثير من حقل معرفيّ معاصر فاصطُنع فيه، إذ يوجد مثلا...(غزو الفضاء)..... و(الفضاء المعماريّ).....و(الفضاء الجغرافيّ) " [2] وكذلك نجد حميد لحميداني تحدث عن الفضاء، وخصص له فصلا عنونه بالفضاء الحكائي، وفصل بين مستوياته منها، الفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النّصي هذا الأخير نعني به الفضاء المكاني" لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه بالأصح عين القارئ، فهو إذا بكل بساطة الكتابة الروائية باعتباره طباعة" [3]

فهذا التنوع أو هذا التوظيف للفضاء في مجالات عدة يعني أنّ مستعمليه يستعملونه دون التعمق في معناه الحقيقي ومرتاض دقيق في استعمال المصطلحات ينطلق في تعريفاته انطلاقا من خلفيّة ثقافيّة ومن بحث دائم عن كنه المصطلحات وحقيقتها وهو بالتالي يرى " أنّ مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز لأنّ من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن الثقيل والحجم والشكل " [4]

كما توجد بعض المصطلحات التي تتداخل مع مصطلح الحيز عند العرب والتي تظهر في استعمالاتهم وهي المجال، الفراغ، الخلاء، الخواء، المكان، الموقع، الفضاء، لذلك ميز بينهم عبد الملك مرتاض، فالمكان بالنسبة له يقتصر على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، كما يرى في الفضاء يدل على

[1]- حمد عز الدين التازي، الرواية والفضاء الروائي، مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربيّة، رابطة أدباء الجنوب، أغادير، 27-30ماي 2011،ص01.

[2]- عبد الملك مرتاض،نظريّة النصّ الأدبيّ، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015م، ص 297 .

[3]- حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص56.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية(بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 121.

الفراغ، والحيز يدل على الشكل، الامتداد، الفضاء، الفراغ، الامتلاء، النتوء، الوزن والسطح على حد تعبيره كما جاء في قوله " فكأن الحيز عالم لا حدود له دون أن يتخذ شكل جغرافيا، التي تجسد واقعا، من حيث كونها مكانا على حين أن الحيز كأنه عالم أسطوري أو خيالي مفتوح " [1]

وعليه نستخلص بأن الحيز كمصطلح ينصرف على الخلاء والامتلاء معا لكن الفضاء عكس ذلك الذي ينصرف جاريا على معنى الفراغ المطلق فقط ويبقى المكان حيزا جغرافيا.

في سياق آخر نراه مشيرا إلى المصطلحات المتشابكة مع (الحيّز)- في متصوّر بعضهم-؛ والمتمثلة في (المكان/ الفضاء/ الخلاء/ الخواء)؛ حيث نجده مجلّيا إياها مفهوميا؛ كي يبرّر اختياره المصطلحي البديل لها؛ وهذا ما أفصح عن قوله: " إنّ المكان يعني الجغرافيا وإنّ الفضاء يعني الأجواء العليا الفارغة(...) وإنّ الخلاء والخواء يعنيان الفراغ المطلق، في حين أنّ الحيّز في تصوّرنا، وفي تمثّل استعمالنا الذي دأبنا عليه، هو قادر على أن يشمل كلّ ذلك؛ بحيث لا يعجزه أن يكون اتجاها وبعدا، ومجالا، وفضاء، وجوّا، وفراغا، وامتلاء، ونتوءا ، وارتفاعا، وانخفاضا وامتدادا، وانحصارا وظلاّ، وحجما، ووزنا، وسطحا، وعمقا، وخطا في أيّ شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة" [2]

في سياق هذه المسألة النقدية الشائكة، التي يتعالق فيها المكوّن المكاني- الجغرافي- مع المكوّن الحيزي؛ فإنّنا نلمحه قائلا أيضا:" فكأنّ الحيّز عالم لا حدود له، ولكن دون أن يتّخذ له شكل الجغرافيا التي تجسّد واقعا من حيث كونها مكانا؛ على حين أنّ الحيّز كأنّه عالم أسطوري، أو خيالي مفتوح، فجبال الهملايا جغرافيا، ولكن جبل قاف حيّز.والقمر كوكب غير مقطون ومع ذلك فقد أمسى في حكم الجغرافيا في المفهوم المعاصر للقمر، بيد أنّ حديقة عالية بنت منصور، فيما وراء السبعة البحور، في

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة-، ص224.
[2]-نفسه، ص223.

الحكايات الشعبية الجزائرية هي حيّز أسطوري يثير في النّفس من الجمال والجلال ومن التطلّع والرغبة ما قد يكون أكثر ممّا يثيره فينا جمال القمر والأرض والشمس جميعا". [1]

ولا يبتعد الناقد عن هذا الطرح النقدي المحّصل ل(المكان) ذو الميزة الجغرافية؛ إذ يقول:" المكان يقف عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنّحة، والإبداعات في ابتكاراتها الشموس، فالمكان ينتهي من حيث يبتدئ الحيّز. ذلك هو تصوّرنا له" .[2] تتمّة لهذا القول، فإنّنا رأيناه مبررا استخدامه لمصطلح (الحيّز) المخصوص للعوالم الخرافية- على حدّ وصفه لها- لا الجغرافية، وهو ما جاء في قوله:" والحقّ أنّ العوالم الخرافية، والمتمثّلات الخيالية التي تقع للأدباء في كتاباتهم على اختلاف أجناسها أولى لها أن تكون حيّزا صراحا، لا مكانا جغرافيا قاصرا، ولعلّ أجمل مثال للحيّز الأسطوري ما يتمثّل في نحو جبال قاف لدى الصوفية، وبلاد تفاحة عالية بنت منصور، ما وراء السبعة البحور) في الحكايات الشعبية الجزائرية، وبلاد الواق واق) و(جبل السعالي) في الأساطير العربية" [3]

ويراهن الناقد في كتابه(قضايا الشعريات) على مصطلح(الحيّز) كبديل مصطلحي للمفردات المتجاورة والمتضايقة معه؛ وهذا ما يجلّيه قوله:" إنّما نميّز بين المجال والفراغ، والخلاء والخواء، والمكان، والفضاء، والموقع: مجتمعة، وبين الحيّز(الذي آثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلّها) لاعتقادنا بقابلية لأن يطلق على مفهوم الحركة الاتجاهية والخطّية والطويلة والعرضية، والسطحية والعميقة(أو الحاوي والمحوي) في لغة الشريف الجرجاني معا سواء علينا أكانت هذه الحركية أفقية أم عمودية أم

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة-، ص224.

[2]- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص90.-91.

[3]-نفسه، ص 91.

مائلة، أم اتخذت لها سبيل أيّ شكل هندسي آخر وسواء علينا أكانت تجري في فراغ حقّا، أم كانت حركة تحدث على نحو ما "[1]

وفي سياق معاينته لمصطلح(الحيّز) باعتباره الدال المصطلحي الأليق- في نظره- لمقابلة المصطلح الأجنبي(Espace)، فإنّنا نجده مستشهدا بالمحدّد التعريفي، الذي خصّه(الشريف الجرجاني) لمفردة (الحيّز)؛ حيث أطّرت مفهوميا وفق الآتي:" الفراغ المتوهّم الذي يشغله شيء ممتد كالجوهر الفرد وعند الحكماء: هو السطح الباطن من الحاوي المماس للسطح الظاهر من المحويّ " [2]

استنبط الناقد من هذا التعريف التراثي- كما وصفه- أسسا ثلاثة لمصطلح (الحيّز)، وهي:

01- الحيز لابدّ من أن يشتمل على مبدأ الفراغ، من نوع ما، على نحو ما، يشغله شيء ممتد كأيّ من الأجسام.

02- الفراغ الحيزي قد يشغله أيضا شيء غير ممتد بالضرورة ، وذلك كالجوهر الفرد [3]

03- هو السطح الجواني من الشيء أو الجسم الحاوي الذي يتملّس مع السطح الظاهر للشيء المحوي.

بالتالي، فإنّه يؤكد وجهته الصريحة المتعاضدة مع هذا المتصوّر التراثي لمصطلح(الحيّز) وذلك عبر قوله:" نحن لا نبتعد، في الحقيقة، كثيرا عن هذا المفهوم التراثي في توظيفنا للحيّز وذلك حين سللناه سلاّ لطيفا من" الفضاء" الذي لم يصطنعه لا الأصوليون ولا المتكلّمون ولا النقاد العرب إلا عرضا، ولم يخصّصوا له مادة يعرّفونه فيها " [4]

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة-، ص 222،ص 223.

[2]-علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني، التعريفات، تح، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص83.

[3]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات -متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة-، ص 214.

[4]-نفسه، ص214، 215.

أمّا في كتابه(نظام الخطاب القرآني) فإنّه يضيق ذرعا بتلك الأقاويل التي خصّت لترجمة الدال الأجنبي(Espace) عبر دوال مصطلحيّة عدّة كان أشهرها مصطلح(الفضاء)، الذي استعاض عنه لقصر دلالته، على خلاف مسمّى(الحيّز) وهذا ما يفهم من قوله:" ولعلّنا أن لا نكون مفتقرين هنا والآن، وتارة أخرى، إلى التنبيه إلى أنّ" الفضاء" المصطنع في كثير من الدراسات العربيّة الحداثيّة للنصوص: لا يملأ لنا عينا، ولا يلج لنا أذنا لأنّه قاصر عمّا نودّ شحنه به من حمولة معرفية. وقد كنّا تحدثنا، غير مرّة في كتاباتنا الأخيرة عن الفروق التي يجب أن تكون بين الفضاء، والمجال والمكان والحقل، والحيّز؛ وأنّ الحيّز الذي نصطنعه نحن، قد يكون أشملها دلالة وأوسعها معنّى وأدقّها إطلاقا ولا مدعاة لتكرار ما قيل هنالك ، هنا " [1]

كما يواصل تمحيصه للمصطلحات السردية المعادلة- عند بعضهم- ل(الحيز)؛ كمصطلح(الفراغ) الذي يربطه بمصطلح(الفضاء)، لكنّه- أي الفراغ- أخصّ منه، وأقلّ منه مدى وحجما الأمر الذي أفصح عنه قوله:" الفراغ يعين حالا خاصة تتمثّل في انعدام وجود جسم مادي له، كالفراغ الذي نجده من حول الأرض، وعبر الكون الخارجي، فكأنّ الفراغ هو أخصّ من الفضاء الذي هو أشمل وأكبر مساحة وأشسعها من الفراغ اللامتناهي(...) من أجل ذلك قالوا: الفضاء لكلّ هذه العوالم التي تسبح فيها الكواكب السيّارة(...) ونتيجة لكلّ ذلك فإنّ الفراغ يكون بالضرورة أقلّ مساحة، وأدنى مدى من الفضاء، وكلّ من الفضاء(وهذا اللفظ أيضا ممّا يصطنع في بعض الدراسات العربية المعاصرة على خطأ مبين) والفراغ لا يسمح للجسم بالاستقرار ولا للأحجام من الارتكاز إلا بإضافة عامل حيزي آخر هو وجود أرضية ما أو ما يضارعها من الأجسام المادية" .[2]

[1]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركّب لسورة الرحمان، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، دط، 2001، ص117.
[2]– عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 90.

كما يثبّت هذا المقترح المصطلحي المصطنع البديل أيضا في كتابه الآخر المعنونب (القصة الجزائرية المعاصرة)؛ حيث يقول:" لقد اقتنعنا بضرورة استعمال مصطلح(الحيّز) الذي يستعمل عامّة النّقاد العرب مقابله" الفضاء"(...) فقد بيّنا في كثير من المواطن علّة استخدامنا للحيّز بدل الفضاء. وما دمنا نستخدمه عن وعي معرفي، وما دام أصل هذا المصطلح غربيّا... وكلّ ما في الأمر أنّنا نختلف في الترجمة، فلا مدعاة للتهويل من هذه المسألة. وعلى الذين لا يحبّون الحيّز أن يصطنعوا ما شاء لهم هواهم من المقابلات الأخرى. والذين استعملوا مصطلح " الفضاء" مقابلا ل (Espace) لم يبيّنوا قط حسب اطّلاعنا، علّة اختيارهم لمصطلحهم، في حين أنّنا علّلنا ذلك... أفيلومنا لائم بعد الذي بيّنا " [1]

أمّا في كتابه(نظرية النّص الأدبي) فإنّه يبرهن على رؤيته المراهنة على (الحيّز) بدل(الفضاء) لأنّه يتّسم بالمعاني المختلفة؛- خاصة لدى الإعلاميين-؛ وبالتالي فإنّ مسمّى(الفضاء) يطلق عشوائيا على الأشياء والمواطن دون تأطير حيزيته المحدّدة؛ وهذا ما نصّ عليه قوله:" يضاف إلى ذلك أنّ الإعلاميين غير المتضلّعين من العربية، كثيرا ما يردّدون هذا اللفظ فيطلقونه على كل ساحة وكلّ حركة، وكلّ مناسبة، وكلّ فعالية، حتّى فقد شيئا كثيرا من معناه فأمسى لديهم دالا على كل شيء أي على غير شيء" [2]

كما نلمحه منافحا عن مصطلح(الحيّز)؛ خاصة في كتابه(شعرية القصّ وسيميائية النصّ) وهذا مادلّ عليه قول:" ونحن نصرّ على ذلك ونتمسّك به، وإن جرّ علينا في بعض الأطوار حملات انتقاديّة نراها غير موضوعيّة ولا مؤسّسة تأسيسا علميّا رصينا، وعلى أنّنا لا نتردّد في تغيير مصطلحنا إذا بدا لنا، مع

[1]– عبد الملك مرتاض ، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط4، 207، ص133.
[2]– عبد الملك مرتاض ، نظرية النّص الأدبي(مرجع سابق)، ص 298.

تقدّم السنّ وتطوّر المعرفة معا، أنّا لم نك فيه من الموفّقين(...) على عكس أحد الأفاضل من أهل المشرق الذي كان نقم علينا في ذلك فرآه اضطرابا منّا في التعامل مع المصطلح؛ من حيث نراه إقلاعا عن خطأ صحّحناه دون عقدة، وليست المعرفة البشريّة هبة تنزل من السماء جملة واحدة، ولكنّها عمل تحصيليّ تكتسب على مرّ الأيام اكتسابا تدريجيا " [1]

يرى عبد الملك مرتاض أنّ المكان لا يمكن قبوله مرادف للحيّز، فالمكان بحسبه لا يرادف اللفظ الفرنسيEspace ،فلا يطلق lieu علىl'espace ،ولا يطلقl'espace على المكان، لذلك نجده اختار أن يترجم مصطلح espace بالحيّز، والمكان ب .Lieu

"ونشير هنا إلى أنّ مرتاض يؤثر توظيف مصطلح الحيّز على المكان بحجة أنّ المكان يطلق على الأمكنة الجغرافيّة الحقيقية بينما الحيّز يطلقه على كلّ فضاء خرافي، أو أسطوري أو ما ليس مكان محسوس كالأبعاد والأحجام والأثقال .... والأنهار وما يطرأ على هذه المظاهر الحيزيّة من حركة وتغير [2] "

ويستمر الناقد في تقعيد هذه الرؤية النقدية؛ التي بها إقرار واضح منه على هذا التبنّي الفاضح الصريح ل(الحيّز) دون سواه من المسمّيات المنضوية تحت مظلّته المفهومية؛ فنراه قائلا في هذا الشأن: " نستعمل كذلك في تحيلاتنا السيمائيّة(...) مصطلح الحيّز (espace–Espace)، بدل" المكان" Le(Lieu)، الذي يلهج باستعماله نقّاد السرديات من العرب المعاصرين ولا يجدون في ذلك إثما ولا حرجا! ذلك بأنّ المكان ينبغي له أن ينصرف إلى الدلالة الجغرافية، أي: إلى المكان الحقيقيّ الثابت في

[1]- عبد الملك مرتاض ، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة" تفاحة الدخول إلى الجنة "، دار البصائر، باب الزوار، الجزائر، دط، 2013، ص 149.

[2]– ينظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط،دت، ص245.

الخرائط الرسمية للأقطار، في حين نقصد بمصطلح" الحيّز"، وحتى نميز في استعماله وذلك بينه وبين" المكان الجغرافي" : العالم الحيزيّ الذي ينشئه القاصّ أو الروائي " [1]

إنّ الحجّة التي برّر من خلالها(عبد الملك مرتاض) اصطناعه ل(الحيّز) بديلا لمسمّى(الفضاء) تأتت عبر قوله:" فاختراق العفريت للأرض هو حيّز عجائبي عندنا ومن العسير على مفهوم الفضاء أن يؤدي معناه" [2]

إذا كان مصطلح(الحيّز) هو اللفظة المصطلحية التي ظلّ ينافح عنها الناقد بعيدا عن مصطلحات أخرى رديفة له؛ فإنّنا نلفيه مستخدما مفردة(الفضاء) متضافرة معه؛ وهو ما دّل عليه قوله: " فالعفاريت تحيز فضاءها وحيّزها في حريّة مطلقة" [3]

بموازاة مسمّى(الفضاء) فإنّنا نجد مصطلح(المكان) كذلك في حوارية مصطلحية(الحيّز) في ذات السياق النقدي؛ وهذا ما يعمّق إشكالية تبني الناقد للمصطلح السردي الأوحد؛ وهذا ما وقفنا عنده في قوله" فهذا المكان الذي هيّأته الشخصية؛ أي الحيّز الذي أفرزته من تحت الأرض كان بفعل منها" [4]

ومن هنا يظل الفضاء دائما أقصر إذا ما قورن بالحيّز فالفضاء هنا يعني الفراغ الذي يكون داخل المكان فإذا قلنا مكتبة فإنّ المكتبة تعد مكانا والفراغ الموجود بداخلها يعد فضاء بينما الحيز يتجاوز ذلك إلى الامتلاء والفراغ معا بمعنى أن يكون المكان نفسه حيزا إذ يشمل الهيكل والمعدات الداخليّة والفراغ في الوقت نفسه، ولأنّ الحيز في الواقع الملموس يكون مشتملا على كل نتوء أو ظاهر له وزن أو

[1]- عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة" تفاحة الدخول إلى الجنة " ، دار البصائر، باب الزوار، الجزائر، دط، 2013، 149.
[2]- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 134.
[3]– عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1993، ص113.
[4]–نفسه، ص 142.

ثقل وله شكل وحجم فإنّه في المقابل في النصوص الأدبيّة أكثر شمولا، إذ أنّ " الحيز الأدبي عالم دون حدود وبحر دون ساحل وليل دون صباح دون مساء، إنّه امتداد مستمر ومفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق " [1]

في ملمح نقدي آخر؛ فإنّنا نلفيه مضيفا صفة(الأدبي) لمصطلح(الحيّز)- أي تشكيله لضميمة مصطلحية هي (الحيز الأدبي)-؛ التي نصّها الآتي:" الحيّز الأدبي في منظورنا هو كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو متدادا أو متّجها أو حركة في سلوك الشخصيات" [2] ؛ وهي الملمح الذي أشار إليه(حبيب مونسي)؛ حيث رأيناه منوّها لهذه الميزة اللغوية؛ وذلك في سياق قراءاته لصفة الأدبي المعقودة لمصطلح(النّص) عند عبد الملك مرتاض؛ وبالتالي فإنّ اختلاف المسّمى المصطلحي- ههنا- لا يعني اختزال قاعدة تضام المصطلح بالصفة؛ كالتي نراها في الضميمة المصطلحية(الحيز الأدبي)؛ إذ يقول:" يذهب عبد الملك مرتاض إلى أنّ إضافة نعت" الأدبي" للنّص، لايعدّ إلا احترازا من غير الأدبي كأن يكون العلمي أو القانوني، أو الفقهي، وكأنّ إضافةّ الأدبي توحي بتخصيص يلحق النّص في تعدّده الفني خاصة" [3]

فالحيّز هنا يصبح مختلفا تماما عن المكان إذ أنّ للمكان حدودا أما الحيّز فإنّه منفتح وممتد وهو غير مقيّد بالزمان ولا بالمكان بمعنى أنّه لا يخضع لوجود أمكنة مثل البحار والسواحل ولا الأزمنة كالصباحات والمساءات وإلى ما ذلك، ويشير عبد الملك مرتاض في خضم حديثه عن الحيز إلى نقطة مهمة وهي تأخر ظهور هذا المصطلح في البيئة الغربيّة والتي تعد من أهم البيئات التي تتخصب فيها المصطلحات وتنمو بشكل سريع إلا أنّ مقابلة هذا المصطلح عرفت تأخرا والأدهى من ذلك أنّ

[1]- عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، ص 135 .

[2]-نفسه ، ص 301.

[3]- حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول: مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، دار الغرب، وهران ، الجزائر ،دط، 2001، ص 147.

العرب قد تأخروا هم أيضا إذ صار ظهور المصطلح في الثقافة العربيّة أكثر تأخرا ممّا هو عليه في الثقافة الغربيّة .

وعليه يذهب للقول " على الرغم من أهميّة الحيّز وجماليته في أي عمل سردي عموماً، وفي أي عمل روائي خصوصاً، فإنك لم تر أحدا من كتاب العربيّة ممن انشغلوا بنقد الأدب الروائي أو التّنظير للكتابة الروائية خصص فضلا مستقلا لهذا الحيّز " [1]

فمن المشكلات التي خلقها هذا التأخر هو أن الناقد العربيّ لم يول أهميّة للحيز خاصة حين تناوله للنصوص الروائيّة بالدراسة والنقد بينما نجد أنّ أغلب النقاد يرتكزون على الأمكنة المغلقة والأزمنة ويتخذون منها عصبا وشريانا متدفقا حين يعمدون لدراسة النّص والبحث عن مقوماته الجماليّة من خلال هذين العنصرين ففي الغالب أنّ أغلب النقاد العرب يعتمدون على كتاب باشلار والذي تحدث عن جماليّة المكان وعليه فإننا نجد مرتاض يفضل في العمل الروائي استعمال الحيّز والفضاء بدلا من المكان، والسبب في ذلك حسبه أنّه " أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا، وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسميّة الجغرافيّة في النقد الروائي، حيث إنّ المكان يصبح قاصراً أمام إطلاقات أخرى أشمل وأوسع وأشسع مثل الحيز والفضاء " [2]

ولأنّ مرتاض كما أشرنا سابقا دقيق في استعمالاته فإنّه يجد تبريرا لاستعمال الحيّز والفضاء بدلا من المكان والأمكنة " لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيّز إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال، ولا للتّناص، ولا للجماليّة التلقي معنى كبير" [3]، ولكي يقرب لنا عبد الملك مرتاض المفهوم أو الفرق بين المكان والحيّز فإنه يذهب للقول بأنّ " وهذا الحيّز كما تدل عليه الصفة

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 125.

[2]- – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب االسردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط) (دت)، ص245.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية(بحث في تقنيات السرد)،ص121.

التي بها وصفناه، إنّما هو الحيّز الحقيقي الذي يتحدث عن مكان وجد، أو مكان موجودْ تاريخيا، وجغرافيا حقاً " [1] .

ويتبيّن لنا من هنا بأنّ الحيّز هو الذي يكون واقعا على أقل يشير إلى أمكنة موجودة على أرض الواقع، أو على الأقل وجدت تاريخيّا في فترة من فترات حياة المجتمعات والبشريّة بمختلف أشكالها وأنواعها، بينما يرى أنّ المكان والذي يختلف عن الحيّز هو " المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته " [2]

بمعنى أنّ المكان هنا أو المكان بلفظه لا يكون إلا خيالا أوجده الروائي داخل النص الإبداعي، وهذا ما يجعل الفرق قائما بين المصطلحين المكان والحيّز .

ومما نفهمه من هذا أنّ للمكان اللفظي أي المكان مكتوب لفظا ويكون متخيلا في الوقت ذاته هو المكان الذي يحتاج إليه الروائي وبالتالي يعمل على خلقه لغويا فيكون له دلالته داخل المتن ومن هنا نجد أنّ المكان لا يكون في الرواية اعتباطا وإنّما " يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل لأنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله " [3]، هنا يؤكد على أنّ المكان لا يكون زائدا حين يوظفه الروائي داخل نصه السردي وإنّما لضرورة يحتاجها البناء القصصي أو الروائي والبناء السردي بصفة عامة فأحيانا نجد في روايات أمكنة تكون هي المحور الرئيسي الذي تدور حوله أحداث الرواية ومستجدات الشخصيات وعليه وتأكيدا على ما ذهب إليه حسن بحراوي يعد ضرورة من ضرورات الإبداع السردي .

---

[1]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة وتحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد،ص 114.

[2]- سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1995، ص251.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص33 .

وهذا ما أقره يوسف وغليسي ولو إضماراً، فيرى أنّ ناقدنا اصطنع مصطلح " المكان خلافا لسائر كتبه التي اصطنع فيها مصطلح الحيز لأنّ هذه الرواية لا تحفل كثيرا بدلالات الحيّز قدر احتفالها بالأمكنة الجغرافية " [1]

وأخيرا فيما يتعلق بخصوص القاعدة الصرفية التي بنى عبرها الناقد صيغة الجمع لدال(حيز)؛ فإنّنا نتأكّد عبر مفردة(حيزات)؛ والتي أوردها في سياقات عدّة من كتاباته النقدية؛ الأمر الذي وقفنا عنده- تحديدا في مدوّناته النقدية الآتية: (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد/ الميثولوجيا عند العرب/ عناصر التراث الشعبي في " اللاز")؛ وهذا ما نجلّيه عبر الشواهد الجمليّة؛ التي نعرضها في هذا الجدول التوضيحي الآتي:

المفردة	المقطّعة الجملية	المدونة	الصفحة
حيزات	-" حيز جبل قاف وبلاد الواق واق، وسواهما من **الحيزات** الأسطورية" .	**الميثولوجيا عند العرب**	94
	- " استثنينا بعض **الحيزات** العامة الدلالة الفضفاضة مثل بلاد الهند".	**ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد**	114
	-" إنّ السارد الشعبي لم يتّخذ من **الحيزات** الأخراة الخرافية "		117
	-" ويمكن متابعة الزمن في كلّ **الحيزات**، في أي مظهر من مظاهرها".	**ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد**	178

[1]- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدر رابطة ابداع الثقافيّة، الجزائر، 2002،ص75.

حيزات	-" فكأنّ نصّنا هذا ينبئنا بلسان الحال بأنّ هذه **الحيزات** أدبيّة" . -" فكلّ الأحجام، أي كلّ **الحيزات** بما تشتمم من كائنات حيّة عاقلة". -" هذه الأمثال التي اصطنعها نصّ رواية" اللاز"(...) لا يجوز أن تنعدم علاقتها مع النّص ولا مع الشخصيات التي أوردها، ولا مع **الحيزات**".	**عناصر التراث الشعبي في " اللاز"**	75 81 95-94

إن تعليقنا على مفردة(حيزات)- باعتبارها صيغة جمع لمفردة(حيز) – يتأتى عبر مشاطرتنا لهذا المنحى التصريفي؛ الذي اعتدّ به عبد الملك مرتاض؛ وذلك بالاستناد إلى القاعدة الصرفية القياسية التي تثبت هذا التخريج الجمعي- إن جاز التوصيف-؛ حيث إنّ" الاسم الثلاثي المجرد الساكن العين الصحيحة، الخالي من الإدغام، إذا كان مفتوح الفاء حركت عينه بالفتح في الجمع، نحو حسرة وحسرات، فتحة وفتحات" [1]

أما في كتابه(في نظرية الرواية) فإنّه قد راهن على تخيّر دال(الأحياز) بدل(الحيزات)- في سياقات نصيّة عدّة-، إذ نذكر بعضها- تمثيلا لا حصرا- عبر الجدول الآتي:

[1]- فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص201.

المفردة	المقطّعة الجملية	المـدونة	الصفحة
أحياز	-" جمالية الحيّز تسمو به إلى حدّ اعتبار قدرته على الإقامة في تلك **الأحياز**".	**في نظرية الرواية**	133
	-" حيّـــــز الرســـــام محدود(...) لا يستطيع أن يخرق السماء طولا، ولا أن يستحضـــر في لوحتـــه إلاّ **أحيازا** محدودة".		134
	-" الحيّز الروائي التقليدي يشابه أصنافه من **الأحياز** المعمارية والجغرافية".		136
	-" جمالية الحيز تسمو به إلى حدّ اعتبار قدرته على الإقامة في تلك **الأحياز**".		133

إنّ القراءة النقدية لهذا الاجتباء المفرداتي لا يستقيم إلا بالإتكاء على القاعدة الصرفية، المتعلّقة بالميزان الصرفي لهذه المفردة؛ حيث إنّ مفردة(أحياز) بها قلب؛ والذي هو في أبسط تعاريفه" أن يغيّر ترتيب حروف الكلمة عن الصيغ المعروفة بتقديم بعض أحرفها على البعض الآخر، إمّا لضرورة لفظية أو للتوسّع أو للتخفيف" [1]

[1]– خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، مصر، ط1، 1965، ص 121.

أمّا بما يتعلق بمرجعية الإقرار بهذا القلب المكاني المصاحب لمفردة(أحياز)؛ فإنّ ذلك جاء قياسا على مفردة (الأشياء) في المتصوّر النحوي العربي القديم؛ حيث ذهب" الكسائي" مثلا- إلى أنّ:" أشياء" أفعال" بمنزلة أبيات وأشياخ، إلا أنّها جمعت على" شياوات" أشبهت ما واحدة على " فعلاء". فلم تصرف لأنّها جرت مجرى (صحراء وصحراوات) وهذا إنّما حمله عليه، وسوّغه له ارتكابه اللفظ لأنّ" أشياء" أشبهت" أحياء" جمع حيّ فكما أنّ" أحياء" " أفعال" لا محالة فكذلك " أشياء" عنده " أفعال"، فالكسائي كما نلاحظ يرى أنّ وزن" أشياء" على " أفعال"، دون حدوث أي تغيير في الميزان الصرفي؛ على اعتبار أنّ مفردها هو "شيء" ثمّ جعله على وزن" أفعال"- " أشياء" "[1]

وبالتالي، فإنّ الناقد قد أسس لهاتين المفردتين(حيزات/ أحياز) عبر قاعدة صرفية سليمة، وهذا ما يجعلنا ننظر إلى مسألة استخدامها معا على أنّها مجرّد تنويع مفرداتي، وهذا من محاسن الكتابة النقدية المصطلحية- وفق نظرنا-؛ التي تسعى إلى إثراء المعجم العربي عبر الدوال المتوافقة معنى ودلالته المختلفة رسما وكتابة.

19- العلاقة بين الوصف والسرد من منظور عبد الملك مرتاض:

أول ما يلفت انتباه المتلقي أن الناقد مرتاض قد التفت لتراثنا العربي منقبا وباحثا فيه عن الآراء التي ساقها نقادنا الأوائل مثل الجاحظ والجرجاني و قدامة وغيرهم، ولأن ناقدنا كما أشرنا في تحليلات سابقة يبحث دائما للمصطلح عن أصل عربي يحاول أن يضفي عليه الصفة الحداثية ليكون للعربي سبقا في الالتفات إلى هذا المصطلح، ونصغي إليه في هذا الجانب المتعلق بالوصف فيقول فيه :" وأيا كان الشأن، فإن بعض الذي أومأنا إليه من هذه النصوص، أو أحلنا عليه، يبين أن العرب نبِهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي، بيد أنهم ظلوا يتعاملون معها بشيء من الاضطراب وشحوب الرؤية، فإذا الجاحظ، مثلا، وهو أكتب كتّاب اللغة العربية في رأينا، كثيرا ما كان

[1]- خديجة زبار الحمداني، أبحاث صرفية، دار صفاء، عمان، الأردن،ط1، 2010، ص164.

يصف(رسالة التربيع والتدوير، مثلا)؛ ولكنه فاته أن يتحدث في بعض تأملاته النظرية، وفيما نعلم، عن جمالية الوصف، وعن ماهيته ووظيفته التبليغية" [1]فما الذي أراد ناقدنا نقله إلينا من خلال هذا التصريح، يتبين لنا أنّ الناقد مرتاض أراد الإشارة إلى أن للوصف أصلا أو جذرا في أدبنا العربي، إلا أنه يقر بأن النقاد العرب لم يلتفوا التفانا كليا لهذا المصطلح، ومن ثمة يكون قد تعاملوا مع الوصف بشكل غير مباشر وكان تناولهم غير عميق، ومن هنا يكون الجاحظ وهو الأعمق كتابة كما أشار إليه ناقدنا مرتاض؛ قد فاته الالتفاف والتعمق في تناول هذا المصطلح وما يمتاز به من جماليات فنية.

بالإضافة إلى أن الوصف حسب عبد الملك مرتاض، لم يكن شائعا في النثر العربي لأن الشعر كان هو الغالب في ذلك الوقت، وعليه أن " الوصف كان مقصورا على الشعر وحده، إلى عهد قدامة الذي كان يعيش في العقود الأربعة الأولى من القرن الرابع للهجرة، فهو، إذن، معذور حيث النثرُ الأدبي كان لا يبرح محدود الاستعمال؛ وذلك على الرغم من أن أبا عثمان الجاحظ كان حاول أن يوسع دائرته، من أجل اكتساح حقول أخرى كانت إلى ذلك العهد موقوفة على الشعر وحده(رسالة التربيع والتدوير، مثلا) (وإنما النثر ستتبلور مجالاته وتتسع حقوله لدى نهاية القرن الرابع للهجرة " [2]بمعنى أن من بين الأسباب التي جعلت الوصف منحصرا في بوتقة لا تتعداها، هو اهتمام العرب بالشعر وتغلب القصيدة العربية على ما دونها من الأجناس الأخرى، مما جعل العرب يتأخرون في اهتمامهم والتفاتهم لهذا العنصر الحيوي الذي يزيد النص تأنقا وجمالية، ويضفي عليه من الطابع الفني ما يجعل منه نصا جاذبا.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص244.

[2]- نفسه، ص 246.

وعليه يكون الوصف حسب ناقدنا مرتاض قد عرف تقدما وخطى خطوات للأمام عند نهاية القرن الرابع للهجرة ، حين صار النثر يزاحم الشعر ويدافعه ويدفعه أحيانا من أجل أن يفرض وجوده ويكون بذلك ندا للشعر وللقصيدة تحديدا.

وقد عرف الوصف فيما بعد ناقدا أضفى عليه طابعا علميا إن صح القول وهو ابن رشيق القيرواني؛ وقد جاء بعد جماعة النقاد الأولى ومن بينهم الجاحظ وابن قدامة وغير هؤلاء النقاد وعليه يكون ابن رشيق القيرواني قد أعطى للوصف طابعا مختلفا؛ إذ يشير ناقدنا مرتاض إلى ذلك بقوله" ومما أضافه ابن رشيق إلى هذه المسألة، بالقياس إلى ما كان جاء به قدامة بن جعفر؛ أن ابن رشيق أومأ إلى طائفة من أهم النُعَّات في الشعر العربي القديم من امرئ القيس إلى أبي نواس... كما حاول التوقف لدى كل شاعر وما اشتهر بوصفه، من وصف الخيل، إلى وصف الإبل، إلى وصف الحُمُر والثيران الوحشية، إلى القِسيّ، إلى الخمر ومجالس اللهو والشراب... وقد أهاب بشعراء عصره أن يقلعوا عما كان أجدادهم يحملون عليه أنفسهم من وصف الديار والقفار، والحُمُر والظِلمان، والبقر والوعول؛ ويعمِدوا إلى وصف الكؤوس والأباريق وباقات الزهور والخدود والقدود ..." [1] وهنا نجد أن مرتاض قد ركز على مفهوم الوصف عن ابن رشيق؛ إذ يرى هذا الأخير بأن امرئ القيس وجماعته قد وصفوا وأجادوا الوصف وأنه من الواجب على الشعراء الذين جاءوا بعدهم أن يكونوا مختلفين في وصفهم وفي استعمالاتهم؛ إذ أن لكل شاعر عصره ولكل عصر مميزاته وعليه يكون الشعراء الذين خلفوا امرئ القيس ومن شاكله على اختلاف من ناحية العصر وما يستعمل فيه، فكانت نصيحة ابن رشيق حسب ناقدنا مرتاض، هي الاقلاع عن تقليد أولئك الآباء والمضي في وصف ما يمتاز به عصرهم من مستحدثات الأمور والأشياء.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 247.

20-مفهوم الوصف لدى الغربيين:

ومن هنا يلقي على أسماعنا قول " ونلاحظ أن الوصف لدى الغربيين، وكما هو لدى العرب أيضا، لا يكون قائم الذات، منعزلا مستقلا، متمكنا بنفسه، متبوئا مكانته في الكلام وحده، لا يستطيع أن يتمتع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأَسْلَبَة جميعا؛ ولكنه قائم بفضل علاقته مع شيء آخر" [1] ونتعمق في قول ناقدنا فنجد أنه يشير هنا إلى أن الوصف عند الغرب كما هو عند العرب أي أنهما يجتمعان في مفهوم واحد وهو أن الوصف لا يكون قائما بذاته وبالتالي لابد له من عكاز يتوكز عليه ويهش به على الأدب لتتساقط جمالياته على الإبداع.

تتأسس المفهمة المصطلحية ل(الوصف) عند عبد الملك مرتاض عبر التقعيد له في ضوء مقولة " جيرار جينات" المعاينة لمسمّى "الوصف" ؛ عبر مقابلته بالمسّمى النقيض- المضاد-؛ والمتمثّل في (السرد)؛ ذاك أن " الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد دون أشياء " [2] ؛ وهذا ما أثبته قوله المندرج ضمن عنوان مهم في كتابه (نظرية الرواية) – الذي وسمه ب(حدود العلاقة بين الوصف والسرد)-؛ ومقتضاه قوله: " الوصف يناقض السرد والسرد يتعارض، حتما مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف" [3] وقد أشار إلى أنه مرتبط بعلاقة أخرى لم يسميها ولكننا نفهم من السياق أن الوصف مرتبط بالسرد ويعرض لنا ناقدنا ما ذهب إليه جرار جينيت من خلال القول " وكذلك نلفي الوصف أكثر لزوما للسرد من لزوم السرد للوصف، وتلك طائفة من الأفكار التي أثارها جيرار جينات: بينما نجد تودوروف كأنه يثير الأفكار نفسها، أو بعضها على الأقل، فأي الرجلين

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 248.

[2]- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر،دط، 1992، ص 79.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 249.

أسبق من الآخر؟ وأيهما تناص مع سواه فيما كتب، دون الإحالة عليه، ولا الإيماءة إليه؟ إنه من اليُسر النهوض يبحث يكشف عن أيهما كان الأول في النشر، غير أن ذلك، على يسره، لا يعنينا كثيرا، هنا والآن على الأقل؛ بمقدار ما يعنينا تلاقي الأفكار لدى هؤلاء(دكرو وطودوروف من وجهة، وجيرار جينات من وجهة أخرى) "[1] فناقدنا مرتاض يود هنا الإشارة إلى نقطة مركزية ومحورية أيضا وتعد حساسة وأساسية، وهي العلاقة التي تربط بين الوصف والسرد؛ فيرى من وجهة نظره وهو ما يذهب إليه كثير من النقاد، على أن الوصف ملازم للسرد ولكن السرد ليس بالضرورة أن يكون ملتصقا بالوصف؛ وهذا حسبه قد أشار إليه جماعة من النقاد ومنهم جيرار جينيت وتودوروف وقد تساءل أيهما الأسبق في الإشارة لهذا المفهوم، ولكنه لم يلتفت كثيرا لهذا الموقف وعليه اهتم بتلاقي الأفكار وتلاقحها وبالتالي إعطاء هذه الزبدة للمتلقي.

بالتالي، فإنّ رؤيته بمثابة الإسقاط المفهومي- بالتعبير الفيزيائي- لمقولة(جيرار جينيت)، الذي يرى إمكانية" تصوّر وصف محض خال من كل عنصر سردي أسهل من تصور العكس؛ لأنّ أبسط تعيين لعناصر عملية ما ولظروفها يمكن عده بصورة مسبقة بداية الوصف "[2]

إنّ مشاطرة الناقد لهذا المتصوّر النقدي المخصوص ل(الوصف) عند (جيرار جنيت) وغيره؛ لا يعني بالضرورة عدم إبداء مقولة خلافية- أو لنقل تعليقية-؛ تكون بمثابة المكمّل النقدي الشارح له أي عدم قناعته الكلّية بأنّ الوصف بمثابة المكوّن الأسلوبي، الذي يكبح الانسيابية الحدثية بشكل مطلق؛ فهو يراه بنية معمارية للسرد، ومفعّلا لحركية الحدث؛ وهذا ما يؤكّده قوله" إنّا لنختلف مع جيرار جنيت(G.Genette)، وطودوروف(T.Todorov) ، وبوالو(Nicolas Boileau) أيضا حول " التعليق" الذي ألحق بالوصف ووصم به وصما إذ نعد، نحن، الوصف غير مسؤول عمّا

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 250، ص 251.

[2]- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص81.

يحدث لتباطؤ جريان الحدث؛ وتراخي انسياب السرد(...) أرأيت أنّنا حين نقول" الجو ممطر، والريح عاصفة(...) ألسنا، هنا، أنّنا سردنا بالوصف؟ أو لم نعرض لطائفة من الأحوال والمظاهر التي تحلّ محلّ السرد غير الموصوف؟ فكأنّا قلنا في هذه الحال: كان الجو ممطرا، وكانت الريح تعصف" [1]

بهذا، فإنّ الناقد لا يجد حرجا في إثبات سردية الوصف- إن جاز الإطلاق-؛ والتي أعلن عليها بشكل صريح فاضح في سياق نصيّ آخر؛ إذ اعتبر مكوّني(السرد/ الوصف) شيئان- أو متشابهان بتعبيره، دون شرح دقيق متعمّق لهذه الإشكالية المصطلحية المعقّدة المعتّمة ؛ وهذا ما دلّت عليه مقولته: " الحق أنّ سرد حادثة من الحوادث، أو وصف شيء من الأشياء: أمران متشابهان يضعان بين أيدينا المعطيات اللغوية نفسها " [2]

إنّ قراءتنا التقويضية لهذا المحدّد النقدي تجعلنا نضع ما يشبه الرؤية المخالفة؛- التي تظل مجرّد تعقيب نقدي لا يرقى إلى درجة الإقصاء أو الإزاحة لهذا المتصوّر النقدي؛ حيث لا ننتصر إلى قاعدة المشابهة بينهما بشكل نهائي؛ ودليلنا في ذلك، أنّه لا يمكن لكاتب ما أن يدبّج نصّا سرديا – قصصيّا كان أو روائيا- عبر بنيات لسانية وصفية، ويعتبر هذا الصناعة اللغوية عملا سرديا بامتياز ولو كان الأمر كذلك لما أفرد للمسرود كلّ هاته النظريات السردية، التي تؤسس لمعمارية الشكل السردي، لأنّنا نرى- وفق منظورنا- أنّ تقنية السرد لها خصوصيتها، التي تفترق عبرها عن مسّمى (الوصف)؛ الذي يأخذ في أحايين عدّة مظهرا هندسيا تجميليا للأحياز المكانية، والحالات المشاعرية للشخصيات الحكائية..، دون أن يكون دينامية فعّالة داخل النسج الحدثي.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 258.
[2]- نفسه، ص 259.

ثم يسوق لنا قولا آخر للتدليل على مفهوم الوصف فيقول" إن الوصف يتطلع إلى الأحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها معا؛ وهو حين ينصرف إلى الأحداث على أساس أنها مَشاهدُ، سيعلق مسار الزمن، وسيُفضي تعليقُه، حينئذ، إلى تمطيط الحكاية وتمييعها عبر الحيز " إن هذين الصُنفين من الخطاب يستطيعان، إذن، أن يبدُوا على أنهما معبران عن موقفين نقيضين إزاء عالم الوجود؛ إذ نجد أحدهما أكثر حيوية(السرد)، وأحدهما الآخر أكثر تأملية(الوصف) "[1] ،إذن تكون خلاصة هذا القول الذي ساقه مرتاض مستشهدا بقول آخر أنه أراد الإشارة إلى أن الوصف يهتم بأشياء معينة وهي وصف الأحياء والأشياء المختلفة كما أنه يشير هنا إلى عيب يتصف به الوصف وهو أنه عندما يدخل في حكاية ما يعمل على تعطيل السرد وتطويل الحكاية وتمييعها أحيانا، مما يجعلها فضفاضة أو يجعل للسرد أو القصة في حد ذاتها فضفاضة في أحايين كثيرة، ومن هنا يرى مرتاض أن السرد يتصف بالحيوية لأنه مستمر ومتجدد وبالتالي يكون ديناميكي يعتمد على الحركة وعلى السرعة أيضا؛ بينما يكون الوصف تأملي وبالتالي يعمد إلى كبح أو تقليل حركة السرد والحد منها لأن مهمته هي التأمل ونقل هذه المشاهد للمتلقي.

أما الشاهد النصّي الآخر– الذي نجعله دعامة لرؤيتنا– فإنّه يتأتى في مقولة الناقد عينه؛ والتي وقفنا عندها في كتابه(تحليل الخطاب السردي)؛ إذ أوضح من خلالها أنّ الوصف معرقل للحدث ، بل مفسدا إياه بتعبيره ونصّ قوله الآتي " علاقة الوصف بالسرد كثيرا ما تكون مزعجة له ثانية من مساره معرقلة لنمائه؛ بل مفسدة، أطورا، لبنائه، إذ كلّما تدخّل الوصف، توقّف السرد، وتوارى الحدث إلى الوراء "[2]

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 251.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (مرجع سابق)، ص 265.

أمّا بخصوص المفهمة التي قيّد من خلالها الناقد مكوّن(الوصف)؛ فإنّها لا تحيد عن الهدف – الأثر- الذي يتركه هذا المكوّن السردي؛ وهذا ما أوضحه قوله:" فالوصف، إذن، غايته أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات؛ فيحوّلها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي إلى صور أدبية قوامها نسج اللغة، وجمالها تشكيل الأسلوب" [1] .

كما يشدّد في كتابه ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) على إدراج مسّمى "الوصف" ضمن ما أسماه " الحالة الأسلوبية"؛ – التي نراها غير منزاحة عن مكوّنات الخطاب اللساني(الصوتية/ التركيبية/ الدلالية)-؛ فعبرها تتحدّد البنية النصّية الكبرى للعمل الأدبي؛- أو تتحدّد هويته بتعبير الناقد عينه-؛ حيث يقول:" الوصف حالة أسلوبية تكاد تلزمه(أي النّص) في إقامة لحمته ، وبناء تركيبته، بل ربّما في تحديد هويته أيضا، كما يلزمه الإعراب في إقامة ألفاظه" [2]

إنّ إطلاق مصطلح " الوصف" لا يستقيم عنده إلا بوجود دلائل او قرائن- إن جاز إطلاقهما معا- يقوم بها، وهو ما يجليّه قوله: " لا ينهض الوصف بوظيفته السردية حتى يشمل المناظر الطبيعية والأحياز الخارجية: كالريح، والمطر، والشمس، والقمر، واللّيل وما فيه من ظلام؛ ووصف الأمكنة الحضرية كالشوارع، والأحياء، والساحات؛ ووصف الأمكنة الطبيعية كالجبال، والسهول والأنهار " [3]؛ فهذه الوظيفة المنوطة به- تحديدا- تؤكدّ الأهمية التي أولاها الناقد له؛ والتي تتشكّل عبر خاصيتي (النمو / التطوّر) التي يستميز بها كذلك؛ فهي ليست حكرا على السرد دون غيره وهذا ما أفصح عنه قوله: " للوصف علاقة حميمة بالسرد حيث يظاهره على النمو والتطوّر؛ كمّا يبدّد بين يديه، كثيرا من

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، ص 245.
[2]- عبد الملك مرتاض ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، (مرجع سابق)،ص 195.
[3]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 265.

الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردي لو لم يتدّخل الوصف لتوضيحها كوصف القامات، والعيون، والوجوه، (...) والأجسام جملة " [1]

لم يستقر الناقد عبد الملك مرتاض عند هذا الإطلاق المحدث(الوصف بالعلاقة)؛ بل ألفيناه يرد في صورة مصطلحية أخرى هي(الوصف التقليدي بالعلاقة) ، وفي لمحة مصطلحية متعلّقة بمورفولوجية مسمّى " الوصف"؛ فإنّنا نراه في سياق نصّي آخر جاعلا دال " الوصف" وفق صيغة (المركّب النعتي)- أو الوصفي-؛ والمتمثّل في مصطلح(الوصف التقليدي) ولعلّ القصد من هذه الإضافة اللفظية- وفق تصوّرنا-؛ هو وضع إطار- أو محدّد- تمييزي بينه، وبين ما أطلق عليه(الوصف بالعلاقة) [2]

بناء على ذلك، فإنّنا سنوضح المنظومة المصطلحية المتعلّقة بمكوّن (الوصف) عنده؛ أي ذكر بعض الشواهد النصّية التي أوردت مصطلح(الوصف)؛ وكذا المفردات البديلة والمغايرة المندرجة في الحقل المعجمي ذاته لدال (الوصف) وسنوضحها من خلال هذا الجدول :

المصطلح	المقطّعة الجملية	المدوّنة	الصفحة
	-" إنّ الوصف يتطلّع إلى الأحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها معا".	في نظرية الرواية	251
	-" فليس الوصف، لدى نهاية الأمر، إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ ".		257
	-"يقوم مثل هذا الوصف، غالبا، على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف		252

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 264.
[2]- ينظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، (مرجع سابق)، ص 195.

الوصف	". -" الوصف في السرد حتمية لا مناص منها". -" ممّا لاحظناه على بناء هذا الوصف، عامة أنّه قصير في معظم الأطوار". -"فكأنّ الوصف صفة لازمة تعتور كلّ خطاب ". -" والحقّ أنّ هذا الوصف، هنا بالذات لا يدلّ على كبير شيء". -" اصطناع الوصف في حدّ ذاته يبيّن لنا مدى عناية السارد الأفللي ببناء النّص وترميمه وتنميقه، وزركشته" .	**تحليل الخطاب السردي** **ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	264 265 195 200 203
الوصف التقليدي	-" إنّ الوصف التقليدي يجده عاجزا، في بعض الأطوار، عن أن يعبّر عن بعض الدلالات الشفّافة، والمعانياللطيفة" . -" لا يستطيع الوصف التقليدي هنا الحلول محل الوصف بالعلاقة".	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	196 196
الوصف النحوي التقليدي	-" نفضي الآن إلى الوصف بمعناه النحوي التقليدي".	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	198
الوصف الحقيقي	-" الصفة تعود على ما قبلها في الوصف الحقيقي النحوي، هو مجرد رؤية تقليدية" .	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	201
الوصف العادي	-" نودّ التوقّف لدى ضرب من الوصف يخرج عن هذا الإطار النحوي التقليدي، وهو في تصوّرنا أرقى بكثير من الوصف العادي".	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	195

الوصف بالعلاقة	-" فالوصف إذن بالعلاقة له قدرة عجيبة(...) فنراه يتسلّق إلى أعلى درجة الرشاقة الكلامية". -" نلاحظ أنّ استعمال السارد أصلا يمكن أن يشمل وصفين اثنين وصفا تقليديا، وصفا بالعلاقة" .	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	196 196
الوصف التقليدي بالعلاقة	-" الوصف التقليدي بالعلاقة هو وصف كأنّه كاد ولم يكن، أو كأنّه جماليا، ولم يكن نحويا".	**ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد**	195

إنّ قراءتنا لهاته الشواهد الجماليّة المثبتة في هذا الجدول؛ قد جعلنا نخلص إلى ملمح مصطلحي مهم مقتضاه إقدام عبد الملك مرتاض على ما يشبه التنويع المفرداتي للفظة واحدة؛ فمن ذلك مسمّى (الوصف)؛ الذي نجد له مقابلات لفظية عدة؛هي(الوصف التقليدي / الوصف النحوي التقليدي/ الوصف الحقيقي/ الوصف العادي)؛ وهو الأمر ذاته في مصطلح(الوصف بالعلاقة) الذي وسمه وفق صيغة مركّبة مطوّلة هي(الوصف التقليدي بالعلاقة)؛ وهي الإشكالية التي تلزم قراءة نقدية مصطلحية واعية لإزاحة اللبس عنها؛ ذاك أنّ إطلاق المصطلح الواحد عبر المقابلات المفرداتية العدّة، دون وضع إطار محدّد لخصوصيتها، يؤزم مسألة فرزها لدى المتلقي.

نخلص من خلال هذا الفصل أنّ الناقد عبد الملك مرتاض استعمل مجموعة من الآليات في تعريف المصطلح النقدي، فمرة عرف بالخصائص ومرة بالمكونات وتارة أخرى بالوظيفة والتصنيف، وهذا التنوع أخصب المجال التعريفي للمصطلحات، كما أنه أعطى لكل مصطلح ما يناسبه ويساعد في تمييز مفهومه عن المفاهيم الأخرى.

خاتمة

خاتمة :

وفي الختام ومن خلال ما تقدم ذكره حول موضوع تجربة النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض نستنتج مايلي :

- ❖ أنّ النقد ضروري في الحياة والأدب لأنه يقوم النصوص ويبرز جماليتها ويكشف نقصها.
- ❖ أن دلالة النقد تغيرت بتغير الحياة، حيث انتقلت من نقد الدراهم إلى نقد النصوص.
- ❖ أنّ النقد لم يعد يقتصر على فئة الشعراء كما كان في العصر الجاهلي وإنما تعداه إلى غير الشعراء كالنحاة والأدباء والنقاد.
- ❖ النهضة التي شهدتها الساحة العربية فرضت تطورا في الأدب العربي وبالتالي نهضة في النقد وتقدمه، وهذا بفعل عوامل كثيرة كالتأثير بالثقافة والآداب الغربية.
- ❖ إنّ النقد في العصر الحديث مثله كل من ميخائيل نعيمة من خلال مؤلفه" الغربالّ الذي ضمنه آراء نقدية بارزة فكان منهجه في النقد تأثريا راجع إلى تأثره بالآداب الغربية ، وخاصة المذهب الرومانسي.
- ❖ بلغت الكتابة من عبد الملك مرتاض مبلغ التعايش الحقيقيّ، فبينه وبينها علاقة تتبدّى في وصفه لكلّ ما يتعلق بها، وهي وسيلة وغاية بالنّسبة له.
- ❖ التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لايشم ولايرى وأن انعدامه في أي يعني الاختناق المحتوم من خلال هذه التعريفات الثلاث نرى أن محاور التناص:
- ❖ أ- حضور نصوص غائبة في نصوص حاضرة.
- ❖ ب- هذا الاستحضار عن غير القصد.
- ❖ ت- وهو ضروري في الإبداع.
- ❖ حاول مرتاض في كتابه(نظرية النص الأدبي) أن يوصل مسألة التناص، وقد اقترح مصطلحات أخرى التناص والتناصية والتكاتب السرقات والمقارءة.

خاتمة :

- ❖ يقول مرتاض أن التناص تعود جذوره في النقد العربي إلى عبد القاهر الجرجاني.
- ❖ التناص يعد مصطلحا من المصطلحات السيميائية الحديثة.
- ❖ لغة اللغة مصطلح من المصطلحات اللسانيتية.
- ❖ الانزياح أخذ هذا المصطلح من جهد النقاد الغربيين والعرب الكثير حتى أنه تفرد بكتب خاصة.
- ❖ التفكيكية إن أبسط تعريف مبكر للتفكيكية كإجراء منهجي أورده عبد الملك مرتاض هو ما ظهر في مطلع الثمانينيات.
- ❖ التشاكل مفهوم من المفاهيم السيميائية التي أدخلت في الخطاب النقدي المعاصر
- ❖ السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا في العصر الحديث، إذ كانت في العصور السابقة مرتبطة بعلوم أخرى: كالكيمياء والطب وشيء من السحر.
- ❖ سيطر على السيميائية اتجاهان رئيسيان :
- ❖ اتجاه أوروبي نسبة إلى اسهامات (فرديناند دي سوسير).
- ❖ اتجاه أمريكي نسبة إلى اسهامات العالم والفيلسوف الأمريكي" (شارل ساندرس بيرس)
- ❖ السيمياء مصطلح غربي يوافق معناه إلى حد كبير مفهوم" العلامة" عن العرب.
- ❖ إن إشكالية المصطلح السيميائي في طليعة الاهتمامات لدى عبد الملك مرتاض، ولذلك فإن الدارس لأهم كتبه الحداثية يلفيها تسخر بحشد كبير من مثل المصطلحات السيميائية نذكر منها السمة هذه أحد المصطلحات السيميائية الجديدة التي لا زالت تحيا مرحلة التقبل والتجريب في الخطاب النقدي المعاصر
- ❖ السيميائية هي أهم نموذج من النماذج الليسانياتية السيميائية التي حظيت باهتمام الدارسين والعلماء في حقول عديدة في الفكر، واللسانيات، النقد الأدب والأنثروبولوجيا.

- لا تزال السيميائية تشهد اختلافا فقد أطلق عليها الغربيون مصطلحي :(Sémiotique
- استطاع عبد الملك مرتاض بلورة مصطلح عربي، مستلهما أصوله من الغرب وهو مصطلح الشعريات.
- يفضل عبد الملك مرتاض استعمال مصطلح الشعريات بدلا من مصطلح الشعرية، وذلك انطلاقا من اللسانيات.
- أكد الباحث أن مصطلح الصورة الشعرية من المصطلحات العربية، وليس من المصطلحات الوافدة الغربية الحديثة، وبأنه متجذر في التراث البلاغي والثقافة الإسلامية.
- فرق عبد الملك مرتاض بين مصطلح الشعرية والشعريات، فيرى أن الشعرية تعني المواصفات التي نلمسها في النص الشعري، بينما الشعريات فهي العملية النقدية تهدف الى الكشف عن وظيفة الكتابة الشعرية.
- يفضل الباحث مرتاض مصطلح الحيز بدلا من مصطلح الفضاء، فهذا الأخير يعد قاصرا بالنسبة لمصطلح الحيز؛ فهو يرى أن الفضاء يكون جاريا على الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف نحو النتوء، الوزن، الثقل،والشكل.
- الحيز من خلال الدلالة اللغوية هو الفراغ الذي نجده حول الأرض ودلالته عند مرتاض هو مظهر من مظاهر الفراغ والإمتلاء ويعتبر عنصر رئيسي في تشكيل المبنى الحكائي.
- من خلال دراستنا لمفهوم الحيز بوصفه فضاءا ومن خلال متابعتنا له من خلال الدلالة اللغوية والنقدية عند عبد الملك مرتاض توصلنا إلى أن الفضاء هو المكان الواسع، وهو مصطلح قائم على الاتساع واللامحدودية في الحيز، وقد تناوله في دراسته النقدية في كتابه دراسة سيميائية تفكيكية في قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة.

خاتمة :

❖ وكذلك دراستنا لمفهوم الحيز بوصفه مكانا ومتابعتنا لدلالة هذا المصطلح من خلال الدلالة اللغوية و النقدية توصلنا إلى أن المكان هو كل حيز له حدود تحده وهو كل ماعني حيزا جغرافيا، وقد تناوله من خلال دراسته النقدية في كتابه تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ

❖ نظر الباحث إلى قصيدة النثر نظرة دونية؛ لأنها لا نسب لها، إذ لا تعد شعرا ولا نثرا، كما وجد من خلال تأصيله وتمسكه بالتراث، جذورا عربية من خلال عدة تصنيفات لها ومنها القصيدة الغنائية.

❖ عمل مرتاض في كتابه على تعريف كثير من المصطلحات النقدية، وذلك بالتعرض لمعناه اللغوي أحيانا، ثم ذكر بعض التعريفات لباحثين آخرين أحيانا أخرى، ثم يقدم تعريفه لمفهوم ذلك المصطلح حسب وجهة نظره، غالبا ما يتبعه بمبررات لاختياره ذلك التعريف.

❖ تنوعت آليات مرتاض في تعريفه للمصطلحات النقدية، فتارة يعرف بالخصائص، وتارة أخرى بالمكونات وأخرى بالوظيفة...

❖ التعريف بالخصائص هو أكثر الآليات استخداما عنده، وهي آلية تسمح بتمييز المفهوم عن بقية المفاهيم خاصة تلك التي تجاوره.

❖ إن الناقد" عبد الملك مرتاض" ببحثه في نظرية الرواية عبر حصيلة قراءات متباينة في أزمنة وأمكنة مختلفة مركزا على تقنيات السرد الروائي، كان يبحث عن سمات مشتركة وملامح متقاربة تتيح له صياغة نظرية للرواية العربية، لكنه أهمل نظريات أساسية لم يتعرض لها، ما جعله يقع في مخالفات عديدة رغم طروحاته الفلسفية والنقدية العميقة في تفسيره لتقنيات شكل الرواية.

خاتمة :

❖ إن طروحات " عبد الملك مرتاض" حول نظرية الرواية بصفة عامة لا يمكن تجاوزها فهي جادة إلى حد كبير، إذ يمكن لأي باحث في هذا المجال أن يعتمد مقولاته و تنظيراته لأنه أضاف أشياء أغفلها مجموع النقاد والمنظرين العرب خاصة في تحديداته حول البنية السردية وكيف تظهر في الرواية.

❖ لقد غلب الطابع الإحصائي في مقاربته لرواية " زقاق المدق" في رصد البنى السردية للرواية، إذ لم ينظر إليها من خلال دورها في بناء الرواية وعواملها السياقية والنسقية، كما أنها تتيح المجال للكشف عن مفاهيم البنيوية التكوينية القائل بها" غولدمان"، حتى إن الخطاب الروائي الجزائري يصبح بمثل هذه المقاربات، على اعتبار أن الرواية الجزائرية واكبت مختلف الأشكال الروائية التي ظهرت في أوروبا خلال القرن 19 وإلى يومنا هذا، وقد جسدت مختلف الصراعات الطبقية السائدة داخل المجتمع الجزائري، لكن ما يهمنا أن" مرتاض" حاول تمثل النظريات الروائية الغربية وكانت نيته واضحة في بلورة نظرية للرواية العربية شأنه شأن المنظرين العرب الآخرين.

❖ إن هذا التراكم النقدي الروائي الذي يستند ويواكب في معظم تراكيبه إلى التراكم النقدي الروائي الغربي، لا يعني بالضرورة أنه أجاد في مواكبة نظيره الغربي بل هناك عدة هفوات في تطبيقاته وممارسته النقدية على الخطاب الروائي، وهذا ناتج عن غياب بعض الرؤى الواضحة والعميقة لمستقبل النقد الروائي والرواية العربية عموما.

❖ إن السعي وراء بلورة نظرية الرواية العربية قابلة لأن تكون، لكن بموجب أن يكون هناك قارئ عربي برصد مختلف أشكال التعبير الروائي بنظرة فلسفية وعمق الطرح والتفكير، لكن بما أن الرواية ما تزال قيد التكوين والتطور و الاكتمال فإن نظرية الرواية رهينة هذا السعي، فلا يمكن أن نقول أيضا إن هناك نظرية الرواية متكاملة المعالم والأسس.

خاتمة :

وهكذا يصل البحث إلى منتهاه، بعد رحلة بحثيّة محطتها النّقد، ومناهجه ومصطلحاته، ووسيلة نقلها العقل المدبر، وزادهُها الكتب، وطريقها الشّرح والتفصيل، والاستقراء والتّحليل..، رحلة كانت يسيرة ممتعة أحيانا، ومتعبة مرهقة أحيانا أخرى، وتفاوت السيّر في هذه الرحلة البحثية ناشئ عن مادتها العلميّة من حيث الصّعوبة والسّهولة، وعن السائر نفسِه، جانبه النّفسيّ من حيث الرغبة والعزيمة، قوتهما وضعفهما، والحياة اليومّية من حيث توفُرُ الوقت وقلّته، وعلى طريق هذه الرحلة البحثيّة قفزات علميّة إن وُفقنا، وربما سقطات علميّة كذلك إن لم نوفق، فعلى الطّريق حُفر وكلاليب تترصدنا، هي مواقع الغموض والاختلاف، إن أصبنا نجونا وسبقنا بالخيرات، وإن جانبنا الصّواب اقتصدنا.

الملاحق

السيرة الذاتـية لعبد الملك مرتاض :

ولد عبد الملك مرتاض– بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن مُحَّد بن أبي طالب، وابن زينب بنت أحمد سوالي– في عاشر يناير 1935 بمجيعة– أصل نطقها" نجيعة "، وهي بلدة من عرش مسيردة العليا، ولاية تلمسان، الجزائر.

حفظ القرآن العظيم وتعلم مبادئ الفقه والنحو في كتاب والده الشيخ (عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن مُحَّد بن أبي طالب)، بقرية الخماس التي تبعد عن الحدود المغربية الشرقية بثمانية عشر كيلو مترا.

التحق في أكتوبر من عام 1954،بمعهد ابن باديس بقسنطينة وباندلا ع الثورة الجزائرية أغلق المعهد وتفرق طلابه في شهر فبراير من عام 1955، فغادر هذا المعهد فيمن غادروه إلى الأبد....

التحق بجامعة القرويين بفاس(المغرب) في شهر أكتوبر من عام 1955، وقطن بالمدرسة البوعنانية التي أصيب فيها بمرض السل، فنقل إلى مستشفى مدينة فاس(دار الدبيبغ) .

–1960 التحق بكلية الآداب جامعة الرباط (المغرب) .

– 1960 سجل في كلية الحقوق والعلوم السياسية، ومعهد العلوم الاجتماعية ، بجامعة الرباط.

–1961 التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط .

– عضو المنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني(1956–1962).[1]

2– شيوخه وأساتذته:

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 239.

أوّلهم: والدُه الفقيه الشيخ الحاج عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب الذي حفّظه القرآن وعلّمه مبادئ العربيّة(دارس معه الآجروميّة) والفقه المالكيّ(درّس له المرشد المعين في الضروريّ من علوم الدين، لعبد الواحد بن عاشر).

* الأستاذ الأديب الكاتب الشاعر أحمد بن ذياب(من الجزائر)(معهد ابن باديس بقسنطينة).

* الدكتور نجيب محمَّد البهبيتي(من مصر)(جامعة الرباط)؛ الأستاذ العلاّمة محمّد الفاسي(من المغرب)(جامعة الرّباط)؛ الدكتور جعفر الكتّاني(من المغرب)(جامعة الرباط)، الدكتور عبد الرّحمان الحاج صالح(من الجزائر)(جامعة الربّاط)، الدكتور إحسان النص من سوريا(جامعة الجزائر)، الأستاذ أندري ميكائيل(الكوليج دوفرانس، باريس).[1]

3- رحـلاته:

هاجر إلى فرنسا سنة 1953من أجل الكدح في الديار الفرنسيّة، ، فاشتغل بشمال فرنسا في (أفران) معامل " أوبي"(Usines d'Auby– les Douai)بالشّمال الفرنسيّ، فلم يستطيع جمْعَ شيء من المال للتّمكّن من الالتحاق بإحدى مؤسّسات العلم فيما بعد، فظل يكدح هناك لمدة خمسة عشر شهرا.

التحق سنة 1954، بعد عودته من فرنسا، بمعهد ابن باديس بقسنطينة، ولكنه لم يدرس به إلا خمسة أشهر وذلك بعد أن قررت السلطات الاستعمارية الفرنسية غلقه، فتقطعت الأسباب بطلابه وأساتذته فتفرّقوا جِذَعَ مِذَعَ.

التحق في خريف سنة 1955 بجامعة القرويين بفاس، لمتابعة دراسته، ولكنه لم يمكث هناك إلا بضع أسابيع اضطر على إثرها إلى دخول مستشفى فاس لمرض ألم به.

[1]– محمَّد سيف الإسلام بوفلاقة، المفكر الناقد، تأملات في أعماله، المكتب العربي للمعارف،ط1،2018، ص 133/132/131/130/129.
كذا ينظر إلى يوسف وغليسي، عاشق الضاد قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض، جسور للنشر والتوزيع، ط1439،1هـ/2018،ص 10/09

أتيح له أن يسافر إلى كثير من الأقطار لحضور ندوات ومؤتمرات أدبية وثقافية، فبالإضافة إلى أنه زار كل البلدان العربية، وكثيرا من البلدان الأوربية،فقد زار الاتحاد السوفياتي سابقا مرتين، ودعى إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ولبى الدعوة مرة واحدة(1985) ، وذلك لحضور ندوة علمية بجامعة ريتجرس، بولاية نيوجيرزي .

4- الشهادات العلمية :

- نال عام 1960 شهادة البكالوريا (القسم الثاني من الشهادة الثانوية) ، تطوان(تقدم إليها مرشحا حرا).

- تخرج في يونيو سنة 1963من كلية الآداب بجامعة الرباط، وكان الأول في شهادة الأدب (ليسانس في الأدب).

- تخرج في يونيو سنة 1963 أيضا من المدرسة العليا للأساتذة بالرباط، ونال المنزلة الأولى بين المتخرجين.

- نال درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر في السابع مارس من عام 1970 (وهي أول درجة علمية تمنحها الجامعة الجزائرية في عهد الاستقلال)، عن موضوع " فن المقامات في الأدب العربي" .

- نال سنة 1983 درجة دكتوراه الدولة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة السوربون الثالثة بباريس بإشراف الأستاذ الدكتور أندري ميكائيل ، ورأس لجنة المناقشة المؤلفة من خمسة أساتذة: الأستاذ مُحَمَّد أركون، وذلك عن موضوع " فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)[1]

- نال عدة شهادات تقديرية وفخرية، كما كرمته هيئات علمية وثقافية عدة مرات، منها جامعة عنابة وجامعة وهران، وجامعة بشار، وجمعية إبداع، والشروق الأسبوعي.

5- أنشطته ووظائفه ومهماته:

[1] - ينظر إلى يوسف وغليسي، عاشق الضاد قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض، جسور للنشر والتوزيع، ط1439،1هـ/2018،ص 10/09

– عين سنة 1956 مدرسا للغة العربية في مدرسة ابتدائية بمدينة أحفير، بعد النجاح في مسابقة أجريت لاختيار المدرسين بوجدة، المغرب الأقصى.

– عين سنة 1963 مستشارا تربويا للمدارس الابتدائية بمدينة وهران وضواحيها. [2]

– التحق سنة 1963بالتعليم الثانوي حيث ظل يعمل مدرسا للغة العربية سبع سنوات بثانوية ابن باديس بوهران.

– عين سنة 1971رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها، لدى استحداثها، لأول مرة ، بجامعة وهران.

– عين سنة 1974 مديرا لمعهد اللغة العربية وآدابها، لدى استحداثه، لأول مرة، بجامعة وهران.

– انتخب سنة 1975 رئيسا لفرع اتحاد الكتاب الجزائريين لولايات الغرب الجزائري لدى استحداث هذه الهيئة لأول مرة.

عين نائبا لمدير جامعة وهران(1980–1983).

– أسس مجلّة" دراسات جزائريةّ، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران(1998). [1]

– عيّن عضوا في المجلس العلميّ للمركز الوطنيّ للأبحاث التّاريخيّة والحركة الوطنيّة بالجزائر.

*** نشر في معظم العواصم العربية، والمدن الثقافيّة مثل فاس، ووجدة ، والقاهرة، وتونس، ودمشق، بيروت، الكويت، بغداد، صنعاء، الرياض، الظَّهران، المنامة، ومسقط، والدّوحة، ودبيّ، وأبوظبي...**

*** سجل اسمه في موسوعة لاروس بباريس مصنَّفاً في النقّاد؛ كما سجّل في موسوعات عربية وأجنبيّة أخرى في سورية، والجزائر، وألمانيا.**

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[1]– يوسف وغليسي، عاشق الضاد، قراءات في كتابات عبد الملك مرتاض، ص338.

* قُدمت، أو تُقدّم، حول كتاباته النّقديّة الإبداعيّة، ومنهجه في النّقد والتّحليل رسائل جامعيّة(ماجستير دكتوراه دولة) في جامعات عنّابة، وباتنة وقسنطينة، ووهران، وتلمسان...

* قرّرت كتبه وبعض مقالاته المنشورة في بعض المجلات المحكّمة لطلاب الدراسات العليا في جامعات عربية في الأقطار العربية مثل نواكشوط(بنية الخطاب الشعريّ)، وجامعات جزائرية(مجموعة من الكتب)، وجامعة تونس(فن المقامة في الأدب العربي)، وجامعة صنعاء(النص الأدبي من أين وإلى أين؟)، وبعض الجامعات الأردنيّة(السبع المعلقات).

*2001(أبريل) كرّمته جامعة وهران، ودُرست أعماله الإبداعيّة والنّقديّة على مدى ثلاثة أيّام في ندوة وطنيّة.

*2002 عيّن عضواً في مجلس الإدارة لمؤسّسة الفكر العربيّ، ببيروت، وظلّ عضوا فيه لمدّة ثلاث سنوات.

*2002عيّن عضواً مراسلاً في مجمع اللّغة العربيّة بدمشق.

*2002 عُيّن عضواً في الهيئة الاستشاريّة لمجلّة" فصلية إيران والعرب"، ببيروت.

تقديمه لكُتُب بطلب من مؤلّفيها :

ممّا قدمه من مؤلّفات بطلب من أصحابها: مقدمة لكتاب للأستاذ الدكتور مختار حبار(جامعة وهران)، ومقدمة لأحد كتب الأستاذ رابح بوكريش(مدينة الجزائر)، وتقدمة للجزء الثاني من كتاب" ما هكذا يكتب الشعر" للأستاذ العلّامة علي العبادي(المملكة العربية السعوديّة)....

كما اختير حكما للسنة الثالثة في مسابقة أمير الشعراء التي تنظمها هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، وتذاع مباشرة من تلفزيون أبوظبي.[1]

[1]– يوسف وغليسي، عاشق الضاد، قراءات في كتابات عبد الملك مرتاض، الصفحة نفسها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)

أ/ المصـادر:

عبد الملك مرتاض:

01- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة وتحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر،(دط)،1993.

02- عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1990.

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

04- عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، دط ، 2019 .

05- عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النص: تحليل مجهري لمجموعة" تفاحة الدخول إلى الجنة " ، دار البصائر، باب الزوار، الجزائر، دط، 2013.

06- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة- قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة" أشجان يمينية"، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1998.

07- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، دط، 2003.

08- عبد الملك مرتاض، مائة قضيّة وقضيّة، دار هومة، الجزائر، دط ، 2012.

09- عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،1996.

10- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

11- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين ، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، 1969.

12- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة، الكويت، دط،1998.

13- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001 .

14- عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، دار هومة، بوزريعة، الجزائر،دط، 2007.

15- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2010.

16- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط4، 2007.

17- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة- ،دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009 .

ب/ الكتب العربية :

01- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة مدني،مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

02- الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000.

03- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسات سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.

04- الشريف الجرجاني، التعريفات، تح، مُحَّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر،القاهرة، دط، 2004.

05- الأجود الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1989.

06- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط2، 2007.

07- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمطابع المركزية، عمان، الأردن، ط1، 2004.

08- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994.

09- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع: مُحَّد عبد المنعم خفاجى،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(دط)(دت).

10- أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر،ط3، 1963.

11- أحمديوسف،القراءةالنسقيةبسلطةالبنيةووهمالحايثة،منشوراتالاختلاف،الجزائر، ط1،2007 .

12- أنور نصر الله هدام : المصالحة الوطنية في الجزائر خطوة حضارية نحو أزمة اختيار السلطة السياسية، معهد الهقار جنيف،ط1، 2007.

13- أحمد شهاب، تحليل الخطاب النقدي المعاصر في المغامرة الجمالية للنص الأدبي(دراسة في نقد النقد)، عالم الكتب الحديثة، أربد ، الأردن، 2015.

14- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، دط ، 2002.

15- إبراهيممحمودخليل :النقدالأدبيمنالمحاكاةإلىالتفكيك،دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1424هـ-2003.

16- إبـراهيم محمـود خليـل، واقـع الدراسـات النقديـة العربيـة في مائـة عـام، مطبعـة الجامعـة الأردنية،2012.

17- إدريس بودية، الرؤية والبيئة في روايات الطاهر وطار،منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

18- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.

19- إبـراهيم أحمـد ملحـم، الخطـاب النقـدي وقـراءة الـتراث، نحـو قـراءة تكامليـة، عـالم الكتـب الحديث،ط1،إربد، الأردن،2007.

20- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1985.

21- بن بوجمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية لطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

22- بشيرتاوريرت الحقيقة الشعرية على ضوءالمناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث،أربد،الأردن، دط،2010 .

23- جان بياجيه :البنيوية،منشورات عويدات،بيروت،لبنان،ط4،1985 .

24- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3 ،2000.

25- حسـين الحـاج حسـن ، النقـد الأدبي في أثار أعمالـه، المؤسسـة الجماعيـة للدراسـات والنشـر، بيروت، لبنان، ط1، 1996 .

26- حنون مبارك، دروس السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1 ، 1987.

27- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1990.

28- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009.

29- حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول: مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، دار الغرب، وهران ، الجزائر ،دط، 2001.

30- خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية للدّراسات والّنشر والتوزيع، ط1، 1987م

31- خديجة زبار الحمداني، أبحاث صرفية، دار صفاء، عمان، الأردن،ط1، 2010.

32- خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1965.

33- رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، فاس، المغرب،ط1، 2011.

34- رابح بوحوش، معضلة الخطاب الأدبي وأزمة المناهج النقدية نحو سلف النص، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 2006، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي،ط1 ، 2008.

35- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،ط9، 2002.

36- سعيد رياض، الشخصية(أنواعها، أغراضها، فن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة،ط1، دت.

37- سمير سعيد، مشكلات الحداثة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر،ط2، 2002.

38- سيد قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003.

39- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط3، 1997 .

40-سعيد يقطن، انفتاح النص الروائي(النص السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001.

41- سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

42- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دارالتوفيق للطباعة،والنشرو التوزيع، لبنان،بيروت،ط1، 2004 .

43-سمير حجازي،النقدالأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دارالآفاق، دط،دت.

44- سمير حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة،دط، 2005.

45-سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

46- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون البيضاء المغرب، الجزء الأول، المغرب، دط، دت.

47- سعد أبو الرضا :النقد الأدبي الحديث :أسسه الجماليةومناهجه المعاصرة ،رؤية إسلامية، دط، دت.

48- سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1995.

49- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ج3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1996.

50- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، دت.

51-شوقي ضيف،البحثالأدبي(طبيعته،مناهجه،أصوله،مصادره)،دارالمعارف، القاهرة، مصر، ط7،دت.

52- شكري مُحَمَّد عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والفرس، دط، سلسلة المعرفة، الكويت، 1993.

53- صلاح فضل ، في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط ، 2007.

54- صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد الأدبي،دارالشروق،القاهرة،مصر، ط1،1988 .

55-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر،ميريت للنشر والمعلومات،القاهرة،مصر، ط1،2002 .

56- صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه،منشورات السابع من أبريل، ط1، 1996.

57- طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار الياجوري العلمية،دط، 2011.

58- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، دط ، 1990 .

59- علي عبد الواحد الوافي : علم اللغة، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط 7 سنة 1972 م.

60- عبد الله مُحَمَّد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

61- عبد السلام المسدي،في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس (د ط)، 1994.

62- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.

63- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس،(دط)،1994.

64- عبد الله الغذامي، تشريع النص- مقاربات تشريعية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، ط1، بيروت،1987.

65- عبدالعزيزعتيق :في النقد الأدبي،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،لبنان، دط،1972 .

66- عثمان موافي مناهج النقد الأدبي والدراسةا لأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، دط،2004م.

67- عبد الله الركيبي، أحمد حاج أنيسة، المسار النقدي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

68- عبدالعزيزحمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،عالم المعرفة،العدد232 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،دط ،دت .

69- عبد الله إبراهيم،سعيد الغانمي،عواد علي معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة،ط 2،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، ط2،1996 .

70- عبدالناصرحسن مُحَّد ، نظريةالتوصيل وقراءةالنص،المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات،القاهرة، دط، 1999.

70- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث(تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ماي 1995.

71- علي خذري، سرديات الخطاب النقدي في الشعريّة العربية ، دار غيداء للنشرو التوزيع، غمان، الأردن، ط1، دت.

72- عبد الله يسري: جماليات الرواية العربية (بنية السرد ورؤية العالم)، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2018.

73- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، 1986.

74- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 2005.

75- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ،ط1، 1999.

76- عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد(حدود المعرفة النقدية)، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2016.

77- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

78- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

79- فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات .

80- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، دط، 1986.

81- فاطمة سعدون، المناهج النقدية: إشكالية التطبيق والوعي بالأصول، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، الجزائر، دط، دت.

82- فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

83- ميجان الرويلي،سعدالبازغي:دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3، 2002.

84- منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1405هـ – 1985م.

85- ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة سوريا، دط، 1967.

86- مها حسن القصراوي،الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2004.

87- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دت).

88- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية ساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر،دط، 2005.

89- مُحَمَّدصايل حمدان :قضاياالنقدالحديث،دار الأمر للنشرو التوزيع،الأردن، ط1،1991 .

90- مُحَمَّد كريم الكواز : البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة ، مؤسسة الانتشار، بيروت، لبنان ،ط1،2006.

91- مُحَمَّد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، ط1،(دت).

92- مُحَمَّدعناني،المصطلحات الأدبيةالحديثة،الشركة المصرية العالمية للنشر، ط3،2003 .

93- مُحَمَّدالناصرالعجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقدالحديث،دارمُحَمَّدعلي الحامي،سوسة،تونس،ط1، 1998.

94- مُحَمَّد لخضر زبادية ، من أعلام النقد العربي الحديث والمعاصر، دار الغريب، مصر، القاهرة، ط1، 2006.

95- مُحَمَّد حسن عبد الله ، مداخل النقد الأدبي الحديث، دار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، د ط، 2005.

96- مُحَمَّد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس،دط، 1997.

97- مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت،ط1، 1979.

98- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط2، 1989.

99- مريم جبر فريحات، النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث ومواكبتها، وقائع المؤتمر الدولي الثاني لكلية الآداب والعلوم التربوية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عجلون، الأردن،ط9 ،2015.

100- مُحَمَّد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 1983.

101- مُحَمَّد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر، والتوزيع، الجزائر، دط ، 1981.

102- مُحَمَّد سيف الإسلام بوفلاقة، المفكر الناقد، تأملات في أعماله، المكتب العربي للمعارف،ط1، 2018،

103- مُحَمَّد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1978.

104- مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010.

105- مُحَمَّد بنيس،الشعر العربي الحديث،بنياته وبدلاته، مسألة الحداثة، دار توبقال للنشر، ط1، 1991.

106-مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت،ط1، 1982.

107- مُحَّدخيرالبقا :بحوث في القراءة والتلقي،مركزالإنماءالحضاري،حلب،سوريا، ط1،1998 .

108- نبيلةإبراهيم،نقد الرواية من وجهةنظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة الغريب،مصر،القاهرة،مصر، دط،دت.

109- مُحَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، مصر، القاهرة ،دط ، 1998.

110- نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ط1، 2007 .

111- وليد قصاب :مناهج النقد الأدبي،دارالفكر،دمشق،سوريا، ط2،2007 .

130- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

112- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1983.

113- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،ط 2 ،2002.

114- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2002.

115- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008 .

116-يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدار رابطة ابداع الثقافيّة، الجزائر، 2002 م.

117- يوسف وغليسي ،عاشق الضاد قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 1439هـ/2018م.

118- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المدخل إلى مسار حركة النقد الأدبي في الجزائر، جسور للنشر والتوزيع،ط1، 2000.

119- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث،دار الأمين للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر، ط1،1994 .

د/ المعاجم والقواميس:

01- ابن منظور : لسان العرب (مادة نقد) ، دار الحديث، مصر، القاهرة،مج8، 2003 م.

02- الزمخشري، أساس البلاغة: تح: مُحَمَّد باسل عيود السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1419-1998م.

03- الجاحظ ، الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ج03، 1969.

04- بسام بركة، معجم اللسانيات(عربي، فرنسي) منشورات الجروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1985.

05- عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين، دار الرشيد للنشر الجمهورية، بغداد، د ط، سنة 1981.

06- مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مصر، القاهرة، ط1، 1400هـ/ 1980.

07- مُحَمَّد مرتضى الحسن الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الستار أحمد فراج، الكويت، الج01، 1399هـ/1971م.

08- مُحَمَّد يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب الدال فضل النون، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، ط8، 2005.

09- مُحَّد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مادة نقد، المكتبة العصرية، مصر، القاهرة، دط، دت .

10- مجمع اللغة العربية : معجم الوسيط ج02، مكتبة الشرق الدولية،مصر،القاهرة، ط4، 1979م، مادة (ن، هـ، ج).

هـ/ المجلات:

01- ابتسام مرهون الصفار،أثر المناهج النقدية الحديثة، مجلةالعلامات،الجزء55 ، مجلد14 ، محرم 1426هـ.

02- باقر جاسم مُحَّد،(نقد النقد أم الميتانقد؟) محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، العدد3، يناير/ مارس، 2009.

03- مُحَّدعزام،النص المفتوح التفكيك أنموذجا،مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،العدد 398،2004.

04- عبدالجوادالمحمص :المنهج النفسي في النقد،دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفاء،مجلة الحرس الوطني، ع16 ، دت.

05- فتيحةسريدي نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث،التواصل في اللغات والآداب،العدد،37 ،2013.

06- حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل، ع 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006 م.

07- عبد الملك مرتاض، بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع02، يونيو1993م.

08- مُحَّد عز الدين التازي، الرواية والفضاء الروائي، مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربيّة، رابطة أدباء الجنوب، أغادير، 27-30ماي 2011 م.

09- جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا(مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويت ،ع 44، 05مارس 2004 م.

10- عبد الملك مرتاض، صناعة السعادة باللغة والكتابة، مجلة الكلم، وهران، ع04، ديسمبر 2017 م.

11- عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، مجلة قوافي، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، السنة4، مج07، 1996 م.

12- عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، خوض في إشكالية المفهوم، مجلة علامات،(جدة) ، السعودية، ج 15، مج 14، 1995م.

13- رومان جاكبسون، وظائف اللغة، ترجمة أعبو إسماعيل، مجلة الفيصل، ثقافية شهرية(السعودية)، ع17، 1986م.

14- عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب الماهية والتطور، مجلة قوافل، النادي الأدبي ، الرياض، السعودية، مج4، العدد07، 1996م.

15- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات ، النادي الأدبي، (جدة)، ع1، 1991م.

16- يوسف وغليسي، التّناص والتناصيّة في الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر، مجلّة الآداب، ع 9، مارس2008م.

17- مُحَّد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي(بيروت)، ع60،61، جانفي، فيفري،1989 م.

18- فريد أمعضشو، من قضايا المصطلح النقدي في كتاب شعرية القصيدة لدى عبد الملك مرتاض، مجلة العربية والترجمة،بيروت، ع5و 6خريف 2011، شتاء 2012 م.

19- دافيد سافان، الأصول السيميائية في فكر"شارل بيرس" تر، عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، السعودية، ع 42، مج01،يونيو133،1992م.

20- عبد الملك مرتاض ، حوار أجراه، إبراهيم الجردي نيابة عن مجلة نزوي(مسقطا مخطوط).

21- عبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع01، 1997م.

22- عبد السلام المسدي، الإزدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ع24،مارس1993 م.

23- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات، ج5، مج02، سبتمبر 1992م.

24- عبد الله الشطاح، " رواية تحت المجهر.....الرواية التسعينية....كتابة محنة أم محنة كتاب "، يومية الحوار الجزائرية، 2009/12/16 م.

د- الكتب المترجمة :

01- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر، إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر،(دت).

02- أندريكأندرسونإمبرت :مناهجالنقدالأدبي،ترجمة :الطاهرأحمدمكي،مكتبةالآداب،مصر، القاهرة، دط ،1991 م.

03- بييرزيما :التفكيكية دراسة نقدية،ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ط1، ،1996 م.

04- بيار جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، تر منذر عياشي، دار صلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988م.

05- تزفيتان تدوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1(دت).

06- تيزفيتان تدوروف، الشعرية، ترجمة، شكري مبحوث ورجاء سلامة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م .

07- جورج مونان،تر الطيب البكوش، مفاتيح الألسنية، ، منشورات الجديد، تونس،ط1،1982 م.

08- جوليان غريماس، الفواعل الممثلون، الصورة، تر، عبد الحميد بورايو(ضمن كتاب الكشف عن المعنى السردي، للمترجم نفسه)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر،(دت) .

09- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في منهج)، تر، مُحَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

10- جان بيل مان نوبل :التحليل النفسي والأدب،ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة،1998م.

11- جان إييف تاربيه،النقد الأدبي في القرن العشرين،ترجمة: منذرعياشي،مركز الإنماء الحضاري، بيروت،لبنان، دط،1993 م.

12- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر،دط، 1992م.

13- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة مُحَّد يوسف، دار صادر، بيروت، لبنان،1981م.

14- رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 2002 م.

15- فلاديمير بروب، مرفولوجية الخرافة، تر، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

هـ- الكتب الأجنبية:

01- Bassme Baake; Dictionnaire linguistique; Op; cit.

02- cloude tuge larousse unirwrsel-2- nouweau dictionnaire encyclapediue- lidrairie larousse- paris.

03-Dictionnaire Hachette. Encyclopédiqueillustré Hachette Livre,1997(Meta)

04- greimas(A-s) , courtes(j) , semiotique dictionnaire eaisonné de la théore du langage ; tome – Hachette, 1979,(isomorphisme).

05- Civrtes(j) .sémiotique. dicstonnaire.raisone de la té nirie du langvagetimmeem)َ)a-j(Grimas

06- Carloni J.C et. Filloux ; La critique littéraire ;éditions PUF .Paris 1969.

ط- المواقع الإلكترونية:

01- آمنة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة،: www.Kotop.arabia.com

02- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، السبت 03ماي2022 www.alarab.com/spip.php.page:article19906.

03- عمار بن طوبال، جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مدونة عمار بن طوبال، السبت 04 ماي 2022:

http:koutama18.plogspot.com/210/09/blog.post9693.html

04- كمال الرياحي، رشيد بوجدرة، أو قدر الحياة في فم الذئب، الواشنطوني العربي، موقع أنترنيت : www.arabwachinglomam.org/arabbie بتاريخ 2022/5/11م.

ك- الأطروحات الجامعية:

01- صليحةقصاب : حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار،شهادةماجستير،قسماللغةالعربيةوآدابها،جامعةمُحَّدبوضيافالمسيلة،2009 م.

02- هاشمي قاسمية، تجليات الشعرية في منظومة المناهج النسقية، شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة العقيد حاج لخضر 2008/2007 م.

03- وردةعبد العظيم عطاالله قنديل، البنيوية ومابعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي،شهادةماجستير،قسماللغة العربية،الجامعةالإسلامية،غزة،فلسطين،2010 م.

04- وردةمداح: التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي،شهادةماجستير،قسم اللغةالعربيةوآدابها،جامعةالعقيد الحاج لخضر،2010-2011 م .

05- حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة مُحَّد بنيس النقدية- الشعر العربي الحديث بنياته، إبدالاتها نموذجا، مذكرة لنيل الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف(الجزائر)،دط ،2012.

06- هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران، 2013/2012.

07- غنية كبير، حداثة النقد الروائي، رسالة ماجستير، جامعة سطيف، 2014

فـــهرس المحتويـــــات

فهرس المحتويات

مقـــــــــدمة	أ – هـ
مدخــل تمهيدي النقد والمناهج النقدية.....	06
المبحث الأول: في ماهية النقد.....	08
01– مفهوم النقد:.....	08
1–1– لغة:.....	08
1–2– اصطلاحا:.....	10
2– مفهوم النقد في التراث العربي:.....	14
3– مفهوم النقد عند الغرب:.....	15
4– أهمية النقد الأدبي:.....	16
المبحث الثاني: النقد والمناهج النقدية(السياقية والنسقية).....	22
1– مفهوم المنهج	22
1–1– المنهج لغة.....	22
1–2– اصطلاحا.....	23
2– المناهج السياقية	23
2–1 المنهج التاريخي :La méthode historique.....	24
2–2 المنهج الاجتماعي :critique social.....	26
2–3 المنهج النفسي:psychocritique.....	28
3– المنـــاهج النصية(النسقية):.....	29
3–1 البنيوية:.....	30
3–2– التفكيكية: Déconstruction.....	33
3–3– جمالية التلقي Esthétique de réception.....	38
الفصـــــــل الأول: فـــــــي نقـــــــد الـــــــرواية	

فهرس المحتويات :

1– الرواية الجزائرية(تحولات الواقع والشكل).....	44
1–1– الكتابة الروائية في مرحلة السبعينيات:.....	46
1–2– الكتابة الروائية في مرحلة الثمانينيات.....	50
1–3– الكتابة الروائية في مرحلة التسعينيات.....	52
2– تطور النقد الروائية وأثره على النقد الإبداعي الجزائري.....	54
2–1– مفهوم النقد الروائي:.....	55
2–2– النقد الروائي الغربي:.....	57
2–3– النقد الروائي العربي:.....	61
2–4– النقد الروائي في التجربة النقدية الجزائرية.....	70
الفصـــل الثـــــــاني: تجـــــــــــربة النقد الأدبي عنـد عبد الملك مرتاض	
1– عبد الملك مرتاض والكتابة:.....	78
2– الشعرية والشعريات عند عبد الملك مرتاض.....	88
3– التشاكل:.....	95
4–قصيدة النثر:.....	100
5– المصطلح السيميائي عند عبد الملك مرتاض:.....	103
6– الانزياح عند عبد الملك مرتاض:.....	112
7– البِنويَّة(**Structuralisme**).....	113
8– التَّحْلِفْسِي:(**Psychanalyse**).....	118
9– التناص (**Textualité**) التَّناصّيّة(**Intertextualité**).....	122
10– السّرديّة(**Narrativitè**) السّردانيّة(**Narratologie**).....	126
11– لغة اللغة:.....	130
12– التفكيكية:.....	132

الفـــــصـــــــــل الثالث: تجربة النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض.	
1– نظرية الرواية عند عبد الملك مرتاض.....	138
2–آلية التعريف بالتصنيف:.....	139
3– الرواية كجنس أدبي:.....	141
4–بين الجنس والنوع:.....	143
5– آلية التعريف بالخصائص.....	144
5–1 الرواية والمكون التاريخي:.....	150
5–2 علاقة الرواية بالمجتمع:.....	155
5–3 البناء السردي وعلاقته بالرواية الجديدة.....	156
6– مفهوم الشخصية الروائية:.....	159
7– سؤال الشخصية الروائية في مقولات النقد.....	160
8– المستويات في مفهوم الشخصية:.....	162
9–أهمية الشخصية في النص الروائي:.....	164
10– آراء بعض النقاد حول الشخصية في الرواية الحديثة.....	167
11– الشخصية وعلاقتها بالبناء:.....	168
12– آلية التعريف بالوظيفة:.....	170
12–1 الرواية ومستويات اللغة:.....	170
12–2 لغة النسج السردي:.....	170
12–3 السرد من منظور عبد الملك مرتاض:.....	174
13– مفهوم الزمن.....	177
14– الزمن في النقد الروائي.....	178
15– الزمن في منظور النقد.....	179

16- الزمن في الرواية الحديثة.....	182
17- السرد وعلاقته بالزمن:.....	184
18- مصطلح الحيّز عند عبد الملك مرتاض:.....	201
19- العلاقة بين الوصف والسرد من منظور عبد الملك مرتاض.....	218
20- مفهوم الوصف لدى الغربيين:.....	220
الخاتمة.....	227
الملاحق.....	234
قائمة المصادر والمراجع.....	240
ملخص الدراسة.....	265

ملخص الدراســـة :

يمثل النقد الروائي في تداوله حركة نقدية أدبية فاعلة ساعدت في كثير أحيانها على خلق تفاعلات إبداعية تجاوزت في عمقها الفني حدود الصراع الثقافي الذي هيمن على ولادة الرواية، لتحمل في بعدها الانساني تناسلا مفعما بقناعات فكرية متصاعدة.

وهو ما جعل من النقد الروائي سلطة دلالية مهيمنة لها أبعاد نقدية متوازية حملت الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض على تبني قناعات نقدية تأسست على إدراك الأبعاد المفاهيمية التي حملتها مختلف المناهج النقدية السياقية منها والنسقية على السواء، وهو دافعنا إلى هذه الدراسة الموسومة « بتجربة النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض »وفق رؤية بحثية أكاديمية أُسِسَتْ على الوقوف على مختلف القناعات النقدية التي تبناها الناقد عبد الملك مرتاض، سواء في جانبها السّياقي وما مثلته مناهجه المتأصلة من تاريخية واجتماعية ونفسيّة أو حتى النسقية في بعدها البنيوي التفكيكي أو تلك التي تعمل على جمالية التلقي؛ حيث شكلت هذه المناهج في عمومها رؤى نقدية إبداعية تحمّل أعباءها الناقد عبد الملك مرتاض بإسقاطه لها على النصوص الروائية الجزائرية و العربية بقطبيها الكلاسيكي و الحديث من خلال تحولاتها المختلفة عبر مختلف المحطات الزمنية انطلاقا من فترة السبعينيات و الثمانينيات والتسعينيات ، حيث مثلت تجربة النقد الروائي لعبد الملك مرتاض مواقف مفصلية في مسار الرواية العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص، وكان ذلك من خلال منتجاته الإبداعية ، كذا ربطها بالعلاقة بين الشعرية والشعريات، وصولا إلى رؤيته السيميائية.

أما بخصوص موقفه في بعض المصطلحات الانزياح والتشاكل، المناجاة، التناص، لغة اللغة، فقد كان لذلك بعدا نقديا في تجربة النقد الروائي عند عبد الملك مرتاض التي تناولها من خلال نظرية الرواية التي تلقاها في بعض مقالاته النقدية متخذا مواقف نقدية ذريعة لدراستها روائيا وبوصفها جنسا أدبيا وكذا الوقوف بين هذا النوع والجنس وصولا إلى علاقة الرواية بالمكون التاريخي، كذا علاقة الرواية بالمجتمع حيث وقف عند بنائها السردي، وعلاقته بالرواية الجديدة التي تستدعي في ترتيبها على الشخصية الروائية ، الزمن النقدي ، كذا النقد الروائي، المصطلح ، الحيز، حيث عرج الناقد على مختلف التطورات التي شهدتها الرواية من خلال النقد الروائي.

Abstract:

Novel criticism in its circulation represents an active literary critical movement that helped in many cases to create creative interactions that exceeded in their artistic depth the boundaries of the cultural conflict that dominated the birth of the novel. To carry in its human dimension a reproduction full of rising intellectual convictions.

This is what made fictional criticism a dominant semantic authority with parallel critical dimensions that prompted the Algerian critic Abd al- Malik Mortad to adopt critical convictions based on realizing the conceptual dimensions carried by the various contextual and systemic critical approaches alike. Abd al- Malik Mortad " according to an academic research vision that was founded on standing on the various critical convictions adopted by the critic Abd al- Malik Mortad. Whether in its contextual aspect and what his historical. Social and psychological approaches represented. Or even systemic in its deconstructive structural dimensions. Or those that work on the aesthetics of reception,in general. These curricula formed creative critical visions that the critic Abd al- Malik Mortad bore the burden of by projecting them on Algerian and Arabic novel texts with their classic and modern poles through their different transformations through different time stations starting from the seventies. Eighties and nineties. As they represented the experience of novel criticism of Abd al- Malik Mortad has pivotal positions in the course of the Arab

novel in general and the algerian one in particular. And that was through his creative products. As well as linking it to the relationship between poetics and poetics. Leading to his semiotic vision.As for his position in some of the terms displacement and morphology. Monologues. Intertextuality. Language of languag .this was a critical dimensions in the experience of novelist criticism at Abd al– Malik Mortad. Which hr dealt with through the theary of the novel that he received in some of his critical articles. Taking critical positions as an excuse to study it as a novelist and as a literary genre. As well as standing between this genre and gender. Leading to the relationship of the novel with the historical component. As well as the relationship of the novel with society. Where he stopped at its narrative construction. And its relationship with the new novel. Which calls for its arrangement on the fictional character. Critical time. As well as novel criticism. Terminology. Space. Where the critic stopped at different the developments in the novel through novel criticism.