الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين-سطيف2

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة: حفيظة بن قانة

عنوان الأطروحة:

الخطاب النقدي الجزائري المعاصر ومدارس النقد الغربية

المشرف: **أ.د يوسف لطرش**
الجامعة: جامعة عباس لغرور-خنشلة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	جامعة	الصفة
أ.د امحمد عزوي	أستـــاذ	جامعة سطيف 2	رئيسا
أ.د يوسف لطرش	أستـــاذ	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
أ.د عمرو عيلان	أستـــاذ	جامعة خنشلة	ممتحنا
د. أحمد لعياضي	أستـــاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. ليلى بن عائشة	أستـــاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. مبروك دريدي	أستـــاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف 2	ممتحنا

2017-2016

مقدمــة

تسهم الملتقيات والمنتديات الوطنية الجزائرية، التي تنظم في مختلف المجالات بشكل كبير في توسيع فضاء الممارسات النقدية، ومن ثم الدفع بالتجربة النقدية الجزائرية نحو مواكبة جديد القراءات العربية والغربية.

وبحكم توجهه نحو المناهج الغربية يأخذ منها ما يدعم معارفه ويغذي اتجاهاته؛ شهد هذا المنجز النقدي الجزائري المعاصر، الذي تعج به مختلف المنتديات والملتقيات النقدية الوطنية في الآونة الأخيرة، اشتباكا مباشرا مع قوتين؛ قوى الموروث الحضاري العميق الذي يشده إلى جذوره التراثية النقدية والبلاغية، ومن جهة أخرى قوى المثاقفة والسعي للاتسام بالمعاصرة الذي يجعله في سبق سريع مع تواتر التوجهات النقدية الغربية.

من ثم، كيف يؤسس النقد الأدبي الجزائري المعاصر لمشروعية وجوده؟ هل يتنكر لخصوصيته الثقافية ويتماشى مع التحولات الفكرية المتجددة؟ أم يتحدى ضغوط الاتجاهات النقدية الحديثة ليعكس هويتنا وتاريخنا وفكرنا الذي يتميز عن الفكر الغربي الدخيل؟

والحديث عن إثارة مناقشات واسعة حول هذه الإشكاليات في الملتقيات الوطنية، يقودنا إلى التساؤل عن مدى جديتها وعمقها؟ وهل باستطاعتنا اليوم الإيمان بميلاد فكر نقدي جزائري واع باستثمار الوافد من الغرب من اتجاهات نقدية، تنظيرا وتطبيقا، لإثراء تراثنا وتجديد آلياته، وتحريره من الجمود؟ بالتالي يغدو مشاركا في الاكتشاف؟

ما هي طبيعة تلقيه لهذه الاتجاهات النقدية الغربية؟ وما هو مدى فاعلية تجريب أدواتها؟ وكيف يتعامل مع التحول السريع وعدم الاستقرار الذي تشهده المناهج النقدية الغربية، من شكلانية وبنوية إلى سميائية وأسلوبية، ثم تفكيكية ونظريات التلقي؟

أمام العدد المعتبر من الممارسات النقدية التي اهتمت بإشكالية المنهج، ما هو مستوى الوعي بعمقها واستيعاب تشعباتها وأبعادها المختلفة؟ ما هو مستوى فاعلية الإستراتيجية التي يواجه بها إشكالية التأصيل المنهجي، أمام غريب مرجعي فكري عن خصوصية التفكير النقدي العربي الجزائري؟ وكيف تعامل مع إشكالية التطبيق المنهجي؟ هل هو مع تبني المنهج بسياقه الفكري والثقافي؟ أم هو مع عزل المنهج عن كل ما يختزن من أصول منشأ ومرجع فكري فلسفي...؟ وبالتالي، يغدو مجرد آلية إجرائية مفرغة ومستقلة يتوسل بها تحليل النصوص الأدبية؟

ما طبيعة إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر؟ ما مدى إطلاع الناقد الجزائري على مرجعية المصطلح النقدي؟ كيف تلقاه؟ ما مسار تداوله له؟ أين هو من حصيلة التباين بين المصطلح النقدي في موروثنا النقدي والبلاغي وبين المصطلح النقدي المترجم عن أصوله الغربية؟

وسعيا في الإجابة على مثل هذه التساؤلات، كان بحثي المتواضع هذا، وعنوانه: "الخطاب النقدي الجزائري المعاصر ومدارس النقد الغربية"، والذي يحاول أن يقرأ النقد الجزائري، في حدود ما تسمح به إمكانياتي العلمية والمعرفية، بحيث لا أدعي القدرة على مثل هذه القراءات، وإنما غايتي معرفية بالدرجة الأولى، وتتمثل في تجريب آليات نقد

النقد على جملة من النصوص النقدية الجزائرية بهدف مواصلة خطواتي نحو اكتساب خبرة منهجية في مجال النقد الأدبي.

وتشكل منطلق اختياري لهذا البحث، وسط احتكاكي الدراسي بالنقد الجزائري المعاصر سواء في بداية مرحلة ما بعد التدرج، أو فترة تحضيري لرسالة الماجستير؛ حيث زاد اقتناعي بأن المشروع النقدي الأدبي الجزائري، وهو يؤسس لبداية مرحلة نقدية جديدة، وقع فريسة لقوى جذب وطرد متباينة ومتصارعة، أهمها بناء خطاب نقدي يعكس هويتنا وحضارتنا، وربما حبسه هذا في دوغمائية الموروث الثقافي، أو الانفتاح على المناهج الحديثة، وربما أوقعه هذا في خانة التقليد واللا انتماء.

بالتالي، نظرا لجدة الموضوع وثراء مجالات البحث فيه وقلة الدراسات التي تتناول الجانب التطبيقي للخطاب النقدي الجزائري، خاصة أمام انفتاح الحقل الدراسي واتساعه يحاول بحثي رسم حدود لمساحة التواصل بين الخطاب النقدي الجزائري والمدارس النقدية الغربية، من خلال رصد أهم المناهج النقدية التي تداولها الخطاب النقدي الجزائري المعاصر، أيضا الوقوف على بعض من ملامح الخطة التي يتصدى بها لإشكالية المنهج وإشكالية المصطلح.

بغية تحقيق ذلك، رأيت أن تتشكل مدونتي التطبيقية من بعض ما نشره جملة من النقاد الجزائريين حسب توجههم النقدي من دراسات نقدية في بعض الملتقيات النقدية الجزائرية، وهم: **عبد الحميد بورايو، عبد العالي بشير، رشيد بن مالك، عمرو عيلان، فتحي بوخالفة، محمد الأمين بحري، آمال فرفار، حكيمة بوقرومة، عبد الغني بارة، إسماعيل بن صفية**.

نتيجة لذلك، كان منهج واحد غير كاف في هذا النوع من البحث المتشعب الرؤى والمفاهيم، من ثم، سأعتمد المفاهيم التي وفرها اتجاه نقد النقد، وكذلك أستقي شيئا من المنهج المقارن، هناك قضايا تاريخية، وأخرى حاضرة، وسيتراوح المنهج أيضا بين التاريخي والوصفي بحسب أداة التحليل وطبيعة النص المدروس.

زاد تشعب مداخل البحث، واختلاف مراجعه حول تناول قضايا النقد الجزائري المعاصر وإشكالاته، من صعوبة ضبط المواضيع التي يناقشها هذا البحث، وحتى أتمكن من الإلمام بعناصر الموضوع الدراسي، قسمته إلى خمسة فصول، خصصت لها مدخلا تناولت فيه تحليل الخطاب في ضوء الاتجاهات النقدية المعاصرة، حيث تتبعنا مفهمة النص لدى أشهر المدارس والنظريات النقدية.

وتناول الفصل الأول تلقي الاتجاه الشكلاني والبنيوي في الدراسات النقدية الجزائرية، وعليه توزع هذا الفصل على عنصرين، كان الأول عن: الشكلانية، وفيه حاولت تقديم مفاهيم لهذه المدرسة وأهم مبادئها، ثم طبيعة انفتاح النقد الجزائري عليها، وبعدها النموذج التطبيقي الذي يترجم طبيعة هذا الانفتاح؛ أي "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة" لـ **عبد الحميد بورايو**. أما العنصر الثاني، فكان البنوية، وبدوره حوى مفاهيم ومبادئ لهذه المدرسة الغربية، وانفتاح النقد الجزائري عليها، ثم نموذجا تطبيقيا عنوانه "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة" لـ **عبد العالي بشير**، حتى نوضح عبره تأثر الناقد الجزائري بالمنهج الغربي، الذي تبناه في دراسته هذه.

أما الفصل الثاني فكان عنوانه: تلقي السميائية والأسلوبية في النقد الجزائري وقسمته إلى عنصرين؛ خصصت الأول لـ السميائية، والثاني لـ الأسلوبية، وعليه حاولت في هذا الفصل بعد تقديم مفاهيم نظرية ومبادئ إجرائية لكل مدرسة، توضيح مدى اهتمام النقد الجزائري بمواكبة التطور الذي شهدته المدرستين، اللتين يتخذهما وسيلة لفك شفرات نصه المدروس، وكممثل عن ذلك كان نموذج السميائية "قراءة سميائية في رواية عواصف جزيرة الطيور" لـ **رشيد بن مالك**، بينما نموذج الأسلوبية هو"الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق" لـ **عمرو عيلان**.

أما الفصل الثالث الذي ناقش: مناهج ما بعد البنوية وأثرها في تحولات الخطاب النقدي الجزائري، فعنصره الأول عنوانه: التفكيكية؛ بدأته بمفاهيمها وأهم معايرها وأسسها، وسعيت فيه من خلال نموذج "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد" لـ **فتحي بوخالفة**، إلى الكيفية التي يرتئي وفقها الناقد فتح حوار قرائي بين آليات النقد التفكيكي، ونصه الذي يقاربه. وأما عنصره الثاني فعنوانه؛ الهرمينوطيقا، أيضا تناولت إثره مفاهيم المدرسة وأبرز مجالاتها، واتخذت فيه من نموذج "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية (عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)" لـ **محمد الأمين بحري**؛ سبيلا للوصول إلى الحوار المعرفي الذي جمع عبره الناقد بين آلية الهرمينوطيقا القرائية، المتعددة المجالات والمختلفة المفاهيم، وبين الحقيقة الثقافية المختبئة بين ثنايا مقول الرواية الجزائرية.

في حين تناول الفصل الرابع: نظرية القراءة والتلقي وتحولات الرؤية النقدية في الجزائر، وتوزع هو أيضا على قسمين؛ الأول: جمالية التلقي(ياوس)، قدمته فيه مفاهيم لهذه المدرسة، وأهم أدواتها الإجرائية، وارتأيت أن يكون ممثله "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة" لـ **آمال فرفار**، والثاني: نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر) (التفاعل بين النص والقارئ)، كذلك قدمت فيه بعض مفاهيم هذه النظرية، ثم أهم مقولاتها النقدية، ونموذجه كان "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة" لـ **حكيمة بوقرومة**، بالتالي كان هذين النموذجين مطية لبلوغ مدى الأثر الذي أحدثته مدرسة القراءة والتلقي بشقيها، في النقد الجزائري الذي وفدت عليه.

وقد سعيت في جميع النماذج التطبيقية المنتقاة، إلى اتخاذها كممثل عن انفتاح النقد الجزائري المعاصر على مختلف المدارس النقدية الغربية السالفة الذكر، وإلى توضيح ما مدى استطاعة الناقد الجزائري تحقيق التمايز والخصوصية، وسط الأثر الذي تتركه هذه المدرسة الغربية.

بينما كان الفصل الخامس في المنهج النقدي والمصطلح النقدي، تناولت في قسمه الأول: إشكالية تأصيل وتطبيق المنهج النقدي في النقد الجزائري المعاصر، قدمت فيه مفاهيم في المنهج النقدي، ثم إشكالية التأصيل والتطبيق، ليكون النموذج التطبيقي "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)" لـ **عبد الغني بارة**، حتى يبين الكيفية التي حاول من خلالها الناقد الإحاطة ما استطاع بالاستيعاب الشامل والكامل لهذه القضية بتشعباتها، وأبعادها المختلفة، وكذا تقديم حلول تتصدى لها. أما القسم الثاني فتناول إشكالية تلقي وتداول المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر، وبعد تقديم مفاهيم في المصطلح النقدي، وإشكالية التلقي والتداول حاولنا عبر

نموذجه التطبيقي "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي" لـ **إسماعيل بن صفية**، تحديد غاية الناقد في الوقوف على طبيعة الإشكالية التي تعرض لها المصطلح النقدي، ودوافعها وأسبابها وتجلياتها.

ولتدعيم بحثي، اعتمدت جملة من المراجع، أثرى تنوعها المادة البحثية، وكانت أهمية كل مرجع تقل أو تزيد حسب كل فصل أو مبحث أو عنصر، منها أذكر: الشكلانية الروسية لـ فيكتور إيرلنج، قضية البنوية(دراسة ونماذج) لـ عبد السلام المسدي، مقدمة في السيميائية السردية لـ رشيد بن مالك، الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب) لـ فرحات بدري الحربي، دليل الناقد الأدبي لـ ميجان الرويلي وسعد البازغي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة(دراسة تحليلية نقدية في النظريات الحديثة الغربية) لـ عبد الكريم شرفي، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) لـ عبد الغني بارة، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد لـ يوسف وغليسي.

وبقية المراجع التي سيجدها القارئ في قائمة المصادر والمراجع لهذا البحث، لا تقل أهمية عن ما ذكرنا.

وفي الأخير، أتقدم بوافر الشكر، إلى الأستاذ المشرف: الدكتور يوسف لطرش الذي أمدني بيد التشجيع والتوجيه في أفكار وقضايا هذا البحث، كما أتوجه بالشكر إلى كل من استفدت من نصائحهم من أساتذة أفاضل، أيضا أخص بأسمى عبارات العرفان كل إطارات قسم اللغة والأدب العربي، بجامعة محمد لمين دباغين-سطيف2، أساتذة وإداريين، حيث كان لجهودهم ورعايتهم الدور البارز في ولادة هذا البحث.

مدخل

تحليل الخطاب في ضوء الاتجاهات النقدية المعاصرة

يعتبر النص إنتاجية ديناميكية، لم يركن إلى أشكال مهيكلة قارة، كما لم تعرف وظائفه إدراكا مستقرا، يصارع للبقاء عبر قابلية تهديم تماسكه الداخلي، من ثم تعديل تمظهره ليوازي تغيير التوجهات النقدية في كل مرة.

ويكتسب فعاليته كونه يتمثل تصورات الماضي المتباينة من رؤى ومعتقدات ويستوعب كل ما يحتويه راهن العصر من علم وثقافة ... فهو نسيج من النظم المنسقة المتآلفة اللاثابتة، تتجلى حركيته من خلال زئبقية مفهومه ولا نهاية معناه.

وهو في جملته مجال بحث يشغل اهتمام النقد والنقاد منذ زمن غير قريب، بل يصل هذا الاهتمام إلى توجهات مختلفة تخص تاريخ الفكر والأفكار، كان لها أرضية خصبة، دراسة وتحليلا وتأملا.

واختلفت « وجهات النظر في تعريف "النص" من اللغوي، إلى اللسانياتي، إلى الناقد، إلى المؤرخ، إلى الفيلسوف، إلى المفسر، إلى اللاهوتي»[1]؛ لتتفق كون النص مشتركا قابلا للمقاربة ضمن التوجهات على تعددها.

حيث شهد التحليل النقدي للنص ممارسات متباينة، بحسب التوجه الذي يؤطر حقل الدراسة؛ الشيء الذي خلق حركية منهاجية خصبة، نشطت إثر الاختلاف الدراسي الذي شجعه النص، لأن الخلاف الرؤيوي النقدي منتج « أكثر من الاتفاق إذ يكشف الخلاف عن تناقضات وتواترات داخل الحقل المدروس، وهو السبب الداعي إلى اكتشافات جديدة »[2].

وظهرت في مجال النقد الأدبي الذي اهتم بالنص الأدبي في ذاته ولذاته، **النظرية الشكلانية** التي فتحت مجالا مغايرا للدراسة عبر علمنة الأدب، وتواترت نظريات دراسية مختلفة التوجه داخل هذا الفضاء الاشتغالي، منها النقد **البنوي والسميائي والأسلوبي** ..

وتعد **الشعرية**، الأرضية التي احتضنت مختلف التحولات النقدية لدراسة العلاقات المتعايشة داخل النص، بين عناصره المكونة حينا، وبين هذه العناصر والقراءة في مرحلة متطورة أخرى.

أما عن « التحول الذي تمثله الشعرية في حقل الدراسات، هو أنها اتخذت موضوعها من داخل بنية الأدب نفسه، فليس موضوعها العمل الأدبي ولا الأدب بصفته مجموعة أعمال، إنما هو (أدبية) الأدب، أي الخاصية المجردة التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا »[3].

1- حسين خمري. نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال). ط1؛ لبنان-الجزائر: الدار العربية للعلوم، ناشرون-منشورات الاختلاف،2007، ص: 35.

2- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. تر: محمد الولي و مبارك حنون، ط1؛ المغرب: دار طوبقال للنشر، 1988، ص: 23.

3- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ط1؛ لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003، ص: 28- 29.

أي، أن الشعرية اتجهت نحو القوة الكامنة داخل النص الأدبي ذات طاقة تأثيرية تُستشعر لذاتها في إطار لغة ترفض أن تكون عادية، وتؤدي وظيفة لا يمكن أن تكون إيصالية مباشرة.

إنها تهتم باللغة قوية الإيحاء، بوظيفة لا تقبل أن تُختزل إلى أقل من الوظيفة الشعرية « لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[1].

لذلك، اهتمت بالنص الأدبي لذاته، لأنه عكس اللغة العادية التي تعتبر وسيلة لتحقيق غاية إيصالية خارجية، بينما « تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها، إنها لذاتها غاية ذاتها، ولم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة أو أيضا **ذاتية الغائية**»[2].

معنى هذا، أن مراقبة أدبية النص ترفض الواقع الحقيقي الخارجي لما فيه خاصة من تصريح يقلص من تأثير التعبير الإيحائي، وهي لا تسعى كما يرى **تزفيتان تودوروف** (Tzvetan Todorov) إلى « تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل »[3].

ما يجعل الشعرية بهذا، ألصق بمقومات النص الأدبية المنتشرة على كامل أجزائه فلا تتمظهر منحصرة في جزء دون بقية الأجزاء.

من ثم، تعد الشعرية « ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه .. فأدبية الخطاب وليدة التركيبة الكلية لجهازه اللغوي، انطلاقا من الروابط القائمة فيه، الضابطة لخصائصه البنوية »[4].

وتسعى الشعرية لكشف القوانين التي تحكم العلاقة في إطار كلية العمل الأدبي ويتأتى لها ذلك عبر جملة من أدوات مراقبة لما يعتمل داخل النص، تصف تمشكلات المعنى داخله.

« وبناء على ذلك، يمكن أن نقول إن الشعرية تهدف إلى وضع حدود النسق المعرفي الذي يقرأ في ضوئه الأدب، ويتشكل هذا النسق من القوانين العامة والقواعد النظرية التي تشتغل في حقل الأدب، بوصفها نظاما سميائيا يشتغل داخله النص »[5].

1- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ص: 25.

2- تزفيتان تودوروف. نقد النقد(رواية تعلم). تر: سامي سويدان، مر: ليليان سويدان، ط1؛ لبنان: مركز الإنماء القومي، 1986، ص: 24.

3- تزفيتان تودوروف. الشعرية تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990، ص: 23.

4- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث).ج2؛ الجزائر: دار هومة،1997، ص: 89.

5- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر"(قراءة في الروافد الغربية). الجزائر: منشورات المركز الجامعي النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي- (الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته) خنشلة، 2004، ص: 72.

وتعتبر **الشعرية الشكلانية**؛ المدار الذي وجه الدراسة الأدبية وجهة غير معهودة، غدا الشكل إثرها الكيفية التي يُركب خلالها عناصر العمل الأدبي، ومن ثم يتم مراقبة عملية تمظهر المعنى، في حين تضطلع الشعرية البنوية بمهمة مختلفة أحدثت « قلبا مهما للمنظور مانحة الأسبقية لمهمة صياغة نظرية شاملة للخطاب الأدبي »[1].

معنى هذا، أن هناك شفافية مطلقة تجمع بين إنبناء النص الأدبي وعملية التحليل التي تتقلد استجلاء شروط هذا الإنبناء.

لم يتوقف طموح الشعرية عند وصف توالد المعنى الواحد للنص الأدبي، إنما لقيت تطورا تنامى إثر تعاقب مناهجي لا يزال مستمرا؛ مثلا في حقل السمياء أصبحت تنتسب « إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا ..العامة »[2].

كما يتراءى لنا من جانب آخر، الشعرية الأسلوبية حيث نجد **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre) يجعل جوهر العملية الشعرية شيئين متلازمين: اللعب اللغوي والتناص[3].

أي، حيث يحاول النص الأدبي بلوغ أعلى قدر من التأثير عبر الانزياح اللغوي والحوار الثقافي بين تشكيلة النصوص التي تحملها حدود النص الأدبي، لذلك هذا اللون من الشعرية ربما يعطي أكبر قدر من الاهتمام للواقع الداخلي للنص.

لكن بناء على ما سبق، « يمكن أن نميز عمليا بين نموذجين من الخطاب النقدي الذي يعتمد على الشعرية: النموذج الأول: هو الخطاب الذي انتقل من شعرية المؤلف إلى شعرية النص... النموذج الثاني: هو التوجه الذي أسس خطابه النقدي انطلاقا من العلاقة بين شعرية النص وشعرية القراءة »[4].

فانطلاقا من النموذج الأول، نلاحظ النص أُعتبر عند **الشكلانيين** تركيبا لغويا مستقلا عن الواقع يدرك من خلال الشكل، إذ هو تشكيل خاص من مختلف العناصر الأدبية والجمالية، وغدا النص يسير أولى خطواته صوب العلمنة انطلاقا من الاهتمام بأدبيته، لذلك كان حسب « جاكبسون خطابا تركب في ذاته ولذاته »[5].

وهكذا أسس -**رومان جاكبسون** (Roman Jakobson)- لتجاوز مَحورة التحليل النصي الأدبي في السياق الإيديولوجي والتاريخي، في ظل عرض آرائه الجديدة للشكل الأدبي الذي غدا معه وحدة دينامية مستقلة لها معنى في ذاتها، واكتسى مفهوما مغايرا لكونه عنصرا إضافيا.

في حين نجده - أي النص- لدى **البنويين**، بنية تتضمن عددا من البنيات المتلاحمة تمتد من الحرف كأصغر وحدة وصولا إلى تحديد معناه بتركيب كامل النص، إذ هو بنية تدخل في تشكيل بنية أشمل تفوق المجتمع.

1- جين ب تومبكنز. نقد استجابة القارئ.(من الشكلانية إلى ما بعد البنوية). تر: حسن ناظم وعلى حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص: 197.
2- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ص24.
3- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص23.
4- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر"(قراءة في الروافد الغربية). ص:73.
5- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص:11.

« وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنى إشاعته والدفاع عنه هو رولان بارت فأصبح النص الأدبي ... "جنس" من أجناس المؤسسة الاجتماعية ... يشاركها في سماتها العامة، ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الأعراف الشفرات الأدبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعا من فروع المؤسسة الاجتماعية الأم (الكتابة عموما) »[1].

نلاحظ، كيف ارتبط مفهوم النص عند البنويين بالكتابة التي تحمل القوانين الموحدة التي يشترك فيها مجموع النصوص، في حين تفسح زاوية من الحرية داخل النص الواحد الذي يتفرد بتركيب خاص لا يتكرر مع نص آخر.

وهو ما يبرر التنوع بين مختلف النصوص لاختلاف طرائق الكتابة، حتى على مستوى المؤلف الواحد، « هذه العلاقة بين حرية اختيار المؤلف في الدخول في الكتابة وإخضاع نصه لأعرافها وقوانينها وبين أسلوبه ولغته الموروثة، تنطوي على مفارقة تودي بحياته، فاختياره للكتابة المؤسساتية كإطار يحكم نصه ويمنحه المشروعية الأدبية هو الاختيار الذي يلغي وظيفته كمالك ومنشئ للنص. إذ تنتهي هذه الحرية حال دخول النص إلى هذه المؤسسة التي ستضبط معانيه وتؤثر عليها وعلى طروحاته وطريقة تأويله والتعامل معه »[2].

بهذا، يكون النص قد بسط سلطته الكاملة بإعلانه رسميا موت المؤلف، بعد أن حقق فاعليته على المعنى الذي لا يرتسم خارج قوانينه (النص) الخاصة، باعتبار المعنى لا يحصل إلا في حدود العلاقة بين وحداته (أي النص).

ينطوي النص إذن على محورين كبيرين، أحدهما استاتيكي ثابت، ويضم الدال بعناصره المختلفة، والآخر ديناميكي متحرك، أي المدلول بمستوياته المختلفة.[3]

إيغال البنوية في نصية النص والعلاقة بين عناصره المكونة، أدت ببعض الباحثين إلى تجاوزها نحو علاقة النص « بنصوص أخرى من جنسه، سابقة أو معاصرة، فكانت نظرية التناص التي بلورها كل من (جيرار جنيت) و(جوليا كريستيفا) .. وأعمال هؤلاء النقاد تركزت حول إيلاء أهمية مميزة للنص، فجعلت له السلطة العليا في عملية الاتصال »[4].

وإن كان مصطلح التناص ظهر على يد **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) عام 1969 إلا أنها استنبطته من **ميخائيل باختين** (Mikhaïl Bakhtine)، الذي وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) لكن دون أن يستخدم مصطلح (التّناصّ)، ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سميائية، وتفكيكية، في كتابات

1- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ط3؛ المغرب: المركز الثقافي العربي، 2002، ص :260.
2- المرجع نفسه، ص: 261.
3- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. القاهرة: دار الآفاق العربية، 1996، ص :161.
4- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ص: 13.

كريستيفا (Kristeva)، **ورولان بارت** (Roland Barthes)، **وتودوروف** (Todorov)، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية[1].

لكن هذه النظرة حول النص قبل ما يلحقها من تطور وتبلورها كنظرية، يعود الفضل في الاعتراف بها إلى « الشكلانيين الروس.. وقد كتب شكلوفسكي: "إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النصّ المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو". ولكن **باختين** هو أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصّية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصراً مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوجد في كل أسلوب جديد »[2].

إذا، غدا النص في ظل هذه النظرية، ملتقى لأبنية فكرية وشكلية وجمالية، لا يمكنها أن تُخلق من العدم أو تولد إلا في ظل مخاض يتداخل فيه سلسلة من الشفرات الجينية أو الوراثية للماضي مع الحاضر، وتختلف درجة ظهور هذه الخصائص الوراثية في النصوص الوليدة من نص لآخر.

فالمؤلف « ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه... إن أصوات الآخرين تسكن خطابه الذي يصبح حينئذ " متعدد القيم" »[3].

وكل نص بذلك، يكون كتابة وإعادة كتابة على المستوى الداخلي من بنيات صوتية ولغوية ودوال ومدلولات، وعلى المستوى الخارجي بدءا من تداخل النصوص عند المؤلف الواحد وحتى الامتزاج الثقافي ككل.

ويطالعنا **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre) في مجال غير بعيد عن حقل البنوية، بمفهومه **الأسلوبي** للنص في كتابه (إنتاج النصّ) 1979؛ حيث رأى فيه « أن مفهوم (النصّ الأدبي) يتوقف على مشكل الأدبية، وأنه لا أدبية خارج نطاق النصّ. ولهذا فهو يبحث عن (الأدبية) في (النصّ الأدبي)، ويرى أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص، ومع ذلك فإنه لا يمكن الوثوق كثيراً بالظواهر الأدبية التي تقوم عليها أدبية الأدب، لأن أساسها التعميم الذي يصهر الآثار الفردية في عمومية اللغة الأدبية ».[4]

على هذا الأساس، يطابق **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre) بين النص وأدبيته، ولأنه يناشد الخصوصية الفردية للنص، نلاحظه يتحرى عن الأدبية لا في الخارج النصي حيث تتماهى وسط التراكم الأدبي وغير الأدبي وحتى في طرائق الكتابة الأدبية واللغوية.. إنما الولوج إلى عوالم النص وعلائقه الداخلية، « من أجل تتبع السمات الفردية في النصّ الأدبي (وهي الأسلوب عنده). ولهذا ينتهي إلى تقرير أن "الأسلوب هو النصّ نفسه" »[5].

1- محمد عزام. النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة). دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص: 28.

2- تزفيتان تودوروف. الشعرية. ص: 41.

3- تزفيتان تودوروف. الشعرية. ص: 41-42.

4- محمد عزام. النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة). ص: 20.

5- المرجع نفسه، ص: 20.

أما المنهج **السميائي** فلا يبتعد عن المفهوم البنيوي بدوره، إذ يعتبر النص علامة مشكلة من دال ومدلول.

بالتالي، هذا الاعتقاد بنصية النص أغلق حوله الدائرة فاختنق بأحادية المعنى وهروبا من إعلان موته فتح « آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته »[1]، واختار الحياة على تعدد قراءاته بتطبيق آليات المناهج النقدية ما بعد بنوية، من تفكيكية وجمالية التلقي والقراءة.

أمام هذه الفسيفساء من مفاهيم النص المتشاكلة أحيانا، والمتضادة في الكثير من الأحيان الأخرى، يظهر النص فعالية كتابية لها كامل الصلاحيات في تشكيل الجمالية عبر مجموعة من القوانين والنظم المحددة لمكوناته.

ويتبدى أيضا، عبر تداخله مع المؤسسة الثقافية ككل، حيث أن جمالية النص هذه المرة تتنامى، كون النص تناص مع ما قبله وما يتزامن معه، ولما بعده من نصوص.

يوجه النص إضافة إلى ما سبق، اهتمامه صوب القارئ كشريك يتقاسم معه إنتاج الجمالية كتمظهر آخر وليس أخيرا.

فحسب ما اتضح لنا، من خلال حركة التغيير التي حكمت تحليل النص الأدبي في ضوء المناهج الشكلية والبنوية التي تعرضنا لها، والتي ركزت على النص الأدبي بوصفه بنية مكتفية بذاتها، مما أدى إلى سيطرة نصية النص على المنظور النقدي، وبالتالي انعزال النص عن حيثيات وجوده وعوامل تلقيه.

ورغم أن الاتجاهات البنيوية كان لها الأسبقية في تحويل الاهتمام النقدي نحو المتلقي، إلا أنها حجّمته في متلقٍ واحد.

ذلك، لأن « طريقة الفهم البنيوي لا تستطيع أن تتقدم خطوة واحدة دون درجة دنيا من الفهم التأويلي [لذلك كان لابد من] ... التكامل بين الفهم (التأويل) والتفسير(البنوية) وهو ما يدعونا إلى هجر التفكير عن طريقة التعارض بين تعقل البنيات وبين استخدام المعنى »[2].

وأمام الاختزال الآلي لأدبية النص في منظور تحليلي واحد، انتقل التأويل من طابع التنظير إلى الممارسة، حيث تجتمع فعاليات الفهم والتفسير بالتأويل.

لأن النشاط التأويلي، « كما يبتغيه ويرتضيه غادامير هو تلك العتبة التأويلية التي تنفلت من قبضة العتمة اللغوية، أي لا يختزل اللغة إلى مجرد لعبة العبارات وسحرية المنطوقات ... فاللغة إذن عبارة عن حوار وتواصل »[3].

1- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 156.

2- حسن بن حسن. النظرية التأويلية عند بول ريكور. ط2؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002، ص: 41.

3- هانس جيون غادمير. فلسفة التأويل(الأصول ،المبادئ ،الأهداف). تر: محمد شوقي الزين، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002، ص: 21-22.

هذا الحوار والتواصل، يُستدعى فيه القارئ الحر، لا القارئ المنمذج على برامج اختزالية قارة، تحدد معنى النص مسبقا في حلقة دائرية مغلقة، تنطلق من النص لتعود إليه.

وذلك، لأن البنوية -كمثال على الإيغال في النصية النص- « في أصلها مجرد منهج علمي وقائمة على التفقير من المعنى كشرط لبلوغ المستوى المنطقي وعلى استبعاد الذات كحامل للدلالة أو كمنشئ لها .. وهكذا فإننا مع البنوية نكون إزاء احتجاب كامل للمعنى والذات »[1].

أمام هذا الوضع إذن، ظهرت اتجاهات نقدية حاولت تفعيل العلاقة الاتصالية بين النص والذات، وتحرير المعنى عبر شعرية التلقي متجهة إلى تحليل جماليات التفاعل بين النص وقارئه، وتوسيع دائرة الفهم ليكون هدفه (أي الفهم) « هو السماح للمفهوم أن يكون منطوقا داخل نسيج لغة حية، هنا يتجلى نشاط فن التأويل »[2].

ومن ثم، رد الاعتبار إلى النص بوصفه سلسلة حوارية تربط الحاضر بماضيه، وبذلك اتجهت الشعرية إلى تطوير آليات تحليل النصوص الأدبية من منظور قراءة النص وتلقيه وهذا ما فسح مجالا لظهور نظريات التلقي والقراءة، التفكيكية، سوسيولوجيا الأدب .. وارتبط مستقبل الكتابة كما رأى **رولان بارت** (Roland Barthes) بموت المؤلف، كما ارتبطت تعددية المعنى بفاعلية القراءة.

وأصبح النص في سياق هذا التصور النقدي، منفتحا ولا نهائي الدلالة، وتعددت مستوياته إلى الحد الذي لا يرضى فيه إلا بالإجرائية النقدية المرنة، المبدعة، المقتدرة على استكناه جمالياته، من خلال تفعيل البحث على معناه اللامعطي.

ومن هنا، كان التوجه إلى الاهتمام بالتأويل كفاعلية لفهم النص من منطق التفاعل بين النص والقارئ، ومن ثم، يتجه النص إلى الجمالية الحية على تعددية القراءات.

وعلى هذا الأساس، جاء تيار ما بعد البنوية حتى يستكمل ما أهملته « البنوية وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف-النص إلى جانب النص- القارئ »[3].

وحتى في دعوة النص لمشاركة القارئ، لم يلتغ تأثيره نهائيا لأن « كل نص يحتوي على إشارات وعدد من الشفرات كما يحيل إلى طريقة تفكيكها وعلاقاتها التراتبية »[4].

من ثم، فهو- أي النص- يحد من عشوائية تأويلاته بالقرار ذاته الذي يسمح فيه بلا نهائيتها، وإن كان يرفض انغلاقه وأحادية معناه، فهو يحيل إلى لا اعتباطية هذه المعاني ويخترق قوة القارئ المتحررة.

يبرز النص بهذه الحركية الإشكالية، مستوياته المتعددة التي تتضمن نظام المؤسسة الكتابية وتستوعب ممارسة القراءة، وربما أولى تمثلات هذه المستويات كون كل نص

1- حسن بن حس. النظرية التأويلية عند بول ريكور. ص: 38-39.
2- هانس جيون غادمير. فلسفة التأويل(الأصول ،المبادئ ،الأهداف). ص: 190.
3- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 139.
4- حسين خمري. نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال). ص: 39.

يضم مستوى سطحيا وآخر عميقا، أو كما تطلق عليهما **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) النص **الظاهر** والنص **المولد**.

يعمل النص الظاهر « على إظهار تمشهد العلاقات اللغوية، أما النص المولد فإنه يقوم بفحص مكونات النص والتعرف على خباياه ومناطقه الغامضة ليكشف في الأخير عن دلالته »[1].

ويبدو أن التّماس بين القراءة والكتابة بعد انفتاح النص على لا نهاية التأويلات، كشف عن مفهوم **رولان بارت** (Roland Barthes) النص **المقروء والمكتوب**، ومفهوم النص المفتوح/open text والنص المغلق/closed text الذي يعزى الفضل في إشاعته إلى **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) في مؤلفه (النص المفتوح)[2].

أشار **ميجان الرويلي وسعد البازغي** إلى أن « النص المفتوح عند إيكو يقترب من النص المقروء عند بارت، والنص المغلق ... يعادل تقريبا النص المكتوب »[3].

إلا أن هذا القرب يلحق بالمفهومين، على اعتبار أن النص المفتوح عند **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) والنص المقروء عند **رولان بارت** (Roland Barthes)؛ يلتقيان في كونهما لا يقبلان إلا معنى قرائيا واحدا..، كذلك يلتقي النص المغلق عند **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) والنص المكتوب عند **رولان بارت** (Roland Barthes) في تعدد معانيهما القرائية..

بينما يتعالى القرب في دلالة الانغلاق، حيث عند **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) « يصير النص «المنغلق» والكابت، غاية في الانفتاح »[4] بينما يخالف **رولان بارت** (Roland Barthes) هذا الطرح فالكتابة التي تنغلق على ذاتها « بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب ولا تولد منتوجا »[5].

وبتجاوز هذا الفارق في قيمة الانغلاق بين **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) و**رولان بارت** (Roland Barthes)، حيث « قيمة الانغلاق هذه قيمة إيجابية لدى إيكو، على عكس الحال عند بارت [يكون] ... النص المغلق عند إيكو هو النص الذي ينفتح على كل احتمالات التفسير .. أي .. كل قراءة محتملة تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي »[6].

من ثم، انغلاق النص هذه المرة، مرماه استدراج القارئ عبر شفراته التي تستثير القارئ على إيجاد مفاتيح متعددة – حتى على مستوى الشفرة الواحدة – للولوج إلى عالم

1- حسين خمري. نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال). ص:252.
2- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 272.
3- المرجع نفسه، ص: 272.
4- أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية). تر: أنطوان أبو زيد، ط1؛ الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996ص: 71.
5- رولان بارت. درس السميولوجيا. تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1986، ص: 50.
6- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 273.

معانيه التي لا تنتهي، ولا يكشف عن أسراره إلا بالقدر الذي يسمح، في لعبة متواصلة يحكمها المد والجزر، يرجو النص من خلالها تجديد روحه عبر كل قراءة، وكل تأويل.

وهو بذلك يقترب من مفهوم النص المكتوب عند **رولان بارت** (Roland Barthes)، فهذا الأخير « كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة، ولهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشط، حيث يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج نصه »[1].

بينما نجد النص المفتوح – وكما يحدد **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco)– لا يقبل أي تأويل ويقدم معناه الواحد عبر خطة محددة ومفروضة، فمؤلفو هذه النوعية من النصوص « يتصرفون على النحو الذي تصير به كل عبارة، وكل مداورة أسلوبية، وكل إحالة موسوعية، على ما يرجوها قارئهم المأثور[النموذجي]، وفق كل احتمال مُدركة من قبله »[2].

النص من خلال هذا الاستقرار واللاحركية، لا يمنح إلا مستوى قرائيا واحدا، ذا اتجاه وحيد، محدد من الكاتب صوب القارئ، الذي لا تستدرجه شفرات ولا تغويه معالم، من ثم عمره ينتهي مع قراءة واحدة، من خلال مفهومه هذا يعادل النص المقروء عند **رولان بارت** (Roland Barthes).

فهو (أي النص المقروء عند **رولان بارت** (Roland Barthes)) « كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها كما يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة، فهذا القارئ مستهلك فقط، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة .. وهو في عملية استهلاكه هذه إنسان جاد، جامد "عقيم"، وكذلك يقتصر دور المؤلف على دور الممثل الذي يقدم أو يعرض "الواقع" الحقيقي المفترض»[3].

لكن النص الحديث، تجاوز هذه الاستهلاكية السلبية ذات الاتجاه الواحد إلى التشاكل مع الواقع والغوص في فراغاته ومحاولة التوغل في قضاياه وأفكاره؛ خاصة أمام النقلة الفكرية التي صاحبت تطور الحاسب الآلي وشبكة الإنترنت والتصاقها بحيثيات الإنسان.

ومنه الإنسان المبدع، ما أدى إلى شيوع مصطلح النص **المتعالق**، المرتبط في مفهومه بالنصوص الالكترونية، باعتبارها فضاء يجمع بين طياته العديد من النصوص، بل جملة من الكتب لتعرضه على القارئ في وقت قياسي.

ولهذا، « فإن هذا النص كتابة غير متتابعة، بل إنه يتفرع ويتشعب مانحا القارئ خيارا لتتبع مساراته من خلال معابر متعددة ... يمنح القدرة على القفز فوق النص وخارجه وحوله والترحُل بين أفكار وقضايا لها ارتباطها بالموضوع »[4].

1- المرجع نفسه، ص: 275.
2- أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية. ص: 70.
3- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 274.
4- المرجع نفسه، ص: 270.

يُظهر هذا، النص بطابع إشكالي يحوي قراءة لجملة من النصوص المتداخلة تقدم صورة خاصة لبناء النص عبر تجميع هذه الأفكار والصور المتناثرة في الحقل الثقافي، إذ تتراءى جملة من الدلالات المنفتحة تسعى إلى تجسيد شبكة تتوزع من خلالها في مستويات متفاوتة وغير تراتبية، لم تحدد مسبقا بداية لها كما لا تتبع اتجاه واحد صوب النهاية.

إنما، كما يقول **رولان بارت** (Roland Barthes) في تعريف هذا اللون من النصوص؛ « ليس له بداية، قابل للتراجع ونستطيع الولوج إليه من مداخل متعددة ولا يمكن لأي منها أن يوصف بأنه المدخل الرئيس »[1].

النص المتعالق بهذا المفهوم يضم نسيجا منفتحا على التجدد، من قضايا تخص الواقع وفعالية كتابية تجمع مهارة التأليف وجدوى القراءة، وانفتاحية نص **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) "المغلق" على كل تأويل محتمل، وكشف خبايا الدلالة التي يعمل على إظهارها النص "العميق" عند **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva)، إضافة إلى استمرارية القراءة ولا ثبات المعنى في نص **رولان بارت** (Roland Barthes) "المكتوب".

ويذهب **جورج لاندو** (George Landow) إلى أن « الربط الالكتروني، وهو أحد مظاهر تعريف النص المتعالق يجسد أيضا آراء جوليا كريستيفا حول النصوصية المتداخلة، وإصرار باختين على التعددية الصوتية، ومفهوم ميشيل فوكوا لشبكات القوى، وأفكار جيل دولز وغاتري فليكس حول "الفكر المرتحل" »[2].

يبدو أن النص، بما يستوعب من حقول كتابة ومجالات قراءة، وبعد أن احتل الاعتقاد به « مكان "العمل" في الدراسات النقدية الحديثة، لأن العمل ... موضوع منته يحتوي على جمل أو عبارات مكتوبة هي ما تضمه دفتا الكتاب »[3]، تجاوز بما يضم من قضايا اختراق دفتا علائق النص بالكتابة والقراءة، واتسع مفهومه ليرتبط بمفهوم **الخطاب**.

يتعدى هذا الأخير، في معناه النص الواحد إلى أنه -كما يحدده **ميشال فوكو** (Michel Foucault)- « شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه »[4].

أي، أن مجموعة النصوص التي تدخل في تشكيل الخطاب تترابط بعلاقة مشتركة تقدم رؤيا فكرية معينة تهيمن على مختلف جزئيات هذا الخطاب، بالتالي تهيمن على جمهور المتلقين؛ ما يحتم عليهم (أي المتلقين) أن يتسلحوا بالوعي من مخاطر كل هيمنة للجديد من الفكر، لما له من تأثير في تغيير ما هو سائد.

والخطاب الأدبي، من الخطابات الإشكالية التي تتشكل من شبكة معقدة من المفاهيم السائدة حتى على مستوى النص الواحد، لكنها تبقى منحجبة لا تنكشف إلا لخطاب موازٍ،

1- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 270 -271.
2- المرجع نفسه، ص: 271.
3- جين ب تومبكنز. نقد استجابة القارئ(من الشكلانية إلى ما بعد البنوية). ص: 8-9.
4- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ص: 43 - 44.

إن لم يتجاوز هذا الوعي المعقد، غير بعيد عن مستويات هذه الإشكالات يتمثل في الخطاب النقدي (القارئ) الذي يدعوه الخطاب الأدبي (النص) لمشاركته في هذه الفعالية المعقدة التي لا مقدرة لغيره فيها (أي الخطابات الفكرية الأخرى).

هذا الخطاب النقدي، فيما يحمله هو الآخر في تكونه من آليات وقضايا تتسم بالتشابك، ولكي يتمكن من بلوغ مسعاه الرامي إلى فك التعقيد عن الشبكة المفاهيمية التابعة للخطاب الأدبي، عليه أن يتسلح بالوعي للتصدي لكل أنواع الممارسة الهيمناتية التي تترصد إنتاجه.

حتى أنه، هناك « لكل منهج نقدي أو مدرسة خطابها المتشعب من خطاب كلي، بل إن للنقاد خطاباتهم الخاصة المتمثلة في مفاهيمهم أو فيما يمارسونه من هيمنة ضمن حقولهم الإنتاجية »[1].

إذن، أصبح لمفهوم النص ضمن عوالم الخطاب الواسعة المتشابكة، تأثير غير مباشر في تشييد الفكر الثقافي، لكنه تشييد منظم يراعي فيه الحد من مخاطر الوجه الثاني للتجديد المهيمن الممارس على أفكار الحقل المعرفي السائد، حيث عليه التأكد من مشروعية ما يساهم في التغير؛ بدءا من النص ثم على مستوى الخطاب الأدبي والخطاب النقدي وصولا إلى الفكر الثقافي.

وعلى مستوى الخطاب المشكل من مجموعة من نصوص متباينة يربط بينها مجال معرفي موحد، ينشر حلقات وصل تجمع شظايا المعنى المتناثرة في شبكة المفاهيم المعقدة عبر فعالية « تؤدي إلى الفهم وهو ما يؤلف حوارا ... والحوارية في مفهومها الضيق أحد أشكال تكوين الخطاب وهي تمثل حياة النصوص وعلاقاتها في داخل الخطاب »[2].

إن المعنى كما في التداخل النصوصي على محيط النص الواحد، هو أيضا في التتابع المترابط بالنسبة لشبكة النصوص المشكلة للخطاب، يتصف بالحوارية التي تُشع الحياة بين حدود الموضوع المشترك، إن كانت حدود النص أو أجزاء الخطاب.

يوضح كل ما سبق، التعددية المفهومية للنص، منها ما يشرح عموم مفهوم النص ومنها ما يبرز مستوياته، كذلك ما يتصل بمعانيه، إضافة إلى المفاهيم التي تتخذ منحى التوجه المقارباتي، كالبنوي والسميائي ... ومن جهة لا نجد من بين هذه المفاهيم من يتصف بالشرعية إثر الاعتراف به لدى ثلة معتبرة من أصحاب هذا الاختصاص، وعلى ضفة ثانية لا يتمركز التعدد المفاهيمي عند حد معين إنما يحيل إلى لا نهاية مفهوم النص.

نظرا لكون مفهوم النص كتلا متفرقة على طبيعة التوجه النقدي، وتباين المناهج واختلاف الآراء؛ استحدث في الآونة الأخيرة منهجا « هو آخر المناهج حتى الآن، ولا يرجع ذلك إلى المستوى الزمني في ظهوره في الآونة الأخيرة عند نهاية القرن [المنقضي] فحسب بل يعود كذلك إلى أنه أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من

1- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 153.
2- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ص: 43 - 44.

المقولات السابقة عليه، واستيعابه لها لإدراجها في منظومة العلمية بعد أن كانت مبثوثة في أشتات مبعثرة»[1]، هذا المنهج هو "علم النص".

معنى هذا، أن علم النص يختص بتجميع أشتات مفهوم النص المنبسطة على طول التجربة النقدية ليعيد تشكيلها من جديد تشكيلا علميا « يستوعب العناصر الداخلية في تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجي المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها في هذا التشكيل فلا يعنيه الاستطراد الخارجي عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية، بقدر ما يعنيه الحضور النصي لهذه السياقات وتحليل معطياتها» [2].

أي أن علم النص، يستحضر طريقة بناء لغة النص المبثوثة في مقولات المقاربات اللغوية التي تهتم بنظام توزيع اللغة؛ ليراقب عملية الهدم وإعادة التوزيع لمواد البناء اللغوي في كل توجه نقدي لغوي وعلى تعاقبية مراحله.

أيضا، يهتم بعلاقة النص ومحيطه الخارجي من نصوص؛ أي التقاطعات التي يحددها التداخل النصوصي -(عملية التناص)- فكما يرى **رولان بارت** (Roland Barthes) أنه « كل نص هو تناص ... لأن الكلام موجود قبل النص وحوله، فالتناص هو الذي يعطي نظرية النص جانبها الاجتماعي »[3].

فلا يهمه، أي علم النص، حقيقة الواقع الخارجي بقدر ما يهمه قراءة النص لهذا الواقع ومن ثم قراءة المقاربة النقدية لهذه القراءة ليتقدم هو (علم النص) من موقعه في خارطة القراءات النقدية محددا موقفه القرائي.

ويعلق « بارث على هذا التحديد النصي [الداخلي والخارجي]، مُشيرا إلى أن نظرية النص هي أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة، أي أنها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا »[4].

ولعل أبرز ما جاء في مفهوم **رولان بارت** (Roland Barthes)، الذي قدمه ضمن هذا التوجه عام 1971 -حوى نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكي في المرتبة الأولى- أن النص قوة متحررة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم، وهو يتكون من أصداء للغات وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي[5].

فلا تحدده بداية ولا يقف عند نهاية، ولا يخضع لتوالي مكاني ولا لتعاقب زماني، يثور على كل ما تواضع عليه من قوانين لغة ويتجاوز كل شكل للحقيقة يلتصق بالواقع، وبحمله لكل ما سلف من مسارات يمنح للقراءة العديد من المستويات.

ومنذ أن سادت نصية النص وتحرر هذا الأخير من مرجعيات المناهج الخارجية التي تمحورت حول المبدع؛ من منهج تاريخي وآخر اجتماعي كذلك النفسي وما ألصقته

1- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 153.
2- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 155.
3- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص:31.
4- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 155.
5- المرجع نفسه، ص: 156.

بالنص من أفكار يتضمنها، تطورت الدراسات النقدية المعاصرة بمساهمة اتجاهين، واحد يرى في النص تجاوزا لاغتراب المعنى ومثله مجموع التوجهات النقدية الموزعة على فضاء النصية.

في حين أن الاتجاه الثاني لجأ إلى الما بعد نص ودعا القارئ لمشاركة النص مغامرة تحرير المعنى ويتعلق بالمناهج النقدية التي برزت بعد البنوية.

والمنجز النقدي الجزائري ليس بمنأى عن هذا التطور، حيث تأثر بكل ما لحق الدراسات النقدية الغربية المعاصرة، وغدا بدوره يملك ممارسات نقدية نصية وأخرى قرائية..

وسأحاول في ما يلي؛ مراقبة تحولات فهم النص من اتجاه إلى آخر ومن منهج صوب الآخر مركزة فقط على المدارس النقدية الغربية التي اتخذ خلالها النص تحولات نوعية.

حيث أسعى إلى الوقوف عند طبيعة تلقي المشروع النقدي الجزائري لها، مركزة أيضا على ما نشره جملة من النقاد الجزائريين حسب توجهاتهم النقدية في بعض الملتقيات الأدبية الجزائرية، لما غدا لهذه الأخيرة من فاعلية على التجربة النقدية الجزائرية في مواكبتها لجديد المدارس النقدية الغربية.

الفصل الأول

- **تلقي الاتجاه الشكلاني والبنوي في الدراسات النقدية الجزائرية**

I. الشكلانية
1- مفاهيم في الشكلانية
2- انفتاح النقد الجزائري على الشكلانية
3- نموذج "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة" لـ عبد الحميد بورايو

II. البنوية
1- مفاهيم في البنوية
2- انفتاح النقد الجزائري على البنوية
3- نموذج "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة" لـ عبد العالي بشير

I. الشكلانية

1- مفاهيم في الشكلانية:

غيرت المظلة **الشكلانية** التي مارست إسقاطاتها على المظهر النقدي العام « خلال السنوات 1915- 1930 »[1]، التصور التحليلي للنص الإبداعي من السياق التاريخي لتوجهه صوب الاهتمام بلغة النص بوصفها تركيبا من العناصر المتجانسة التي لا تحيل إلى قصد الكاتب، من ثم « رفضت الشكلانية العوامل الخارج- نصية، وركزت على اللغة، معتبرة أن الأدب مسألة لغوية لا أكثر »[2]. واستقرت الممارسة التحليلية عند النص محاولة تفسيره عبر استخلاص جملة من المبادئ تفرز إجراءات عملية تمكن من تفكيك وحدة النص الأدبي، إلى مستويات وعناصر، فعاليتها في الشكل الذي تندرج فيه.

لم تعد إذن، قيمة النص تكمن في عكسه صورة العالم الخارجي بأمانة كما في نظريات المحاكاة وما شاكلها من نقد تقليدي، إنما تتراءى هذه القيمة الفنية أو الأدبية داخل شكل النص في حد ذاته بوصفه جوهر التحليل الأدبي، أي اعتبار النص « مجموعة شكلية تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينها وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص »[3].

معنى هذا، أنه غدا للشكل مفهوما مغايرا لكونه مقابل للمضمون/الموضوع، إذ هو الوعاء الفارغ الذي يتخذ سمته الايجابية فقط عندما يمتلئ بالموضوع/المحتوى؛ فالشكل عند الشكلانيين تجاوز هذا التمظهر الإضافي واكتسب معنى آخر؛ يعني الكيفية التي يبني بها العمل الفني، فتجاوزوا بذلك فكرة التقابل بين الشكل والمضمون، ليغدوا بينهما تكاملا ديناميا له معنى في ذاته[4].

ولا يمكن للجمالية الأدبية أن تتعدى بنية الداخلية للنص الأدبي التي ترفض كل أشكال التعارض بين الشكل والمضمون.

واستعانوا في تقصي الجمالية، بنشاط دراسي يبحث في تركيبة لغة النص معتمدين مبدأين أساسيين للتحليل « مبدأ الشكل ومبدأ الأدبية »[5]، وأرسوا لكل ذلك أرضية خصبة توجهت إلى علمنة الممارسة النقدية، تراجع خلالها الاهتمام بمعنى النص الأدبي.

لكنها مع ذلك، تبقى النظرية التي وسمت الحقل النقدي الأدبي بمنظور مميز اتجه إلى برمجة إستراتيجية علمية تهتم بوصف عناصر العمل الأدبي في ذاته، ومثلت هذه الإستراتيجية المعلمنة للأدب منطلقا لتوالي تطور الدراسات النقدية المعاصرة.

وركزت الشكلانية في فهمها ومن ثم تحليلها للنص الأدبي على عناصر عديدة أهمها؛ مقولة **الإدراك** ومقولة **التغريب**، ومقولة **الهيمنة**:

---

[1]- نهاد التكرلي. اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1979، ص: 106.
[2]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 73.
[3]- رشيد بن مالك. مقدمة في السميائية السردية. الجزائر: دار القصبة للنشر، 2000، ص28.
[4]- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: دار الشروق، 1998، ص: 41-42.
[5]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص : 74.

❖ وفق مبدأ **الإدراك** فقط يرى الشكلانيون أنه يمكن تمييز خصائص النص الأدبي، ولا يمكن للأدبية أن تتكشف خارج حدود الإدراك لأن للنص الأدبي دينامية مشكلة من سمات مميزة، ما لا يُمكّن من « تفسيره كلية بمصطلحات غيره من التجارب حتى وإن كانت تجارب قريبة من التجربة الأدبية »[1].

أي أن، النص تشكيل منفرد وصيرورة مكتفية بذاتها، لا تأثير عليها من نفس مؤلفها ولا هي انعكاس لحياة المجتمع، ويمكن فقط فهم أدبية النص بما هو أدبي خالص و« الشكل هو بوابة للإدراك والفهم، أي إدراك العناصر البنوية التي يتكون منها النص الأدبي ومن دون فهم مسبق لهذه العناصر لا يمكن التمييز بين ما هو أدبي مما هو غير ذلك»[2].

لذلك، فالوعي بالشكل ومحاولة فهمه عبر تفكيك تركيب اللغة؛ سيؤدي إلى إدراك كيفية التعبير/التركيب، ويبرز فنية النص من انتمائه إلى مجالات مختلفة غير كونها أدب، وهو السبب في « وصف هذا المنهج بالطريقة الجديدة في تفسير النصوص الأدبية انطلاقا من جملة من العناصر المركبة تركيبا خاصا قابلا للإدراك والفهم والتفسير، وهذا ما يسمى عندهم بـ **الإحساس بالشكل أو الإدراك الفني**، وميزوه عن الإدراك العادي بوصفه عنصرا من عناصر الفن، وحاولوا أن يقننوا عناصر هذا الإدراك الذي يتجاوز التأثير الذي تثيره الأساليب البلاغية المختلفة، ويعد إدراك الشكل الفني عنصرا من عناصر الأدبية »[3].

والنص الأدبي لا يمكن أن يدرك في إطار واقع خارج لغة؛ إنما يدرك باعتباره شكلا يكتسي تركيبا من الكلمات والمدلول، وبنية خارجية يتناسب في إطارها مستويات اللغة وبنية داخلية متكونة من أجزاء هذه المستويات. ويسعى النص بهذه العوامل وغيرها في بناء واقع جديد أبعد من أن يكون تمثيلا للواقع الاجتماعي والنفسي، فالنص الأدبي « يدل بمعنى ما على كل العوامل التي يدخل معها في اتصال أي المؤلف والوسط المحيط والجمهور دون أن يكون بديلا عن أي واحد منها »[4].

ويرى **جاكبسون** (Jakobson) أن الشكلانية لا ترفض التأثير المتبادل بين الأدب والمجتمع إنما لون هذه العلاقة متغير جدلي دون انقطاع، وأن ما يؤكد عليه الشكلانيون ليس انعزالية الفن عن المؤثرات الخارجية؛ فالشكلانية لا تنادي بالفن للفن، وإنما تؤكد « على استقلالية الوظيفة الجمالية »[5].

لكن رغم هذا، ظلت الشكلانية على رفضها انعكاس الواقع كلية في النص الأدبي؛ بل الأكثر من ذلك حيث نجد الشكلانية لا ترى أن « تغيير الواقع يقتضي تغيير الشكل، بل إن الشكل إنما يتغير بناء على إدراك ووعي بشكل قبله، فالواقع جزء من العمل الأدبي »[6] وليس له أي قوة تأثيرية على كلية هذا النص، الذي يمتلك دينامية داخلية يحكمها جدل دائم

---

[1]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. تر: الولي محمد، ط1؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2000، ص:51.
[2]- يوسف الأطرش."شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 74.
[3]- يوسف الأطرش."شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 74.
[4]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 62.
[5]- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ص: 19.
[6]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق.(سلسلة الدراسات النقدية -1)، دار قباء للنشر، ص: 9.

بين الإدراك والشكل يؤثر على سيرورة التطور من القديم إلى الجديد، ولا يهم هذا القديم ذاكرة الواقع من المتوارث كما لا يرتبط الجديد بما يطرأ من متغيرات حياتية يمكنها أن تعتري المتوارث، ويبقى الواقع بمتوارثه وحديثه أداة من عديد الأدوات المكونة للنص الأدبي، وفي حقل الشكلانية « الأداة المتقادمة لا يُرمى بها جانبا وإنما تُرد متكررة في سياق جديد أو زائد، وبهذه الطريقة فإنه إما أن يصبح غير معقول بسبب الآلية، أو أنه يصبح "مدركا" من جديد .. فإن فنا جديدا ليس نقيض الفن السابق وإنما هو إعادة ترتيب "إنه إعادة تجميع لعناصر قديمة" »[1].

معنى هذا، أن الإدراك أصبح غاية تحليل النص في حد ذاته ما دام يوازي الوظيفة الجمالية للفن، ويخلص جزئيات هذا النص من العادية بضمانه حياة متجددة لها تفوق آلية التعرف على حيثيات هذه الجزئيات إلى محاولة الكشف عن مواضع الجمال فيها يقول « **شكلوفسكي** "إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها" »[2].

إذن، لا قيمة لحقيقة الشيء وسط وظيفة الفن، ومن ثم الإدراك، إلا إذا اختار أن يكون لاشيء، وقصد أن يضمن عملية إدراكه من جوانب تختلف يترصد خلالها هذا اللاشيء صيرورة الإدراك نفسه محاولا تعطيلها بالانحراف عن كل ما هو مألوف؛ ما يخلق فعالية دينامية داخل النص الأدبي تأبى الرتابة والميكانيكية، لأن النص الأدبي إذا ما كان « نسقا من الدلائل تم ترتيبها لكي تكون مدركة، فإن كل مرحلة وكل نمط أدبي قد يقتضيان مبدءا منظما أو كيفية ما للفعل الاستطيقي، أي مجموع الأعراف المركبة على المادة »[3].

لأن النص الأدبي يسعى إلى تحقيق الأثر الجمالي؛ فإن الشكلانية تحث دائما على خرق القواعد وتبحث عن الجمالية في الشكل الجديد والمتجدد، أي أن يكون له قابلية الإدراك التي تكون مشروعة ضمن خاصية "الاختلاف"، هذا الأخير يعني لدى الشكلانيين ثلاثة مفاهيم متباينة « فعلى مستوى تمثيل الواقع كانت.. تعني الاختلاف عن الواقع، أي تعني المسخ الخلاق وعلى مستوى اللغة تعني البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع وأخيرا على مستوى الدينامية الأدبية، يقتضي هذا المصطلح العام الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار »[4].

نفهم من هذا، أن قابلية الإدراك باحتوائها القوانين التي تؤلف بين عناصر متباينة تتكامل ديناميا مشكلة النص الأدبي، تسعى في الوقت ذاته إلى تحقيق قيمة هذا النص الجمالية عبر استمرارية التغيير على مستوى كل عنصر مكون وأيضا في كل كلية النص الذي يرمي إلى تجاوز كل ما يشير إلى ثقل العادة، وهو ما يوضح أن التطور الأدبي في

---

[1]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 139.
[2]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للنشر والتوزيع، 1998، ص: 29-30.
[3]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 36.
[4]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 131.

عمومه عند الشكلانيين لا يمكن أن يكون وحيد الخط « إنه طريق متعرج مليء بالالتواءات كل اتجاه أدبي يمثل تقاطعا وتعالقا معقدا بين عناصر التراث والتجدد»[1].

هذا كله يتحقق بحسب الشكلانية، في إطار قابلية الإدراك التي توازي المتعة الجمالية نتيجة انزياح المألوف، مما يجعل عملية الإدراك صعبة لكن ممتعة، وهذا ما يجعل أدبية النص ممكنة، وإن كان الإدراك مهمة لا ترضى بتحقيق خارج القارئ؛ مع ذلك فالشكلانية تحصر حدود التأثير كلية داخل النص، وهو ما يحدُّ من مشروعية القارئ وتَدخُله في الكشف عن القيمة الجمالية.

❖ أما مفهوم **التغريب** فيرتبط بطريقة إدراك النص الأدبي، إذ يرقى الإدراك إلى درجات متفاوتة من المتعة الجمالية بحسب مساحة التغريب المنبسطة وتزيد المتعة بجمالية النص كلما اتسعت رقعة **"التغريب"**؛ حيث يقصد الشكلانيون بمبدأ التغريب « جعل المألوف غير مألوف بواسطة الوصف وباقتراح تغيير صورة الشيء دون تغيير ماهيته؛ وهذا ما دعاه شكلوفسكي بـ **إحداث تعديل دلالي فني** »[2].

إن مفهوم التغريب عند **شكلوفسكي** (chklovski) هو تجريد النص الأدبي من تحمل الرتابة؛ ما يجعل النص صيرورة متصلة يحتوي تكامله الذاتي ولا يعود هناك أي مبرر لتدخل عامل خارجي إنما يعتمد فقط ديناميته الخاصة من أجل بلوغ الأدبية داخل حدوده الشكلية. بذلك « نقلت نظرية شكلوفسكي المتمثلة في "تغريب" الشيء المُمثَّل، التشديد من الاستعمال الشعري للصورة إلى الفن الشعري، وكان يعتبر المجاز هنا واحد من الأدوات التي تكون في متناول الشاعر باعتباره مثالا لنزوع عام للشعر وللفن عموما، إن تحويل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك أي التحويل الدلالي المتميز المتحقق بفضل المجاز قد اعتبر الغاية الرئيسية، للشعر وعلة وجوده »[3].

إذن تحرير الشعر تغريبيا من مألوف الواقع، يضمن إدراكا جماليا للنص الأدبي عموما ويبتعد به عن مجرد التعرف الذي يبسط آلية العادية على اللغة مادام -كما يقول **شكلوفسكي** (chklovski)-« الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة، وإنما الطريقة التي تستخدم بها »[4]. أي التصوير الفني ماثل في الإدراك الذي يحقق فاعليته عبر سياق غير متوقع، يعارض التواتر المؤذي الذي يصبغ اللغة بالعملية أو« الإخبارية، فهذه الأخيرة هي من الناحية الاستطيقية محايدة وعديمة الشكل في حين يوصف الشعر بكونه خطابا منظما بهدف تحقيق هدف استطيقي »[5].

فالعمل الأدبي تشكيل لغوي يجمع فسيفساء متناثرة من صور الواقع أعاد ترتيبها وتركيبها، « وفقا لقوانين جمالية تقاس بقدرتها على أن تجعل الأشياء المألوفة غير مألوفة

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 139.
[2] - يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 75.
[3] - فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 12.
[4]- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص: 56.
[5]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 24.

ويتحقق الابتعاد عن المألوف .. من خلال وجهة النظر ومن خلال الأسلوب وطريقة تنظيم الأحداث وعلاقة بعضها ببعض »[1].

وإلى جانب المجاز الذي يجده **شكلوفسكي** (chklovski) واحدا من بين عديد الوسائل المحدثة للتأثير الجمالي عبر الإعاقة المقصودة لعملية الإدراك قصد إطالتها، يقدم « الإيقاع: أي مجموعة من الزخارف المفروضة على الخطاب العادي، فكتابة الأشعار هي في رأي شكلوفسكي عبارة عن بهلوانية لفظية للأعضاء التلفظية، إن نمط خطاب الشاعر "المصنوع" يعرقل التواصل ويلزم القارئ على التواصل مع العالم بطريقة أشد حسما ولكنها مرضية بشكل قوي »[2].

لأن الإدراك عملية تحدث فقط عبر التفاعل بين النص والقارئ، مع ذلك تتقلص نسبة هذا التفاعل نتيجة تواجد دينامية التغريب داخل حدود النص لوحده فلا تهتم الشكلانية بالاتجاه « الذي يسير فيه "النقل الدلالي" وإنما المهم هو حصول هذا النقل، أي حصول هذا الانزياح عن المعيار، هذا الانزياح أو هذه المباينة هو ما يمثل حسب تأكيد شكلوفسكي أساس أي إدراك إستطيقي »[3].

من ثم، يدعوا **شكلوفسكي** (chklovski) إلى الخلق الفني المتجدد المنقلب على الإدراك الآلي نتيجة تعقيد التغريب لعملية إدراك النص لذاته وفي إطار حدوده الشكلية؛ ما يمنع تتبع حدوث هذه العملية في ذهن القارئ، وإثر إدراك القارئ للغريب تكون دلالة النص المتباينة مع سياقه المعهود. ويوضح **شكلوفسكي** (chklovski) أن « "الأداة التغريبية" لم تكن مجرد شعار .. وإنما هي مبدأ شامل الحضور في الأدب الخيالي »[4]، الذي يكرس سبل عيشه عبر تأثير الجمالي الرافض لميكانيكية الكليشيهات التصويرية، يقول **شكلوفسكي** (chklovski)**:** أن « مهمة الفنان محاربة .. الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار؛ ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب "الأكليشيهات" اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة »[5].

وإن كان المعنى جزء تابع للشكل النصي وربما هو أهم جميع الأجزاء يظل عند الشكلانية أي، « المعنى هو هتك الحجب بالمعنى الممتلئ للكلمة »[6].

❖ وسعيا وراء تحديد معايير الأدبية قدمت الشكلانية إضافة إلى مفهومي: "**الإدراك**" و"**التغريب**"، مفهوم "**المهيمن**"، « ولقد توقف ياكبسون عند مفهوم "العنصر المهيمن" عام 1935، بوصفه مفهوما لدى المدرسة الشكلية، وحدده بأنه "العنصر الذي يحتل

[1]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 10.
[2]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 12.
[3]- المرجع نفسه، ص: 12.
[4]- المرجع نفسه، ص: 20.
[5]- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص: 57.
[6]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 22.

البؤرة من العمل الفني؛ فهو الذي يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها" »[1].

يرتبط إذن، مفهوم المهيمن بالتكامل التعايشي الدينامي لمجموع مكونات نص أدبي ما؛ حيث يقتضي تعايش هذه العناصر« في نفس الآن تغيرات دورية في هرمية المكونات تغيرات مستمرة في الوظيفة الاستطيقية للأدوات الأدبية »[2].

ويحرك الاستمرار التغيراتي الوظيفة الجمالية، بل تاريخ الأدب إلى الثورة والتجديد، واكتساب العنصر المهيمن هذا الفهم الحركي الدينامي-كما يرى **جاكبسون** (Jakobson)- يتيح للشكلانيين سبيلا نافعا لتفسير التاريخ الأدبي تجاوزت من خلاله الأشكال الأدبية التغير والتطور العشوائي وغدت تتغير وتتطور نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه[3].

يبدو واضحا، أن الشكلانية تعمل جاهدة توقا إلى التغيير والتجديد في الوظيفة الجمالية المتشاكلة مع تركيبات نص ما يعاد ترتيبها في كل مرة، مجموع المكونات هذه تلتف حول وحدة الهيمنة التي تؤمِّن وحدة النص الأدبي كما تؤمِّن « قابلية إدراكها، هذا يعني التعرف عليها بوصفها ظاهرة أدبية وبعبارة أخرى فإن خاصية الأدب المهيمنة هي في نفس الآن السمة المميزة ونواة أدبيته »[4].

أي أن هناك عناصر طاغية تعتلي هرم النص الأدبي تسهم في تماسك كلية بنيته وتوجه باقي المكونات التي لا يقتضي تعايشها معها نفس التمظهر؛ إذ على هذا النحو الذي تتصدر فيه مجموع الخصائص « التي يتم بفضلها إدراك الأثر الأدبي وتحديد هويته بوصفه أثرا أدبيا يتغير من مرحلة إلى أخرى »[5].

حيث نجد تركيب هرمي متماسك يميز الأدب عن غيره من مجالات المعرفة، وفي حدود الأدب نفسه، هناك تقدم لأجزاء مكونة توجه الأخرى المكملة يتحدد من خلال المنظوم عن المنثور وبذلك يكون المهيمن وحدة من جملة الوحدات الوظيفية التي حددها الشكلانيون للتحكم « في كل النص على حدى .. وعلى هذا الأساس ينبغي أن ينظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها نظما دينامية تتحرك فيها بنيات مترابطة وملتفة حول .. البؤرة المهيمنة التي تنظم العمل وتوجهه نحو الخروج عن المألوف، سواء كان هذا المألوف هو نظام اللغة المألوفة أو النظام المألوف في الأعمال الأدبية السابقة، ومن ثم فإن الاختلاف الذي يميز الأدب .. يعتمد على ما فيه من معارضة للأشكال السابقة »[6].

هذا النزوع نحو المغايرة فيما يميز النص؛ بل وحتى الأدب في عمومه، إنما يكرس أرضية ملائمة تُنشِّط عملية تواتر التجديد على مستوى آليات تحليل النص « فالخاصية

---

[1]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 36.
[2]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 129.
[3]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 36.
[4]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 52.
[5]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 52.
[6]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 9.

المهيمنة للأدب الخيالي أو لجنس أدبي معرض للتغيرات، وما يظل قارا هو بالذات الإحساس بالاختلاف إزاء ما ليس أدبا »[1].

وتعدو الأجناس الأدبية عناصر مهيمنة يتميز إثرها الأدبي عن باقي المعارف المجاورة ما يكسر رتابة العلاقة بينها في كل مرحلة، أيضا هي (أي الأجناس الأدبية) عنصر التماسك الذي يوجه عموم تاريخ الأدب، وتمارس الوحدة المهيمنة فعاليتها بالقوة نفسها في مستوى الجنس الأدبي؛ يقول **تينيانوف** (Tynianov) « الصوت في الشعر يغير معنى الكلمات في حين تغير الدلالة الصوت في النثر»[2].

بذالك يتضح أن الإيقاع في الشعر هو الخاصية المهيمنة والمنظمة ويمارس تأثيره على كل مكونات اللغة الشعرية في حين يتراجع إلى دور ثانوي في لغة النثر.

أيضا، تنشُط فعالية المهيمن في تمييز أنماط الشعر لأن الإيقاع لا يستقر على شكل ثابت حيث نجده يشمل تنظيم العناصر الكمية (التنغيم والنبر والطول) وتحول في مرحلة أخرى إذ أُعتبرت ظاهرة تركيبية مثل"تناغم الجملة" العنصر المهيمن، لتتغير هذه الهرمية إلى تناغم "البيت" اعتمادا على صدارة الصوت [3].

وما يجدر الإشارة إليه، أن ما يتغير عند الشكلانية « - في نهاية الأمر- ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ، إلخ) ولكن "وظيفة" عناصر بعينها أو مجموعات من العناصر »[4].

نخلص إلى أن المهين -كأهم وحدات التحليل- يبسط ظلاله ابتداء من أصغر جزء في تركيب النص إلى عموم تاريخ الأدب، و« تنشأ هذه العناصر المهيمنة في الأدب عبر العصور التاريخية، لأنها تتكرر عبر الزمن وتتحول إلى خاصية فنية قابلة للتطور»[5].

هذا التحول في المنظور النقدي الرامي إلى خلق معايير لها قابلية التغير تماشيا مع مطواعية النص المتمرد على ما هو سائد، يؤكد كل هذا على « أن المعيار الاستطيقي هو أن العدم يلحقه أكثر من خاصية التماسك التي يتوفر عليها عندما يكون مهيمنا»[6].

لذلك فإن تحكم الوحدة المهيمنة على تركيب النص والعلاقة بين مستويات عناصره وعلى تاريخ الأدب والجدلية بين الأجناس الأدبية؛ قد مكن من مد مساحة الأدبية، لكن دون خرق الحدود الشكلية للنص الأدبي موضع الدراسة والتحليل، ما قلص أيضا دور القارئ في بحثه عن المعنى الذي يساوي في إطار الشكلانية النص ذاته.

❖ وعن **التحليل الشكلاني للنص**، نلاحظ أن اتخاذ الشكلانية منحى علمنة الأدب؛ غير مسار دراسة النص الأدبي حيث حاولت تحديد حركية التحليل داخل حدود النص توقا إلى الكشف عن التركيب الجمالي المتضمن الوحدات التشكيلية المكونة للنص الأدبي، من

---

[1]- فبكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 53.
[2]- فبكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 72.
[3]- المرجع نفسه، ص: 84-85.
[4]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 36.
[5]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 75.
[6]- فيكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 171.

خلال خلق جملة من الآليات الوظيفية التي تتحكم في نسق النص الداخلي، كما تدرس نظام العلاقات بين الأدب وغيره من مجالات ثقافيه والنص يساهم في بناء عناصره ويهيئ قابلية تغييرها.

لذلك تتأسس المقاربة الشكلانية على جملة من المبادئ المختلفة، لكن أهمها« هو التشديد على الوحدة العضوية للغة الشعرية »[1]، لأن بقية المبادئ التحليلية تنطلق من تكامل وحدات النص، تفككها لتعاود ترتيبها في نمط تكاملي جديد، يكتسي ملمحا جماليا لا يلتمس أي خاصية من الخارج لأن « المحتوى، عاطفيا كان أم معرفيا ينكشف في الأدب الخيالي عبر الأداة الشكلية فقط »[2].

ولا يهتم التحليل الشكلاني بصورة النص، إنما يقصد إلى كشف الكيفية التي تقدم بها هذه الصورة تشكيلة توزيع عناصرها؛ مثل الصوت، الجناس، الكلمة ... حتى يتسنى لها مراقبة الخواص المهيمنة التي تجعل هذا الجنس الأدبي نثرا والآخر شعرا، وتحث اللغة على الاغتراب عن العادية؛ ما يمكنها من تعطيل إدراك تشكيلة النص الذي يمارس بدوره على هذا النحو تأثيره على مساحة الجمالية؛ النظرية « النقدية عند الشكلانيين تقوم على أساس التركيز على صنعة الكتابة التي تجعل من الكلام أدبا. والأدب هو الخروج عن المألوف في وسائل التعبير، واستخدام الحيل الكتابية والتراكيب اللغوية وعندما يصبح النص في الصدارة يستحيل أن نتحدث عن أي شيء آخر خلاف الشكل »[3].

وترفض الشكلانية، عكس المؤلف للواقع داخل النص؛ لأنها تقابل أدبية النص بمألوف هذا الواقع، وعلى هذا النحو « فإن المعنى كذلك لا يقع خارج العمل الأدبي وإنما يتحقق المعنى في صميم مادة العمل الأدبي، فالمعنى تابع للشكل الأدبي بكل ما في هذا الشكل من استخدام متميز للغة بمستوياتها كافة »[4].

إن بناء النص تنصهر داخله عناصره المكونة في نظام متجانس لا يقبل التفكك إلا خلال قوانين تحليلية لا تخرج عن طبيعته الأدبية؛ لأن النص الأدبي يبقي« أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفقا لخصوصية كل جنس أدبي »[5].

وعليه أحدثت الشكلانية تغييرا في النظرية النقدية من سياق الجنس الأدبي إلى بنيته ذاتها، هذه الأخيرة التي تهيمن عليها الوظيفة الشعرية، وهي نقطة الاهتمام الكبرى في الدراسة النقدية الشكلانية، أي تحليل شعرية بنية الجنس الأدبي« وهكذا فمع الوصول إلى النقد الشكلاني اختفت عن الأنظار تلك المسائل التي شغلت نقاد الأدب منذ أفلاطون وحولت بؤرة النظرية النقدية من الوصف المسبق للوظيفة الشعرية إلى تحديد البنية الشعرية »[6].

---

[1]- فبكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص:71.
[2]- المرجع نفسه، ص: 90.
[3]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 8.
[4]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 9.
[5]- المرجع نفسه، ص: 7.
[6]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 375.

عملية تفسير النص التي تحظى في ضوء الشكلانية بالاستقلال عن أي مؤثر خارجي واعتبار المعنى متضمن فقط داخل النص، وإعلانهم ضرورة الاهتمام بكيفية تقديم النص لا بما هو عليه، لكل ذلك استلزم التحليل الشكلاني للنص « ضرورة التدرب الخاص في العملية النقدية إذ ما أراد دارس الأدب أن يدرك أقصى مدى يقدمه العمل»[1].

وهو يوضح مسعى الشكلانية في حصر الممارسة النقدية في حدود صفوة النقاد المقتدرين، مادام النص وطريقة تفسيره لا غاية لهما إلا في ذاتهما، وهذا ما دفع « الشكلانيين ـ وبالتالي العلماء أكثر من القراء ـ إلى إدراك الإنتاج ذاته وإلى اكتشاف أن له إيقاعا ينبغي تعلم وصفه، ورواة ينبغي معرفة تمييزهم وطرائق سردية شاملة، ومع ذلك متنوعة إلى ما لانهاية ..[و] أتاحت لهم نقطة انطلاقهم في الجماليات .. أن يقدموا على ممارسة علم خطابات جديد »[2].

وبذلك تحول النص الأدبي في التحليل الشكلاني من مكمل لمعمارية السياق التاريخي المحيط الاجتماعي ونفس المؤلف، إلى جوهر العملية الشعرية التي تحولت بدورها إلى « موضوع للتحليل العلمي »[3].

لكن تركيز الشكلانية على خصوصية التحليل النقدي التي حصرتها ضمن حدود خصوصية النص الأدبية؛ ما جعلها ترفض العلاقة القائمة للأدب مع مختلف الفعاليات الإنسانية الثقافية الأخرى؛ وبالتالي اختزلت حركية الآليات الدراسية للعملية النقدية واعتمدت الشكلانية خاصة على « التباين أو التنوع الاستطيقي، [لكنه] .. عامل سلبي للغاية لكي يتمكن من تفسير نمو الأدب تفسيرا تاما »[4].

لأن النص الأدبي لا يمكنه الاكتفاء بديناميته الداخلية، ما دامت هذه الدينامية ذاتها تستنبط حركيتها من جدلية ارتباطها مع سلسلة المعارف الإنسانية الأخرى خاصة مع أقربها للأدب؛ أي علم الاجتماع حيث « كان إهمال البعد الاجتماعي في فكر الشكليين وتحليلاتهم سببا أساسيا في إنهاء الحركة الشكلية في عام 1930 »[5].

ومجمل القول أن التحليل الشكلاني، رغم ما وُجه له من انتقادات تكثُر عما ذكرنا، إلا أنه استطاع تحرير النص من عبوديته للسياق، وعلى هذا الأساس أعطت الشكلانية « دفعا جديدا للدراسات الشعرية في العصر الحديث، بحيث وجهت الاهتمام نحو شعرية النص الأدبي، ونحو الكيفية التي يجب أن يفهم في ضوئها هذا النص، ووفرت أدوات نقدية أسهمت إسهاما كبيرا في تطور الخطاب النقدي المعاصر »[6].

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 19.
[2]- ترفيتان تودوروف. نقد النقد(رواية تعلم). ص: 35.
[3]- فكتور إيرلنج. الشكلانية الروسية. ص: 179.
[4]- المرجع نفسه، ص: 134.
[5]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 10.
[6]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 75.

2- انفتاح النقد الجزائري على الشكلانية:

بدأت تتشكل علامات ميلاد الشكلانية في روسيا طلائع القرن العشرين مع **فكتور شكلوفسكي** (Victor chklovski)عام 1914 حيث كتب قائلا بأن مبدأ الإحساس بالشكل هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي[1].

وبعد لقاءات نقاش متكرر ومثمر لمجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو؛ أُعلن ميلاد الشكلانية الفعلي عامي: 1915 من خلال **"حلقة موسكو اللغوية"**، و1916 عبر **"جمعية دراسة اللغة الشعرية"** المعروفة بـ "OPOJAZ" بعد انضمام ثلة أخرى من نقاد الأدب وعلماء اللغة، هذه الحلقات البحثية استطاعت الانفلات من عقم الجو الأكاديمي الصارم بتكلفه وتحفظه[2].

من ثم، قدمت إلى الساحة الفكرية النقدية العالمية زمرة فذة من النقاد سواء من روسيا أو خارجها اعتبرت دراساتهم نقطة تحول مهمة في مقاربة النص الأدبي، ويعد **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) شخصية مجموعة "حلقة موسكو اللغوية" القيادية، وكان إلى جانبه **بيتر بوجاتيريف** (Petr Bogatyrev)، و**جريجوري فينوكور** (Grigory Vinokur)، في حين شكل كل من **فيكتور شكلوفسكي** (Victor chklovski) و**بوريس إخنباوم** (Boris Eichenbaum) و**يوري تنيانوف (Iouri Tynianov)** أبرز مؤسسي الـ "OPOJAZ"[3].

أنجز مؤسسو الشكلانية إرثا نقديا من دراسات وأبحاث ومقالات وكتب ومجلات وملتقيات ... تتفوق في قيمتها وانتشارها على الانحصار التاريخي الذي يحدد مسيرتها من عام 1915 إلى عام 1930، حيث من العسير الوقوف عندها جميعا، لذلك سنذكر القليل منها.

فقد قامت **"**حلقة موسكو" بنشر أول كتاب جماعي حول نظرية اللغة الشعرية عام 1916، ونشر **أوسيب بريك** (Ossip Brik) **"**تكرار الأصوات" في 1917، **و يوري تينيانوف** (Iouri Tynianov) له كتاب "دستويفسكي وغوغول" في 1921، ودراسته حول قضية اللغة في الشعر 1924، **وبوريس توماشوفسكي** (Boris Thomashefsky) نشر أيضا عام 1924 كتابه "نظم الشعر الروسي" وكتاب "نظرية الأدب" 1925، أما **بوريس إخنباوم** (Boris Eichenbaum) فنذكر له كتابه "نظرية الأدب" في 1925، و**فيكتور شكلوفسكي** (Victor chklovski) كتب حول نظرية النثر في 1929، وقدم **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) عام 1921 مقالته "الشعر الروسي الحديث"، ومقالة حول "الشعر التشيكي" عام 1923، ومقالة "نثر الشاعر باسترناك" عام 1935، ومقالة "اللسانيات والشعرية" عام 1960، ومقالة "التوازي النحوي" 1966، ونشر له

---

[1]- جون إيف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. تر: قاسم المقداد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1993، ص: 23.

[2]- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص: 33.

[3]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ج: 8، تح: رامان سلدن، تر: أمل قارئ وآخرون، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006، ص: 33.

كتاب "دراسات في الألسنية العامة" عام 1963، وكتاب "مسائل في الشعرية" في 1973[1]...

ولم تبق صفة الروسية تتسع لمنجزات الشكلانية، حيث استطاعت هذه الأخيرة أن تتعدى الحدود الجغرافية لروسيا، فقد أثر **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) في تشيكوسلوفاكيا إذ برز **جان موكاروفسكي** (jan mukarovsky)، و**رنيه ويلك** (René wellek)، وكان البولوني **رومان إنجاردن** (Roman Ingarden) عام 1931 من أوائل المهتمين بدراسة العمل كموضوع مستقل عن المؤلف[2].

من الملاحظ، أن الشكلانية قضت سنواتها الأولى في روسيا إلى أن تفطنت السلطة لمبادئها الداعية لمناهضة المضمون الإيديولوجي، الشيء الذي سبب لها مضايقات قسمت روادها إلى قسمين؛ الأول سلم وتنازل عن مبادئه، والثاني هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا على شاكلة **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson).

فقد رحل **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) إلى براغ في 1920، وهو العام الذي يحدث تحولا في مسار الشكلانية، وذلك يتضح من خلال المنجزات التي نشرت بدءا من هذا التاريخ والتي تنم عن نضج في الطرح وتنوع في الممارسة، من ذلك تناوُل **فيكتور شكلوفسكي** (Victor chklovski) موضوع النثر.

لتدخل الشكلانية عام 1926 في تحدٍ آخر مختلف، وهو تاريخ تأسيس حلقة **براغ اللغوية**، التي قدمت أولى طروحاتها في المؤتمر العالمي للسانيين المنعقد في لاهاي عام 1927، لتعيد نشرها في العدد الثالث من مجلة **Change** 1929، وقد أطلق على هذه الحلقة التي كملت وطورت "الشكلانية الروسية" اسم "البنوية التشيكية"[3].

وضمت في صفوفها علماء لغة من تشيكوسلوفاكيا، وباحثين من روسيا وهولندا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا، أما محركها الأساسي فهو مؤسس الشكلية الروسية **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson)، الذي ذهب إلى براغ بداية كملحق ثقافي، وبعد حل نظرياته التي أسسها في روسيا، استقر هناك لوقت من الزمن، لتضطره بداية الحرب العالمية الثانية واحتلال النازية لتشيكوسلوفاكيا؛ الرحيل إلى أمريكا، على غرار ثلة من العلماء المهاجرين حتى ينضم إلى حلقة نيويورك، ففي هذه الأثناء انتشرت موجة من الحلقات الدراسية في أوربا وأمريكا، مثل حلقة كوبنهاجن عام 1931، وحلقة نيويورك في 1934[4].

نلاحظ كيف فُتحت آفاقا واسعة للشكلانية حتى تنشر مبادئها، فمن روسيا إلى تشيكوسلوفاكيا التي كانت محطة انطلاقها إلى أوربا وأمريكا...

أدى ذلك إلى انتشار نمط الشكلانية الأقرب إلى البنوية، الذي استهله **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) **ويوري تينيانوف** (Iouri Tynianov)، والذي كان له أثره العميق

---

[1]- جون إيف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين، ص: 22-23-24-27-32-41-50-51-52.
[2]-إنريك أندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. تر: الطاهر أحمد مكي، القاهرة: مكتبة الآداب، 1991، ص: 168.
[3] - جون إيف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 46-49.
[4]- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص: 74-75.

في تطورات "النقد الجديد" طوال الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، بفضل من هاجر إلى أمريكا من حلقة "براغ اللغوية"، خاصة **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) و**رنيه ويلك** (René wellek)[1].

ويجدر الإشارة إلى أنه في عام 1946 زار **موكاروفسكي** (mukarovsky) باريس، وألقى محاضرة عن البنوية تعرض فيها لآخر ما توصلت إليه مدرسة براغ من أفكار قصد إفادة المستمع الأجنبي، لكن المحاضرة لم تنشر باللغة الفرنسية، ومن ثم لم يكن لها أدنى تأثير على المشهد الفكري الباريسي[2].

على هذا الأساس، فالشكلانية لم تعرف قدرها من المعرفة والتقويم، سواء في أوربا أو أمريكا، إلا بعد نشر كتابي: "الشكلية الروسية" عام 1955، لـ الأمريكي **فيكتور إيرليتش** (Victor Erlich)، و"نظرية الأدب" الذي جمع فيه **تزفيتان تودوروف** (Tzvetan Todorov) وترجم وقدم نصوصا للشكليين الروس في1965، وبعد هذا الأخير توالت ترجمات مهمة إلى اللغة الفرنسية، ففي الفترة نفسها عرض **كلود ليفي شتراوس** (Claude Lévi-Strauss) أعمال **فلاديمير بروب (Vladimir Propp)** و**رومان جاكبسون** (Roman Jakobson)، وترجم **نيكولا ريفييه** (Nicolas Ruwet) كتاب "دراسات في اللسانيات العامة" عام 1963، وترجم كتاب **فيكتور شكلوفسكي** (Victor chklovski) "نظرية النثر" عام 1973، كما تُرجمت دراسة **يوري تينيانوف** (Iouri Tynianov) حول قضية اللغة في الشعر بعنوان "الشعر في حد ذاته" عام 1977، كما قام **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) ذاته، بتطبيق نظريته عبر تعليقه على عدد من القصائد للشاعر الفرنسي **بودلير** (Baudelaire)، من بينها تعليقه المشترك مع **كلود ليفي شتراوس** (Claude Lévi-Strauss) على قصيدة "القطط" التي ضمنها كتابه: "مسائل في الشعرية"، وقد أثار هذا التعليق الإعجاب عام 1963[3].

ما نلمسه، هو اهتمام النقد الأمريكي بالشكلانية كان قبل النقد الفرنسي، فبين ترجمة **فيكتور إيرليتش** (Victor Erlich) و**تزفيتان تودوروف** (Tzvetan Todorov) وقت معتبر من الزمن، حتى أن الشكلانية قبل أن تترجم إلى الفرنسية كانت قد سبقتها ترجمات إلى الانجليزية وأخرى إلى الألمانية ..

ربما سبب السبق الأمريكي يتضح من خلال هجرة **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) و**رنيه ويلك** (René wellek) ... وتأثيرهم المباشر، إن كان عبر الدراسات والحلقات البحثية، أو عبر إلقاء محاضراتهم في الجامعات الأمريكية، لكن التأخر الفرنسي لا يتضح خاصة -كما لاحظنا سابقا- وأن باحثين من أوربا وفرنسا ذاتها كانوا مهتمين بحلقة "براغ اللغوية".

أما آخر محطات الشكلانية التي نريد إماطة اللثام عنها؛ فهي وصولها العالم العربي ومنه الجزائر، ولعل الدراسات التي تؤرخ لدخولها العالم العربي شحيحة، بل حتى

---

[1]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 27-28.
[2]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 65.
[3]- جون إيف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 21-32-41-57.

الاهتمام بها كمنهج نظري أو تطبيقي قليل إذا ما قارناها بالمدارس النقدية الغربية الأخرى..

فبعد اهتمام النقد الفرنسي بالشكلانية في الستينيات من القرن العشرين، نشهد مطلع السبعينيات من القرن ذاته، ترجمة الناقد والباحث السوري **محي الدين صبحي** كتاب "نظرية الأدب" لـ **رنيه ويلك** (René wellek) و**أوستين وارين** (Austin Warren)، عام 1972، هذه الترجمة كانت عن الطبعة الانجليزية.

من ثم دخل في تلك الفترة، اسم بثقل **رنيه ويلك** (René wellek) إلى العالم العربي، لكن ليس كأبرز رواد الشكلانية، حيث أنه لقي اهتماما بالغا في أوساط دارسي الأدب، الذين تداولوه كمرجع أساسي في بحوثهم ومقالاتهم ودراساتهم وحتى في محاضرات الجامعيين، باعتباره أبرز منظري الأدب المقارن ونظرية الأدب..

ينطبق الأمر ذاته على النقد المغاربي ومن ثم النقد الجزائري، ففي هذه الأثناء كان هذا الأخير يسعى للتأسيس متأثرا بالنقد المشرقي، الذي كان حينها يشكل المركز لمرجعيته لا في النقد فحسب، إنما في عديد المجالات، فالنهضة المشرقية سبقتنا إلى الأمام، وعليه، ممارسات مرحلة التأسيس النقدية كانت في أغلبها نتيجة الاحتكاك مع الجامعات المشرقية.

وما يميز تلك الممارسات النقدية وإن اختلفت اتجاهاتها المنهجية، هو منطلقها في البحث عن تأثير مدلول المضمون السياسي والاجتماعي والإيديولوجي وحتى النفسي.. في النص الأدبي، وتواصلت المساعي لتحديث النقد الجزائري حتى بداية ثمانينيات القرن العشرين، حيث استطاع مع ثلة من النقاد أبرزهم **عبد الملك مرتاض** تجاوز حصرية المضمون، وغدا له دور مغاير يهتم بداخل النص بدلا من محيطه الخارجي.

واصل في تطوير هذه النظرة التحديثية للنقد الجزائري جملة من النقاد يشكلون بمنجزاتهم الرؤية النقدية المعاصرة، من أمثال: حسين خمري، عبد القادر فيدوح، واسيني الأعرج، عبد الحميد بورايو، يوسف الأطرش، عمرو عيلان، سعيد بوطاجين، آمنة بلعلى، إبراهيم سعدي، رشيد بن مالك، مصطفى فاسي، يوسف وغليسي، ...

وعليه، تكون بداية الثمانينيات القرن المنقضي، نقطة تحول في مسعى بحث النقد الجزائري، إلى تجديد منطلقاته النظرية وأدواته المنهجية، ذلك أنه حقق استقلاله عن الثقافة المشرقية، التي كانت وسيطه في الإطلاع على ثقافة الآخر الغربية، لينفتح مباشرة على المرجعية الأوربية بحكم علاقته مع فرنسا خاصة، التي غدت تشع بمختلف ألوان مناهج النقد.

من ثم، إن كان عبر رحلات البحث العلمي أو الدراسة في الجامعات الغربية... عرف جديد النقد العالمي طريقه إلى الجزائر، واغتنى النقد بتنويعات اتجاهات ومدارس من مثل الشكلانية والبنوية والتناص والتأويلية...

وأخذت ممارسات النقاد الجزائريين، تتداول أعمالا لنجوم نقدية عالمية كمراجع مهمة بلغتها الأصلية أو مترجمة، وحتى هذه الأخيرة -أي المراجع المترجمة- كان لمتقني اللغة الفرنسية نصيب في ترجمتها، إثر ذلك، كان الانفتاح المباشر للنقد الجزائري على الشكلانية المترجمة إلى الفرنسية.

لعل أبرز ممثلي رواد الشكلانية في الجزائر: الناقد **عبد الحميد بورايو**، حيث صرح أنه بعد تبنيه للنقد السوسيولوجي، خلال السبعينيات إثر قناعاته بالتوجه اليساري، انتقل إلى المنهج الشكلاني، الذي لفت انتباهه ورائده **فلاديمير بروب** (Vladimir Propp)، وكذلك أنثروبولوجية **ليفي شتراوس** (Lévi-Strauss) في مرحلة انجازه لبحوثه الأكاديمية ماجستير ودكتوراه[1].

تحصل على رسالة الماجستير المعنونة بـ: "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"، من جامعة القاهرة سنة 1978، والتي طبعت على شكل كتاب سنة 1986، وهذا يبين أن اهتمامات النقد الجزائري بالشكلانية كان أواخر السبعينيات.

ويوضح **عبد الحميد بورايو** دواعي انتقاله إلى الشكلانية، بأن توجه اهتماماته البحثية للموروث الشعبي(العربي والجزائري)، كشف قصورا في وسائل المنهج السوسيولوجي، وبعد أن اتضحت له صعوبة تطبيق نفس الآليات المنهجية على فن الحكاية الشعبية احتضن آليات منهجية نبعت من الدراسات الشكلانية والأنثروبولوجية والميثولوجية والتي قدمت نتائج هامة في محاولة الاقتراب من الأشكال السردية التراثية[2].

[1]- "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو". توقيع اللقاء: د/علي ملاحي، 28/أكتوبر/2010، موقع أرنتروبوس للأستاذ سليم درنوني، *www.dernounisalim.com*.

[2]- المرجع نفسه.

3- نموذج "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة" لـ عبد الحميد بورايو:

نلاحظ أنه من بين عديد اتجاهات الشكلانية يعد اتجاه/نظرية **فلاديمير بروب** (Vladimir Propp) الأكثر انتشارا في الجزائر.. خاصة المتون التطبيقية المتعلقة بالموروث الشعبي، وربما ذلك لكون النظرية اهتمت بدورها بما توارثه الشعب الروسي من فلكلور.. ومن جانب آخر فهي رائدة البحث السردي. حيث سعى رعيل مهم من النقاد الجزائريين، بقيادة **عبد الحميد بورايو**، إلى التعريف بالتراث الشعبي الجزائري ودراسته وتطويره، ومن ثم تطوير منهج الدراسة وتطلب ذلك الانفتاح على ما حققه الآخر من منجزات.

ففي تلك الأثناء كتاب **فلاديمير بروب** (Vladimir Propp) **" Morphologie du conte"** الذي ترجمه **إبراهيم الخطيب** إلى **"مورفولوجية الخرافة"** سنة 1986 بالمغرب، وترجمه في جدة كل من **أبي بكر باقدار** و**أحمد عبد الرحيم نصر** سنه 1989 إلى **"مورفولوجيا الحكاية الخرافية"**، كذلك ترجمه إلى **"مورفولوجيا القصة"** سنة 1996 بدمشق كل من **عبد الكريم حسن** و**سميرة بن عمو**[1]، كان قد أحدثت ترجمته إلى الفرنسية سنة 1970 بعد سنوات من نشره في 1928، تجديدا في آليات مقاربة النص السردي ضمن تصور منهجي شكلاني مورفولوجي/صرفي.

شكل هذا التصور الشكلاني المورفولوجي، أرضية خصبة لعديد من المهتمين بالدراسات السردية، على غرار **ليفي شتراوس** (Lévi-Strauss) الذي كانت له منطلقا في تأسيس أنثروبولوجيته البنوية .. كما كان لها تأثيرا في التحليل البنوي/السميائي للنص السردي... وعلى هذا الأساس، تلقى الناقد الجزائري المنهج الشكلاني المورفولوجي، بعد ما حققه البحث في تجديد آلياته المنهجية في سبعينيات القرن العشرين، خاصة مع منجزات كل من **بروب** (Propp) و**شتراوس** (Strauss).

ويبرر **عبد الحميد بورايو** تبنيه للمنظور الشكلاني البروبي، بفعل الاشتغال على قسم هام من الإنتاج الثقافي والفني البشري المتمثل في المأثورات الشعبية والتي ظلت مهمشة ومستبعدة من طرف البحث الأكاديمي لفترة طويلة من الزمن، وهي تمثل جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا، إلى جانب ذلك يمثل هاجس علمنة الدراسة الأدبية عاملا أساسيا في اختياراته المنهجية، إذ دفعته قناعاته إلى الاستفادة من الدراسات العلمية المتطورة في مجال نظرية **فلاديمير بروب** (V.Propp) **وشتراوس** (Strauss) **وغريماس** (Greimas)[2].

استنادا إلى ذلك، يكون الناقد الجزائري في مسعى دائم لتحديث آلياته لتتماشى وتطور النقد العالمي، **فعبد الحميد بورايو** إن تبنى المنهج الشكلاني فلم يبق عند حرفيته، بل دفعه نضج ممارساته النقدية، نحو مسايرة مستجدات التحليل السردي القصصي، التي اتخذت من المنظور الشكلاني منطلقا لها.

---

[1]- فلاديمير بروب. مورفولوجيا القصة. تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1؛ دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، 1996، ص: 7.

[2]- "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو". موقع أرنتروبوس للأستاذ سليم درنوني.

من ذلك -كما يرى **عبد الحميد بورايو**- علم الدلالة والأنثروبولوجيا إضافة إلى التحليلات السردية **الغريماسية** التي كان لها عناية خاصة بالقصص الشعبي، بدورها انبنت على جهود الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب** (V.Propp)، وقدم رفيق **غريماس** (Greimas) وأقرب الباحثين إليه من حيث الوفاء لمنهجه **جوزيف كورتيس** (Joseph Courtés)، تحليلات ضافية للحكايات الشعبية والممارسات الثقافية الجمعية[1]. ولعل هذا ما نلمسه في مقالته قيد الدراسة، المعنونة بـ: **أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة**، حيث اتخذ لتحليلها تشكيلا من الاتجاهات المنهجية تنطلق جميعها من التصور الشكلاني.

والملاحظ من العنوان، هو مراده البحث في ما أبدعته مخيلة الجزائري منذ القديم من أشكال تعبير سردية، ولأن -كما يرى **عبد الحميد بورايو**- هذا الإنتاج تم إبداعه في عصور موغلة في القدم، وظل متداولا يعاد إنتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية، في مثل هذا الوضع وجد ضالته في آليات الدراسات الشكلانية والميثولوجية والأنثروبولوجية[2].

لكن الناقد لم يتوقف عند أشكال التعبير التي تحسب على التراث الشعبي إنما استثمر منظوره التحليلي على أنواع تعبير أخرى، فقد تناول في مقالته هذه الأسطورة والحكاية الخرافية والملحمة، والرواية.

ثم يفتتح **عبد الحميد بورايو** مقاربته بتمهيد يعرض فيه جملة من القضايا التوضيحية، منها: أن اختياره مكونات متنه التطبيقي كان عن وعي بالدور الذي حققه كل نص من تغيير على مستوى البنية الشكلية، انعكس تطويرا في حياة المجتمع، أيضا برر توظيفه مصطلحي: **العتاقة** و**المعاصرة** في العنوان، فالأول قصد به ما ينتمي للماضي، ويعني بالثاني الراهن والمعيوش.

أيضا وضح أن نماذجه التطبيقية المختارة، تمثل « أربعة أشكال سردية مختلفة عرفتها الآداب العالمية، ومن ضمنها الأدب الجزائري، وهي الأسطورة، الحكاية الخرافية، الملحمة، الرواية، وقد ظهر كل منها في سياق ثقافي ونفسي مختلف عن الآخر، ولكن لها سمة مشتركة تتمثل في كونها تعبر عن انتقال من القديم إلى الحديث في الثقافة وفي الأدب وفي الشرط الاجتماعي-السياسي، في كل عصر من العصور التي أنتجتها، إلى جانب كونها تنتمي جميعا لفن السرد »[3].

يسعى الناقد من خلال هذا، إلى تجميع شتات السمات المشتركة، للفنون التعبيرية المذكورة، فهي من جهة مشتركات عالمية، تحمل في داخلها مقومات شكلية تجمع بين كل منها على حدى، حيث تبقى مثلا الأسطورة، أسطورة حتى وإن اختلفت المخيلة المبدعة في المنشأ والبعد الدلالي، ومن جهة هناك طبيعة شكلية أخرى تقرب الأسطورة والحكاية الخرافية، والملحمة، والرواية في ما بينها.

---

[1]- المرجع نفسه.

[2]- "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو". موقع أرنتروبوس للأستاذ سليم درنوني.

[3]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". الجزائر: منشورات المركز الجامعي النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي- (الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته) خنشلة، 2004، ص: 8.

نستخلص من هذا المسعى، ملامح **بروب** (Propp)، الرامية إلى البحث عن القيم الثابتة المتكررة[1] بين الأشكال السردية التي طبق عليها منهجه الشكلاني المورفولوجي، ونلاحظ أنه لم يصرح بذلك **عبد الحميد بورايو**، كونه تشبع بهذا المنحى التحليلي، فغدا بالنسبة له مادة أولية أعاد هيكلتها وطورها ثم قدمها وفق منظوره الخاص، لتتواءم مع المتون التطبيقية (الجزائرية والعربية) المختلفة الخصوصية عن الآلية الأجنبية ما يجعلها بدورها تأبى الخضوع لآلية المنهج التحليلي.

وبعد أن فرغ الناقد من التمهيد الذي ضمنه مقالته التي بين أيدينا، والذي نلمس على إثره، اهتمامه بقارئه، وخاصة الباحث منه، حيث عرض في تمهيد مقالته، جملة من القضايا حتى يستثير تركيز القارئ، أطلق بعد ذلك آلياته التحليلية لتشتغل على مختاراته التطبيقية، مدرجا كل واحدة ضمن عنوان يختص بالشكل السردي الذي تنتمي إليه، ثم كل عنوان على حدى بدأه بمفاهيم نظرية للشكل السردي، وفي هذا أيضا إشارة لوعي الناقد بضرورة التأسيس للقارئ نظريا حتى يوضح له الرؤية لفهم تصوره التحليلي.

كان أول عنوان **الأسطورة**، بدأه بتقديم مفاهيم لهذا الشكل السردي وأنواع الأساطير، مستعينا بمقتطفات من كتاب **نبيلة إبراهيم**: **"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"**، قال: « وقد أدرجت صاحبة الكتاب المذكور قصة ((بسيشي وكيوبيد)) التي كتبها **أبوليوس دومادور** في كتابه المعنون: "الحمار الذهبي" ضمن هذا النوع من الأساطير»[2]، ويقصد به الأساطير الرمزية.

بعدها أخذ يفرغ محتوى أسطورة **"بسيشي وكيوبيد"**، بحيث تتناسب مع قالب الأسطورة الرمزية، يقول: « في تحليلنا لهذه الأسطورة، رأينا أنها في عرضها للصراع الحادث بين عالم الآلهة وعالم البشر؛ بين فينوس آلهة الجمال وبسيشي الإنسية الجميلة، تجسيد للصراع بين الحكم الروماني في الشرق الجزائري والفلاحين الأهالي من البربر. وقد حدثنا المؤرخون القدامى عن ثورة الدّوناتيّين خلال الحكم الروماني لمنطقة الشرق الجزائري، في نفس المنطقة التي ولد فيها أبوليوس دومادور... وهكذا تكون الأسطورة التي صاغها أبوليوس دومادور قد تنبأت بصفة رمزية بمسار الصراع الاجتماعي-السياسي في بلاد البربر في العهد الروماني »[3].

بهذا يكون الناقد، قد ركز على تفسير الشكل الرمزي للأسطورة، حيث قدم لنا المحتوى الذي جاد به التراث الجزائري بذات الموصفات التي تتميز بها الأسطورة العالمية، متقصيا في ذلك آثار منهج **ليفي شتراوس** (Lévi-Strauss) القائل بتشابه الأساطير من أقصى الأرض إلى أقصاها[4]، ثم انتقل ليبرر منشأها التاريخي، بعدها بين اتصالها بمجتمعها إذ عبرت عن واقعها.

---

[1]- Vladimir Propp. Morphologie du conte. Seuil, Paris, 1970, p: 29.

[2]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 9.

[3]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 9-10.

[4]- كلود ليفي ستروس. الإناسة البنيانية. تر: حسن قبيسي، ط1؛ الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995، ص: 227.

أما عنوانه التالي؛ **الحكاية الخرافية**، عرض فيه أولا تعاريف تتناول هذا الشكل التعبيري السردي، لكل من: **فريديرش فون دير لاين** (Friedrich von der Leyen) و**شتراوس** (Strauss)، ثم قال:« ينطبق هذا الحكم الصادر عن ليفي ستروس تماما على مجموعة من الرّوايات لحكاية شائعة في الثقافة الشعبية الجزائرية، وقد سجّلت منها عدّة روايات باللهجة القبائلية .. وكان قد أحصى أحد المستشرقين في الأربعينيات ما يربو عن مائة رواية في منطقة الشمال الإفريقي لهذه الحكاية التي تسميها الأدبيّات الأوربيّة "حافز الجميلة والوحش"»[1].

استنادا على هذا، يستمر الناقد في التدليل على مناسبة المضمون السردي الجزائري مع مقاييس التعبير التي حددها الرواد في هذا المجال، إذ انطلق من قالب حكاية **شتراوس** (Strauss) الخرافية، حتى يسقطه على حكايته التي يدرسها، موضحا موقعها الشكلي في الأدبيات الأوربية الذي تتخذ على إثره اسم "حافز الجميلة والوحش".

بعدها أخذ يلخص لنا أحداث الحكاية بحيث يقوم في الوقت ذاته بتحليلها عبر استنباط وظائف الشخوص وفق منهجية **بروب** (Propp) الشكلانية، ولم يستعن في ذلك بخطاطات مساعدة كما عهدنا عند **بروب** (Propp)، أيضا تجاوز خطية التقسيم إلى متواليات، وتحرر من حرفية تصنيف الوظائف والشخوص،[2] بالتالي اعتمد من المنهج المورفولوجي ما يساعده في تقديم حكايته العجيبة، على غرار قوله: « يؤدّي اكتشاف حقيقة الزوج إلى خرق الممنوع، فيهرب الكائن الجميل وتتبع أثره المرأة ضحية الفضول. فتجده في مكان إقامة أمه. تسعى الأم"الغولة" إلى تعريض حياة المرأة للخطر عن طريق تكليفها بمهام شاقة تتجاوز حدود طاقتها البشرية. يساعدها زوجها الهارب على خوض الصراع المرير، وتتمكن في النهاية من النجاح في أداء جميع المهام التي كلفت بها .. يتدخل الكائن الزوج فيقضي على أمه، ويختار بناء أسرة مع المرأة الإنسيّة »[3].

فمن الشخصيات التي وظفها الناقد وفق المنهج المورفولوجي؛ تظهر لنا شخصية **المعتدي الشرير**، وتمثلها الأم "الغولة"، وشخصية **الأميرة**(الشخص موضوع البحث) ومثلتها الزوجة، وكذلك شخصية **البطل** ومثلها الزوج.

أما الوظائف التي أنجزتها الشخوص، فنلاحظ مثلا من خلال هذا المقطع؛ وظيفة: خرق المنع، التحري، التكليف، تصميم البطل، الحصول على المساعدة، الصراع، الانتصار، الخضوع لمهمة صعبة، النجاح في المهمة الصعبة، القصاص، الزواج..[4]

ثم يواصل **عبد الحميد بورايو** في تحليليه الشكلاني المعدل بتصنيفها في إطار الحكايات الخرافية الشكلي العام، الذي حددت معالمه؛ **ماري لويز فون فرانتز** (Marie-Louise von Franz)؛ فبعد أن قدم لها مقتطفا من كتابها " La femme dans les contes

[1]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 10.
[2]- ينظر: Vladimir Propp. Morphologie du conte. p: 112-144.
[3]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 11.
[4]- Vladimir Propp. Morphologie du conte. p: 35-80.

de fees"، قال: « لاشكّ أن الفتاة بطلة الحكاية المدروسة هذا ينطبق عليها هذا الاستنتاج انطباقا تاما »[1].

وعنوانه الثالث قصص **سيرة بني هلال: النوع الملحمي**، بدأ بالتعريف به موضحا ما أصابه من تفككات في بنيته الشكلية، إثر تلاقحه مع المجتمع البربري الجزائري، يقول الناقد: « فتغيرت مواقع شخصيات السيرة من حيث درجة التبئير، بحيث سلط الضوء في هذه القصص على شخصيات كانت تلعب دورا ثانويا في السيرة الأصلية وتركز الصراع حول مكاسب أخرى غير التي عرفتها السيرة الأولى. أما موضوعات القيمة المتبادلة فيها وفقا للاحتياجات الجديدة للجماعات الهلالية »[2].

على هذا الأساس، يكون الناقد قد اعتمد على المقارنة الشكلية بين روايات السيرة حتى يبين التحولات التي لحقت بنص السيرة الهلالية، حيث تشكلت له هوية جديدة نابعة من المجتمع الجزائري، ودخلت "الألغاز" -كما بين ذلك الناقد- في تشكيل الشكل السيرى الجديد.

لينتقل بعد هذا، لمعالجة مغايرة للشكلية، تنبع من بنوية **لوسيان غولدمان** (Lucien Goldmann) التكوينية، موضحا رؤية العالم التي تحملها سيرته المدروسة، يقول: «يمكن القول بأن المنظور الفكري الذي تنطلق منه رؤية العالم في السيرة الهلالية وفي بقايا قصصها يتأسس على القيم القبلية البدوية »[3].

ثم أخذ الناقد يقدم لنا نص السيرة مستمرا في انتهاج المقارنة بين الروايات الجزائرية والسيرة الأم، معرجا على الدلالات الرمزية المستجدة مع كل تغيير يلحق الشكل، ليصل إلى تبيين الانصهار الذي حصل بين النسب الهلالي والنسب البربري، ليحملوا الهوية ذاتها، ومن ثم استحدثت معالم شكلية للمجتمع الجزائري كانت السبب في فقدان شكل السيرة دوره الوظيفي في مجتمعه، متجها صوب شكل جديد من الأدب الملحمي تمثل في **المغازي**. يقول الناقد: « إنها قصص المغازي الإسلامية، والتي حلت محل روايات قصص بني هلال نظرا لدورها الوظيفي في تمثيل روح المقاومة الثقافية والمعنوية للمجتمع الجزائري في مواجهة المحتل الغازي »[4].

بهذا، يربط الناقد تكوين وتطور البنية الشكلية للملحمة المدروسة بتكوين وتطور مجتمعها، إذ تضطلع بمهمة تمثيله.

انتقل من خلال عنوانه الأخير، **الرواية المعاصرة**، للحديث عن شكل سردي يواكب مستحدثات خاصيات المجتمع المعاصر، من حيث ديمومة خلخلة القوالب السائدة، سواء من جانب الشخصيات أو الحوار أو الأساليب .. ثم أخذ يبين دراسات الرواد في هذا المجال، على غرار ما قدمه **ديميزيل** من مقاربة بين الأسطورة والرواية، **وجورج لوكاتش** (Georg Lukács) بين الرواية والقصة الملحمية، **وبرنار فاليت** (Bernard Valette) في إشارته إلى منجزات **باختين** (Bakhtine).

---

[1]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 11.
[2]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 12.
[3]- المصدر نفسه، ص: 12.
[4]- المصدر نفسه، ص: 14.

أتبع الناقد هذه الجولة الشكلية المفتوحة على منجزات السرد المعاصر، بالولوج إلى عالم الإنتاج الروائي الجزائري، الذي لا يختلف في نشأته المرتبطة بتحولات الواقع عن الرواية المعاصرة، كما بين أيضا -الناقد- أسبقية الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية بحكم الارتباط الثقافي بالآخر الفرنسي، في حين تأخرت المكتوبة باللغة العربية الناضجة إلى ما بعد الاستقلال، إذ خط أول رواية **عبد الحميد بن هدوقة**، يقول الناقد:

« لذلك سوف نتوقف عند إحدى رواياته التي توضحت فيها العلاقة بين الأشكال التراثية وتقنيات الرواية الحديثة »[1].

بالتالي، يسعى الناقد إلى متابعة إخضاع رواياته المختارة، لمنهجه الشكلي المقارن، كما فعل مع الأشكال السردية الموروثة، مستهلا بنموذجه الأول: "الجازية والدراويش" **لعبد الحميد بن هدوقة**، وقد بين بأنها تتأسس على"الزمن" كموضوع وتقنية، كونها تهدف إلى تمثيل بنية المجتمع العلائقية المتصارعة، ثم وضح تجليات الزمن مستعينا بالتقنيات التي أتاحها علم السرد، مستشهدا بمقاطع سردية من نص روايته المدروسة، بعد ذلك قال الناقد: « هكذا يواجه عبد الحميد بن هدوقة بين المطلق والمتعيّن، تماما كما فعلت أشكال التعبير العتيقة: الأسطورة والحكاية الخرافية وقصص بني هلال، وكأنه يعبر عن استحالة فكّ الصراع القائم بين الأجيال، وبين الحاضر والماضي »[2].

واستمر في التدليل على انطلاق شكل روايته من التراث، مستعينا ببعض نظرية التناص؛ يقول الناقد: « لقد جاء استمداد عبد الحميد بن هدوقة لعناصر التراث في نطاق التعالق النصي عن طريق الاستيحاء، كما نجد بعض التعتيق الأسلوبي عند إيراد كلام الدراويش أثناء الحضرة الموصوفة في عالم الرواية »[3].

وعلى هذا المنوال قارب الناقد نماذجه الروائية الأخرى، حيث انطلق عبر منهجه الشكلي المفتوح على نظريه السرد ونظرية التناص، حتى يؤكد التفاعل الشكلي بين الشكل السردي الموروث والرواية المعاصرة، من جانب وكذلك شكل الروايات في ما بينها، وعليه حققت رواية **واسيني الأعرج "نوار اللوز"**-حسب رأي الناقد- الامتداد والتواصل، إثر اعتمادها على السرد العتيق، خاصة منه تغريبة بني هلال، والحكاية الخرافية، في بناء عالمها، وأيضا كان لها علاقة مع الرواية السابقة -رواية **عبد الحميد بن هدوقة** "الجازية والدراويش"-.

كما كانت رواية **لونجة والغول لزهور ونيسي**، ملتقى للشكل التراثي والمعاصر؛ يقول الناقد: « هو صراع كما نلاحظ لا يختلف عن ذلك الذي خاضته "بسيشي" في مواجهة عالم الآلهة المتغطرسين، وذنبها الوحيد أنها جميلة، فاق جمالها آلهة الجمال نفسها في ملكوتها. وفتاة الحكاية الخرافية في مواجهة عالم الأغوال الرهيب، وكذلك الجازية في منافحتها عن مكانتها وعن السلطة.. »[4].

---

[1]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 15.
[2]- المصدر نفسه، ص: 16.
[3]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". ص: 17.
[4]- المصدر نفسه، ص: 19.

وبدورها وظفت **رواية إغفاءات حواء لمحمد ديب**، -كما بين الناقد- التراث ممثلا في قصص بني هلال، ورأى أن في مقابلة رواية **محمد ديب** بين الشرط البشري والشرط الحيواني، علاقة مباشرة مع شخصية ذياب الهلالي، ومن جهة أخرى عبرت عن الصدام الحاصل بين الثقافتين المغاربية والأوربية، وحول وجهة النظر الأخيرة ختم مقالته بسؤال: « ألا يعبر ذلك عن التنافي الحاصل في علاقة الحضارة العربية الإسلامية المغاربية بصفة عامة مع الحضارة الأوربية الحديثة بميراثها الاستعماري الموسوم بالتعالي وبالرؤية الغرائبية في نفس الوقت للإنسان المغاربي؟ »[1].

بالتالي، يكون الناقد قد استند في دراسته هذه على المنهج الشكلي المورفولوجي دون الاستغراق في حرفيته، حيث طوعه ليستقبل ما يراه مناسبا لإضاءة دراسته وتطويرها ونضجها، سواء منجزات **ليفي شتراوس** (Lévi-Strauss) أو ما يقدمه جديد علم السرد والتناص، كما فتحه على التاريخ والواقع والمجتمع، دون أن ينسى خصوصية النص السردي الجزائري.

[1]- عبد الحميد بورايو. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة".ص: 21.

II. البنوية

1- مفاهيم في البنوية:

مهدت الشكلانية الروسية بتركيزها على النص، ورفضها كل ما يحيل إلى السياق إلى ظهور **البنوية** الجديدة التي انحصرت إثر آلياتها التحليلية المستحدثة الرؤية النقدية في ضوء اهتمامها باللغة في حدود نصية النص الضيقة، وتجاوزت أكثر الخارج المرجعي، وتعاملت مع النص الأدبي باعتباره نسقا لغويا داخليا.

وانطلق التحليل البنوي في خلق آليات وقوانين تساعده على الكشف عن لب النص الأدبي وتسليط الضوء على خواص اللغة، وساعده في كل ذلك منطلقه الشكلاني وتأثره بعلوم اللغة، أي أن المقاربة البنوية حولت المفاهيم السالفة إلى معايير تغوص في بنية النص اللغوية، وكانت مفاهيم **دي سوسير** (de Saussure) الانطلاقة النوعية لتطور آليات التحليل البنوي للنص الأدبي.

فـ« نسب البنوية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية وبنيوية مدرسة براغ وأنثروبولوجية ليفي ستراوس، وتتأسس ممارستها النقدية مع رولان بارت وتزفيتان تودوروف وجيرار جنيت ورومان ياكبسون »[1].

ما يوضح أن المنهج البنوي قد وضع لنفسه خطة واضحة منذ البداية، وصولا إلى تأسيس نظريته النقدية وخلق آلياته الإجرائية، فوسم طابعه التحليلي بالعلمية.

وتمتد إرهاصات البنوية إلى غير ما ذكرنا من تيارات نقدية ومجالات فكرية، فعلى مستوى رائدها الأول الأنثروبولوجي الفرنسي **ليفي شتراوس** (L-Strauss)، فقد تأثر **بدور كايم** (Durkheim) مؤسس علم الاجتماع الحديث، بقدر ما تأثر **بدي سوسير** (de Saussure) مؤسس علم اللغة الحديث كما تأثر **بفرويد** (Freud) رائد مدرسة علم النفس التحليلي[2]. وقد سعت البنوية، ليس فقط مع **ليفي شتراوس** (L-Strauss)، لكن أيضا مع غيره ممن اختار هذا التيار النقدي مجالا اشتغاليا، في تطوير ميدان دراستها لبنيات النص الأدبي وتحليلها.

واستطاعت البنوية وسط مختلف الإرهاصات المؤثرة أن تكرس آليات خاصة، ومن ثم رؤية نقدية مختلفة في تحليل النص الأدبي، ومن أهم ما تأسست عليه البنوية؛ فكرة **النظام** أو **البنية، النموذج التزامني، المعنى الداخلي والمعنى الخارجي**.

❖ فكرة **النظام أو البنية**: لأن البنوية تسعى جاهدة لتأسيس مفاهيم نظرية خاصة هي الخلفية الصلبة لموضعة آليات، تفعلها عبر التحليل التطبيقي لتفكيك داخل النص تطلب هذا التفكيك بنينة اللغة ليعرف طريقه إلى نظمها الصوتية والصرفية، إلى جانب النحوية وحتى الدلالية وغيرها .. أي تهيئة النص ليكون حقل تجارب لعملية؛ مُنفذها العقل أو العلم.

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 72.

[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 28.

وقد هيأ هذا الجو، لأن كانت « البنية صاحبة الجلالة، سيدة العلم والفلسفة، رقم واحد بلا منازع، ابتداء من سنة 1966 ... و... مولد نزعة فلسفية جديدة أطلق عليها أهل الحي الخامس والحي السادس من أبناء العاصمة الفرنسية اسم البنوية »[1].

تطور مفهوم البنية عن أفكار مؤسس اللسانيات **دي سوسير** (de Saussure)؛ الخاصة بمقولة النظام لأن اللغة في مجملها قد حملت سمة النظام، لذلك فأهم تأثير لدراسات **دي سوسير** (de Saussure) اللغوية على البنوية هو « مفهوم اللغة بوصفها النموذج المهيمن على كل أوجه إدراك الإنسان ونشاطه .. وبالتالي فإن بنية اللغة التي نتكلمها، هي التي تفرض علينا الكيفية التي ندرك بها الواقع، ونحدد سبل الاستجابة له»[2]. واتجهت البنية بمفهومها الرامي نحو التناسق والتكامل الذي يربط بين جملة من العناصر المختلفة إلى أن يكون أيضا منهجا في النقد، إذ اعتبر النص الأدبي بنية لغوية يمكن أن تحلل أجزاؤها.

وتسلح هذا المنهج النقدي بشبكة من الرؤى والنظريات، في حدود التحليل الداخلي للنص الأدبي؛ تمكنه من وصل علائقه حتى تدب الحياة في جسده، قاطعا الشرايين التي تربطه بالسياق الاجتماعي أو التاريخي، وكذلك النفسي، حيث رأى **جون بياجيه** (Jean Piaget) « هجوم البنوية على التاريخية والنفعية وحتى في بعض الأحيان على جميع الأشكال العائدة للذات الإنسانية »[3]. فشجعت البنية، النص على الاكتفاء بذاته وأعلنت رسميا **"موت المؤلف"**، وهيئت صلاحيات إدراك نسيج العناصر التي تؤلفه، عبر تفكيك نسيج بنية النص إلى بنيات يفحصها ليعيد تنظيم ترتيبها من جديد، و« أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة .. و.. الكل يبقى ثابتا بالرغم مما يلحق عناصره من تغيرات »[4].

والبنية بما تحمل من اتساق وتكامل، تقدم خصوصية لنص على غيره؛ فلكل نص توزع وحداتي لغوي يمظهره في تركيبة خاصة، يهيئ للتحليل إدراكه انطلاقا منها ولأن شمولية مفهوم البنية لا يركن عند النص، وعلى أساسه تستقل بنية جنس أدبي عن آخر، ومفهوم « الأدب في ضوء هذا التصور هو نتاج ثقافي، يتشكل من بنية لغوية، وهذه البنية هي الطبيعة الفعلية لإدراك الواقع، ولذلك يجب أن نحللها وأن نكتشف وظائفها وعلاقاتها »[5].

فالنص الأدبي ضمن المنهج البنوي؛ صرح مغلق له نظام خاص يحكم وحداته من أصغر وحدة، أي الصوت، وحتى تركيب بينة النص الكلية، لتحتل بنية النص هذه خصوصية الجزئية وسط الأجناس الأدبية، التي تعد بدورها خلايا متشظية تشكل الحقل الأدبي. وذلك ما يمكن من دراستها على أنها « أنظمة تتعلق بعضها ببعض، وكذلك نستطيع معالجة الأدب على أنه وحدة نظام معينة ضمن نظام الثقافة الأوسع والأشمل ...

---

[1]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية (دراسة و نماذج). دار الجنوب للنشر، 1995، ص: 75.
[2]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر"(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 78.
[3]- جان بياجيه. البنيوية. تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4؛ بيروت-باريس: منشورات عويدات، 1985، ص: 7-8.
[4]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية(دراسة و نماذج). ص: 77.
[5]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 78.

و.. تتتبع العلاقات بين الأدب والثقافة ككل على أن الأدب بنية مؤسساتية تحكمه قوانينه التي تستمد مشروعيتها من إطاره العام »[1].

ويهتم المنهج البنوي بمراقبة علاقات البناء وفق اختلاف خصوصية كل بناء، ما يجعلها -أي البنية- رغم نزوعها إلى الوحدة والنظام والتناسق، تجمع إلى جانب اتصافها بمبدأ التقنين، والبعد المعرفي، أي أنها (البنية) ذات طبيعة عقلية، تجمع ذلك باتصافها بالتغير واللامركزية؛ حيث يرى **جاك دريدا** (Jacques Derrida) أن « البناء في تعريف العلوم الإنسانية [على عكس البناء الإنشائي] لا يمثل مركزا ثابتا ومحددا، ومن ثم، فإن البنوية تبحث عن بنية ليس لها مركز .. بحيث .. غياب المركز البنائي الذي يمكن أن تطلق عليه اصطلاح الحقيقة هو السبب في»[2] تنوع التعبير الإنساني.

فالبنوية لا تبحث عن حقيقة ما يقوله النص، بوصفها نسيجا موحدا قارا، يوجهه إطار مغلق من القوانين، بالتالي لن تكون غير هذه الحقيقة وإن اختلف المصدر، فرغم أن هناك نظام خاص مغلق يحكم بنية النص، أي مواد البناء ذاتها مشتركة في جميع النصوص؛ إلا أن كيفية ترتيبها وتقديمها تختلف باختلاف تعبير الإنسان، وهذا لا يؤدي حسب البنوية إلى التباين في طرق تفكير العقل البشري؛ لأنها في مقابل دعوتها بلامركزية البناء، إلا أنها تسلم بـ « وحدة بناء العقل البشري »[3].

معنى ذلك، تشابه الأبنية من حيث النسيج التصاعدي لانتظام البنية من الجزء إلى الكل، تربطهما علاقة احتواء لا يكون للجزء داخلها، أي قيمة خارج سياق الكل الذي يصبح بدوره جزءا يستوعبه كلا مغايرا، هو بدوره تجانس وحدات يلفها القانون نفسه، ولن يكون لهذه الإشارات أو الوحدات؛ أي مغزى أو فائدة في ذاتها دون اتفاقها مع فكرة نظام كلي. معنى هذا؛ أن بنية وحدات النص وبنية صاحب النص وبنية محلله تتجمع في إطار مفهوم واحد ضمن تركيب البنية في شموليتها.

ولا تكتفي البنية بسمة الشمولية، إنما تتعداها إلى التحول والضبط الذاتي، وهي الميزات الثلاث التي رأى **جون بياجيه** (Jean Piaget) أنها، أي البنية، تتألف منها[4].

تعني **الشمولية** عنده، أي **جون بياجيه** (Jean Piaget)، تشكل البنية من عناصر تخضع في تركيبها لقوانين تضفي على الكل ككل خصائص تميزه عن العناصر المكونة له، أما **التحول** فيعني به أن البنية تتميز عن الأشكال الثابتة وتمتلك فائدتها التفسيرية وفق ديمومة تحولها وتغيرها، ويجب التمييز بين عناصر البنية المكونة الخاضعة أيضا للتحويلات وبين القوانين الضابطة لها[5].

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 72- 73.

[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 23.

[3]- المرجع نفسه، ص: 24.

[4]- جان بياجيه. البنيوية. ص: 8.

[5]-جان بياجيه. البنيوية. ص: 9-11-12.

أما **الضبط الذاتي** فتعلق عند **جون بياجيه** (Jean Piaget) بكون التحولات الملازمة للبنية تتحرك داخل حدودها المغلقة، ومن ثم تولد عناصر تنتمي إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها[1].

معنى ذلك، أن البنية تتبع نظامي داخلي مغلق يرعى ثبات قوانين العلاقات الواصلة بين وحداته الغير متجانسة، وتنفتح على استيعاب ما يطرأ عليه من تغيير في المحتوى من أفكار ومعارف وتعابير تكيفها مع قوانينها الداخلية، وهذه الأخيرة ذات طبيعة مطواعة « تبرر هذه التحولات، وتعمل كذلك على إغلاق النظام كي لا يحيل أو يرجع إلى غيره من الأنظمة »[2].

❖ **النموذج التزامني:** يبدو أن سعي البنوية وراء تحقيق فكرة اكتفائية النص بذاته واستقلاله عن أي شكل من أشكال المؤثر الخارجي، أدى بها إلى عزل النص عن تيار الزمن، مادام تعاقب التغيير على امتداد أفقية التاريخ لا يؤثر على حركة تكوينات البنية بالقدر الذي يؤثر على حركيتها علاقاتها الآنية في إطار محيطها المغلق.

هذا التعويض للنموذج التعاقبي بالنموذج التزامني، كان أساسا عند اللغوي **دي سوسير** (de Saussure) الذي فصل بين النظام الوصفي والنظام التاريخي؛ و« فصل بين العمليتين للتركيز على دراسة اللغة بوصفها نظاما في حالتها الراهنة لأن قانون التوازن الذي يربط الكلمات بعضها ببعض والوحدات بعضها ببعض ينفصل عن قانون التطور»[3].

لأن قانون التطور التاريخي لا يتفاعل أو يتضاد مع قانون اللغة الذي تختزله البنوية بتركيزها على بنية النص لذاتها إلى دائرة الأدبية، حيث يعتمد البنويون على « التعطيل المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخي .. لتفعيل .. البحث في الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا »[4].

فارتباط هذا النظام الشامل بالأدبية يغنيه عن صيرورة التاريخ التي لا تتكيف وجمالية النص المجسدة في تكوينات عناصره؛ لأن طبيعة الأدبية ضمن المنهج البنوي هي الموجهة لخصوصية النص عن نص آخر والمحددة لجنس أدبي يختلف عن مثيله، ولأن التحليل البنوي يهتم بالكشف عن جوهر هذه الخصوصية لجأ إلى « محور تزامني وصفي يعني بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق »[5]. رغم أن اللغة استمرارية متحولة من إشارات ومقولات تتركب كتابيا وفق تطور الزمن بتوالي أجزاء الكتابة جزءا بعد جزء، و « لكنها مع كل ذلك لا تؤدي وظيفتها إلا عندما ينتفي في وعي مستعمليها كل من وجودها التاريخي عبر الزمن ووجودها الفردي عبر الأجزاء »[6].

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 13.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ص: 71.

[3]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص:31.

[4]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 87.

[5]- المرجع نفسه، ص: 82.

[6]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية(دراسة و نماذج). ص: 13.

معنى ذلك أن النص في بناء عناصره المتناثرة، لا يميز بين أسبقية عنصر على آخر تاريخيا، إن كان صوت أو دلالة معجمية أو قانون نحوي لأن الاعتماد في هذه الحالة على محور التعاقبية الزمنية يحد من حرية التوزيع التركيبي للبنية، إذ تم تعطيل الوعي التاريخي بحيثيات كل عنصر على حدى لتنشيط الأداء الوظيفي الجمالي بآنية انتظام العلاقات الواصلة بين مجمل الأجزاء، نزوعا نحو التناسق التكاملي؛ لذلك تكون « البنى المتوازية غير مطردة ولا تخضع مطلقا للمبدأ الأولي للتعاقب داخل الزمن »[1].

وهذا ما يوضح التعارض بين النموذج التزامني والنموذج التعاقبي ضمن المنهج البنوي الذي ينتحل من اللغة أنياتها التزامنية حيث تسعى إلى كلية بنياتها، فالحرف تتضمنه الجملة ويتم إدراك مجموع عناصرها وفق تزامن تكاملي، وتكون دراسة الظاهرة اللغوية « على أنها جزء واحد من نظام يتزامن مع نفسه »[2].

وتظهر هنا أيضا إفادة البنوية من علم الاجتماع، وتحديدا اتفاق **شتراوس**(Strauss) مع **دور كايم** (Durkheim) حول خواص العملية التنظيمية للمجتمع، بوصفه استمرارية متجزئة من مظاهر مختلفة، تنتج عن الطبيعة من أشياء لا متشابهة وتمتد حتى تباين رؤى الأفراد، وتلحق أيضا بمستويات الذاكرة المقتطعة من الزمن، ويتضح جوهر الاتفاق بين **شتراوس**(Strauss) و**دور كايم** (Durkheim)، في أن دراسة الفكر الإنساني لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة العناصر المنفصلة لأنماط سلوكه وأشكال تعبيره، بل لابد أن تتحقق من خلال الكشف عن النظام الذي يتحكم في مظاهر هذه العناصر[3].

ونخلص، إلى أن البنوية تُوهِم أجزاء النص بمساحة من الحرية، يكثر فيها التمايز بين صنوفها، وتخلصها من قيد تعاقبها التاريخي، من خلال تقطيع المحور التطوري للزمن إلى شظايا، يخلق مساحة شاسعة للأنشطة العلائقية، تتفاعل حول المحور الآني المستبدل وعلى النحو الذي يهيئ للبنوية، تحقيق انتظام المنفصلات وفق قانون البنية التكاملي المحدد مسبقا والموجه عبر أولوية الكل على الجزء.

وتقدم أولوية آنية علاقات الأجزاء، على الجزء الذي لا يتحقق فعليا ضمن بنية النص إلا عند احتواء الكل له.

❖ **المعنى الداخلي والمعنى الخارجي:** إن البنوية تشاكل بين المعنى والشكل، ذلك أنها ترى « الشكل والمضمون من طبيعة واحدة ويخضعان لنفس التحليل، مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنية للبنيات المحلية حيث يوجد المضمون »[4].

تخالف هنا البنوية التصور الشكلاني القائل بأحقية الشكل وحده قابلية الإدراك؛ لأن البنوية تساوي بين الاثنين -مضمون وشكل- على محور التحليل، ولا تقبل أي لون من ألوان التعارض بينهما؛ بل الأكثر من ذلك، هما وجهان متلازمان في كل نص يتمثل

---

[1]- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية، ص: 108.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 70.
[3]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 28.
[4]- سعيد بن كراد. مدخل إلى السميائيلت السردية. ط1؛ مراكش: دار تينبل للطباعة والنشر، 1994، ص: 16.

استثمارهما تحليليا في اعتبار النص صورة مادية تتكشف عبر قوانين الإيقاع أو الصرف أو النحو ... وهو في الوقت ذاته بنية من المعاني والأفكار.

« فالبنوية لا تهمل دلالة الشكل بل تسميه نظاما لأنه شكل دال ... أما العلاقة بين نظام الأشكال ونظام المعاني .. في كون البنويين يفرقون بين نوعين من المعاني، المعنى الأول الذي يرتبط بالصورة الذهنية التي تثيرها العلامة اللغوية، وهذا ما يطلق عليه المعنى الخارجي، والمعنى الثانوي هو الدلالة التي تعطي للعلامة اللغوية، ضمن سياق بنوي جديد كما في الأدب، ويوصف هذا المعنى بالداخلي »[1].

من ثم، نجد البنوية تربط النص بثنائية الدال والمدلول، غير أنها تهتم بنظام الدال على حساب المدلول؛ لأنها تحصر المعنى داخل بنية النص ذاتها بغض النظر عن الأوضاع الخارجية، ومن بينها ذهن القارئ الذي يقع تحت سطوة القانون النصي، إذ ارتكز جل جهدهم في الكشف عنه لظنهم أن بنية النص تنتج المعنى وليست حاملة له[2].

فبنية النص السطحية بثباتها على انتظام محدد، ليست لها أي قيمة دلالية في ذهن القارئ دون الولوج إلى عمقها وتتبع مسيرة إنتاجها الفاعلة، عبر عمليات مختلفة تتميز بالحركية والتضاد لوحداتها التي ترمي إلى تركيبها تكامليا، ولكي نميز « الوحدة لابد من أن نكتشفها في علاقتها مع الوحدات الأخرى المتعارضة، فإذا اجتمعت المتعارضات أمكن لكل منها أن تحل محل الأخرى في سياق التعبير»[3].

يقوم هذا التضاد الوحداتي على محورين لا يحكمهما التوازي أو التطابق، تحول البنى عموديا من جملة إلى أخرى مغايرة تركيبيا ودلاليا، ثم اختيارها في كل مرة وسط بدائل لا متناهية، إما تتشاكل أو تتضاد معها، إضافة إلى موقعها العلائقي أفقيا بما يسبقها أو يليها.

هذه العمليات المتحولة التي تنشط في داخل النص تعمل « دائما على صيانة القوانين الداخلية ودعمها، تلك التي تخلق وتبرر هذه التحولات وتعمل كذلك على إغلاق النظام كي لا يحيل أو يرجع إلى غيره من الأنظمة»[4]. هذا النظام الداخلي المغلق هو ما يشكل اهتمام التحليل البنوي فقدم أولوية الشكل على المضمون.

❖ **التحليل البنوي للنص:** نلمس مما سبق، التأثر الواضح للأسس التحليلية البنوية من علم اللغة **الدي سوسيري** على مستويات عدة، كاعتباره علم اللغة انتظام داخلي وآخر خارجي أو تعطيل زمن البنية وكذلك محور اللغة الرأسي ونقيضه الأفقي ....

و« النقد البنوي يقوم أساسا على إدراك العلاقات القائمة بين عناصر البناء في النص الأدبي، بهدف تحديد نوعية هذه العلاقات التي تربط عناصر مختلفة غير متجانسة، والتي شكلت نظاما قائما على الاختلاف والتناقض وهذا ما يعطي لمقولة النظام مفهومها وظيفيا

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 79.
[2]- المرجع نفسه، ص: 79.
[3]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 31.
[4]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 71.

لأن كل نص هو عبارة عن نسق متميز من حيث تركيبه اللغوي، واللفظي وفي الوقت نفسه هو جزء من نظام أكبر هو الأدب »[1].

والبنوية كغيرها من النماذج، لها خلفية مفاهيمية تشكل مستواها النظري وتعد كأساس انطلقت عبره لإنتاج آليات إجرائية تبلغ بفضلها مستواها العملي/التطبيقي.

والفكر البنوي في عمومه يعتمد على التحليل، اتجه النص في فضائه إلى نصيته، فعندما يخضع للتحليل (أي النص) يتكشف عن النظام الذي يحتويه بنية كبرى تتركب من تسلسل بنيات أخرى، فالنقد البنوي « يحدد النص الأدبي من الداخل ومن خلال العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات الصانعة والمبنينة للعمل الأدبي، فالترابطات اللغوية هي السبيل إلى تحليل النص »[2].

فليس التحليل ضمن البنوية إلا بحثا عن كيفية بناء النص، انطلاقا من قوانينه الداخلية، دون اعتبار لأبعاده التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية، بدءا بقتل المؤلف الذي حرر بعد موته « طاقة النص على الإنتاج »[3]. لأن الاعتقاد بالنص كتنظيم بنياتي انقلب على سلطة النص التي كرستها الشكلانية لإعلان سلطة نص النص « من حيث أن الأثر الأدبي يتركب من مضمون تشهد به عليه لغته ومن لغة تشهد بنفسها له عن نفسها فنص النص هو الشهادة التي تتجاوز كل اعتبار عرضي لتؤسس للنقد بعدا معرفيا خالصا »[4].

ينشط هذا البعد المعرفي للتحليل البنوي، بإقامة آليات إجرائية تحاول إظهار جمالية النص التي تتشابك مع الروابط التي يتماسك إثرها بنيات النص، بدءا من بنية الصوت فبنية الجملة وحتى بنية النص الأدبي المقدمة في صورة لغوية متناسقة « تشكل المقولات النحوية ... وكذلك الوظائف التركيبية لأصناف الكلمات وأصنافها الفرعية .. هيكل اللغة وعضليتها »[5]، ويختفي خلف انسيابية هذا الهيكل ممارسة معقدة للروابط ذاتها حيث تجمع بين وحدات متشابهة وأخرى متباينة، دون أن يُخل هذا التباين في أساس التنظيم؛ بل العكس نجد هذه الطاقة الاختلافية هي من تقوي الهيكل اللغوي، وتميز اللغة الأدبية عن اللغة العادية، « لهذا انكب التحليل البنوي .. على اكتشاف القوانين الداخلية للنص تلك التي ميزته عن اللغة العادية وحولته إلى إيحاء، وليس النقد في هذه الحالة إلا وصفا للعبة الدلالات وبحثا عن قوانين تبنين النص»[6].

والوظيفة الأدبية كما حددها **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) إنما تجد قيمتها في ذاتها بعيدا عن أي مؤثر خارجي، وبذلك مهمة التحليل البنوي تكمن في تحطيم هيكل لغة النص الأدبية « معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنوية قد أصابها تحول جذري،

---

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 78.
[2]- أحمد يوسف. القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة). ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون،2007، ص: 209.
[3]- أحمد يوسف. القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة). ص: 175.
[4]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية (دراسة و نماذج). ص: 62.
[5]- رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ص: 82.
[6]- أحمد يوسف. القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة). ص: 209.

لم تصبح نظرية في الحياة وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي»[1].

ويترجم التحليل البنوي مفاهيمه المعرفية إلى آليات إجرائية، تنشط داخل بنية النص الأدبي عبر عمليات الهدم والبناء، محاولا إظهار قوة البنية أو ضعفها، وتتطلع هذه الممارسة إلى دراسة النص كنسيج من مواد البناء المتشابكة، تصنعها مؤسسة قوانينية تحيل إلى طابع النص الخصوصي، شعرا كان أم نثرا؛ لأن تركيبة الشعر بدءا بمستوى خطاطة البيت إضافة إلى الوزن والإيقاع عموما، أيضا الدلالة المعجمية/الإيحاء، هذا الترتيب التركيبي يختلف تماما عن تركيبة النثر البنائية، التي يحكمها مثلا الحبكة ومستويات السرد .. من هذا فإن التحليل البنوي مطواع تنساب آلياته الإجرائية وفقا لطابع النص في ذاته، فلكل بنية مستويات تحليلية خاصة، أي هي في ذاتها نظام مغلق يتجانس مع قالب تحليلي خاص، هذا الأخير في ذاته أيضا له قابلية التفاعل مع بنيات النص الواحد من أصغرها وحتى أكبرها، التي تصل إلى تمثيل عموم الثقافة، فإذا كانت بنية النص المغلقة التي تكتسي خصوصية كتابية أدبية تتفرع مثلا عن جنس النثر، فهذه البنية ذاتها تتفرع عن الأدب الذي يتفرع عن الثقافة، هذا « القانون المغناطيسي الذي يربط بين الوحدات ... يصدق على الأصوات اللغوية، يصدق على الجملة، وعلى العمل الأدبي كله، وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبي المتكامل يصدق من ناحية البناء على .. الأنظمة الاقتصادية، ونظام العلاقات الاجتماعية ... إلى غير ذلك »[2].

وعلى مستوى أصغر وحدة وحتى أكبرها، تعد تشكيلا بنائيا في حد ذاته، تجمع هذه الأبنية الصغرى المكونة للبناء الكلي هو الذي يكشف عن كيفية تركيب هذا البناء، ويمثل التحليل البنوي القوة الفاعلة التي تفكك هذا التركيب لتعاود خلق توازن بين الوحدات المفككة.

وفي مرحلة "التحليل التفكيكي" تُقطّع البنى إلى أجزاء، ويتم تحرك آليات المنهج البنوي في عمليات إجرائية، يكشف في التحليل « عن ميكانيزمات الحركة داخل النظام وهو في تفكيكه لعناصر البنية يكشف أسرار التفاعل بين أجزائها وعلاقاتها أثناء إحصاء تحولاتها ووظائفها »[3].

كوصف الجزء وتحديد موقعه داخل النظام الصوتي وقيمته في التشكيل الصرفي ولأن هذا الجزء لا معنى له في ذاته إلا باندماجه مع حركية السياق، يرتبط هذا المستوى الأول بمستوى ثان هو مرحلة "التركيب الدلالي"، حيث نجد أن « البعد الصوتي والبعد الصرفي لا يظهران جماليا إلا من خلال البعد التركيبي الذي هو خرق للسكونية المعجمية وتجاوز لتحديدات الحقول الدلالية لمفردة من مفردات لغة ما ... ومستوى التحليل التركيبي هو تفجير لهياكل لغة ما بإبراز كيفية الانتقال من الدال إلى الدلالة »[4].

---

[1]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 91.
[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 33.
[3]- قويدر شنان."النقد الأدبي واستثماره لبعض التوجهات اللسانية". الجزائر: منشورات المركز الجامعي النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي- (الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته) خنشلة، 2004، ص: 163.
[4]- المرجع نفسه، ص: 165.

فلا يهتم التحليل البنوي بالدلالة لذاتها، إنما بكيفية تركيبها/إنتاجها من ثم فإعادة البناء تعكس على نحو قريب البناء الأول، رغم ما يلحق عمليات التحليل من تغيير إثر تنشيط التركيب لعناصر مختلفة من حيث المحور الأفقي للغة « عندما ترص الكلمات بجانب بعضها البعض وهي في الوقت نفسه رأسية متمثلة في وحدات وفي تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أيا كان مكانها من التعبير»[1].

ويبدو من ذلك، في التحليل البنوي احتواء المستوى التركيبي الظاهر للمضمون/المعنى، وهنا تلتقي البنوية مع "علم التحليل النفسي"، « وهذا يعني أن علم النفس التحليلي شأنه شأن البنوية، يبدأ من الظاهر ليدخل إلى الباطن، وأنه يبحث عن النظام وراء الظواهر المتفرقة »[2]. لكن هذا الاتفاق يقف عند حدود التشابه في طريقة التحليل لأنه سرعان ما ينقلب الاتفاق إلى اختلاف في الجوهر، لأن نظام التحليل النفسي يبحث في اللاشعور في حين عمق البنية على مستوى النص الأدبي هو التكوينات النصية، ولا تميز فقط البنوية بين حالتي الشعور واللا شعور« كما يفعل علماء النفس ولكنها تضيف إلى ذلك حالة خارج الشعور ... ويضرب البنويون لذلك مثالا .. فالمشي ليس فعلا لا شعوريا كما أنه ليس فعلا شعوريا كاملا »[3].

وهذا ترجمة بسيطة لتأثر البنوية بمدرسة علم النفس التحليلي، وذكرنا سابقا، كيف سعى **شتراوس** (Strauss) إلى بلورة مفاهيمه النظرية وآلياته الإجرائية، وفقا إلى ما ساد من معارف انفتحت على **تشومسكي** (Chomsky) **ودور كايم** (Durkheim) **وفرويد** **(Freud)** أيضا **دي سوسير** (de Saussure) وصولا إلى المحاورة الآلياتية الرقمية لبنية النص، حيث أفاد بشكل كبير من الرياضيات الحديثة، و« على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة في الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الجديدة بين هذه الأجزاء »[4]، فكل تغيير يطرأ على الجزء أثناء عملية التحليل إنما يلحق المجموع؛ لأن كل بنية أو وحدة أو حدث لا تتكشف إلا عبر علاقات متشابكة من الكلمات مكونة نظام أصغر مغلق، ينفتح نحو أنظمة صغرى أخرى من الجمل وصولا إلى كلية النظام البنائي النصي ... ومن ثم تحليلنا لمستويات البناء النصي المتعددة على نحو يطابق التشكيل البنائي الأول يكون بدراسة البنى الجزئية ورصد التغير في علاقتها، حيث يكمن أداؤها الجمالي على وجه ما يراها التحليل البنوي الرامي تتبع المتغير متجها صوب تحقيق ثبات الوحدة البنائية المتكاملة، لا يتقدم فيه جزء بنائي على جزء مشاكل كما لا يفضل فيه جنس أدبي على آخر؛ فلا تصبح الرواية بؤرة الاهتمام الأولى كما هو الحال عند الواقعية، ولا المسرح القوة المفجرة للجمالية الأدبية حيث « كان المجال الأول لمبادئ الكلاسيكية »[5].

ولعل **فلاديمير بروب** (Vladimir Propp)، كان أول من قدم دراسة « تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية، ومن ثم فإنها تحاول الكشف عن

[1]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 37.
[2]- المرجع نفسه، ص: 29.
[3]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 29.
[4] - صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 93.
[5] - المرجع نفسه، ص: 97.

الخصائص التي تميزه عن غيره من الخطابات .. أي الوصول إلى عزل العنصر الدائم والثابت عن التمظهرات المختلفة التي لا تشكل وفق تصوره سوى تنويعات لبنية واحدة»[1].

وكان وفقا لذلك شكل القصة النظام الثابت، الذي يولد تنويعات متعددة من مضامين القصص، مشاكلا في هذا اعتبار **دي سوسير** (de Saussure) « اللغة نظاما ثابتا يتحقق في أشكال متغيرة من الكلام »[2].

وقد ترتب على هذا النموذج البروبي، إثراء لأبحاث التحليل البنوي حيث عمد على تطويره بنويون كثر؛ أمثال، **شتراوس** (Strauss) **وغريماس** (Greimas) الذي وصل في تطبيقاته المؤسسة من نموذج **فلاديمير بروب** (V. Propp) إلى ما يسميه "البنية الأولى لمعنى" مسايرا **شتراوس** (Strauss) الذي يصطلح "المنطق الاجتماعي الإنساني"، فالمعنى لا يتضح إلا من خلال الضد كما يراه **غريماس** (Greimas) أو معارضة ما هو كائن بما يمكن أن يكون[3]، مثلما يحدد **شتراوس** (Strauss).

ومجمل القول، فإن التحليل البنوي بخلفياته المفاهيمية ومعاييره القرائية، يطبق على النص الأدبي نموذجا علميا يحدد معنى هذا النص سلفا بتحكمه في سير العملية الإجرائية وفق معطيات شكلية ومعادلات رياضية، أدت إلى ممارسة علمية جافة ترجيعية للمعنى، لأن أي لغة لا تحيل لشيء خارجها هي لغة « مختزلة إلى ماديتها وحسب، إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى »[4]، مادامت النتيجة تطابق ما كنا نعرفه مسبقا من معطيات، عبر وضع الجمالية الأدبية في مختبر التحليل العلمي وغلقها في حدود عناصرها الداخلية، ورفض المؤثر الخارجي وتعطيل أشكال التطور التاريخي، وإذ تبتز البنوية النص عن « مكوناته المرجعية وتنزع منه ذاكرته الحية .. إنما تكتم أنفاس النص وتجمد زمنه كما تجمد زمن النقد أيضا حين يغدوا وصفا محايدا وبريئا للنص وأعمدة مجهريه له حين يغدوا مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه ...[ف] يستوي النص الجيد والنص الرديء .. ويصبح النقد خاليا من النقد »[5]، لالتزامه (أي النقد) الحيادية ومجرد تفكيك بنيات النص وتشريح روابطه دون الالتجاء إلى المعيارية التي تتجاوز الركون إلى وصف النتائج المتوقعة.

ومن ثم، تجمد ثراء المعنى بقولبة الجمالية الأدبية في إطار الثابت الآني، وبدل من أن يكون **"قتل المؤلف"** تفعيل للإبداع النقدي وتحرير للمعنى، نجد البنوية حصرت وظيفة الكتابة الجمالية بامتصاص دور الناقد/القارئ؛ إذ غدا آلة مبرمجة ضمن موضوعية الوظيفة الجمالية القارة والمنظمة، وعلى هذا لم يستطع التحليل البنوي الوقوف في وجه تيار التطور التغييري، والذي يكرسه فعليا تعددية المعنى وهو ما جعل البنوي **تودوروف** (Todorov) يحاول الوقوف على مشارف **ما بعد البنوية** بتأكيده « أنه ليست هناك قراءة

[1]- سعيد بن كراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص: 10.
[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 45.
[3]- المرجع نفسه، ص: 35- 42.
[4]- تزفيتان تودوروف. نقد النقد(رواية تعلم). ص: 25.
[5]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية(دراسة ونماذج). ص: 105-106.

واحدة لنص واحد وتجمع عملية القراءة عنده بين إبراز خصوصية العمل واكتشاف آليات النظم الجمالية .. فـ .. لا ينبغي للقارئ أن يركز على استنباط المعنى الخبيء أو يعطي له الصدارة في التحليل كما يحدث في القراءة التفسيرية؛ بل ينبغي على القارئ أن يركز قراءته على إدراك العلاقات بين المستويات المتعددة للغة »[1].

وبهذا، يربط **تودوروف** (Todorov) الجمالية الأدبية بالشكل، بإبقائها في حدود التكوينات اللغوية وهو لا يخالف من خلال هذا، النظرة التحليلية البنوية، إلا في دعوته لتعددية المعنى لما فيها من تكريس "لحياة النص".

ولأن التحليل العلمي البنوي أدى إلى تجميد جمالية النص رغم محاولات **تودوروف** (Todorov) ومحاولة غيره من النقاد البنويين في تجديد البنوية، إلا أن النقد الأدبي دخل في مرحلة ما بعد البنوية.

ومع ذلك تبقى البنوية بما خلقته من مفاهيم نقدية نظرية وآليات إجرائية تحليلية الأرضية الفاعلة التي منحت « الأسبقية لمهمة صياغة نظرية عن القدرة الأدبية »[2].

[1]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 45.
[2]- جين ب.تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 210.

2- انفتاح النقد الجزائري على البنوية:

يبدو جليا أن ميلاد البنوية نتيجة مباشرة لما حققته الشكلانية، بدءا بروسيا من خلال **"حلقة موسكو اللغوية"**، و**"جمعية دراسة اللغة الشعرية"**، مرورا بتشيكوسلوفاكيا وتأسيس **"حلقة براغ اللغوية"**، بعدها إلى الدانمارك عبر **"حلقة كوبنهاجن"**، وانتقالا إلى أمريكا وتشكيل **"حلقة نيويورك"**، وصولا إلى فرنسا ممثلة بـ **"أنثروبولوجية ليفي شتراوس..."**

بالتالي، فاختزال بنوية القرن العشرين في مرحلتها الفرنسية، يشوّه -إلى حد بعيد- تاريخها وإنجازها النظري، ذلك يجعلها تبدوا كما لو كانت حادثة عارضة، عمرها قصير تاريخيا، ومحصورة إبستمولوجيا في الفكر الغربي[1].

فأول رافد شكلاني أفادت منه البنوية كان المنهج البروبي، حيث نشر **ليفي شترواس** (L-Strauss) مقاله "التحليل البنوي للأسطورة" عام 1955[2]، وهو شديد الاقتراب في منهجيته من كتاب **بروب** (Propp) **"Morphologie du conte"** الذي نشر عام 1928، ولم ينشر **ليفي شتراوس** (L-Strauss) مقاله الذي ينقد فيه **كتاب بروب**(Propp)، إلا بعد صدور ترجمته الانجليزية -1958-، بعامين أي عام 1960، وإن كان من الصعب تأكيد اطلاع **ليفي شتراوس** (L-Strauss) على كتاب **بروب** (Propp) في أصله الروسي، مع ذلك لا يمكن تجاهل دور الكتاب، حيث أن بحث **بروب** (Propp) ركيزة ضرورية للتحليل البنوي للفولكلور السردي[3].

بدوره قدم **غريماس** (Greimas) تطويرا بارعا لنظرية **بروب** (Propp) في كتابه **علم الدلالة البنوية** 1966،[4] كما انطلق **تودوروف** (Todorov) من إنجازات **بروب** (Propp) و**غريماس** (Greimas) ولعل أبرز أمثلته التطبيقية؛ **أجرومية الديكاميرون** 1969، وكذلك فعل **جيرار جنيت** (Gérard Genette)[5].

أما الرافد الثاني للبنوية فيمثله **جاكبسون** (Jakobson)، الذي قُدّر له أن يقدم الرابطة الرئيسية بين الشكلية وبين البنوية الحديثة، حيث قابل **ليفي شتراوس** (L-Strauss) خلال الحرب العالمية الثانية، وهي العلاقة الفكرية التي قُدر لأغلب البنوية الحديثة أن تتطور نتيجة لها[6].

وإذا كانت البنوية إثر انطلاقتها نادت بتبنيها تطبيق منهج **دي سوسير** (deSaussure) اللغوي في الأدب[7]، نلاحظ **جاكبسون** (Jakobson) قد سبقها في ذلك، وهو ما ترجمه خاصة في بنوية براغ، حتى أنه كتب رفقة **تينيانوف** (Tynianov) أطروحتهما الشهيرة

---

[1]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 93.

[2]- كلود ليفي ستروس وفلاديمير بروب. مساجلة بصدد: "علم تشكل الحكاية". تر: محمد معتصم، ط1؛ الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، 1988، ص: 14.

[3]- المرجع نفسه، ص: 8-14-22.

[4]- Algirdas Julien Greimas. Sémantique structurale. PUF, Paris, 1966, Reed:1986.

[5]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 97-98-100.

[6]- تيري إيجلتون. مقدمة في نظرية الأدب. تر: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1991، ص: 122-123.

[7]- المرجع نفسه، ص: 121.

عن الطموح البنوي بأشمل صوره، أيضا مصطلح البنوية ذاته، يعود الفضل في صكه إلى **جاكبسون** (Jakobson) عام 1929[1].

أيضا الرائد البنوي **رولان بارت** (Roland Barthes)، في دعوته إلى **موت المؤلف**، فهذا العداء الجذري للنزعة الإنسية الذي تشتمله البنوية الفرنسية، ليس مأخوذا من **دي سوسير** (de Saussure) مباشرة-حيث جنّب الوظيفة الإحالية للغة عندما جعل الكلام تابعا للسان- إذ إن الشكلانيين والبنويين التشيك قد أزالوا الذات الإنسية من جدول أعمال الشعرية الأدبية[2].

وازدهرت البنوية في فرنسا خاصة في ستينيات القرن العشرين، مع الجهود الرائدة لجماعة **Tel Quel** التي تنتسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي **فيليب صولر** (Philippe Sollers) سنة 1960، وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد، على غرار: **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva)، **رولان بارت** (Roland Barthes)، **ميشال فوكو** (Michel Foucault)، **جاك دريدا** (Jacques Derrida)،[3]...

ودعا رواد البنوية إلى إتباعها وشرح منهجها، عبر ما نشروا من بحوث ودراسات.. على شاكلة **ليفي شتراوس** (Lévi-Strauss) من خلال مثلا؛ **البنى الأولى للقرابة** وهي أطروحة دكتوراه نشرها عام 1949 وراجعها عام 1967 ثم نشرها بالانجليزية عام 1969، **الأنثروبولوجيا البنوية** 1958، ونشر كتابي **الطوطمية والعقل المتوحش** عام 1962، **النيّ والمطبوخ** عام 1964، **من العسل إلى الرماد** عام 1967، **أصول آداب المائدة** عام1968، و**الإنسان العاري** عام 1971، **الأنثروبولوجيا البنوية الثاني** 1973[4].

أما مما نَشر **رولان بارت** (Roland Barthes) نذكر؛ **الكتابة في درجة الصفر** عام 1953، و**ميشيليه** عام 1954[5]، **عن راسين** عام 1963، **عناصر السميولوجيا** 1964، **مقدمة في التحليل البنوي للنصوص السردية** 1966، **نسق الموضة** 1967 وكتاب **S/Z** 1970[6].

واستطاعت البنوية أن تستقطب أتباعا خارج فرنسا، على غرار ألمانيا وهولندا وإيطاليا ..[7]. أيضا انتقلت البنوية إلى أمريكا، حيث بدأت تتبدى أولى علامات التأثير في النقد الأمريكي في 1966، وكوّنت في السبعينيات من القرن العشرين تراثا مهما قدّمه ثلة من نقاد الأدب الأمريكي، فـ **كلاوديو جويلين** (Claudio Guillén) كتب **الأدب كنظام** عام

---

[1]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 23-57.
[2]- المرجع نفسه، ص: 22-23.
[3]- يوسف وغليسي. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. قسنطينة: منشورات جامعة منتوري، 2004-2005، ص: 46-47.
[4]- جون ستروك. البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. تر: محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996، ص: 26-32.
[5]- المرجع نفسه، ص: 69-71.
[6]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 130-131.
[7]- فنسنت ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 251.

1971، و**روبرت شولز** (Robert Schulz) كتب **البنوية في الأدب** عام 1974، و**جوناثان كللر** (Jonathan Culler) له كتاب **علم الشعر البنوي** عام 1975،...[1].

بينما في العالم العربي، شكلت ستينيات القرن الماضي، دورا مهما في تهيئة أجواء التلقي البنوي، من خلال تعريب النقد الأنجلو أمريكي، وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية، وبدأت البنوية مطلع السبعينيات، تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي خاصة، ففي تونس عام 1972 ناقش الناقد **حسين الواد** بحثه **البنية القصصية في رسالة الغفران**، بعدها توالت محاولات أخرى ازدانت بها الساحة النقدية العربية، لا يسعنا أن تطرق إليها جميعها، منها: كتاب **كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر** 1974، وكتاب **محمد رشيد ثابت البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام** 1975، وكتاب **محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** 1979[2].

ويبدو، أن ثقافة بلاد المغرب الفرنسية، أهلتها أن تكون السبّاقة في تلقي البنوية لكن تأخَر وصول البنوية إلى الجزائر حتى بداية الثمانينيات مع **عبد الملك مرتاض**، ثم تلته جهود بنوية أخرى، **كعمر مهيبل** في كتابه **البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر**، و**الزاوي بغورة** في كتابه **المنهج البنوي**: بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات 2001،...[3].

ويتجلى، أن تلقي البنوية في العالم العربي، ومن ثم الجزائر، تعددت أشكاله، إما عبر الترجمة أو من خلال تناول المفاهيم النظرية أو التطبيق .. حيث اهتم الدرس النقدي العربي، بترجمة منجزات رواد البنوية الغربيين، ونذكر على سبيل التمثيل؛ الترجمات المتعددة لأعمال **ليفي شتراوس** (L-Strauss)، كترجمة كتاب **الأنثروبولوجيا البنوية** لـ **مصطفى صالح**، دمشق 1977، وترجمة **مقالات في الأناسة** لـ **حسن قبيسي**، لبنان 1983، ويعد **رولان بارت** (Roland Barthes) أكثر البنويين ترجمة إلى العربية من أهمّ أعماله المترجمة؛ ترجمة **نعيم الحمصي** لكتاب **الكتابة في درجة الصفر**، دمشق 1970، وترجمة **أنطوان أبو زيد** لكتاب **النقد البنوي للحكاية**، بيروت 1988، أيضا تُرجم أكثر من كتاب لـ **تودوروف** (Todorov) أهمها؛ **الشعرية** الذي ترجمه **المخبوت** و**رجاء بن سلامة**، الدار البيضاء 1987، أما من بين ما تُرجم لـ **جيرار جنيت** (Gérard Genette) كتاب **مدخل لجامع النص** وترجمه **عبد الرحمن أيوب**، الدار البيضاء 1985[4]، كذلك صدرت ترجمات لأعمال رواد آخرين على غرار **البنوية** لـ **جون بياجيه** (Jean Piaget) ...،

أما من الجهود النقدية التي تعرضت للجانب التنظيري للبنوية نذكر؛ من مصر كتاب **زكريا إبراهيم مشكلة البنية** 1976، وكتاب **صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي**، 1977، ومن المغرب؛ كتاب **عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة:** دراسات بنيوية في الأدب العربي 1982، وكتاب **صدوق نور الدين حدود النص الأدبي**: دراسة في التنظير والإبداع 1984، ومن لبنان كتاب **فؤاد أبو منصور النقد البنيوي الحديث**: بين لبنان

[1]- فنسنت ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص: 251- 252- 253.
[2]- يوسف وغليسي. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. ص: 48-49.
[3]- المرجع نفسه، ص: 49.
[4]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 92-87-100.

وأوروبا 1985، ومن الجزائر كتاب **شكري عزيز الماضي** في نظرية الأدب 1986، ومن العراق **سعيد الغانمي** في كتاب **معرفة الآخر**: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة 1990[1].

كذلك اهتم النقد العربي بتطبيق البنوية، على المتون والمدونات العربية، القديمة والمعاصرة، وتوزعت الدراسات على النصوص الشعرية وكذا السردية، مثلا في النوع الأول أصدر **كمال أبوديب** كتاب **جدلية الخفاء والتجلي**: دراسات بنيوية في الشعر 1979[2]، ... ووفق التحليل البنوي السردي أصدر **يوسف نور عوض** كتابه **الطيب صالح في منظور النقد البنوي** 1983، كما أصدرت **سيزا قاسم** كتاب **بناء الرواية** 1984،[3]....

[1]- محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد). دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص: 34-38- 62-64-65-66-69.
[2]- كمال أبوديب. جدلية الخفاء والتجلي(دراسات بنيوية في الشعر). ط4؛ بيروت: دار العلم للملايين، 1995.
[3]- محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد). ص: 153.

3- نموذج "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة" لـ عبد العالي بشير

يفتح الناقد **عبد العالي بشير** دراسته بالتعريف بنموذجه المدروس؛ عنوان القصة، مؤلفها، المجموعة القصصية التي تنتسب إليها، عددها، الفترة التي كُتبت فيها، ثم رأى أنه بعد معاينته للمجموعة القصصية تمكن من استجلاء مجموعة من الملاحظات، من بينها قوله: « تُحيل هذه القصص على مضامين اجتماعية، كالهجرة، الزواج، الطلاق الحب، الانتحار »[1].

نلاحظ، أن الناقد من خلال هذا، حاول قراءة المضمون السياقي، لكن هذه القراءة هي من اختصاص الدراسات الاجتماعية، التي تجاوزتها البنوية، بتركيزها على قراءة مضمون الداخلي للنص. ثم ينهي ملاحظاته بقوله: « أخيرا ينبغي أن نشير إلى أننا لم نلتزم في هذه الدراسة المتواضعة بمنظور منهجي محدد، ولكننا حاولنا بقدر الإمكان أن يرتكز هذا البحث على بعض القواعد الأساسية في التحليل السيميائي بالجنوح -كل ما دعت الضرورة المنهجية- إلى الاستعانة ببعض الدراسات التي نعتبرها امتدادا للمنظور السيميائي. من هنا جاء اعتمادنا على القواعد النظرية للنظام السيميولوجي للشخصيات لـ "فيليب هامون" »[2].

فرغم أن الناقد **عبد العالي بشير** يتبنى صراحة في عنوان مقالته قيد الدراسة المنهج البنوي، إلا أنه تراجع من خلال هذه الفقرة عن الالتزام بمنهج محدد، دون أن يبرر لذلك، فهل خطوات التحليل البنوي قاصرة على إضاءة معنى نصه المختار للدراسة، خاصة وأنه أتبع ذلك بقوله (كل ما دعت الضرورة المنهجية)؟، أم أن النص استعصى على الاستجابة للآليات المنهج البنوي، ولم يستطع هذا الأخير تحقيق تطلعاته؟، كذلك نجده خلافا للعنوان يتبنى التحليل السميائي، ويجعل من دراسة **فيليب هامون** (Philippe Hamon) **سميولوجية الشخصيات الروائية**[3]، امتدادا للمنظور السميائي، فهل الناقد يلتزم بالتحليل السميائي ويستعين بالتحليل البنوي؟ أم العكس؟.

لينطلق بعد ذلك في دراسته قائلا: « يمكن أن نسجل في البداية أن القصة التي هي قيد الدراسة والتحليل، تحيل على وضعية عمّال بوصفهم عاملا جماعيا Actant collectif يشتغلون في مزرعة يملكها معمر أجنبي يدعى "ليونارد". تملك هذه الشخصية البارزة في النص سلطة مطلقة نلمس تجلياتها على فضاء المزرعة أولا، والعامل الجماعي ثانيا. وهذا ما يتجلى لنا من خلال الملفوظات السردية الآتية »[4].

وعليه، يكون الناقد شرع في تحليل قصته المدروسة -**الرجل المزرعة** لـ **عبد الحميد بن هدوقة**- ودون أن يصرح، نلاحظ اعتماده على منجزات البنوية السميائية التي أسسها **بروب** (Propp) وأرسى قواعدها **غريماس** (Greimas) وطورها **فيليب هامون** (Philippe Hamon)**...**، حيث يُحيل كل من مصطلحي: **عامل وملفوظات سردية**، مباشرة إلى

---

[1]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". الملتقى الثالث، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2000، ص: 43.

[2]- المصدر نفسه، ص: 44.

[3]- فيليب هامون. سميولوجية الشخصيات الروائية. تر: سعيد بنكراد، الرباط: دار الكلام للنشر والتوزيع، 1990.

[4]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 44.

مشروع **غريماس** (Greimas) المُعدِّل لنموذج **بروب** (Propp)، ذلك أنه بدل مصطلحي **بروب دوائر الفعل والوظيفة** اقترح **غريماس العامل** عوضا عن الأول **والملفوظ السردي** بديلا للثاني[1].

بعد الملفوظات السردية التي استدل بها الناقد **عبد العالي بشير**، وعرض عبرها موجزا لأحداث قصته، أورد عنوان **"دراسة العنوان"**، موضحا أن دراسة عنوان قصته المدروسة ضرورة لا يمكنه تجاوزها، ويبرر لذلك بقوله: « إن العنوان يتصدر النص ويتعالق معه بالمسارات الدلالية التي يحملها، فهو من هذه الناحية يحتويه، ويعمل على تهيئة القارئ لاحتمالاته الدلالية الممكنة »[2].

يتقصى الناقد من خلال هذا، آثار **علم العنوان** الذي خرجت جهوده التنظيرية المُؤسِسة من رحم البنوية، في نهاية الستينيات بفرنسا، من أبرز رواده **فرانسوا فروري** (François Fourier)، **أندري فونتانا** (Andrie Fontana)، **شارل جريفال** (Charles Grivel)، **ليو هوك** (Leo Hoek)، و**جيرار جنيت** (Gérard Genette) الذي عمّق مفاهيمه، كذلك **كلود دوشي** (Claude Duchet)، **وجون مولينو** (John Molyneux)، **وهنري متران** (Henri Mitterand)[3].

وفي تأكيده على اتخاذ البنوية منظورا تحليليا، يقول الناقد: « يجدر بنا أن نشير إلى أننا لا نولي أهمية لا من قريب ولا من بعيد، للبحث فيما إذا كان العنوان قد وضع من قبل الشروع في الكتابة أو بعدها. نعتبر هذه المسألة خارجة عن إطار اهتماماتنا البحثية، التي ترمي إلى النظر في السياقات النصية التي أفرزت العنوان »[4].

فالبنوية تدعوا إلى النظرة الآنية المحايثة، لذلك مسعى الناقد للبحث عن دلالة العنوان مرتبط باحترام العلاقات والقوانين التي تحكم النص الذي ينتمي إليه، وهذا ما دعا إليه - كما ذكرنا سابقا- **جون بياجيه** (Jean Piaget)، وعلى هذا الأساس، رصد الناقد مقاطع سردية من داخل النص، لها إيحاءات دلالية قريبة من العنوان، كانت مُرتكزه في تحديد دلالة العنوان.

بعد فراغ الناقد **عبد العالي بشير** من دراسة العنوان أتبعه بعنوان: **الحدث**، بدأ دراسته فيه بقوله: « مبدئيا يمن تقسيم النص إلى وحدات كبرى، تضم كل وحدة حدثا جزئيا يخدم الحدث الرئيسي »[5].

بذلك ينتقل الناقد إلى مكون تحليلي آخر اهتمت به البنوية وهو الحدث، ويُعرَف الحدث على أنه عبارة عن حكايات قصيرة لها نظام تركيبي ودلالي مستقل وقادر أن يندمج في وحدات خطابية موسعة[6]. بالتالي فكّك الناقد النص إلى وحداته الكبرى، ووضح الأحداث

---

[1]- سعيد بنكراد. السميائيات السردية(مدخل نظري). الرباط: منشورات الزمن، 2001، ص: 39.
[2]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 45-46.
[3]- الطيب بودربالة. "قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس". الملتقى الثاني، الجزائر: جامعة محمد خيضر السيمياء والنص الأدبي بسكرة، 2002، ص: 27-28.
[4]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 46.
[5]- المصدر نفسه، ص: 47.
[6]- رشيد بن مالك. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي). الجزائر: دار الحكمة، 2000، ص: 72.

الجزئية التي تضمها كل وحدة؛ على غرار الاجتماع، الرحيل أو مغادرة المزرعة، فشل الخطة... ثم بيّن أنها تساهم في تشكيل الحدث الرئيسي، وهو مجيء الثورة.

انتقل الناقد إلى عنوان: **البرنامج السردي**، واعتمد فيه على ثلاث مراجع، أحال إليها في هامش دراسته؛ Analyse Sémiotique لـ Groupe D'entrevernes، والسيميائيات السردية لـ **غريماس** -مترجم-، ورسالة ماجستير **التعاليات النصية عند إميل حبيبي**، من إعداد **وداد أبو شنب**. حيث يقوم الناقد في كل إحالة، بالتأسيس النظري للقواعد والمصطلحات التي يعتمدها، ثم يقوم بإسقاطها على نصه المدروس بحرفيتها.

والملاحظ هو تبني الناقد **عبد العالي بشير**، لمنظور **غريماس** التحليلي، حيث تعود مختلف القواعد والآليات التي طبقها على نصه قيد الدراسة، إلى **نموذج غريماس العاملي**، على غرار: البرنامج السردي، فاعل منفذ، تحريك، كفاءة، وجوب الفعل، رغبة الفعل، معرفة الفعل، قدرة الفعل، الرغبة، التحيين، الغائية، تحقق البنامج السردي[1]...

تبين لنا من خلال مراقبة الناقد وهو يستنطق نصه المدروس ليستخرج برنامجه السردي، أنه اكتفى بدل تحليل كامل النص، بفحص عينات منه، من أمثلة ذلك مثلا قوله: « وسنقتصر هنا على دراسة برنامج سردي واحد من خلال فعل الطفل »[2].

العنوان اللاحق الذي أدرجه الناقد، هو **الشخصيات**، حيث اعتمد في دراسته لشخصيات نصه على مراجع: **النقد البنيوي والنص الروائي** لـ **محمد سويرتي**، Les hommes, récits les mille et une nuits, in poétique de la prose لـ **تودوروف** (Todorov)، dictionnaire des sciences du langage لـ **تودوروف** (Todorov) و**أوزفالد ديكرو** (Oswald Ducrot)، وكتاب **فيليب هامون** (Philippe Hamon pour un statut sémiologique du personnage) وكذلك **سيميولوجية الشخصية الروائية** وهي الترجمة التي قدمها له **سعيد بنكراد.**

بداية اتخذ الناقد من هذه الكتب مرجعية استقى منها مفاهيمه النظرية، فوضح مكانة **الشخصية** في النص السردي، كذلك ارتباط وجودها بالنص. إضافة إلى استعارته من **فيليب هامون** (Philippe Hamon) قوله في الشخصية: « لا توجد شخصية خارج الفعل، ولا فعل مستقل عن الشخصية »[3].

ثم تأسيسا على الطروحات النظرية للشخصية تبنى **عبد العالي بشير** التقسيم الذي وصف عبره الشخصيات، التي وظفها الكاتب في القصة المدروسة، دون أن يفصح مباشرة عن الناقد الذي اعتمد على نموذجه في دراسة الشخصية. فأخذ يبحث في النص عن الشخصية السكونية، والشخصية الدينامية، ثم راح يبين الطريقة التي يتم وفقها تشخيص الشخوص؛ التشخيص المباشر والتشخيص الغير مباشر، مستنتجا أن **عبد الحميد بن هدوقة**، كاتب قصته المدروسة وظف المنظور الأول.

[1]- ينظر: سعيد بنكراد. السميائيات السردية(مدخل نظري). ص: 117.
[2]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 50.
[3]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 51.

انتقل بعدها الناقد لتحديد البطاقة الدلالية للشخصيات، وفق فكرة اقتبسها من **فيليب هامون** (Philippe Hamon)، يقول: « تأكيدا لهذا التوجه النظري، فإن الشخصية تقوم من خلال دال متواصل أي مجموعة لا متناثرة من الامتيازات نسميها بطاقة، وهي تخضع بصفة عامة للاختيارات الجمالية للكاتب.

سأحاول الآن ضبط البطاقة الدلالية لبعض الشخصيات، معتمدا في ذلك على الحقول المعجمية »[1].

بالتالي حاول من خلال جدول تسمية بعض الشخصيات وليست كلها، واختيار بعض المقاطع السردية المتعلقة بكل شخصية، ثم تحديد بطاقتها الدلالية، فوفق منظوره البنوي، واعتماده على الحقل المعجمي كانت الدلالة المتوصل إليها سطحية مباشرة، حتى تعليقه على الجدول بعد الفراغ منه كان بعيدا عن التحليل، لم يتعدى الوصف المباشر. يقول في هذا الناقد **عبد العالي بشير**: « إن المتأمل في الجدول يلاحظ أن شخصيات النص السردي كانت متباينة في مواقفها، فمنهم من كان مواليا لليونارد ومنهم من كان متمردا عليه »[2].

من ثم يكون الناقد اقتفى أثر التحليل البنوي للشخصية، حيث لم يكترث بدراسة الشخصية من حيث نفسيتها، إنما سعى من خلال فرضيات متنوعة إلى تعريف الشخصية لا ككيان، ولكن "كمشارك"[3].

وعند الفراغ من دراسته للشخصيات انتقل الناقد لعنوان: **الفضاء**، ثم بدأ دراسته للفضاء بقوله: « يقوم الفضاء داخل نسيج أي نص إبداعي بوظيفة لا تقل أهمية عن الوظائف التي تؤديها العناصر النصية الأخرى، وغالبا ما يستعمل للدلالة على المجال الطبيعي الذي تجري فيه وقائع القصة، وتتحرك فيه شخوصها.. يعد الفضاء من العناصر البنائية بمعنى أن حمولته الدلالية مرهونة في وجودها بدلالات العناصر النصية الأخرى »[4]. على هذا الأساس يتحدد مسعى الناقد في الكشف عن مكون بنائي آخر للنص السردي، واتخذ من نموذج **يوري لوتمان** (Youri Lotman) مرتكزا لمقاربة فضاء نصه المدروس، بذلك تعرض بداية لتقسيمات الفضاء التي قدمها **يوري لوتمان** (Youri Lotman)، من حيث المفهوم النظري لـ: العندية، عند الآخرين، الأماكن العامة، المكان اللامتناهي، الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي. ومن هذا المنطلق النظري درس الناقد فضاء نصه المدروس، وقدم ملفوظات سردية توضح مسعاه، ووصل إلى خلاصة مفادها، أن كامل فضاء القصة ينتمي إلى خانة واحدة من بين ما وضع **يوري لوتمان** (Youri Lotman)، وهي"عند الآخرين".

يقول الناقد **عبد العالي بشير**: « ويمكن اعتبار هذا الفضاء، بتقسيم يوري لوتمان، فضاء [عند الآخرين] بمعنى أن عمال المزرعة يخضعون فيه لسلطة ليونارد، وهم يعترفون بالرغم منهم بهذه السلطة التي تشكل وضع حال قائم في النص »[5].

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 53.
[2]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 54.
[3]- رشيد بن مالك. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي). ص: 134.
[4]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 54.
[5]- المصدر نفسه، ص: 55.

يتضح لنا من خلال هذا، أن الناقد قام لا بتحليل، ولكن بوصف بسيط للفضاء معتمدا على الدلالة العائمة على سطح الملفوظات السردية التي مثل بها. ثم مباشرة ودون تقديم عاود الحديث عن البرنامج السردي، الذي فرغ من دراسته سابقا، فحدد الفاعل في قصته المدروسة، وتحدث عن الكفاءة، القدرة، الرغبة، الوجوب، المعرفة، وكيف ساهمت الكفاءة في تنفيذ برنامج سردي أساسي، كان له وضعية أولى وأخرى نهائية.

أما في الأخير، فخلص إلى جملة من النتائج، عرضها في إطار عنوان: **الخاتمة**، نذكر منها مثلا قوله: « عرّفنا السارد في بداية القصة بأغلبية شخوصها، وذلك من خلال بطاقات شخصية دلالية.

مهد للقصة بخبر طريف ومشوق تمثل في نقل الطفل لخبر الولادة [زوجة العم/بقرة] وركز الكاتب على الحوار الساخر والمتناقض الذي دار بين الطفل وليونارد.

لجأ الكاتب إلى صور المماثلة الساخرة، البقرة/المرأة. الجسم النحيف [الطفل] الجسم البدين [ليونارد] »[1].

يتبين لنا، كيف أن هذه النتائج التي وصل إليها الناقد، ليست خلاصة عما سبق بقدر ما هي تحليل آخر لمكونات سردية مغايرة، فإن كان في النتيجة الأولى تحدث عن الشخصية، فلم يعرضها كخلاصة للنموذج التحليلي الذي طبقه على نصه قيد الدراسة. في حين تعرض بصورة خاطفة في النتيجتين الأخريتين إلى آليات لتحليل النص السردي، لم يذكرها في مقاربته، على غرار: تمهيد القصة، الحوار، الصورة، والملاحظة نفسها تنطبق على باقي النتائج، حيث ذكر: نهاية القصة، زمن القصة، الحافز أو المحرك.

يقول الناقد **عبد العالي بشير**: « لا يمكن الوصول إلى نهاية القصة دون الإسراع في صيرورة الحكاية، وهذا ما جعل الكاتب يحدد زمن القصة في ليلة واحدة .. إن القصة تقتضي انعدام الصدفة، ولذلك حضر الكاتب القارئ لقبول فعل الطفل بمعنى أن الطفل لم يخطط لعملية الاغتيال، ولكن الحافز أو المحرك الذي جعله يقبل على هذا الفعل، هو عدم السماح له بالالتحاق بمنزلهم، وشعوره بالظلم والذل »[2].

اتضح لنا من كل ما سبق، أن الناقد مهتم بتوضيح نموذجه التحليلي أكثر من اهتمامه بنصه المدروس، لذلك نرى أن خصوصية النص غائبة إلى حد بعيد، فلم يظهر من النص سوى ملفوظات سردية متفرقة اتخذ منها وسيلة لتوضيح آلياته الدراسية.

لذلك برز تأثره بالمنهج الغربي، الذي تبناه في هذه الدراسة، ونجده اعتمد في كثير من الأحيان على النقل الحرفي للقواعد التحليلية، دون إضافة لمسته الخاصة. أيضا نلاحظ أن منظوره التحليلي مبني من متعدد، ومفتوح على أكثر من اتجاه، فمثلا دراسته للشخصية لم تكن محددة الوجهة وواضحة النظرة، فليس العيب في الانفتاح، ولكن في كونه لم يسترسل في التأسيس المريح لآلياته.

[1]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 56.
[2]- عبد العالي بشير. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". ص: 57.

من ثم كان تحليله، أو بالأحرى وصفه، ومضات سريعة، لم يبرز خلالها مدونته التطبيقية، ولم يهتم بتحليلها كاملة، إذ اعتمد في كثير من المرات على نماذج قليلة، وكأنه في موقف التدليل لوضوح قواعده التطبيقية. كانت دراسته آنية محايثة، حيث أخذ في كل خطوة تحليلية في وصف المباشر والبسيط للملفوظات السردية التي اعتمدها للتمثيل. تبين لنا كذلك، أن عديد القواعد والمصطلحات التي وظفها، في مقاربته التي بين أيدينا، لم ينظر لها لا عن طريق الربط المباشر بأصحابها، ولا من خلال الإحالة أو التهميش في نهاية دراسته، من ذلك مثلا: دراسته للعنوان، أو الحدث، وحدات كبرى، حدث جزئي، حدث رئيسي.

حتى بالنسبة للخطة التي عمل بها في كامل دراسته، لم يقم بتوضيحها وشرحها في البداية، أو لماذا اختار الوقوف عندها دون غيرها، إنما كنا نتفاجأ في سير قراءتنا للدراسة في كل مرة بعنوان، على غرار: دراسة العنوان، الحدث، البرنامج السردي، الشخصيات، الفضاء.

الفصل الثاني

- **تلقي السميائية والأسلوبية في النقد الجزائري**

I. السميائية
1- مفاهيم في السميائية
2- انفتاح النقد الجزائري على السميائية
3- نموذج "قراءة سميائية في رواية عواصف جزيرة الطيور" لـ رشيد بن مالك.

II. الأسلوبية
1- مفاهيم في الأسلوبية
2- انفتاح النقد الجزائري على الأسلوبية
3- نموذج "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق" لـ عمرو عيلان.

I. السميائية

1- مفاهيم في السميائية:

بناء على ما سبق، تكون البنوية ومعها النظريات الشكلية؛ قد أفلحت في إخراج النص من مجرد منظور يساعد على فهم السياق، مع ذلك فشلت في توظيف السياق لفهم النص، وعدت اللغة في عمومها نظاما إشاريا، « وهذا هو العامل الذي مهد لظهور السميائية الأدبية كامتداد للبنوية، لتغطي العجز المنهجي في الدراسات الأدبية، اهتمت السمياء بوصفها فلسفة الفهم .. وبوصفها علما للأنظمة الإشارية، بعملية التواصل العادي والتواصل الجمالي »[1].

أي فسحت مجالا للقارئ/المستقبِل، حتى يشارك في البحث عن معنى النص الأدبي وخصصت لذلك مبادئ تحدد أصولها، وآليات تشغِّل حقلها العملي، وتبرز مقصدها في « دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة (Immanence) الذي تخضع فيه الدلالات إلى قوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية »[2].

وهذا ما يوضح امتداديتها للنظرة البنوية، خاصة **غريماس** (Greimas) الذي اهتم بالدلالات وأفاد **السميائية** بشكل مباشر، هذه الأخيرة -أي السميائية- التي تطورت مفاهيمها باستثمار مجالات معرفية تتعدى البنوية الفرنسية التي انبثقت عنها، لتنحدر وصولا إلى **دي سوسير** (de Saussure) ودروسه في اللسانيات، وحتى المفاهيم الشكلانية، وهي في مجملها الإرهاصات التي مهدت لمجيء البنوية.

والسميائية مع البنوية، لا يقربهما الانتماء الأصولي فحسب؛ بل أيضا المنهج التحليلي الذي يهتم بدراسة نظام الإشارة، « فالسيميووجيا تتبع المنهجية البنوية وإجراءاتها لكنها تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلا في الثقافة والتي عرفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة، أما البنوية فتدرس العلامة سواء كانت جزءا من نظام أقرته الثقافة كنظام أم لم تقره »[3].

ففي هذه الزاوية تتميز السميولوجيا عن البنوية، باتجاهها نحو الاتصالية، إذ تربط عملية التحليل بالمُستقبِل، « ولئن اعتبرنا التمييز البنوي بين اللغة النظام (Langue) واللغة الأداء (Parole) أساسا للتفريق بين البنوية والسيميولوجيا فإننا سنقول إن مجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام دون اللغة الأداء »[4].

لكن هذا التباعد الجزئي يتوارى أمام المشترك الدراسي لكل من السميولوجيا والبنوية، لأن كلتاهما تتفقان حول اعتبار اللغة نظاما متجانسا من الإشارات، يتكشف مغزاها باتحادها داخل نظام كلي.

---

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 79.
[2]- رشيد بن مالك. مقدمة في السيميائية السردية. ص: 9.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 178-179.
[4]- المرجع نفسه، ص: 179.

والسميائية كمنهج نقدي طورت، كما سنرى، المفاهيم « اللغوية والتقنية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة التي تدخل فيها الأشياء في نسيج مع الكلمات والشخوص لتحقيق عمل إبداعي فني »[1].

مشكِّلة بصمة نقدية متميزة، تنظيرا وتحليلا، على محور المنظور النقدي من خلال مشاريع ممارسية سميولوجية لأعلامها، وخاصة المشهورين منهم، أمثال؛ **شارل سندرس بورس** (Charles Sanders Peirce)، و**بارت** (Barthes)، و**غريماس** (Greimas)، و**جاكبسون** (Jakobson)، و**أمبرتو إيكو** (Umberto Eco)، و**ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre) و**جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva)، و**بربرا هير ستاين سميث** (Barbara hair Stein Smith)[2].

واحتاجت السميولوجيا في كل ذلك إلى مبادئ من أهمها؛ مقولة **الحضور والغياب، نحو النص، والنموذج العلاماتي**.

❖ **مقولة الحضور والغياب**، إن المنظور النقدي السميائي في ظل تصوره للغة موضوع الدراسة كعلامة دالة، أسس « أدوات إجرائية لتفكيك البنية النصية إلى دال ومدلول، مع التركيز على طبيعة العلاقة بينهما التي يُعبر عنها بمقولة "الحضور والغياب"، مما يعني أن البحث عن المعنى يعتمد على القراءة الواعية للصور، ولم يبق مجرد تخيل له »[3].

لأن المعاني والأفكار التي يتمثلها النص يرتبط تحريرها بذهن القارئ؛ فصل المنهج السميائي بين الدال والمدلول، لكن مع إمكانية التشاكل الجدلي بينهما مرة حضورا وأخرى غيابا، أي أن المضمون يحدد من خلال تفكيك الصور/ الدال/المدلول، ومن ثم إعادة ترتيبها، و« تطلق الصور في السيميائية على عنصر الدلالة المحدد والمدرك أثناء القراءة .. هذه العناصر المضمونية .. تنتمي إلى الذاكرة الخطابية للقارئ »[4].

فالسميائية، باعتبار النص علامة تتضمن جدلية الحضور والغياب، بين دالها ومدلولها؛ تشير إلى كون الدال بنية تنظيمية يتحكم في إدراكها؛ بالتالي فعملية الإدراك أوالفهم، التي استقرت في ذهن القارئ (خلافا للبنوية) لا تقدم المدلول كما هو، إنما تهتم بكيفية إنتاجه، لأن « التحليل السيميائي للملفوظ (أي النص) يهتم أيضا بما يحكم تلفظه، يعني إنتاجه »[5].

---

[1]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 123.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 179.
[3]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 80.
[4]- ميشال آريفيه وجان كلود جيرو ولوي بانييه وجوزيف كورتيس. السميائية أصولها وقواعدها. تر: رشيد بن مالك، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002، ص:101.
[5]- المرجع نفسه، ص: 124.

بذلك، يتشكل المعنى في ذهن القارئ صورا متفرقة لها قابلية الفهم تم اقتطافها من مجموع صورة النص التي فككها التحليل، وتعتبر « هيئة التلفظ في التحليل السيميائي أثرا للملفوظ (لا العكس) »[1].

أي أن النص كعلامة، يتضمن الإحالة على مدلوله ويتحكم في تفكيك صورته، ما يجعله غير بعيد عن نصية النص حيث يسيطر النص على كامل حيثيات فهمه بأولوية الشكل على المضمون، إلا أن السميائية تخالف هذه الدراسات النص نصية، بوصف بنية الدال/النص غير مكتفية بذاتها، ترفض الانغلاق وتنفتح على فعالية الإنتاج، يكون فيها القارئ صاحب القرار في ترتيب عناصر الصورة المقتطفة في ذهنه، وبالتالي تحرر النص، من عبودية المعنى الواحد المحدد سلفا من خلال تعددية ترتيب عناصر الصورة على مستوى الذهن الواحد وعلى اختلافه من قارئ لآخر.

هذا يوضح أن الإنتاجية أو « ما يوصف بفعل توليد المعنى .. أن المعنى في ضوء هذا التصور لا يقدمه النص جاهزا إنما يولده القارئ من الفعالية القرائية، التي تعني العمليات الإجرائية التي يقوم بها القارئ من أجل صنع معنى النص، انطلاقا من تفكيك عناصر تمفصل هذا المعنى ضمن التقييم العلاماتي له »[2].

كما تتجلى جدلية العلاقة بين الدال والمدلول؛ حيث أن الدال حاضر باحتوائه لعناصر الصورة المشكلة للمدلول، لكنه يغيب أثناء تنظيم العناصر؛ ما يزيد في مستقبل الدال/النص على امتداد تمظهر المدلول/المفهوم، لأن السميائية « تهتم بدراسة العلامة الدالة ضمن البنية التي تمتد إلى أفق المعنى بوصفه حرية »[3].

من ذلك فإنه من حيث مبدأ الحضور، يكون الدال والمدلول ينتميان إلى ذات الحقل الدلالي، لكن لأن الدلالة لا تنكشف إلا وفق طريقة تقدمها، متفرقة على مقولات وأفكار قابلة للإدراك لامسها فهم القارئ لحظة تفعيل التحليل، - لذلك - تتعارض الدلالة وتستقل عن النص، ويصبح انطلاقا من قابلية التحليل، يقول شيئا ويعني شيئا آخر. حيث يغيب المعنى الحقيقي للنص، عبر عمليات التحليل للمعنى المُنتَج في ذهن المحلل، لأن التحليل السميائي لا يزاوج بين وجهي العلامة - النص والمعنى - إنما يسعى إلى الكشف « منظومة المعنى .. أما الهدف .. فهو البحث عن الشروط التي بواسطتها نتلقى المعنى .. ويجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال لأن الأمر يتعلق بنموذج شكلي سابق عن كل معنى أي أنها خطاطة تجريدية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي »[4]، من شأنها تصوير المتخيل صورا عديدة التنوع وفق مسار ديناميكي، يتتبع تحولات مستويات المعنى من بنية النص إلى مخيلة القارئ، بواسطة عمليات إجرائية، تفكك تكثيف النص لتركبه مفصلا، مانحة للمستوى النصي الأول تحققات تركيبية غير متطابقة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 125.
[2]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 80.
[3]- المرجع نفسه، ص: 80.
[4]- ميشال آرفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ص: 47 - 48.

فالبنيات « العاملية، باعتبارها التباشير الأولى للتحول المضموني أي الوجه التركيبي للجانب العلائقي، تشكل مستوى توسيطيا بين المحايثة والتجلي، فإنها تعد البؤرة الأساسية التي يتم من خلالها الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي (من العلاقات إلى العمليات إلى الملفوظ) »[1].

إذا، التحليل السيميائي وفق اعتبار المعنى إنتاجا لا تجليا، يُفعل سكونية الدال/النص من خلال موضعته عمقا مشتغليا، يشهد سلسلة تحولاتية منمذجة آلياتيا، تتمفصل إثرها العلاقات الواصلة بين وحداته، لتكشف عن مفاهيم مطواعة للإدراك تستدعي الفعل التركيبي الذي يقوده القارئ، حيث يحضر النص المكثف ليغيب في اللحظة ذاتها منفصلا، معاد التركيب.

وبذلك، يتخذ عنصر التركيب الإجرائي موقع الوساطة بين محايثة الدال/النص أو تجريده وتجلي المضمون/المعنى أو تشخيصه، في وضعية تتصف بالعلاقة الجدلية، حضورا وغيابا، لتمنح المعنى/المضمون حرية التشكل المتنوع ليس على مستوى النص الواحد فقط لأننا يمكن أن نلاحظ في كل نص إحالات من وإلى نصوص كثيرة.

❖ **نحو النص**، لأن التحليل السميائي يؤسس فعاليته العملية على التركيب الإجرائي، فإن هذا المبدأ (التركيب) سلسلة من الآليات والقوانين، التي تتحكم في مسار التحليل ذاته، الشيء الذي يسمه باللا ثبات حيث أن لكل نص أوعلامة تركيبها الخاص، لذلك كانت « فكرة تأسيس نحو للنص grammaire textuelle ضرورية تتجاوز التحليل المقطعي للجملة وتوسع حقل نشاطها ليشمل مجموع النصوص؛ وهذا يعني أن الدارس لا يكتفي بالتحليل النحوي للجمل المكونة للنص وتتبع تركيبها جملة، جملة، ولكنه يتعين عليه تعيين العلاقات بين الجمل ورصد المقولات النحوية المتواترة لمحاصرة معنى النص من خلال مجموع الجمل »[2].

وبالتالي، يجمع نحو النص بين قسمي العلامة، الدال والمدلول؛ الشيء الذي يسم هذا اللون من النحو بطابع خاص، يستمده من حركية اشتغالية لها القدرة على توليد سلسلة قوانينية تكتشف طبيعة العلاقات داخل النص، وتتحول لاحقا إلى نظام علائقي يحكم ترتيبات العناصر المكتشفة آنفا، وظيفته حث المعنى على قابلية التجسيد عبر حصر وحدات معنى صغيرة، افتكها التحليل من مجموع النص ثم قدمها للتركيب/نحو النص، حتى يستكمل توليد المعنى « بالربط بين الدلالي والتركيبي (المورفولوجي والنحوي) أي الانتقال من العلاقات (ما يكون وينظم) إلى العمليات (استشراف آفاق الفعل الحدثي بحصر المعنى) »[3].

وبهذا، يتحكم نحو النص في مختلف التحولات التي تصاحب عملية التحليل بالكشف عن طبيعة العلاقات للمستوى التفكيكي وبإعادة الترتيب لصورة المعنى حيث يعطي حركية للتركيب المضموني لا تعرف الانغلاق.

---

[1]- سعيد بنكراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص: 42.
[2]- حسين خميري. نظرية النص. ص: 134.
[3]- سعيد بنكراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص: 36.

وكانت هذه الفعالية الاشتغالية، السبب في أن نحو النص في المنهج السميائي، يُنتج عبره المعنى من خلال تفعيل قسمي العلامة، الدال والمدلول، بحيث لم يعد النص يحتوي في داخله على ما يُدمج بينهما كما في التحليل الشكلاني، أو على ضرورة لتقديم الشكل على المضمون كما في التحليل البنوي.

❖ **النموذج العلاماتي**، ولقد استدعى هذا التصور المنهجي الذي لا يبحث عن المعنى، إنما يبحث في كيفية إنتاجه « استبدال النموذج التأويلي للمعنى، بالنموذج العلاماتي انطلاقا من أن العلامة بعامة تتضمن شرط تأويلها مما يعني بأن عملية الفهم في حد ذاتها بنية من بنيات النص، فالفهم إذا عملية بناء للمعنى وليس الكشف عنه »[1].

بالتالي، يكون التحليل السميائي للنص الأدبي، إضافة لفكرة النقد المعلمن، من خلال تشكيل أسس ومبادئ تنظيمية، تجيز له بناء مشروع المعنى عبر الربط بين دوال النص ومدلولات المحتوى، عن طريق « ممارسة سيميائية خاصة تتميز عن باقي الممارسات لكونها تجعل إنتاج المعنى قابلا في إشكاليته للاحتواء والإمساك »[2].

هذا يعني، تحقق الفهم كممارسة منظمة وفقا لمنظور النص كقانون تنظيمي يُسير عملية توليد المعنى، إذ يكون الدال النظام الذي يتحكم في إبداع المدلول، إثر ذلك يكون الدال ثابت يتحقق في أشكال متغيرة من المدلولات. والتحليل السيميائي وفقا لنموذج العلامة يبحث في القانون العلاقاتي الذي يحكم التحولات من النظام الثابت نحو إبداع المتغير.

وبحسب « نظرية بيرس، فإن البيئة الدلالية العلاماتية تحتوي أربعة عناصر: العلامة بوصفها ممثلا ينوب محل شيء آخر(المادة المُشار إليها أو الموضوع) والمحلل (الشخص لذي يُدرك ويعي الإشارة) ثم أخيرا الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية النيابية الإشارية (وهي التي يسميها بيرس: الأرضية أو الأساس) »[3].

والممارسة السميائية، تُحدِد بالبحث في هذه العلاقة بين العناصر الأربعة المذكورة َتشَكُل معنى العلامة، وتُحدِد في الوقت ذاته طابعها الخاص (الممارسة السميائية) الذي يتخذ طابع النص. لذلك فهي تختلف من نص لآخر، لأن كل نص ينطوي على قانون يتحكم في سير العلاقة بين العناصر الثلاثة بالنسبة للمحلل، وهكذا يرتبط فهم العلامة بالمحلل، ولا ترتبط عملية الفهم بالمحلل لأن هدا الأخير يُدرك فقط سير العلاقة بين الدال والمدلول، وإن كان الدال يحوي شروط إدراكه/تحليله، فإنه غير قادر لوحده على تحديد المدلول لارتباطه بالمحلل.

ومن ثم، فإن « مفهوم النص في التصور السيميائي عمل مفتوح وغير تام، وغير مكتف بذاته، إنه قطعة كتابية من إنتاج شخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ

---

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 80.
[2]-ميشال آرفيه وآخرون. السيميائية وأصولها وقواعدها. ص: 53.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 179.

الإنساني، وفي صورة معينة من الخطاب، ويستمد معانيه من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية الدلالية والثقافة المتاحة لهم »[1] .

ومن هذا المنظور لا يتساوى النص/الدال مع معناه/ مدلوله، مادام التزاوج بين الدال والمدلول يفضي إلى علامة متغيرة، وحتى هذه العلامة في حد ذاتها لها قابلية أن تكون دالا للمدلول آخر ينتج علامة مختلفة « فهناك الدال، وهناك المدلول وهناك نتاج اجتماعهما معا في العلامة ... هذه العلامة ... تصبح علامة مفرغة تشير إلى المدلول مما يجعل من إتحادهما علامة جديدة مشحونة دلاليا وهكذا دواليك من غير انقطاع »[2].

لذلك، فإن الدال لوحده مفرغ من الدلالة لأن اتحاده مع المدلول يولد علامة ممتلئة دلاليا هذه الأخيرة أيضا غير مكتفية بذاتها إذ تكتسي الدلالة بتشاكلها مع مدلول آخر مكونة علامة دلالية أخرى وينجم عن هذا علامات/مفاهيم ينتج« حين تتوحد دوالها بمداليها دلالات جديدة وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجمالي»[3].

نفهم من هذا، أنه وفقا للنموذج العلاماتي الذي لا يبتعد عن التحليل البنوي في اعتبار المعنى بنية تنتج من خلال الجمع بين الشكل والمضمون؛ إلا أن التحليل البنوي يوضح كيفية إنتاج المعنى وفق الكشف عن قوانين النص المكتفي بذاته، الذي يحدد سلفا شروط إنتاج معناه الواحد في ذهن القارئ، وبذلك تنتصر الفعالية الكتابية/الدال على المضمون/المدلول.

في حين تتساوى الفعالية النصية مع فعالية المضمون، في الممارسة السميائية، وإن كانت العلامة تفترض معرفة مسبقة لعملية فهمها، إلا أن قوة الفيض الدلالي عبر حركية المضمون/المدلول المتغير، تفوق ثبات نظام النص/الدال.

❖ **التحليل السميائي للنص**، وفقا لما سبق، يتضح دينامية المنهج التحليلي الذي سعى إلى تأسيس قاعدة للتأويل، من خلال حثه على لانهاية الدلالة النصية، عبر تنشيط آليات، تحفز النص على الانفتاح الدائم، وتجاوز الانغلاق.

وهو ما يضفي على الجمالية الإبداعية طابع المرونة، الذي يمكنها من استيعاب ما يستجد من علاقات تركيبية تخترق ثبات النظام التركيب العلاقاتي الخام، أي تجاوز اللغة العادية، وولوجها عالم الإيحاءات والدلالات.

لكن هذا العالم من الإيحاءات والدلالات، يبقى في حدود النص مجرد مادة خام يقترح مسارا توليديا لا يتمظهر إلا في ذهن القارئ.

ويتقدم التحليل السميائي ليقود عملية التحويل الإبداعي، عن طريق تفكيك المادة الخام ليشكلها بناءا دلاليا بالغ التنوع، « وعلى هذا الأساس فإن النقد الأدبي السيميائي ينطلق من

---

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 80.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأبي. ص: 182.
[3]- المرجع نفسه، ص: 184.

فكرة أن النص الإبداعي يتجاوز حدود العرف المألوف لأنه يخرج عن الاصطلاح اللغوي، ويحول اللغة إلى نظام اختلافي إشاري »[1].

وبالتالي، يقدم التحليل السميائي لمفهوم نصية النص، بعدا آخر يوسع هذه النصية عبر تجاوز اللغة المعجمية، التي تنشط النص بتعدية معانيه ورفضه للمعنى الواحد، هذا الأخير الذي تغيبه قوة الإيحاء واللا مباشرة الدلالية، ومن شأن اللاتماثل بين النص ومعناه أن يفعّل التأويل اللا قار، لأن « البحث عن عمق تأويلي يشكل وحدة كلية تنتهي إليها كل الدلالات، سيضل حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل حتى وإن كان الوصول إلى هذه الوحدة أمرا مستحيلا »[2].

فالتحليل السميائي ليس تلخيصا توثيقيا لقصد الكاتب كدلالة وحيدة ومعطاة، إنما يسعى لتفعيل إستراتيجية تجمع النص بالقارئ، الذي يبحث في النص عما يخفي لا عما يقول، باعتباره تكوينات لغوية تفجر اللا مباشرة الدلالية، بالتالي « لو اقتصر التمثيل الدلالي على البعد القاموسي لما تضمن سوى الخصائص التحليلية مستبعدا الخصائص المركبة أي التي تستدعي معرفة العالم »[3].

ولو حدث هذا لفقد التحليل السميائي بعده الدينامي أي التركيب، إذ من شأنه أن يشكل فسيفساء المعنى النصي عبر عدة قراءات، ما يؤدي إلى تمديد نصية النص بلوغا إلى لا نهايته منفتحا على نصوص أخرى تصل إلى بناء الذاكرة الثقافية التي تحوى الأدبي والغير أدبي. من هذا، وصف « السميائيون النص بالإشعاعية واللابثات ... وبالتالي يجب على النقد السيميائي أن يتأمل .. فيما أقصاه النص وما تضمنه أيضا »[4].

والثقافة كعلامة عامة، هي نسيج تداخل إيحالي من وإلى النص، تتقاطع فيه علاقات بين دوال أو نصوص منظمة، ومدلولات أو مضامين متغيرة، أدركها فهم قراء مختلفون، ويكتفي التحليل السميائي، وسط هذا التداخل النصوصي « بتسمية النصوص المتعالقة دون أن [يهتم] بالأثر التحويلي الذي تمارس نصوص أخرى »[5].

من ثم، يتميز مفهوم التناص في الممارسة السميائية، لأنها لا تسعى لفهم التداخل النصوصي لذاته، إنما تقترح مجموعة من الآليات الإجرائية تشتغل في « ربط علاقات بين الدوال في شكل لم يسبق النص ولم يأت بعده، وهذا ما يميز شكل النص عن شكل نص آخر، حتى وإن اتفقنا في الغرض أو الموضوع، وهذا ما يعطي أهمية خاصة للفعل النقدي كإجراء يحلل الطريقة التي تم بها تصوير الواقع وليس محاكاته، إن نظام النص يشكل الواقع ولا يعبر عنه »[6].

---

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 81.
[2]- أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. تر: سعيد بنكراد، ط1؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 12.
[3]- أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. ص: 151.
[4]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص:81.
[5]- ميشال آرفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ص: 95 -96.
[6]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 81.

لأنّ التحليل السميائي يرى في الأدب نشاطا إشكاليا يتجاوز التمثيل، لأن يكون قطعة دينامية قابلة للتفكيك، يتخذ التحليل السميائي موقفه القبلي(أي الأدب) بوقوفه على تحديد شروطه الإنتاجية، لينتقل إلى تفعيله (أي الأدب) كعلامة يتحرك داخل مناطق متعددة منها تفكيكا ثم تركيبا، هذه الممارسة الداخلية للعلامة يحددها الأدب ذاته، على اختلاف خصوصية كل نص، من ثم يتميز نص عن آخر. ولأن الأدب أيضا كعلامة يُفعل منطقة الفهم، الذي يسمح بتوليد دلالته بما لا يسمح بمطابقة المعنى الحرفي للدوال، يتموضع خلالها التحليل السميائي للأدب، في ما بعد النص عبر إعادة تركيب الصورة التي قدمها الأدب (بتداخله النصوصي) للواقع تركيبا فسيفسائيا من مجموع النصوص الفردية يختلف إلى ما لا نهاية عن الصورة الأولية، لا يكون فيها الأدب وحدات تعبيرية إنما منظومة فكرية على امتداد الممارسة التحليلية السميائية التي لا تتحرك في غياب أحد قطبيها، إن كان النص أو القارئ.

و« النقد السيميائي، بناء على ذلك، يحرر الدوال من سلطة المعجم، ويحول العلاقة بين القارئ والنص إلى فعالية إبداعية، تنتج نصا قرائيا قد يفوق النص المقروء ويوصف هذا النشاط النقدي بالقراءة الكتابية »[1]. حيث تصبح إثرها الفعالية الإبداعية الجمالية؛ مساحة عملية للتحليل لها قابلية التمفصل إلى ميكانيزمات دينامية، تفعل العلاقة بين النص والقارئ، وتحطم التوليد المختزل للمعنى في اتجاه واحد من الكتابة إلى القراءة، إلى المساهمة في الانتناجية متجاوزة الإنتاج المكتمل، ما يستدعي تعدد القارئ.

من ثم، رفض مفهوم القراءة التي يوفرها النص، الذي يتقلد عبرها دوره كنص إضافة إلى دور القارئ حيث يتحكم في كل معانية الممكنة المنتهية، ما يبسط طابع الموضوعية التي تجمع القراء على اختلافهم في إطار وجهة قرائية مشتركة، مشكلة بذلك قارئا واحدا تتفرع قراءاته عن وجهة معينة لتلتقي عندها من جديد. وخلافا لهذا ينفتح النص في التحليل السميائي على التعدد القرائي.

وهو كذلك يرفض اعتباطية التأويل، لأن لا نهاية التأويل يجب أن تضبطها قاعدة إجرائية للتحليل النصي، الذي يتعامل مع قصدية النص اللا معطاة، حيث يكون « بإمكان نص ما أن يتصور قارئا نموذجيا قادرا على الإتيان بتخمينات لا نهائية...[و] إذا كانت قصدية النص تكمن أساسا في إنتاج قارئ نموذجي.. فإن مبادرة القارئ [المحسوس] تكمن في تصور كاتب نموذجي لا يشبه في شيء الكاتب المحسوس بل يتطابق مع إستراتيجية النص »[2].

معنى هذا، أن إستراتيجية التحليل السميائي، محكومة بتتبع كلية العلاقات التي تربط بين إستراتيجية النص -المنمذجة للقراءة محددة بذلك شروط الفهم- مع إستراتيجية القراءة، المنمذجة للكتابة، مساهمة بذلك في الإنتاجية النصية، متجاوزة إنتاج المؤلف المنتهي. ويكون عبر ذلك، « النقد السيميائي يعتمد على مبدأين أساسيين: التصور الذهني لفهم الظاهرة الأدبية بوصفها فعلا ثقافيا، والثاني يعد إجراءا عمليا للأول، هو امتلاك

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص :81.
[2]- أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. ص: 78.

الأدوات الإجرائية والعملية والمصطلحات المفهومية التي يتعامل الناقد بواسطتها مع النص ليتفاعل معه، وبالتالي إنتاج المعنى والمساهمة في بنائه »[1].

ما دام التعرف على ظروف إنتاج المعنى وتأسيس سيرورة فهمه؛ فعالية إنتاجية، على هذا الأساس فغاية التحليل هي « مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته، وتبعا لذلك عوض أن يكون الأثر الجمالي قوة حدسية لا يتحكم فيها ولا يحدد حجمها إلا الذات المتلقية، سيتحول إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر النصية بانزياحاتها وتقابلاتها وتماسكها »[2].

رغم ما حققته السميائية من نقلة نوعية في علموية الأدب، كان فيها النص مجالا خصبا للتفكير كأولوية تخرجه من الانغلاقية إلى تعدد المعنى، إلا أن الممارسة السميائية أُخذ عليها انتهاجها « نهجا شكلانيا يستبعد المحددات الاجتماعية الثقافية، وبالتالي تقترب الدراسات السيميائية جدا من المنهج البنيوي ... في تركيزه على حياة العلامات في النص ومعالجتها شكلانيا »[3]. لكن تأكيدها على أهمية دور القارئ الفاعل في إنتاج المعنى يقربها أيضا من نظريات القراءة.

2- انفتاح النقد الجزائري على السميائية:

إذا كان مصطلح **Semiotics**، يرتبط في أصوله الاشتقاقية اللاتينية الدالة على علامة **Sign**، مع ذلك فهو يمثل في آخر تطورات النقد، مجموعة غير مترابطة من المدارس أو الاتجاهات[4]..

تمثل الممارسات السميائية لكل من الأمريكي **بورس** (Peirce)، والأوربي **دي سوسير**، الإطار المرجعي الأساسي، لمختلف مدارس واتجاهات سميائية القرن العشرين. كذلك فهما يمثلان حلقة اتصال بين ماضي دراسة العلامة عند كل من **أفلاطون** و**أرسطو**، مرورا بـ **جون لوك** (John Locke) و**توماس ريد** (Thomas Reid)، وصولا إلى ما أنتجه الأتباع أمثال **رولان بارت** (R. Barthes) [5]..

كرس **بورس** (Peirce) مجموعة ضخمة من الكتابات، طوّر عبرها منطقه وفلسفته لتأسيس نظريته في علم العلامات[6]، لكن نظريته أو مدرسته هذه اتضحت ملامحها بعد وفاته، لأن جل آثاره نشرها المهتمون بفكره.

كانت أولى لبناته في التأسيس لمدرسته السميائية، كتابته عام 1867 هذه المقالات: "Questions concernant certains facultés que l'on prête à l'homme" و"Conséquences de quatre incapacités" و" fondements de la validité des lois logiques". نشر هذه المقالات **جوزيف شوني** وترجمها إلى الفرنسية عام 1984، مُضافا

---

[1]- يوسف الأطرش. "شعرية الخطاب النقدي المعاصر(قراءة في الروافد الغربية)". ص: 82.
[2]- سعيد بنكراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. ص: 7.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 185.
[4]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 143.
[5]- بول كوبلي وليتسا جانز. علم العلامات. تر: جمال الجزيري، ط1؛ القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص: 8.
[6]- المرجع نفسه، ص: 27.

إليها مقالين مهمين أخريين كتبهما **بورس** (Peirce) بالفرنسية، الأول " Comment se fixe la croyance"عام 1878، والثاني عام 1879 عنوانه: " Comment rendre nos idées claires"[1].

استمرت مجهوداته في تشييد مدرسته السميائية، إن كانت مجلدات أو مقالات أو محاضرات، إلا أن ما ميّزها -خاصة المرحلة الممتدة بين 1903 و1911- هو مراسلاته مع **السيدة ويلبي** (Lady welby)، هذه السيدة الانجليزية التي كانت مهتمة بقضايا المعنى والتأويل وإنتاج الدلالات. أوضح في مراسلاته معها، الكثير من القضايا الخاصة بتصوره للفعل السميائي، وما يرتبط به من حقول كالمنطق، والفينومينولوجيا[2].

يقول **بورس** (Peirce)**:** "لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء سواء تعلق الأمر بالرياضيات أو الأخلاق أو الميتافيزيقيا أو الجاذبية أو الديناميكية الحرارية أو علم البصريات أو الكيمياء أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك، أو علم النفس أو علم الصواتة أو الاقتصاد أو تاريخ العلوم وكذا الويست(ضرب من لعب الورق) والرجال والنساء والخمر والميثولوجيا، إلا من زاوية نظر سميائية"[3].

بالتالي، يكون **بورس** (Peirce)، أسس وأصل، ثم طور مدرسته السميائية، التي تلونت بطابع فكره الخاص، فغدت العلامة ومن ثم السميائية، منطلقه الموسوعي الذي يشمل مختلف صنوف العلم والحياة، ومنهجه في دراسة هذه الصنوف، وكذلك هدفه الذي يرمي الوصول إليه، فالعالم بتكويناته علامات.

بهذا استحق أن يكون مع **دي سوسير** (de Saussure) عاملا ومصدرا مهما، في نشأة سميائية القرن العشرين. وإن كان مصطلح السميائية **Semiotics** يرتبط في استخدامه **بـ بورس** (Peirce)، ومن ثم بالمنظرين الأمريكيين[4]، أي المدرسة السميائية الأمريكية. ففي المقابل نجد **دي سوسير** (de Saussure) كممثل للمدرسة الأوربية، وضع مصطلح سميولوجيا **Sémiologie**، ويرجع ذلك إلى مخطوطة كتبها عام 1894[5].

لكن على خلاف **بورس** (Peirce) الذي طبق نظريته السميائية، تنبأ **دي سوسير** (de Saussure) بنشأة السميولوجيا، يقول -**دي سوسير**-: "بالإمكان تصور علم يدرس حياة العلامات في المجتمع ... وسأطلق عليه السميولوجيا ..ستكشف السميولوجيا كيفية تشكل العلامات، والقوانين التي تحكمها. وهذا العلم لم يوجد بعد، ولا يمكن لأحد التكهن بمصيره؛ بيد أنه له الحق في الوجود، أي له مكان تم تخطيطه مسبقا"[6].

وكان **دي سوسير** (de Saussure) قد كُلف من طرف جامعة جنيف لأول مرة بمهمة تدريس دورة دراسية في علم اللغة العام (1906-1911)، وهو الحافز الذي مكنه من

---

[1]- سعيد بنكراد. السميائيات والتأويل(مدخل لسميائيات ش. س. بورس). ط1؛ المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005، ص: 15-16.

[2]- سعيد بنكراد. السميائيات والتأويل(مدخل لسميائيات ش. س. بورس). ص: 18.

[3]- المرجع نفسه، ص: 13.

[4]- بول كوبلي وليتسا جانز. علم العلامات. ص: 19.

[5]- دانيال تشاندلر. أسس السميائية. تر: طلال وهبة، ط1؛ بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص: 29.

[6]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 101.

تقديم دروس مبتكرة، جمعها بعد وفاته زملاؤه وتلامذته من ملاحظاته المدونة، ونشروها عام 1916، بعنوان دروس في علم اللغة العام[1].

قُدِّر لهذه الدروس تأثيرها البارز، لا على الدراسات اللسانية والسميائية فحسب، إنما على عديد المدارس النقدية والأدبية، وكذا مختلف الباحثين والمنظرين، على غرار **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson)، الذي يقول: "إن مقرَّر **سوسير** عمل عبقريّ، وحتى أخطاؤه وتناقضاته مصدر إلهام"[2].

وإن كان التطور المستمر يلحق مختلف المدارس النقدية، تبقى بصمة فكر **دي سوسير** (de Saussure) الخيط الواصل بينها. فبدءا بفكرة **دي سوسير** (de Saussure) حول العلامة، وانتهاء بكل الثنائيات الضدية الرئيسية (الآني/التاريخي- الحضور-الغياب-...)، قامت السميائية بهدم الأسس البنوية[3]، وأعادت هيكلتها ثم قدمتها بطابعها الخاص. ذلك أن البنوية بعد استيعابها الإرث الشكلاني وبنوية براغ، وفي الوقت الذي سعت فيه نحو تطوير منهجيتها الخاصة، وتشييد صروحها العظيمة، انقلبت عليها السميائية[4].

وقلنا انقلاب، لأن التغيير حدث داخل أسوار البنوية نفسها، بعد أن قام العديد من رواد البنوية البارزين بالتحول نحو السميائية. على شاكلة **رولان بارت** (Roland Barthes) الذي انقلب على بنويته الإيجابية منذ عام 1971، لتلحق به **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) التي أعلنت مع جماعة **Tel Quel** عن الحاجة إلى سميائية جديدة، ومن ثم هدم البنوية[5].

بعدها اتجهت السميائية بدورها صوب تأسيس مفاهيمها ومنهجيتها، وحدث تجاوب بين تقاليد **دي سوسير** (de Saussure) و**بورس** (Peirce)، تطور في أعمال دارسين وباحثين متعاقبين، نتج عنه تطور السميائية، ففي باريس عام 1969 قررت لجنة دولية تأسيس "الرابطة الدولية للسميائية"، وفي عام 1979 أصدر **غريماس** (Greimas) و**جوزيف كورتيس** **(J. Courtés)** أهم معجم تحليلي إلى الآن عن "السميائية واللغة"[6].

واستمر ازدهار الدراسات والبحوث السميائية، وكذلك إنشاء الرابطات والجمعيات وإصدار المعاجم والقواميس...، وحطت السميائية رحالها خارج فرنسا. على غرار بريطانيا التي تلقى نقادها هذا المنهج، ونذكر من بينهم **بيتر وولن** (Peter Wellen) الذي كان من أوائل النقاد البريطانيين الذين تبنوا المنهج السميائي[7]. أيضا أمريكا التي وصلتها متزامنة مع البنوية، ففي الوقت الذي كانت الجامعات الأمريكية، تحاول فيه استيعاب البنوية، حلت ما بعد البنوية محلها، حيث تأخر ترجمة أعمال **رولان بارت** (Roland

---

[1]- بول كوبلي وليتسا جانز. علم العلامات. ص: 15.
[2]- دانيال تشاندلر. أسس السميائية. ص: 353.
[3]- بول هيرنادي. ما هو النقد؟. تر: سلافة حجاوي، ط1؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989، ص: 77.
[4]- المرجع نفسه، ص: 77.
[5]- بول هيرنادي. ما هو النقد؟. ص: 77.
[6]- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 90.
[7]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 147.

Barthes) أو غيره من رواد البنوية، بالنسبة لطلبة الأدب الأمريكيين، الذين في معظمهم لا يتقنون اللغة الفرنسية[1].

حيث أدى ازدهار البنوية في فرنسا خلال الستينيات من القرن الماضي، إلى النشأة الفورية للبنوية الأدبية والسميائية في أمريكا في السبعينيات، وأضاف إليها بعض الأمريكيين فيما بعد السميائية المحلية عند **بورس** (Peirce) و**شارلز موريس** (Charles Morris). وظهرت على مر السبعينيات والثمانينيات -من القرن الماضي- مجلات ومنشورات أمريكية جديدة، تضم "المجلة الأمريكية للسميوطيقا"، و"سيميا" و"النص السيميوطيقي"، والساحة السيميوطيقية..[2].

أما في روسيا، فكان **يوري لوتمان** (Youri Lotman) رائد نهضة علم العلامات، الذي مزج بين نظرية المعلومات، وعلم علامات الثقافة[3].

وامتد تأثير السميائية إلى الوطن العربي، حيث استقبلها المهتمون بالترجمة والبحث والدرس، فكانت ترجمات عديدة لكبار منظري هذه المدرسة الغربية، على غرار "درس السميولوجيا" لـ **بارت** (Barthes)، الذي ترجمه **عبد السلام بنعبد العالي**[4]، و"السمياء والتأويل"، لـ **روبرت شولز** (Robert Schulz)، الذي ترجمه **سعيد الغانمي**[5]، أيضا **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) الذي ترجم له **أحمد الصمعي** "السميائية وفلسفة اللغة"[6]، وترجم له **سعيد بنكراد** "التأويل بين السميائية والتفكيكية"، و"علم العلامات" لـ **بول كوبلي** (Paul Cobley) **وليتسا جانز** (Litza Jansz) الذي ترجمه **جمال الجزيري**، و"أسس السميائية" لـ **دانيال تشاندلر** (Daniel Chandler) ترجمه **طلال وهبة**.

وهناك من الدارسين تناول السميائية، إن كان من الجانب النظري أو التطبيقي نذكر على سبيل التمثيل؛ كتاب **حنون مبارك** "دروس في السميائيات"[7]، وكتاب "مدخل إلى السميائيات السردية"، و"السميائيات والتأويل" لـ **سعيد بنكراد**. كذلك عُقدت للسميائية في الوطن العربي ملتقيات، وخُصصت لها مجلات على غرار مجلة: "دراسات سميائية أدبية لسانية" المغربية -1987، ومُحضت لها قواميس على غرار ما فعل **التهامي الراجحي الهاشمي**[8]. بدوره النقد الجزائري المعاصر اقتحمته المدرسة السميائية بقوة، حيث ولجت الدرس الأدبي في التسعينيات، نهاية القرن الماضي، عبر إدراجها في البرامج الدراسية، في أقسام اللغة العربية وآدابها، واتخذها الطلبة منهجا للتحليل، وظهرت دراسات لقيت العناية والنشر، كدراسات **رشيد بن مالك، سعيد بوطاجين، وأحمد يوسف**[9].

---

[1]- بول هيرنادي. ما هو النقد؟. ص: 78.
[2]- فنسنت ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص: 251-252-273.
[3]- بول كوبلي وليتسا جانز. علم العلامات. ص: 140-143.
[4]- يُنظر: رولان بارت. درس السميولوجيا. تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط2؛ المغرب: دار توبقال للنشر، 1986.
[5]- يُنظر: روبرت شولز. السمياء والتأويل. تر: سعيد الغانمي، ط1؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.
[6]- يُنظر: أمبرتوإيكو. السميائية وفلسفة اللغة. تر: أحمد الصمعي، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.
[7]- يُنظر: حنون مبارك. دروس في السميائيات. ط1؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1987.
[8]- يوسف وغليسي. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. ص: 64.
[9]- "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو". موقع أرنتروبوس للأستاذ سليم درنوني.

غدت هذه الأسماء إضافة لأسماء أخرى، علامات بارزة في الدرس السميائي الجزائري والعربي، وأثروا القارئ بمراجع تعرضت لهذه المدرسة الغربية، فترجموا لها عديد الأعمال المهمة، و**رشيد بن مالك** كمثال على ذلك له ترجمات كثيرة منها: ترجمته كتاب "السميائية أصولها وقواعدها" لـ **ميشال آريفيه** (Michel Arrivé) و**جان كلود جيرو** (jean Claude Giroux) ..، "السميائية، مدرسة باريس" لـ **جان كلود كوكي** (Jean-Claude Coquet)، و"تاريخ السميائية" لـ **آن إينو** (Anne Hénault).

ولم يقف الانفتاح النقدي الجزائري عند الترجمة، حيث عمد إلى تثبيت دعائم هذا المنهج وتطويره، فانشغلت الممارسات بمناقشة قضايا السميائية، وإسقاطها على المتون التطبيقية، نذكر من بينها: كتاب **عبد الملك مرتاض** "التحليل السميائي للخطاب الشعري"، وكتاب **رشيد بن مالك** "السميائيات السردية"، وكتاب **أحمد يوسف** "السميائيات الواصفة".

إضافة إلى ذلك فالسميائية حضيت بقواميس وملتقيات ومجلات وفرق بحث .. في جامعات مختلفة، على غرار **قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص** الذي قدمه **رشيد بن مالك**، وملتقى **السيمياء والنص الأدبي** الذي يُنظمه قسم الأدب العربي لجامعة **محمد خيضر** بسكرة، ومجلة **بحوث سيميائية** التي تُصدرها جامعة **أبو بكر بلقايد** بتلمسان، ومخبر **السميائيات وتحليل الخطاب** الذي أنشأته جامعة وهران.

3- نموذج "قراءة سميائية في رواية عواصف جزيرة الطيور" لـ رشيد بن مالك:

تتوزع الممارسة السميائية في الجزائر، على تيارات سميائية مختلفة شهدها العالم إن كانت ذات الأصل **السوسيري** الأوربي، أو **البورسي** الأمريكي.

على غرار سميائيات **بورس** (Peirce) و**جاك فانتاني** (Jacques Fontanille) و**أمبرتو إيكو** (Umberto Eco)، التي لقيت صداها عند كثير من الأساتذة من أمثال **سعيد بوطاجين، أحمد يوسف، الطاهر روابنية** و**أمينة بلعلى**، في حين نجد تيار **غريماس** (Greimas)/مدرسة باريس، تجذرت ممارسته، في البلدان المغاربية، ويأتي كل من **سعيد بنكراد**، و**رشيد بن مالك**، على رأس المتخصصين فيه، ومثل هذا التنوع يغني المعالجات السيميائية[1].

بهذا يتقدم تيار المدرسة السميائية الأوربية، اهتمام السميائيين الجزائريين، و**رشيد بن مالك** أبرز ممثل لهم، هذا الأخير الذي يتضح مرماه في مقالته التي ندرسها انطلاقا من العنوان، حيث يسعى إلى اتخاذ السميائية وسيلة لفك شفرات نص رواية "عواصف جزيرة الطيور" لـ **جيلالي خلاص** وقراءته.

ويفتح دراسته بتأكيد ذلك؛ يقول: « سنقتصر في هذه الدراسة على فحص المضامين الدلالية لرواية "عواصف جزيرة الطيور" من خلال تحليل البرامج السردية الأساسية للقصة والرهانات الموجودة بين الفاعلين المنفذين ومواضيع القيمة المستهدفة. وتعد هذه الرهانات في القصة التي بين أيدينا سياسية بالدرجة الأولى، وتمس بشكل مباشر العلاقة بين السلطة والشعب في حقبة تاريخية طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر المستقلة في 1988 »[2].

بالتالي نلاحظ تأثر **رشيد بن مالك** بالمدرسة السميائية الأوربية ممثلة في رائدها **غريماس** (Greimas)، الذي يرجع له الفضل في تأسيس وتطوير البحث السميائي المعاصر، خاصة وأنه من الأوائل اللذين تلقوا مفاهيم هذه المدرسة، في بداية ولوجها الدرس النقدي الجزائري، ثم جسد مفهمته وتأثره بهذا المنهج عبر دراسات وبحوث كانت بمثابة التأسيس لرؤيته في الدرس السميائي.

ساهم في ترقيتها من خلال رحلته العلمية إلى موطن المدرسة الأصلي ودراسته على يد الرائد **غريماس** (Greimas) وطلبته والمهتمين بمشروعه، على غرار؛ **جوزيف كورتيس** (Joseph Courtés) **كلود بريمون** (Claude Bremond)، **جيرار جنيت** (Gérard Genette)، **بيرنار بوتي** (Bernard Pottier)[3].

---

[1]- "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو". موقع أرنتروبوس للأستاذ سليم درنوني.

[2]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". الملتقى الثالث، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2000، ص: 143.

[3]- رشيد بن مالك. "البحث السميائي المعاصر(الواقع والآفاق)". مجلة بحوث سميائية، تصدر عن مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العدد 7و8، 2010-2011، ص: 12.

يبدأ الناقد **رشيد بن مالك**، في مدونته التي بين أيدينا، معالجته النقدية، بعد أن بيّن طبيعتها المحايثة، الرافضة للتحليلات النصية الخارجية المبنية سلفا على توجه سياسي والتي أثبتت -حسب رأيه- فشلها في فض الإشكالات التي يطرحها النص على جميع الأصعدة، حيث لا يمكن -حسب رأيه- أن تتحول الممارسة النقدية إلى منبر للدفاع عن قضية سياسية أو إيديولوجية. وهو بهذا يدعم ويكرس ما دعا إليه **غريماس** (Greimas) في اعتبار اللغة اجتماع من البُنى الدالة[1]، فهذا الأخير وإن حث على البحث عن المعنى، مع ذلك حدده داخل بنى النص الدالة.

بعدها يقول: « تحتل هذه الأمواج موقع الفاعل المنفذ sujet opérateur في برنامج سردي يرمي من خلاله إلى قلب نظام الحكم الممثل في الهيئة اللافظة "نحن" التي تتساءل في حيرة عن طبيعة المحرك الذي يثير مكامن كفاءة سياسية تشكلت بشكل فاجأها، على الرغم من أنها تدرك تلك المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ »[2].

نلاحظ أن تلقى الناقد السميائية الصافية من منابعها الأصلية، انعكس في تمكنه من آليات المنهج التحليلية، حتى غدت مِطواعة له، يحاور بها نص الرواية بسلاسة، حيث نحس تلاحما مرنا بينهما، فاستطاع الناقد بذكاء أن يدحض الغرابة المعتادة بين نص وآلية تحليل، يفصل بينهما الخلفية اللسانية والثقافية والمعرفية والتاريخية....

هذا ما يوضح سلامة فهمه لهذا المنهج ووضوح رؤيته النقدية، حيث التفت في ممارساته النقدية وكذا ترجماته، إلى البحث في أصول المدرسة النقدية ثم تعرض لمفاهيمها ومبادئها ومصطلحاتها، بعدها قام بإسقاط الآليات النقدية على مدوناته التطبيقية، على غرار المدونة التي بين أيدينا.

وقول الناقد **رشيد بن مالك** في المقتطف السابق "الهيئة اللافظة"، فيه إشارة إلى **سميائية الخطاب**، حيث عرفت سميائية **غريماس** (Greimas) تطورا، أدى بها إلى الانتقال من دراسة الجملة على غرار علم الدلالة المعجمي، إلى دراسة الخطاب[3]. وغدت السميائية شيئا فشيئا سميائية خطاب تضطلع بمهمة إعداد نظرية للمجموعات الدالة، التي كانت تتوخاها منذ البداية[4].

يتابع الناقد قراءته، يقول: « ودون أن نحاول إضفاء تأويلات قد لا يتحملها النص سنلجأ إلى استقراء الملفوظات السردية في القصة انطلاقا من نظرية الجهات théorie des modalités سيساعدنا هذا المنحى المنهجي على النظر بعمق في طبيعة العلاقة الموجودة بين الحاكم وفعله السياسي »[5].

---

[1]- Algirdas Julien Greimas. Sémantique structurale. P: 20.

[2]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 144.

[3]- جوزيف كورتيس. مدخل إلى السميائية السردية والخطابية. تر: جمال حضري، ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون،2007، ص: 49.

[4]- J. Fantanille. Sémiotique et littérature (Essais de méthode). Presse Universitaire de France, Paris, 1999 p: 02.

[5]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 145.

نلمس من خلال هذا، كيف يحترم الناقد طبيعة نصه المدروس، التي حملته على انتقاء **نظرية الجهات**، إضافة لذلك نلمحه يتابع جديد التطور الوافد على المشروع السميائي، على غرار هذه النظرية التي كان تحدث عنها **غريماس** (Greimas) في كتابه في **المعنىII** [1]، بعدها شهت تعديلات وتطويرات.

يظهر من خلا هذا، امتياز رؤية الناقد النقدية بجاهزية التأثر المنفتح على التتبع الواعي لواقع وآفاق البحث السميائي، لما له من بالغ الأهمية في تنمية الدرس السميائي الجزائري والعربي وترقيته.

ولتحقيق ذلك دعا الناقد **رشيد بن مالك** إلى إرساء قنوات حوار دائم مع جديد منجزات المدرسة السميائية، ومن أهمها؛ **الملتقيات** التي تجمع الكفاءات العلمية الفاعلية في الفكرين الأوربي والعربي، وكمثال على ذلك الملتقى الدولي حول الوضع الراهن للبحث السميائي المعاصر، والذي كان الناقد فعّله بدعوة وجوه متميزة كان لها الفضل في مرافقة مشروع **غريماس** (Greimas) وتطويره حتى بعد وفاته، على غرار الباحثة **آن إينو** (Anne Hénault) [2].

يواصل الناقد **رشيد بن مالك** في إسقاط مفهمته للمنهج السميائي على مدونته التطبيقية، يقول معلقا على ثلاث مقاطع سردية اقتطفها من نص الرواية: « في المقطع السردي الأول، يسخِّر الفاعل الجماعي (القاهرون الغلاة) إرادته في تنمية الثروة، يوجد إنذارا هو بمثابة التهديد للأمواج البشرية ويؤسس نفسه بالسلطة السياسية التي يملكها فاعل مضمر في برنامج عسكري تكون الغاية منه قمع كل مشروع حامل لبذرة التمرد على النظام ينبغي أن نفهم التهديد هنا على أنه يعبر من ناحية على حالة غضبية، ويستعمل من ناحية ثانية للدلالة على فعل كلامي يرمي من خلاله إلى إقناع الآخر بالخطر المحدق به »[3].

عبر هذا التناغم بين النص المدروس وآلية المنهج السميائي، يسعى الناقد في ترجمة فهمه لنظرية الجهات، حيث قام في إطار هذه الأخيرة، باستثمار ما أمكن من مبادئ ومصطلحات وآليات ومفاهيم، مثلا؛ إرادة، تهديد، برنامج، حالة غضبية...، هذه النظرية عبر تركيزها على الأحاسيس، تُحيل إلى **سميائية الأهواء**، التي تجسدت فعليا مع **جاك فانتاني** (Jacques Fontanille) و**غريماس** (Greimas)، في كتاب "سمياء العواطف"[4]، والتي وضح **جاك فانتاني** (Jacques Fontanille) الهدف منها في محاولة التعرف على بنية البعد العاطفي داخل الخطاب وليس تقديم تفسير له[5]، وهذا التوجه يسعى إلى إبراز كل ما تحس به الشخوص في نص معطي بعدما كانت الجهود مركزة في الدراسات السميائية الأولى على أفعالها[6].

1- Algirdas Julien Greimas. Du sens II(Essais sémiotiques), Seuil, Paris, 1983, pp: 93-102.

2- رشيد بن مالك. "البحث السميائي المعاصر(الواقع والآفاق)". ص: 12-21.

3- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 145.

4- ينظر: أ.ج. غريماس وجاك فونتاني. سميائيات الأهواء(من حالات الأشياء إلى حالات النفس). تر: سعيد بنكراد، ط1؛ لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.

5- J. Fantanille. Sémiotique et littérature (essais de méthode). p: 63.

6- رشيد بن مالك. "البحث السميائي المعاصر(الواقع والآفاق)". ص: 17.

في متابعة معالجته، يقول الناقد **رشيد بن مالك**: « وبالتالي فإن خرق الفاعل لمبدأ حق الأمواج البشرية في الحياة احتمال يبقى واردا، وذلك في سبيل تنمية ثروته في البنوك الأجنبية. تأسيسا على هذا "تتحول الإرادة إلى الجهة المؤسسة للعامل الفاعل" ذلك أن علة وجوده في السلطة مرهونة سلفا باشتداد حرصه على جمع أكبر قدر من الثروة والمال »[1].

من خلال هذا، نلمس مواصلة الناقد تطبيقه نظرية الجهات، وهذه المرة عبر انفتاحه على شخصية بارزة في المدرسة السميائية، حيث وظف مقتطفا من مرجع **جان كلود كوكي** (Jean-Claude Coquet) "le discours et son sujet"، وهذا ما يدل على طبيعة تلقيه الواعي لهذه المدرسة، ذلك أنه يرمي إلى الاطلاع على الجهود المتواصلة التي لا تؤمن بالمسلمات، إنما تعتمد على المساءلة الدائمة التي تؤدي إلى التغيير والتجديد.

وعلى هذا الأساس، راح الناقد في قراءته، يعالج المضامين الدلالية، من خلال تحليل البرامج السردية الأساسية لنص الرواية قيد الدراسة، منطلقا من نظرية الجهات، معرجا على دراسة الصور، على غرار صورة الجشع وصورة الوحوش، مبينا أبعادها الدالة محددا مساراتها وعلاقتها بالقيم بعدها وضح تجلياتهما في **المربع السميائي**.

يعمل **المربع السميائي** على تشخيص علاقات التضاد والتناقض والالتزام، ومن خلال الاختلاف والتناقض والتضاد يولد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة[2].

والملاحظ، هو أن الناقد حتى وإن تناول المربع السميائي أو غيره من المفاهيم والآليات، التي ترجع للقائد السميائي **غريماس** (Greimas)، مع ذلك لم يحكم على رؤيته النقدية بالانغلاق في هذه الدائرة، إنما جعلها في حوار واع مفتوح يسعى في استقطاب متواصل للجدل التطويري الذي يتناول نظريات وآليات السميائية، لما له من فضل في محاربة الفجوات التي تترصد فهمه -أي الناقد- وتهدده بالجمود.

من ثم تميز تلقي الناقد **رشيد بن مالك** بالتمرد على الثوابت، مسايرة للتمرد على الثوابت الذي تتجدد به السميائية في كل مرة من خلال النقد الذاتي، اقتداء بالرائد **غريماس** (Greimas)، الذي ركز على تجاوز الأخطاء ومساءلة المعارف، بالتالي النظريات والقواعد التي يكتشفها ليست نماذج قارة.

هذا التطلع إلى الأرقى، والقناعة بأن المعرفة تحيا بتجاوز الأخطاء لا بتثبيت الحقائق، لم يقصرها **غريماس** (Greimas) على نفسه، إنما قاد تطويرات ومساءلات مع طلبته واحتضنها طلبته والمهتمون بمشروعه، على نحو ما فعل **جوزيف كورتيس** (Joseph Courtés)، و**جاك فانتاني** (Jacques Fontanille) و**بيرنار بوتي** (Bernard Pottier)، من جدل ومساءلات أفضت إلى إيجاد حلول وبدائل منهجية لمقاربة الموضوعات السميائية، ومثل هذه القراءة التي تواصلت واضطلعت بمهمة سد الفراغ الذي كان يمكن أن يحدث بعد وفاة **غريماس** (Greimas) [3].

---

[1]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 146.
[2]- جوزيف كورتيس. مدخل إلى السميائية السردية والخطابية. ص: 12.
[3]- رشيد بن مالك. "البحث السميائي المعاصر(الواقع والآفاق)". ص: 14-16-17.

على هذا الأساس، يتضح في هذه الدراسة التي بين أيدينا، كيف يتغذى تأثر الناقد **رشيد بن مالك** وتتسع رؤيته النقدية، لتشمل تنويعات تستحضر دراسات لسميائيين لهم بصمتهم في المدرسة السميائية، من شأنها أن تضيء فهمه وتحليله.

فبعد **جان كلود كوكي** (Jean-Claude Coquet)، استعان بكتاب "Du sens" لـ **غريماس** (Greimas)، فكان تحليله على هذا النحو؛ يقول الناقد: « الراوي هنا في حالة إحباط ناتجة أصلا عن حرمان هؤلاء للمواطن من حقه الطبيعي في الحياة والوجود. هذه العلاقة ليست مربوطة فقط بتلك الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة، بل مؤسسة أيضا على علاقة تكاد تكون تعاقدية بينه وبينهم »[1].

ثم يواصل الناقد في تعزيز معالجته، بمصطلحات من الحقل السميائي، يتكئ عليها في مبتغاه، على غرار مصطلح **تشكل خطابي** configuration discursive الذي استعاره من كتاب "Analyse sémiotique des textes" لـ Groupe d'Entervernes.

أما **جوزيف كورتيس** (Joseph Courtés) الذي ألف كتبا مهمة ضمن المدرسة السميائية/مدرسة باريس ومن بين أهمها كتاب "Analyse sémiotique du discours" الذي حلل وفقه مقطعا من روايته المدروسة، معتمدا خاصة على مصطلح **التقويم التداولي**؛ يقول الناقد **رشيد بن مالك**: « يحتل الراوي في هذا المقطع موقع فاعل حالة sujet d'état في فصلة عن موضوع قيمة/الحرية ينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن التقويم التداولي sanction pragmatique من منظور المرسل المقوم في بداية الأمر في الحكم الإيبستيمي jugement épistémique على تطابق (أو عدم تطابق) البرنامج المحقق من الفاعل مع النظام الخلافي système axiologique الذي ينظم العلاقة بين الراوي بوصفه صحفيا والسلطة المجسدة في الشيخ الأكبر حامي الأمة »[2].

يتابع بهذا الناقد، رسم الصورة القرائية التي يتوخاها لنصه الروائي الذي يدرسه متخذا، من الأدوات والآليات والمخططات والرسومات التابعة لنظرية الجهات ريشته في تحقيق ذلك، لذلك نلمحه ينتقل من خطوة إلى أخرى متتبعا تحقق برامج النص السردية وتحليل مكوناتها وتوضيح المسارات الصورية ...

وذلك من خلال صقل منظوره النقدي السميائي عبر هذه الفسيفساء المشكلة من مقاربات منهجية غنية، على غرار تناوله كتاب "في المعنىII" لـ **غريماس** (Greimas)، إضافة إلى معجم هذا الأخير مع **جوزيف كورتيس** (Joseph Courtés): Dictionnaire raisonné de la théorie du langage، الذي استعاض منه مصطلح **بنية التبادل**.

يقول الناقد **رشيد بن مالك**: « يرتكز هذا المقطع على بنية التبادل structure de l'échange التي تنبني على تماثل القيم المبدلة (م1 م2). إن الشيخ الأكبر بوصفه فاعلا سياسيا محركا يقدم هدية (فيلا) للنقابي بوحبل لتتحقق بذلك نقلته من فضاء شعبي إلى فضاء رسمي (حي المشايخ). وفي المقابل ذلك يقدم له بوحبل هدية ضدية contre-don وهي الانضمام إلى المشايخ والتنازل عن الدفاع على حقوق العمال تفاديا لأي صراع

[1]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 147.
[2]- المصدر نفسه، ص: 148-149.

اجتماعي محتمل قد يهدد وجود السلطة مؤديا بذلك إلى وضعية متوازنة مناسبة للحالة العادية للعلاقة بينه وبين السلطة، تأسيسا على هذا تقوم بنية التبادل، على الأقل على الصعيد النظري، على عقد انتمائي contrat fiduciaire ضمني بين الطرفين »[1].

يتضح من خلال هذا كيف، وفق الناقد في ترجمة تمكنه من فهم هذه الآليات السميائية الغربية، حيث نجح بواسطتها في استقراء الملفوظات السردية وملاحقة مضامينها الدلالية.

والملاحظ أيضا هو توفيقه في إضاءة فهم القارئ، عبر الإحالات التأسيسية من المراجع التي تناولها، حيث يوضح المصطلحات والأدوات التحليلية ويربطها بأصحابها، ويركز على توظيف المصطلح بلغته الأصلية ويرادفه بترجمته، وهي محاولة في دحض بعض من الخلط، الذي يواجه القارئ الجزائري والعربي مع المصطلحات المعاصرة المنقولة عن النقد الأدبي الغربي.

أما في آخر خطواته التحليلية، فقد رجع الناقد إلى مرجع **جوزيف كورتيس** (Joseph Courtés) "Analyse sémiotique du discours" مستعينا به في دراسة **المربع التصديقي** carré de véridiction الآني والخاص بالظاهر: paraitre والكينونة: être.

وبعد تطبيقه **المربع التصديقي** على نص الرواية التي يدرسها، واتخاذه وسيلة في فهم حقيقة اللعبة التي أراد الشيخ أن يحشر فيها الشيخ النقابي، قدم الناقد **رشيد بن مالك** تعليقا على المخطط -أي مخطط **المربع التصديقي**- نذكر منه : « الشيخ الأكبر أخطأ في توقعاته ولم يفكر في جميع الاحتمالات الممكنة. إن خروج النقابي من وضعية سرية وانتقاله عبر نفي الظاهر إلى الوضعية الصادقة تشكل مفاجأة لم تخطر ببال الشيخ الأكبر نتج عنها وضع مضطرب انتهى باغتيال النقابي »[2].

ثم أنهى الناقد **رشيد بن مالك** دراسته التي بين أيدينا بخاتمة، توصل فيها إلى المضمون الدلالي الذي لاحقه طيلة قراءته، يقول في بدايتها « انطلاقا من المعطيات النصية، وتأسيسا على الملاحظات السابقة، يمكن أن نسجل، على مستوى القصة، القطيعة الموجودة بين السلطة والشعب. وغياب قنوات التواصل بينهما على جميع الأصعدة. الراوي منذ البداية يلجأ إلى تنويع زوايا النظر لهيئات تلفظية تروي من موقع تجربتها ما وقع لها من أحداث مأسوية تسببت فيها السلطة. هذه التجارب هي بمثابة الشهادات الحية تجري مجرى الحجة على الممارسات القمعية للسلطة وهي حجة تلغي علة وجودها على هرمها ما دام حضورها لا يمثل الشعب ولا يخدم إلا فئة قليلة وهي فئة "المشايخ" »[3].

بالتالي، يوضح الناقد أنه لم يعتمد على أي مرجعية سابقة على النص، من شأنها أن تأثر في تحديده المضمون الدلالي الذي توصل إليه، ذلك أنه اعتمادا على الملفوظات السردية كان يجمع شتات المعنى الذي يتكشف شيئا فشيئا بمساعدة الآليات التحليلية التي اعتمدها.

---

[1]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 155.
[2]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 157.
[3]- المصدر نفسه، ص: 158.

من ثم، يكون قد وازن في الاهتمام بين نص الرواية المدروس، والآليات المنهجية التي حلله به، حيث ظهر كل منهما بذات الدرجة، فلم يطغى أحدهما على الآخر، ويتضح هذا أيضا في القسم الثاني من الخاتمة، حيث يقول الناقد **رشيد بن مالك**:

« على هذا الأساس، نلاحظ أن إستراتيجية الخطاب، في هذه الرواية، ترتكز أساسا على آلية منطقية يتم فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص وعلى أساس الوضعيات السردية المفرزة على الصعيد السطحي وانطلاقا من برامج سردية محكومة سلفا برهانات صراع الفاعلين في صلب النص. وهي رهانات خطيرة تمس إشكالية السلطة في تسيير شؤون الرعية وتصدع العلاقة بين السلطة والشعب من ناحية السلطة والفئة المثقفة من ناحية ثانية »[1].

والناقد في قراءته هذه، حتى وإن كان تأثره واضحا بالمدرسة السميائية/مدرسة باريس، ممثلة في روادها الذين اعتمد مراجعهم في التأسيس لمنهجيته التحليلية، مع ذلك نجد له بصمته الخاصة في تطبيقه الآلية على النص، بحيث لا يفرض أحدهما الآخر، إنما يسعى لخلق انسجام يدحض الهوة ويقلص من الفجوة بينهما.

[1]- رشيد بن مالك. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". ص: 158.

II. الأسلوبية

1- مفاهيم في الأسلوبية:

ترتبط **الأسلوبية** بمختلف التوجهات المحللة للنص الأدبي، وحتى المتقدمة منها في الزمن تلك التي تتخذ الشرح سبيلها لفهم النص، فهي ليست جديدة « إلا باندراجها في إطار علمي خاص »[1].

ومن ثم تشابكها مع علمنة الشعرية النصية التي شهدت **علم الأسلوب**، الذي تجاوز البلاغة القديمة وتأثر بعلم اللغة الحديث، وبكامل الجو الإرهاصي، الذي مهد لظهور الحركة النقدية التي انتصر النص إثرها، ورغم أنه « أصبح يطلق اسم "علم الأسلوب" على أنواع شتى من الدراسات .. لعل الأمر الوحيد المشترك بينها هو أنها تعنى بشكل ما من أشكال التحليل اللغوي لبنية النص »[2].

سعت الأسلوبية إلى تأسيس رصيدها النظري؛ عبر الإفادة من كل معرفة من شأنها أن تساعدها على خلق آلياتها الإجرائية، لتتخذ منها قاعدة تسهم في تحديد منهجها الخاص وتمييز حقلها الدراسي، الذي يعنى بتحليل اللغة، « مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والتلقي ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه »[3].

معنى ذلك، أن الأسلوبية رؤية جمالية مُعلمَنة، تستكشف النص الأدبي، بواسطة آليات خاصة بها، وظيفتها ملاحقة الأدبية؛ المنبسطة داخل التركيب البنائي اللغوي « ولذلك يشترط في المُقدم عليها ثقافة مزدوجة، لغوية أولا لأن مادة الكلام هي اللغة، وأدبية ذوقية ثانيا لأن جوهر الكلام هو الجمال »[4].

تكون هذه الثقافة المزدوجة، منطلقا معرفيا استيعابيا يستبق عملية التحليل الأسلوبي في استخلاصه لشعرية النص الأدبي، « إذن فهذا التيار النقدي يسعى من خلال إجراءاته إلى تحقيق غايتين في الوقت ذاته هما: الإمتاع الذي يتحقق من خلال الإبداع باعتباره غايته والإفادة المجسدة من خلال المضمون الفكري »[5].

ومن ثم يتحول التحليل الأسلوبي إلى إجراء إبداعي يحاور النص عبر منفذين؛ منفذ بنوي لغوي، ومنفذ جمالي أدبي يتجاوز حدود النص إلى التأثير في المتلقي، والعملية التحليلية الأسلوبية بمستوياتها تعتمد على الناقد الأسلوبي وحمولته الثقافية، إلى جانب آلياته الإجرائية، الذي يسعى إلى تحديد الكيفية التي انبنت عليها شعرية النص، ومهمته هي أن يقول « هكذا أجد صلة اللغة بالنص بناء وتنظيما وسياقات وأساليب »[6]، لا أن يتقلد موضع تقييم النص أو الحكم عليه إن كان بالجودة أو اللاجودة، لأنها فقط تكشف عن

---

[1]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية(دراسة و نماذج). ص: 115.
[2]- يوسف أبو العدوس. البلاغة والأسلوبية(مقدمات عامة). ط1؛ الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، 1999، ص: 161.
[3]- المرجع نفسه، ص: 184.
[4]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية(دراسة و نماذج). ص: 155.
[5]- قويدر شنان. "النقد الأدبي واستثماره لبعض التوجهات اللسانية". ص: 170.
[6]- يوسف أبو العدوس. البلاغة والأسلوبية(مقدمات عامة). ص: 185.

القيمة الجمالية للنص من خلال تركيبه اللغوي الداخلي ولا تعللها، مع ذلك إن الدراسة الأسلوبية « إن بقيت تنشد العلمية في منهجها فلا للتخلص تماما من ريقة الاعتبارات الذوقية؛ وإنما لمجرد تهذيب هذه الاعتبارات وللتحكم بعض الشيء في مستعصياتها »[1].

والأسلوبية حاولت من خلال اشتغالها التحليلي؛ تجاوز الخواص الجزائية للنص الأدبي بجعلها خطوة نحو إستيحاء الجمالية من كلية النص وحتى الخطاب الأدبي، عن طريق الربط بين فعالية الكتابة وفعالية التحليل/القراءة، يكون إثرها الأسلوب دينامية تأثيرية، وقد مثل هذه الأسلوبية الشعرية طرح **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre) الدراسي، وكان إلى جانب طرح؛ **الأسلوبية ملمح تأثيري**، مقولة **التضاد البنوي**؛ كيف ذلك؟

❖ **الأسلوبية ملمح تأثيري:** يحاول **ميشال ريفاتير** (M. Riffaterre) الوصول إلى منهج في تحليل النص الأدبي يساهم في تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس التيار البنوي الذي « امتد في الستينات ليصبغ الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند ريفاتير، وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لمفاهيم الأسلوبية كي تتسق مع المنظومة البنيوية»[2]، اعتمادا على إجراءات ممنهجة تركز على تحليل الوقائع الأسلوبية في ذاتها عبر التعمق في بنية النص الأدبي، مخترقة السطح اللغوي الثابت، محاولة رصد تحولات الوظيفة الجمالية.

ولعل ما يبرر توجهنا إلى أسلوبية **ريفاتير** (Riffaterre) البنوية/الشعرية « على الرغم من كونه متأخرا عمن سواه في إرساء مفهومها .. ليس .. بدافع التوجه البنوي للبحث وإنما لاكتمال فكرة التأليف التنظيري عنده ... وقد حدد مفهوم الأسلوبية بأنها؛ علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب »[3].

فالأسلوب لدى **ريفاتير** (Riffaterre)، تأسيس علمي عملي، هو الكفيل بالربط بين مستويات النص اللغوية، والشكلية والتركيبية والدلالية، ويتجاوز الطرح البنوي باعتبار النص الأدبي رسالة ترفض حدود البنية النصية، لتؤثر في القارئ حتى يتمكن من التمييز بين ما هو أدبي من غيره، وهذا يوضح أن فعالية القارئ كمستقبل للرسالة يستمدها « من النموذج الزمني لعملية القراءة الذي ينظر إلى النص بوصفه مثيرا لتوقعات معينة، إما أن يحققها النص أو يحبطها، وإحباط التوقع -أي عدم القابلية على التنبؤ بتعبير معين- مرادف بالنسبة له للدلالة الشعرية »[4].

هذه الأخيرة؛ أي تحديد السمة الشعرية، هي ضالة القارئ/دارس الأسلوب؛ لأن **ريفاتير** (Riffaterre) وإن كان يرفض استقلالية المعنى عن القارئ إلا أنه يتجنب « وضع أية قيمة لتأويل القارئ لاستجابته إنما يؤكد أن المعنى خاصية للغة نفسها لا لأي من

---

[1]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية(دراسة و نماذج). ص: 156.
[2]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 106.
[3]- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ص: 15.
[4]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 23.

الفعاليات التي ينجزها القارئ، واستجابة القارئ إنما هي بينة على حضور المعنى الشعري في نقطة معينة من النص، ولكنها ليست مكونا له »[1].

من هذا، نجد فعالية الكتابة الأدبية تسيطر على فعالية القراءة، بما توفر لها من ترسيم قرائي له علاقة بالأسس الجمالية، التي جرى صياغتها على النسيج اللغوي والسياق المضموني. وهكذا، فالمهم في الدراسة الأسلوبية التي تتجاوز دراسة المعنى في ذاته، هو « ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو(النص) من ردود فعل لدى المتلقي»[2].

على هذا الأساس، لا يكون الأسلوب ماثل في النص بشكل مطلق وثابت وسط التكوينات النصية « بل خاصية ممكنة ينبغي إعادة بنائها في عملية التلقي »[3]. وهذه العادة التكوينية هي المفجر لجمالية النص، التي تتنامى لتشمل النص بكل تكويناته الإنتاجية وعمليات القراءة. فالتأثيرات الأسلوبية عبارة عن تبادل جدلي « بين الآثار المشفرة في النص باختيار المؤلف وردود الفعل الناجمة عن القراءة عند المتلقي »[4].

نتيجة لذلك، يكون الأسلوب بمجموع العلائق التي يجمع بها فعالية التأثير الجمالي الموجود في جمال الصياغة التركيبية للنص، وفعالية التأثير المعرفي المتصلة بالفكر المعالج في المضمون، وبهذه الحركية الدينامية الفعالة، تجاوز الأسلوب ما علق به في البلاغة التقليدية من كونه إضافة تزيينية للمضمون؛ حيث أصبحت الأسلوبية -حسب **بالي** (Bally)- تدرس الوقائع التعبيرية للغة من ناحية مضمونها الوجداني/العاطفي، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فاعلية الوقائع اللغوية على هذه الحساسية[5]، « فأصل الأسلوب عند "بالي" هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير ولا شك أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي »[6].

أي إيحائي، وبهذه الدعوة المشاركية للقارئ لم يبق الأسلوب ودراسته متوقفا على اللغة كوعاء مفرغ؛ إنما اتصل أيضا بالقيمة التأثيرية لمحتوى هذه اللغة، إذ يرى **شارل بالي** (Charles Bally) « أن كلمة ما تتضمن طبقا لحالتها معنى فكريا بحتا وآخر شخصيا عاطفيا يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان ويرجع الأخر إلى حساسيته »[7].

وهي إن كانت في مستواها الفكري قارة، متفق عليها، فهي في محتواها العاطفي تتحرر من ثباتها إلى تلوينات تختلف باختلاف الملمح التأثيري.

و**دي سوسير** (de Saussure) في دراساته العلم لغوية، التي تميز اللغة بدورها كأداة للتواصل يتبنى في تحليلاته التمييز بين لسان/لغة الفرد المبدعة الحرة، ويسميها "الكلام"،

---

[1]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 23.
[2]- يوسف أبو العدوس. البلاغة والأسلوبية(مقدمات عامة). ص: 162.
3- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ط1؛ القاهرة: دار الشروق، 1998، ص: 202.
4- المرجع نفسه، ص: 202.
[5]- بيير جيرو. الأسلوبية. تر: منذر عياشي، ط2؛ سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص: 54.
6- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 98.
7- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 18.

واللسان/اللغة الثابتة المعقدة للأمة/الجماعة، ويسميها "اللغة". ويطرح بذلك قضية الأسلوب المُمثَّلة في "الكلام"[1].

لذلك، فإن دراسة أسلوب النص يعني استخلاص الوقائع الأسلوبية التي كان لها ملمح تأثيري على القارئ/دارس الأسلوب؛ هذا الأخير الذي قدمت له نظرية **ريفاتير** (Riffaterre) الأسلوبية، علاوة على ما سبق إضافة نوعية على المستوى المعرفي التأسيسي وعلى المستوى التحليلي الإجرائي، بما قدمت له من آليات تنظيمية تمارس تشكيلاتها على كامل النص الأدبي، بل حتى على عموم الخطاب الأدبي.

إذ ترمي حسب رأي **ريفاتير** (Riffaterre)، « إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية »[2].

عندئذ، تتكامل عمليات الاستطلاع الأسلوبية مع إجراءات النقد التفكيكية لتجمع الدراسة الأسلوبية بين طاقة ذوقية خلاقة، ومنهجية تنظيمية علمية؛ ما يؤدي إلى انتفاء المعيارية التوجيهية والجفاف العلمي. ويكون إثر ذلك النص الأدبي حقلا تجريبيا لعمليات تفكيك تنطلق من داخل التركيب اللغوي لاستطلاع الوظائف النصية، إن كانت اللغوية أو الإخبارية أو الشعرية ... لتصل إلى العمليات التركيبية المُعادة متتبعة شروطه المتصلة بتأثر القارئ، وعملية إعادة « تكوين الأسلوب التي يقوم بها القارئ لا تتم بشكل متعسف بعيد عن المنطلق، بل تركز على قوانين الانحراف وملامح التشابه والتضاد في النص نفسه »[3]، بالطريقة التي سنحاول أن نشرح فيما يأتي.

❖ **مقولة التضاد البنوي**، إذا كانت الأسلوبية تنتمي إلى البنوية من حيث دراستها التفكيكية لتركيب بنية النص فإنها أفادت أيضا من السميائية، من حيث انتقالها من بنية النص إلى دلالته التي تتميز بجمالية المفهوم باستعمالها لغة تبتعد عن العادية، أي الانزياحية أو الانحرافية، ولقد شاعت « عبارة" فاليري" التي قال فيها إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما وشاركه في ذلك الرأي كثير من النقاد »[4].

فما يحدد أدبية النص، هو انحرافها عن تمثيل الواقع عن طريق التحول على كل الأشكال القاعدية، إن كانت نحوية أو صرفية أو تركيبية أو ظاهرة لغوية سائدة على مستوى النص الواحد أو مرحلة ما.

وقد لقي هذا المفهوم للانحراف الأسلوبي، « تطورا جذريا على يد "ريفاتير" الذي استخلص منه مقولة "التضاد البنوي" وحدد ما يترتب عليها من إجراءات أسلوبية، أي من عمليات التكوين الأسلوبي حسب مصطلحه وهي إجراءات تعتمد على القارئ أساسا، لأنه هدف الكاتب الموجهة إليه الرسالة »[5].

1- بيير جيرو. الأسلوبية. ص: 43.
2- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ص: 15.
3- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 207.
4- المرجع نفسه، ص: 208.
5- المرجع نفسه، ص: 218-219.

ولكي يتمكن القارئ من تكوينه للأسلوب، وعبره فهم النص وتأويله؛ لابد من ثقافة قوانينية توجه سير فهمه، وتحد من اعتباطية تأويله لدلالة النص. فتنبسط أرضية موضوعية تتحكم في تشكيل الثقافة القوانينية التي يتحلى بها كل قارئ على حدى، كرصيد قبلي يساعده على استيعاب خصائص النص الأسلوبية، حيث لا يخرج هذا الرصيد الاستباقي لعملية التحليل على حدود النص. من ثم، يُتخذ فضاء النص كرقيب يتبع عملية الارتباط بين الإجراء الأسلوبي وعملية التلقي.

ويرى **ريفاتير** (Riffaterre) أن « الارتباط بين الإجراء الأسلوبي وعملية التلقي .. يصلح أساسا لاستخدام التلقي كمعيار لتحديد الوقائع الأسلوبية في القول الأدبي »[1].

بالتالي، فالقارئ هو الذي يحدد سمة النص الأدبية التي لا تتميز أدبيتها إلا بانحرافها عن ما هو غير أدبي. فالنص يحوي الأدبي وغير الأدبي، من ثم استجابة القارئ مُثيرها ماثل في النص، والتحليل الأسلوبي تأسيسا على هذا ينطلق من داخل النص، حيث يتم تمييز الوقائع الأسلوبية، إلى خارج النص من خلال التأثير في القارئ معتمدا على الانحراف معيارا تحليليا.

نفهم من ذلك، أن النص تكوين من البنيات، البنية الأسلوبية أهمها، بما تحمل من تشكيل إيحائي وانزياح عن المعنى إن كان عبر نقله أو تحريفه أو إبداعه، كما يرى **ريفاتير** (Riffaterre) خاصة وأن ضالة التحليل الأسلوبي ليس المعنى وإنما كيفية تقديم هذا المعنى. ويتم نقل المعنى « عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة عن كلمة أخرى كما يحدث في الاستعارة والكناية، كما يتم التحريف في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى أما إبداع المعنى فيتم عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر (مثلا الطباق، والإيقاع، والمزاوجة) »[2].

هذا عن انحراف المعنى لأن مفهوم الانحراف يتسع ليشمل أكثر من لا محاكاة المعنى كنا قد ذكرنا منها سابقا مادام التحليل الأسلوبي كممارسة جمالية عملية يتجه إلى « رصد ملامح التضاد والتناسب التي أدى إليها اختيار المؤلف وأبرزها القارئ في إعادة تكوينه للأسلوب »[3].

ولعل كل هذا، يفسر أهمية آلية الانحراف الأسلوبي التحليلية، لأنها ربما تنطلق من داخل النص باعتبار الانحراف أهم سمة جمالية له، بالتالي فهي من جانب تشمل قوة من داخلها لتؤثر على كامل وظائف النص المتبقية لعدم قابليتها التأثير من الخارج؛ بل هي التي تساهم في فعالية التأثير على القارئ ونلمحها من جانب آخر تستوعب أغلب الآليات الأسلوبية التحليلية الأخرى كما سنلاحظ.

❖ **التحليل الأسلوبي للنص**، بناء على ما سبق، ينطلق التحليل الأسلوبي من النص رافضا أي تأثير خارج حدود هذا النص، معتبره رسالة أدبية لا بد من تبليغ محتواها إلى

1- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 219.
2- ميشال آرفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ص: 54.
3- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 234.

القارئ؛ لكن دون تدخل لصاحب الرسالة/المؤلف، إنما انطلاقا من البنى الأسلوبية البارزة في النص، المؤثرة في القارئ لحظة التقائه الفعلي بالنص. لذلك « ينبغي أن نتمكن من تعرف الفروق الأسلوبية في النص، ومن ثم الحكم عليها ... ولهذا يأتي الحكم على النص والأسلوب مرتبطا بشخصية المتلقي وخبرته الحقيقية .. مما يدعو إلى القول بأن النص بوجه عام غير موجود خارج دائرة إنتاجه وتلقيه »[1].

بالتالي أي ممارسة عملية تفكيكية لعناصر النص الأسلوبية التكوينية مرتبطة أساسا بالتلقي الأسلوبي؛ فالمهم في الدراسة الأسلوبية التحليلية هو تتبع نماذج التلقي، أي ردود فعل المتلقي كممارسة فعلية لتأثير البنية الأسلوبية على المتلقي الذي يقوم إثرها برصد الفروقات بين الأدبي واللا أدبي، خاصة وأن الظاهرة الأدبية « ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ فلا بد أن نتأكد عند صياغة هذه الجدلية من أن ما نقوم بوصفه هو ذاك الذي يستوعبه القارئ فعلا أثناء القراءة وأن نتساءل إذا ما كان القارئ مُلزما بقراءة معينة للنص أم أن له حرية الاختيار بين قراءات عديدة للنص ذاته، كما ينبغي لنا أن نفهم كيف يتم استيعاب النص »[2].

وربما تمثل هذه أهم الأسئلة التفعيلية لنظرية **ريفاتير** (Riffaterre) الأسلوبية المرتبطة بردود فعل القراء، إذ من شأن المتلقي إدراك الانحراف الذي يبرز خاصية الأسلوب بما يحدثه فيه من أثر، وحينئذ قدم **ريفاتير** (Riffaterre) "القارئ النموذجي" كمعيار لتحديد الخصائص الأسلوبية، و« تصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير»[3].

بالتالي، تتحدد أهمية "القارئ النموذجي" كعامل موضوعي وسط الفروق المميزة للأسلوب الفردي إذ يمكن تحقيق قاعدة توافقية مبدئية تحد من اعتباطية التحليل حيث أنه « باستخدام إجراء القارئ النموذجي فإننا نصفي العناصر الشخصية من المتلقي، بحيث لا يبقى منها سوى ما يتصل بالمثيرات الموضوعية »[4].

وموضوعية المُثير، توضح سيطرة النص على عمليات التحليل من حيث رفضه لأي قوة خارجية؛ سواء فيما تعلق برفضه ذوق المؤلف أو ذاتية القارئ، حتى أن البنية الأسلوبية كمثير موضوعي تتساوى مع القارئ النموذجي، إذ هو وحده من يمدنا « بمؤشرات البواعث المشفرة في القول ... وليس استخدام القارئ النموذجي سوى الخطوة الأولى لجمع المؤشرات وإقامة التفسير بعد ذلك على أساس الوقائع نفسها »[5].

فإلى جانب "القارئ النموذجي"، يضع **ريفاتير** (Riffaterre) معيارا أساسيا آخر للتعرف على الإجراءات الأسلوبية، هو "السياق الأسلوبي" الذي يختلف عن السياق العادي/اللغوي المرتبط بالتوالي اللغوي « الذي يحصر تعدد المعنى أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات بل هو [أي السياق الأسلوبي] نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع،

1- فيلي سندرس. نحو نظرية أسلوبية لسانية. تر: خالد محمود جمعة، ط1؛ دمشق: المطبعة العلمية، 2003، ص: 217.
2- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص: 23.
3- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 108.
4- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 222.
5- المرجع نفسه، ص: 221-222.

والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي، وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين »[1].

بالتالي، يكون السياق اللغوي القاعدة التي ينحرف ويتضاد معها السياق الأسلوبي، وهذا الأخير إذا ما احتكم بالتوالي يصبح قاعدة يتضاد معها سياق أسلوبي مغاير، ربما هذا يفسر سلسلة التطور من رحلة إلى أخرى، إن كان قواعديا أو مضمونيا على مستوى النص وعلى مستوى جنس النص وصولا إلى الخطاب الأدبي.

فالسياق الأسلوبي كقوة انحرافية تأثيرية، يبسط فعاليته على كامل الخطاب الأدبي عبر القارئ الذي يقع التأثير على مستواه. إذ يقوم السياق الأسلوبي بتموضعه بنية أسلوبية تستثير ما لدى القارئ من خلفية لغوية أو فكرية بكسر تراتبية توقع القارئ يفترض تعديلا على مستوى الخلفية بإدخال هذا العنصر الغير متوقع. من هذا يقوم السياق الأسلوبي على المفارقة المتولدة عن الانزياح/التضاد، « لكن قاعدة المقارنة في الانزياح .. تكون داخل النص وليس خارجه فهي ناتجة عن إدراك عنصر نصي متوقع متبوعا بعنصر غير متوقع »[2].

والسياق الأسلوبي عبر هذه الفعالية، يتمكن من تقوية التأثير الأسلوبي حتى يتمكن القارئ من التمييز بين ما هو إجراء لغوي وما هو إجراء أسلوبي، أو ما يسميه **ريفاتير** (Riffaterre) الوقائع اللغوية/النحوية والوقائع الأسلوبية/اللا نحوية، إذ يمثل هذا التركيز ركيزة التحليل الأسلوبي القائم على التضاد/الانحراف المؤثر في المتلقي.

ولا يقف التحليل الأسلوبي عند مجرد التمييز، إنما « معرفة العلاقات والشروط الضرورية لإنتاج قدر معين من التضاد في نوع خاص من السياق يتيح لنا فرصة توقع الآثار الأسلوبية وإجراء التحليل الموضوعي الشكلي لها »[3].

وإذا كانت الواقعة الأسلوبية مقر فعالية التحليل الأسلوبي، فإنها تكتسب هذه الأهمية من بقية الوقائع اللغوية، ما دام الانحراف لا يكون إلا على قاعدة؛ بالتالي تتضمن كل واقعة أسلوبية وقائع لغوية انحرفت عنها، إن كانت قاعدة نحوية أو شكل جملة أو معنى ما، فكلمة أسلوب تتسع لتشمل لا جزئيات النص الأدبي فحسب، « بل الوصول كذلك المبدأ الموحد الذي يفسر اختلاف هذه التفاصيل والجزئيات، ويلقي الضوء على العلاقات الكامنة بينها »[4].

والنموذج الاختلافي العلائقي لا يتسم بالثبات، إنما يتغير على مستوى كل نص وعلى مستوى خلفية كل قارئ السياقية، لكن هذا التغيير يحكمه معيار "القارئ النموذجي" القاعدي عن الذاتية والاعتباط، حتى بالنسبة للأسلوب الشخصي للمؤلف « يجب أن يفهم فهما عاما: فالهوية الأسلوبية اللغوية لكتاب معينين تتجلى في قدرة القراء المثقفين

1- المرجع نفسه، ص: 226.
2- فرحات بدري الحربي. الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ص: 20.
3- المرجع نفسه، ص: 226.
4- يوسف أبو العدوس. البلاغة والأسلوبية(مقدمات عامة). ص: 168.

على تمييز هذه الهوية من خلال نصوص لا يُعرف كتابها بالنظر إلى طريقة الكتابة المميزة فيها »[1].

فإن كان عقل المؤلف هو مُشكِّل فعالية الإنتاج، وعقل المؤلف هو محرك حصيلة الفعالية القرائية، فإن النص هو عامل الفعاليتين، والقوة الكامنة المفجرة للتأثير الجمالي/الشعري المميزة للأدب، التي يعكف دارس الأسلوب على دراستها، « فوجهة التحليل الأسلوبي تنصب في تساؤل عملي ذي أبعاد تأسيسية، يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي ويسلط على المقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما »[2].

وبناء على هذا، يشاكل المعنى عند **ريفاتير** (Riffaterre)، المحاكاة، باعتباره تتابع إخباري وتناصي يداخل النصوص فيما بينها ولا ينتزع طابعه المميز من هذا التداخل النصوصي إلا عبر إدراك القارئ للوقائع الأسلوبية المختلفة التي تخيب توقع القارئ أي من خلال اللا مباشرة الدلالية واللا قاعدة نحوية واللا معنى عادي...

والأسلوبية « تهتم بدراسة الخطاب الأدبي لأنه بناء على غير مثال، وتبحث عن كيفية تشكله حتى صار خطابا له خصوصيته الأدبية والجمالية فالخطاب الأدبي مفارق لمألوف القول، ومخالف للعادة، وبخروجه هذا يكتسب أدبيته ويحقق خصوصيته »[3].

وهذا اللا مألوف واللا عادة، مثيرها كامن في تكوينات النص، ويكتسب مثير التكوين النصي فعاليته بالتقاء النص مع القارئ، حيث تزيد دينامية الجمالية النصية كلما سيطر الأسلوب على حرية توقع القارئ، وهذا يوضح أن « الأسلوب هو آلية تشكيل النصوص»[4]وطابعها الخصوصي ومفجر دلالتها المتغيرة.

ويرى **ريفاتير** (Riffaterre) أن القارئ لكي يتمكن من الوصول إلى الدلالة، عليه أن يتجاوز كل أشكال المألوف والمحاكاة الموجودة في النص، عبر قراءة استكشافية أولية « تستمر من بداية النص إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها متتبعا في ذلك المسار السياقي »[5]. متسلحا بكفاءة لغوية تمكنه من تحسس لا نحوية النص بادراك « التضارب بين الكلمات .. أي التسلسل اللفظي يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة وبين ما تفرضه »[6].

حيث يحقق القارئ في هذه المرحلة بالنحوية والدلالة أساسا ينطلق عبره للتحول إلى اللا نحوية واللا دلالة ..، وينطلق القارئ من قراءته الاستكشافية الأولية إلى قراءة استرجاعية حيث يقوم بالتأويل والكشف عن اللا دلالة. إذ يراجع حتى يتمكن من التعديل، « وبتقسيم القراءة إلى مرحلتين يمكن تحليل الخطاب

1- فيلي سندرس. نحو نظرية أسلوبية لسانية. ص: 166.
2- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص: 93.
3- المرجع نفسه، ص: 24.
4- فيلي سندرس. نحو نظرية أسلوبية لسانية. ص: 166.
5- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص: 25.
6- ميشال آرفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ص: 55.

الأدبي تحليلا موضوعيا، وبخاصة في مرحلة القراءة الاسترجاعية التي يُسخِّر فيها الدارس جميع قدراته العلمية وخبراته للوصول بتحليله إلى نتائج موضوعية »[1].

ودارس الأسلوب في القراءة الثانية التي يستجمع فيها التكوينات الأسلوبية، يدرك أن ما كان غير متوقع ولا نحوي، أصبح يشكل تكاملا تكوينيا بنياتيا، تكون الدلالة فيه أقصى مبلغا للقراءة الاسترجاعية. وهذا يوضح أن القارئ كان يقوم بقراءة « بنيوية وكلما استمر في قراءة النص أدرك أن العبارات متعادلة لأنها تبدو وكأنها صيغ متعددة لمولد بنوي واحد. فالنص تنويع أو توزيع لبنية واحدة هي التي تشكل الدلالة، ويحدث الأثر النهائي للقراءة الاسترجاعية أي ذروة وظيفة القراءة المولدة للدلالة .. ونجد أن وحدة الدلالة تكمن في النص بينما وحدة المعنى في العبارات والجمل »[2].

ونتيجة لذلك، يظهر التكامل بين القراءتين أي الجمع بين المعنى المفكك والموزع من خلال بناء بنية الدلالة الكلية بنسج روابط علائقية بين طاقة المحاكاة وطاقة الشعرية

ويقدم **ريفاتير** (Riffaterre) أسلوبيته البنوية، في مقابل الوظيفة الشعرية عند **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson)، ويقترح تسميتها « الوظيفة الأسلوبية لتشمل جميع الأشكال البسيطة والمعقدة معا..لأن طبيعة التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي تقتضي تحليلا أسلوبيا عميقا لجميع مكونات الخطاب اللغوي ومن ثم تحديد خصائصه الأسلوبية وبناه الوظيفية والجمالية »[3].

ورغم ما حققته أسلوبية **ريفاتير** (Riffaterre) من تجاوز لمجرد التقعيد الأسلوبي إلى التأثير الأسلوبي في القارئ وهو ما وسم الجمالية بفعالية التأثير وديناميةالتأثر. إلا أنها تعرضت للنقد بتركيزها على « الخواص غير المتوقعة والظواهر البارزة فحسب، مما يدفعنا إلى ضرورة البحث عن الجوانب المكملة لهذه النظرية الأسلوبية، من خلال دراسة الأبنية ومعدلات تكرارها ودورها في تكوين الأسلوب »[4].

ومهما يكن من مآخذ، تبقى أسلوبية **ريفاتير** (Riffaterre) إضافة إلى التطور النقدي؛ اعتمدت على معطيات البنوية منطلقا، وتجاوزتها إلى تحطيم سلطة النص ولو جزئيا حيث ارتبطت بالدلالة السميائية، واهتمت بالقارئ مركز نظريات القراءة والتلقي. وإن اعتبر النص في أغلب ما مر بنا من مناهج نقدية تنتمي إلى حقل الشعرية التي شهدت انتصار النص، قوة كامنة تشكل بنياته مركزية التحليل، إذ ينطلق منه ليعود إليه، فإنه مع نظريات القراءة والتلقي كما سنحاول توضيحه فيما بعد تَشارَك في هذه المركزية مع فهم القارئ، لأن فهم النص وتحليله أصبح مرتبطا بتجربة القارئ.

2- انفتاح النقد الجزائري على الأسلوبية:

[1]- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص: 26.
[2]- ميشال آرفيه وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ص: 55-56.
[3]- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث). ص:91.
[4]- صلاح فضل. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ص: 237.

نشأت الأسلوبية في رحم اللسانيات، قبل أن تتلقاها عناية النقد الأدبي، إذ تترجم صلة اللسانيات بالأدب ونقده، أو كما عبر عن ذلك **ليو سبيتزر** (Leo Spitzer)؛ الأسلوبية جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب[1].

حيث كانت الأسلوبية شقّت طريقها مطلع القرن العشرين، لتستقر بعدها كمعطى حضوري، تثريه البحوث النظرية وتعززه الممارسات التطبيقية[2].

وبرزت بدايةً الأسلوبية الفرنسية، مع **شارل بالي** (Charles Bally) تلميذ **دي سوسير** (de Saussure) وخليفته في تدريس اللسانيات العامة في جامعة "جنيف"، الذي أسس قواعدها، وذلك من خلال نشره لكتاب "بحث في الأسلوبية الفرنسية"، ثم اتبعه بكتاب "الوجيز في الأسلوبية"[3].

لتنطلق أسلوبية **بالي** (Bally) في البحث عن شرعية وجودها في الخطاب اللساني أينما كان، وهو ما يوضح تشبعه بطروحات وأفكار أستاذه **دي سوسير** (de Saussure)، بل الأكثر من هذا يعود له الفضل في جمعها ونشرها[4]، وأسس بدوره أفكارا وطروحات وجدت لها صدى واسعا لدى تلامذته وأتباعه.

تدعمت إثر ذلك الأسلوبية برواد ومؤسسين وباحثين، على غرار **ليو سبيتزر** (Leo Spitzer) من مؤلفاته: "دراسات في الأسلوب"، و"الأسلوبية والنقد الأدبي"، و**ف دي لوفر** الذي أصدر "الأسلوبية والإنشائية في فرنسا". كذلك **ريفاتير** (Riffaterre) الذي اختص بالدراسات الأسلوبية، وأبرز مؤلفاته "محاولات في الأسلوبية البنوية"، أيضا **بيير جيرو** (Pierre Giroux) ومما نشر كتابه "الأسلوبية".[5]

استطاعت الأسلوبية أن تستقطب أتباعا خارج فرنسا، على شاكلة ألمانيا التي نذكر منها **ستيفن أولمان** (Stephen Ullmann) الذي ضمّن الطبعة الثالثة من كتابه "Problèmes et méthode de la linguistique" فصلا خامسا بعنوان: "اللغة والأسلوب". أيضا روسيا التي نذكر منها **فينوقرادوف** الذي اعتنى بدراسة اللغة الروسية أسلوبيا، من مؤلفاته "الإنشائية ونظرية الخطاب الأدبي والأسلوبية".

وامتد تأثير الأسلوبية إلى أمريكا، وعلى سبيل المثال النظرية التي صاغها **رنيه ويلك** (René wellek) و**أوستين وارين** (Austin Warren) في تعدد أصناف الأساليب[6]، لهما كتاب مشترك عنوانه: "نظرية الأدب".

نتيجة لثراء البحوث والدراسات الأسلوبية، تنوعت اتجاهات هذه الأخيرة، بتنوع منطلقات الرواد والمؤسسين؛ فكانت الأسلوبية **الوصفية** أو أسلوبية **التعبير** التي أسسها **شارل بالي** (Charles Bally)، إضافة إلى الأسلوبية **التكوينية** أو أسلوبية **الفرد** التي تمثلها

---

[1]- منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط1؛ سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002، ص: 27.
[2]- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. ط3؛ ليبيا-تونس: الدار العربية للكتاب، ص: 19-20.
[3]- بيير جيرو. الأسلوبية. ص: 54.
[4]- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. ص: 42-43.
[5]- المرجع نفسه، ص: 248-32-247-252.
[6]- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. ص: 24-251-91.

الأسلوبية **المثالية** لـ **ليو سبيتزر** (Leo Spitzer)، أيضا الأسلوبية **الوظيفية** والأسلوبية **البنوية** وأهم روادها **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre).[1]

انتقلت الأسلوبية إلى النقد العربي المعاصر، فتنوعت أشكال هذا الانتقال، بين دراسات اكتفت بتقديم المدرسة، وبين دراسات اختارت تطبيق آلياتها، وبين أخرى ترجمت لأكبر أعلامها.

ومن النماذج الكثيرة التي تُرجمت نذكر على سبيل المثال: كتاب "الأسلوبية" لـ **بيير جيرو** (Pierre Giroux) الذي ترجمه **منذر عياشي**، وكتاب "الأسلوبية" لـ **جورج مولينيه** (Georges Molinié) الذي ترجمه **بسام بركة**، وكتاب "نحو نظرية أسلوبية لسانية" لـ **فيلي سندرس** (Philly Sanders) ترجمه **خالد محمود جمعة**، وكتاب "البلاغة والأسلوبية" لـ **هنريش بليت** (Heinrich Blythe) الذي ترجمه **محمد العمري**،[2] إضافة لكتاب **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre) "معايير تحليل الأسلوب" الذي ترجمه **حميد لحميداني**.[3]

أما الدراسات النظرية والتطبيقية التي تناولت الأسلوبية، فيبدوا أن النقد المغاربي كان السباق في ذلك حيث شكّل كتاب **عبد السلام المسدي** "الأسلوبية والأسلوب" منهلا مهمّا لمن يولون عناية بالأسلوبية.

حظيت هذه الأخيرة بدراسات وبحوث نقدية عربية عديدة، على غرار: "البلاغة والأسلوبية" لـ **محمد عبد المطلب**[4]، وكتاب **صلاح فضل** "علم الأسلوب(مبادئه وإجراءاته)". كذلك كتاب "البلاغة والأسلوبية(مقدمات عامة)" لـ **يوسف أبو العدوس**، وكتاب "الأسلوبية وتحليل الخطاب" لـ **منذر عياشي**، إضافة إلى كتاب "الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)" لـ **فرحات بدري الحربي**.

ولا يبتعد كثيرا النقد الجزائري في طبيعة تلقيه للمدرسة الأسلوبية الغربية، عن النقد العربي والمغاربي، إلا من ناحية الكم، حيث تعتبر قليلة، مع ذلك قدم بدوره محاولات قيّمة، إن كان في المفاهيم النظرية وحتى الممارسات التطبيقية.

كان **عبد الملك مرتاض** من الأوائل الذين تناولوا هذه النظرية الأسلوبية مطلع الثمانينات (1982)، في كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية"[5]، وعلى هذا الدرب تناول الناقد الجزائري الأسلوبية مشيرا إليها في ثنايا بحثه، إما في سياق حديثه عن المدارس النقدية المعاصرة الوافدة من الغرب، أو يخصص لها عناوين فرعية يشرح عبرها مفاهيمها النظرية، وذلك في حالة اختار أن تكون ضمن آلياته في التطبيق.

---

[1]- بيير جيرو. الأسلوبية. ص: 54- 76- 95- 123.

[2]- يُنظر: هنريش بليت. البلاغة والأسلوبية(نحو نموذج سميائي لتحليل النص). تر: محمد العمري، المغرب: أفريقيا الشرق، 1999.

[3]- يُنظر: ميشال ريفاتير. معايير تحليل الأسلوب. تر: حميد لحميداني، ط1؛ المغرب: منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية (دراسات. سال)، 1993.

[4]- يُنظر: محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية. ط1؛ مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، 1994.

[5]- يُنظر: عبد الملك مرتاض. الأمثال الشعبية الجزائرية. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.

ربما لذلك، قلّ ما نجد دراسات وضحّت وجهتها في تناول الأسلوبية من العنوان حتى أواخر التسعينات؛ أي سنة 1997 التي نشر فيها الناقد الجزائري **نور الدين السد** دراسته الرائدة "الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)"، حيث تُعد مرجعا مهما للدارس الجزائري والعربي المهتم بالمفاهيم النظرية للمدرسة الأسلوبية الغربية المعاصرة وكذا كيفية تطبيق آلياتها التحليلية.

بعدها تواصل تطور اهتمام النقد الجزائري بهذه المدرسة الأسلوبية الغربية، فساهم بدراسات، على غرار دراسة **عبد الحميد هيمة** المعنونة بـ "البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)" ونشرها سنة 1998[1]، إضافة إلى دراسة **رابح بوحوش** "الأسلوبيات وتحليل الخطاب"[2].

3- نموذج "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق" لـ عمرو عيلان:

واكب النقد الجزائري المعاصر جديد المدرسة الأسلوبية الوافدة من الغرب، حيث واصلت مسعاها في تنويع اتجاهاتها التي ارتبطت حينا باختلاف منطلقات باحثيها -كما مر بنا سابقا- إما لغوية وإما أدبية أو نقدية ...

وارتبطت حينا آخر باختلاف الجنس الأدبي الذي تدرسه، فكان إثر احتكاك الأسلوبية بجنس الرواية اتجاه **أسلوبية الرواية**، الذي اختار الناقد الجزائري **عمرو عيلان** أن يكون سبيله في كشف عوالم الرواية التي يدرسها.

---

[1]- يُنظر: عبد الحميد هيمة. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا). الجزائر: دار هومة، 1998.

[2]- يُنظر: رابح بوحوش. الأسلوبيات وتحليل الخطاب. الجزائر: مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة.

حيث يتضح هذا، بداية من العنوان الذي ارتأى أن يكون بطاقته التعريفية بمقالته الدراسية، بذلك ومن خلال عنوانه **"الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص"**، وضع الناقد قارئه مباشرة في دائرة القضايا التي يبسطها في مقالته.

ومصطلح **"التعدد"** الذي وظفه الناقد في عنوانه، يشير إلى قضية **الأسلوبية الإحصائية**، التي تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، من أهم أعلامها **بيير جيرو** (Pierre Giroux) الذي حاول تحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص[1].

ثم فتح الناقد **عمرو عيلان** مقالته، بقوله: « تمثل رواية "حمائم الشفق" القسم الأول من ثلاثية يشكل نصا روايتي "عواصف جزيرة الطيور"، و"الحب في المناطق المحرمة" جزءاها الثاني، والثالث. وهذه الرواية الصادرة سنة 1986 تعد تميزا أسلوبيا في كتابات جيلالي خلاص الروائية والقصصية »[2].

تابع الناقد عبر هذه الفاتحة التعريفية بنصه الروائي المدروس، دحض الضبابية التي من الممكن أن تتسبب في تعثر رحلة فهم القارئ، مبيّنا دواعيه في اختيار مدونته المدروسة، هذه الدواعي لا يمكن إلا أن تكون موضوعية تحكمها ضوابط علمية.

فالتميز الأسلوبي لهذا النص الروائي، كان -كما يقول الناقد- « بالنظر إلى طابع بنائها الذي يستفيد من الأشكال السردية المختلفة، والتي عمد الكاتب إلى تشكيلها ونسجها بطريقة متميزة؛ تتيح لنا قراءتها من عدة منظورات. فهي من جهة نص روائي متكامل يتجسد عبر البنية الذهنية للحكاية الأساسية التي تتفاعل مختلف مسراتها ووقائعها لتكون نسجا تخيليا متسقا، وبمقابل ذلك يمكننا أن نقرأ هذه الرواية في صورة مجموعة من القصص القصيرة المستقلة بنائيا وموضوعيا »[3].

بعد هذه المحاولة السلسة القيمة في إقناع قارئه، بتميّز روايته التي يدرسها أسلوبيا وكيف ساهم هذا التميز في ثراء مداخل القراءة، راح الناقد **عمرو عيلان**؛ يوضح بطريقة فنية علمية المدخل الذي ولج عبره في قراءة وتحليل مدوّنته.

يقول الناقد: « وتأتي تقنية توظيف الضمائر لتوحد البناء الكلي وتحيل النصوص المتعددة إلى وحدة سردية كبرى، تؤلف بين فصولها الطاقة الدلالية الأسلوبية التي تتيحها الضمائر التي هي بمثابة دلائل ووصلات في آن، استنادا إلى مستويات التحليل اللسانية والسميائية الأسلوبية »[4].

يتبين لنا من خلال هذا، منهجية التحليل التي سيهتدي بها الناقد في دراسته التي في متناولنا، التي تتوزع عبر أقطاب ثلاثة، **الأسلوبية**، و**الخطاب الروائي**، **والدلالة**. إذ تشكل

---

[1]- هنريش بليت. البلاغة والأسلوبية(نحو نموذج سميائي لتحليل النص). ص: 58-59.
[2]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". الملتقى الرابع، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2001، ص: 263.
[3]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 263.
[4]- المصدر نفسه، ص: 263.

أسلوبية الرواية شبكة من العلاقات بين هذه الأقطاب الثلاثة مجتمعة وداخل كل قطب منها على حدى، على غرار علاقة الأسلوبية مع اللسانيات وعلاقتها مع السميائية.

فكل من الأسلوبية واللسانيات تقوم على اللغة، وإن اختلفت طريقة توظيفها فاللسانيات ميدانها اللغة مجردة والقوانين والجملة معزولة، فلا تعنى بالظواهر الإبداعية ولا بوظيفة الجملة في سياق النص، فهي تقف عند صحة الجملة قاعديا وقبولها استعمالا، بينما الأسلوبية ميدانها التعبير بالخلق أو الخرق، أو الخروج عن المألوف: نحوا وتركيبا، دلالة ومنطقا. مع ذلك تعتمد الأسلوبية اعتمادا كاملا على اللسانيات -وخاصة لسانيات الجملة ولسانيات النص- لا في انجاز الأسلوب وأدائه، ولكن في تحليله والكشف عن أسرار بيانه وتركيب خلقه[1].

أما في ما يخص دعوة الأسلوبية -ممثلة في **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre)- إلى ضرورة شد انتباه القارئ للأبعاد الدلالية وتميزُها؛ ففيه تأكيد على ضرورة حضور المقصدية، وهذه الأخيرة تعطي للأسلوبية بعدها السميائي[2].

يواصل الناقد **عمرو عيلان** في توضيح منهجه التحليلي، يقول: « فتقوم بذلك دراسة بنية الخطاب الروائي على محورين أساسين مترابطين هما: الرؤية السردية والصيغة، والتكامل الناتج عن تفاعلهما في مستوى الخطاب. حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب وديناميكيته، وتحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة، وكذا القيم التي يسهم بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة»[3].

وفي قول الناقد "تحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ"، إشارة إلى **أسلوبية ريفاتير** (Riffaterre)، فقد أولى هذا الأخير أهمية كبيرة لتحليل طبيعة العلاقة بين المرسل والمتلقي، لأن في تضاعيف هذه العلاقة، ذات الطابع الشائك، يكمُن سر اكتشاف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الأدبية. فموضوع تحليل الأسلوب عنده؛ هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، وهذا الوهم مشروط ببنيات النص، وبميثولوجية أو إديولوجية الجيل، أو الطبقة الاجتماعية للقارئ[4].

يتابع الناقد بعد ذلك في تحديد مختلف الحيثيات التي من شأنها توضيح منهجه التحليلي، على غرار **الرؤية السردية، الراوي العالم** الذي يوظف **ضمير الغائب** والشخصيات التي تتكلم بصوتها **بضمير المتكلم**،... معتمدا في ذلك على الانفتاح على ما حققه الآخر الغربي من نتائج في هذا المجال من خلال الاستعانة بمرجعين أصليين لـ **جيرار جنيت** (Gérard Genette)،"Nouveau discours du récit"، و"Figures3". أيضا بعض المراجع العربية التي حاولت بسط هذه المفاهيم الغربية، حيث وظف مُقتبَسا من كتاب **يمنى العيد**؛ "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي".

---

[1]- منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص: 104-105.
[2]- ميشال ريفاتير. معايير تحليل الأسلوب. ص: 5-6.
[3]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 264.
[4]- ميشال ريفاتير. معايير تحليل الأسلوب. ص: 6-8.

على هذا الأساس، أخذ الناقد **عمرو عيلان** يزيل الغموض على منهجه التحليلي شيئا فشيئا، إلى أن صرّح به في قوله: « وقد قسم "باختين" أسلوبية الرواية إلى شكلين مركزيين: أسلوبية "منولوجية" مناجاتية يهيمن فيها الراوي على عالم الرواية ويحتويه وأسلوبية "ديالوجية" حوارية، تستقل فيها الأصوات في الرواية »[1].

يتضح عبر هذا المفهوم الذي استعاره الناقد من كتاب **باختين** (Bakhtine) "شعرية دستويفسكي"، طبيعة الانفتاح الواعي للنقد الجزائري المعاصر، ممثلا في -الناقد **عمرو عيلان**- على النظرية الغربية، ذلك أن الناقد رجع في تقديمه **لأسلوبية الرواية**، إلى أصولها التأسيسية الأولى.

إذ يعد **باختين** (Bakhtine) أهم من طرح هذه النظرية بداية في كتابه "مشكلات في شعرية دستويفسكي"، ثم في كتب أخرى أصدرها، على غرار كتابه "الكلمة في الرواية"، حيث ناقش في ثنايا هذا الأخير؛ علاقة الأسلوبية المعاصرة بالرواية، ورأى أن الطرح الواضح لقضايا **أسلوبية الرواية**، لم يظهر حتى القرن العشرين[2].

لقي هذا التلاقح بين آليات الأسلوبية وفنيات الرواية الذي ولّد **أسلوبية الرواية**، عناية المهتمين، سواء في النقد الغربي أو النقد العربي، ومن بين النقاد العرب الذين تناولوا هذه القضية؛ **حميد لحميداني**، في كتابه "أسلوبية الرواية"، الذي أصدره عام 1989.

يواصل الناقد **عمرو عيلان** في شرحه للآليات التي تتيحها **أسلوبية الرواية**، التي اتخذها وسيلة في دراسته التي بين أيدينا، يقول: « والتفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلى نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية، وموقعه وعلاقته بباقي المتكلمين. وإلى ظهور "صيغ أخري" ثانوية أو جزئية مولدة من التنويعين الأسلوبيين العرض والسرد »[3].

نلمس في هذه الفقرة، شمولية الرؤية النقدية التي يتميز بها تلقي الناقد، ذلك أنه يعي تعدد جوانب وأبواب الدرس الأسلوبي، وتعدد نظرياته، وبتعرضه لـ: "الأسلوبية الخطابية"، فهو يحيط علما بأن التحليل الأسلوبي، تجاوز حدود الكلمة والجملة، إلى اعتبار النص خطاب يحيله نظامه اللغوي إلى جنسه أيضا، وهنا كان لابد للأسلوبية الإفادة من نظرية الأدب ونظرية الأجناس الأدبية[4].

استمر الناقد **عمرو عيلان** في ترجمة تلقيه للمدرسة الأسلوبية الغربية، انطلاقا من تقديم فرع منها، أي **أسلوبية الرواية**، التي وجد فيها ضالته في تحليل نصه الروائي المختار، مركزا على نهلها من منابعها الصافية، من خلال **باختين**(Bakhtine) ، أبرز مؤسسيها.

---

[1]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 265.
[2]- ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية. تر: يوسف حلاق، ط1؛ سوريا: منشورات وزارة الثقافة، 1988، ص: 7.
[3]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 265.
[4]- منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص: 70.

حيث يقول: « ولتنميط مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي ينقله يقترح "باختين" جملة من الصيغ والأشكال الخطابية أسماها متغيرات، وقسمها وفق خطاطات هي: الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر"»[1].

بعد هذا المقتطف الذي استعاره الناقد من كتاب **باختين**(Bakhtine) المترجم، راح يدعم مقترحاته النظرية حول تقنيات **أسلوبية الرواية**، من خلال ما جاد به **سعيد يقطين**، في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"؛ على غرار: "صيغة الخطاب المسرود"، "صيغة المسرود الذاتي"، "صيغة الخطاب المعروض"، "صيغة المعروض غير المباشر"، "صيغة المعروض الذاتي"، "صيغة المنقول المباشر"، "صيغة المنقول غير المباشر".

بالتالي، يكون الناقد **عمرو عيلان**، قد قدم عبر هذه الرحلة التعريفية، تأسيسا نظريا معتبرا يهتدي به قارئه في استيعاب المراحل التطبيقية الموالية. إذ تميزت الرحلة، بفنية التقديم، حيث تجاوز الطابع التعليمي، بفرض أفكاره على قارئه، إنما عبر مشاركة حوارية مع القارئ، وتميزت بدقة التفصيل، إثر محاولته أن يشمل مختلف حيثيات منهجه التحليلي، وكذلك تميزت بوضوح المفاهيم، من خلال استقراء سلس لما يعرض من أفكار اقتبسها من المراجع التي استفاد منها في دراسته.

من ثم، يتعدى الناقد، مجرد عرض التنظيرات التي تلقاها عن الآخر، إلى سعيه في استقرائها وتلوينها ببصمته التحليلية الخاصة. وهذا ما يضفي طابع الخصوصية في الانفتاح النقدي الجزائري المعاصر على المدرسة الأسلوبية الغربية.

انتقل الناقد بقارئه بعد هذا التأسيس النظري، إلى تحليل الرواية، بقوله: « وفي رواية حمائم الشفق نلاحظ أن بناءها تم بطريقة أسلوبية متعددة جمعت بين مختلف الصيغ الممكنة في مجال البناء السردي حيث تجاوزت صيغ الخطاب والرؤيات بشكل متواز مستقل، يتفاعل تقاطعها ليشكل كلا منسجما نخلص إليه عند الانتهاء من قراءة فصول الرواية »[2].

نلاحظ من خلال هذا، مطواعية الفهم النقدي التي يتميز بها الناقد، حيث شمل استيعابه أهم علاقة تقيمها **أسلوبية الرواية**، لتسديد خطى تحليلها، وهي علاقة الأسلوبية بالرواية، التي أفضت إلى الاستعانة بأهم نظريات الرواية الحديثة، أي نظرية السرد. ذلك أنه لا يمكن للناقد أن يحلل الرواية، دون التسلح بمعرفة أهم خصائصها وتقنياتها، التي شملتها بالدراسة نظريات السرد.

يقول الناقد **عمرو عيلان**: « لقد اعتمد جيلالي خلاص في تقسيم روايته إلى ثلاثة عشر فصلا، جاء كل فصل منها معنونا بضمير كما يأتي (أنا، أنت، أنت، هو، هي، نحن، أنتما، أنتما، هما، أنتم، أنتن، هم، هن). وهذه الطريقة الفريدة والمتميزة في الخطاب الروائي

[1]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 266.
[2]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 268.

العربي، يمكن أن تفسح مجالا واسعا للدراسة النقدية، سواء في مستوى الدلالة النحوية، واللسانية، أو فيما يتعلق بأسلوب بناء الصيغة في الخطاب الروائي ودلالته التأويلية »[1].

بناء على ذلك، عمد الناقد على توظيف المصطلحات، في إطار ما يسمح به منهجه التحليلي الموسوم بـ **أسلوبية الرواية**، على الرغم من تعدد المداخل القرائية لنص الرواية المدروسة المتميزة بأسلوبها، في الخطاب الروائي العربي. فقد اختار قراءتها عبر مدخل البحث في الدلالة التأويلية لأسلوب بناء الصيغة في رواية **جيلالي خلاص** "حمائم الشفق".

تأسيسا على ذلك، وظف تقنية **الضمير**، التي استعانت بها **أسلوبية الرواية** من علم الصرف، إضافة إلى عديد المصطلحات التي تحسب لنظرية السرد، على غرار: **التعدد الصيغي**، الذي يعتبر أهم آلية تحليلية اعتمدها الناقد **عمرو عيلان** في دراسته التي بين أيدينا.

انطلق الناقد في تحديد صيغ الخطاب التي اشتملت عليها الرواية التي يدرسها، ووجد أنها تنضوي تحت ثلاثة أنواع.

بداية وضح الصيغة الأولى بقوله: « الصيغة الأولى: تتمثل في نص رواية حمائم الشفق باعتماد ضمير المتكلم بصيغة الإفراد وصيغة الجمع. وتتيح هذه الصيغة في مجال السرد التواصل المباشر مع أقوال الشخصية الروائية للتحدث بصوتها وعن ذاتها مما يتيح مجالا واسعا للقارئ للاطلاع، فيتواصل مع العمل السردي ويلتصق به أكثر متوهما أن المؤلف هو فعلا إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فباستعمال ضمير المتكلم نستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية ويتم تقديمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون، فالأنا أو ضمير المتكلم يذيب النص في الناص »[2].

على هذا المنوال، شرع الناقد في الاشتغال على نص مدونته، بتطبيق الأسس النظرية التي قدمها في بداية التحليل، مستشهدا في ذلك باقتباس من كتاب عبد **المالك مرتاض** "في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد".

ثم يتابع في استخراج مختلف الوضعيات التي تمثلها صيغة ضمير المتكلم، مدللا في كل مرة بمقتطفات من نص الرواية المدروسة، مستعينا مرة أخرى بمنجزات الآخر الغربي في هذا المجال.

فمن خلال استناده على كتاب " Problèmes de linguistique général" لـ (Emile Benveniste)، كان تحليله على النحو التالي:

يقول الناقد **عمرو عيلان**: « إن القارئ وهو يتابع السرد من خلال الراوي المشارك يطرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بهوية هذا الراوي الحاضر لكنه غير المحدد، لأن الضمير (نحن) يتميز بخصوصية مرجعيته في الدلالة على المتكلم، وذلك كون جمع الضمير يختلف عن جمع الأسماء، فـ (نحن) ليست مضاعفة لمواضيع متشابهة بل هي

[1]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 268.
[2]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 269.

"ضم" (أنا) إلى (لا أنا) مهما كان محتوى هذا اللا أنا، هذه الصيغة الجديدة تشكل جمعا جديدا من نمط خاص تكون فيه عناصر المجموعة غير متجانسة»[1].

يواصل بعد ذلك، الناقد في تجسيد تلقيه المتنوع والثري، في إطار ما يذلل له التوظيف السليم للمنهج التحليلي الذي اختاره في دراسة مدونته، حيث يساعده الانفتاح على أكثر من قضية وأكثر من مرجع في البحث على ضالته.

يتضح هذا أيضا، حين اعتمد الناقد على مرجع لـ Catherine.K.O وهو:

"I énonciation de la subjectivité dans le language".

حيث يقول: « إذا اعتمدنا مستوى التأويل بالمشاركة الانفعالية التي يتجاوب من خلالها القارئ مع الراوي، أو بصورة أخرى تتيح القول أن جميع أفراد المدينة، من هم في السجن ومن هم خارجه باستثناء الشيخ الأكبر وجلاوزته يعيشون معاناة واحدة ويرزحون تحت ظلم واحد، ويتوقون لنفس الحلم والأمل. وهذا بطبيعة الحال إذا اعتمدنا ممكنات الضمير (نحن) الذي قد يشمل (أنا+ المخاطب)، أو (أنا+الغائب)، أو (أنا+الحاضر+الغائب) »[2].

انتقل الناقد إلى تحديد صيغة الخطاب الثانية المبنية على منوالها الرواية المدروسة وهي صيغة "ضمير المخاطب"، وقبل ذلك وككل مرة ارتأى أن يركز على توضيح هذه الآلية التحليلية، فبين أن "ضمير المخاطب" من الأساليب الحديثة التي أسستها "الرواية الجديدة"، مدللا برأي لـ **ميشال بيتور** (Michel Butor).

انطلاقا من هذا، راح الناقد يناقش تجليات هذه الصيغة في الرواية، مستندا حينا بالاتصال المباشر مع المرجع الغربي، حيث وظف كتاب لـ Charaudeau.p عنوانه

"Language et discours éléments de sémiolinguistique". وحينا آخر من خلال الاستشهاد بكتاب نظرية الرواية لـ **عبد الملك مرتاض.**

يقول الناقد **عمرو عيلان:** « إن الصيغة التي اعتمدت في سياق ضمير المخاطب تجسد بوضوح أسلوب صيغة الخطاب المسرود بكل خصائصه، إلا أن توظيف ضمائر المخاطب جعلها تتميز بالإيهام الذي يتلقاه القارئ بأن الشخصيات المتحدث على لسانها أو الموصوفة أفعالها وأقوالها، ماثلة أمامه لتزكية وتأكيد خطاب الراوي »[3].

نلاحظ من خلال هذا، اهتمام الناقد الواضح بالمنهج التحليلي الذي يدرس به مدونته، إذ يسعى إلى إقناع القارئ بجدواه، فعكف على شرح تفاصيله، وتقديمه صافيا باستحضار المراجع التي اعتنت به، بلغتها الأصلية، مضافا إليها بعض المراجع العربية المهمة التي ناقشت هذه القضية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 271.

[2]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 271-272.

[3]- المصدر نفسه، ص: 276.

وهي الطريقة ذاتها التي اشتغل عبرها الناقد في دراسة الصيغة الثالثة، التي اشتملت عليها الرواية قيد الدراسة، فبعد أن فرغ من التعريف بهذه الآلية محيلا في ذلك على كتاب "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، لـ **حميد لحميداني**، تعرض تأسيسا على ما سبق إلى تمظهرات هذه الصيغة في الرواية، مدللا مرة أخرى، بمقتبس من كتاب **باختين** (Bakhtine): "الماركسية وفلسفة اللغة".

يقول الناقد **عمرو عيلان**: « كما لاحظنا في الفصلين السابقين من الرواية فإن الراوي المستند إلى رؤية خارجية لا يتوانى في تقديم الشخصيات وفق رؤيته الخاصة التي غيبت أصولها وخطاباتها، وفتحت السياق السردي للتقنيات والأحكام الإطلاقية القيمية وهذه الخصائص الأسلوبية تتصل تلقائيا بالجوانب الشخصية والنفسية للمتكلم السارد في الرواية: "إن جعل خطاب "الغير" خطابا تيماتيا ... لا يحفظ للخطاب المروي تماميته التركيبية بقدر ما يحفظ له تماميته الدلالية واستقلاله، لكن الوصول إلى هذا الهدف يتم بتجريد الخطاب المروي من شخصيته »[1].

نستنتج من خلال هذا المقطع التحليلي، الأثر الواضح الذي أثارته **أسلوبية الرواية** على الناقد، ممثلة في أعلامها البارزين الذين تعرض لهم، على غرار **باختين** (Bakhtine) الذي تلقى عنه المفاهيم النظرية والآليات التطبيقية، إما مباشرة عن طريق الاستشهاد من كتبه الأصلية، أو عن طريق الكتب المترجمة.

يقول الناقد **عمرو عيلان**: « أي أن الطاقة الذاتية الأسلوبية التي تميز متكلما عن آخر، وتلون خطابه ليصبح مخصصا له، غائبة في النص وهيمن عليها صوت الراوي العليم الذي يعتمد اللغة الواصفة كمظهر للتعبير عن السلوكيات والأفعال والأقوال. وهذه الخاصية الصيغية الأسلوبية نلمسها أيضا في الفصلين الأخيرين من الرواية واللذين يلخصان الصراع الدائر، المقدم منذ بداية الرواية ليتم الحسم فيه في النهاية »[2].

بالتالي، على الرغم من تشابك خيوط العلاقات التي تطلقها **أسلوبية الرواية**، في أكثر من اتجاه تحليلي، ومع أكثر من نظرية أدبية ونقدية ولغوية، (نظرية سرية، سميائية، علم صرف، علم دلالة، ...)، إلا أن الناقد استطاع ببراعة فاعلة أن يفك أسرارها، ويزيل الضبابية عنها، ويستوعب قواعدها، في سبيل توصيلها إلى قارئه صافية المفاهيم.

يقول الناقد: « ففي فصل (هم) يواصل الراوي العليم السرد بصيغة الخطاب غير المباشر، ويزيد من توضيح المعالم التي كانت غائبة حتى الآن، ويبسط أمامنا بعض الحيثيات التي كانت وراء تخلص "المشيخة" من بوجبل بتلك الطريقة. إنه رفض الانضمام إلى تشكيلة المشيخة بعد الجلاء، واختار الإقامة في الحي الشعبي "حي الجبل" وكشف للحضر سكان المدينة جميع الأسرار المشيخية المخططة لعهد جديد من الاستبداد »[3].

---

[1]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 278-279.

[2]- المصدر نفسه، ص: 279.

[3] - عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 279.

علي هذا الأساس، يتبين لنا مسعى الناقد الجاد في تجنيد كل إمكاناته؛ في سبيل توضيح منهج **أسلوبية الرواية**، الذي اختار آلياته التحليلية رفيقا له في دراسة مدونته التطبيقية. فحتى هذه الأخيرة، أي رواية "حمائم الشفق"، كانت أهم هذه الإمكانات المتاحة، التي وظفها في إضاءة خطوات منهجه التحليلي، حيث ركز على الوصف الدقيق لملائمة طابع بناء الرواية المدروسة، مع أسلوب بناء الصيغة استنادا إلى تقنية توظيف الضمائر، في الخطاب الروائي.

يقول الناقد **عمرو عيلان**: « فـ (هن) في الفصل الأخير من الرواية بنات (أنتن). (هن) نسغ الثورة العارمة سيهدمن القصور المنخورة الأساسات وينتقمن لأمهاتهن، ولأنفسهن لقد تشبعن بسيرة جميلة المجنونة وعشيقها الرسام الثائر »[1].

استنادا على هذا، يكون الناقد قد أكد نجاحه في تحقيق مبتغاه، الرامي إلى التأسيس لهذا المنهج التحليلي -الذي درس من خلاله مدونته-، في النقد الجزائري، ومن ثم العربي. فعلى الرغم من درجة التأثير الواضحة لهذه المدرسة النقدية الغربية، على ممارسته النقدية، إلا أن في المقابل بصمته أيضا واضحة، في إضفاء خصوصيته النقدية الجزائرية، عبر استيعابه للمفاهيم النظرية، ثم تطبيق الخطوات التحليلية بطريقته متميزة.

يقول الناقد: « ويختم الراوي هذا الفصل، والرواية بتصوير لانفجار يقوض قلب المدينة، وتتهاوى من جرائه قصور الجلاوزة. ومرة أخرى يسير الراوي باللغة الواصفة والأسلوب السردي غير المباشر لإقرار حقائق النهاية المحتومة للظلم والاستبداد »[2].

إلا أننا نلاحظ، أن الناقد لم يركز على تحليل الدلالة التأويلية للتعدد الصيغي، بالقدر الذي ركز فيه على مجرد وصف الدلالة الشكلية له، فمثلا خلال إشارته لهذه الدلالة في خاتمة دراسته، كان قصد استغلالها في خدمة وصف بناء الرواية من الداخل.

يقول الناقد: **عمرو عيلان**: « وقد كانت النهاية نتيجة حتمية للبداية، والضمير (أنا) الذي أفتحت به الرواية بقي حاضرا طوال مسارات النص بما يحيل إليه من استمرار شخصية بوجبل في ممارسة تأثيرها في بقية الضمائر، ولما كان إغراقه في البحر فإنه عاود الرجوع من البحر مؤطرا (هن) ليغسل المدينة من دنس الشيخ الأكبر وجلاوزته. واعتماد تعدد الضمائر والصيغ السردية في الرواية كان بالأساس أداة وتقنية جديدة اعتمدها الراوي لتنويع مواقع الإخبار، وخلق الإيهام الواقعي السحري لدى المتلقي »[3].

بالتالي، نلاحظ كيف استطاع الناقد بحسه الراقي؛ الثبات في محاولته إقناع قارئه، طيلة المسارات التي عرفتها دراسته، حيث يتجلى ذلك عبر الصورة التي رسمها وعيه النقدي، من خلال الإفادة الفاعلة من المدرسة النقدية الغربية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 280.

[2]- عمرو عيلان. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". ص: 280-281.

[3]- المصدر نفسه، ص: 281.

الفصل الثالث

- **مناهج ما بعد البنوية وأثرها في تحولات الخطاب النقدي الجزائري**

I. التفكيكية
1- مفاهيم في التفكيكية
2- انفتاح النقد الجزائري على التفكيكية
3- نموذج "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد" لـ فتحي بوخالفة

II. الهرمينوطيقا
1- مفاهيم في الهرمينوطيقا
2- انفتاح النقد الجزائري على الهرمينوطيقا
3- نموذج "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية (عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)" لـ محمد الأمين بحري.

I. التفكيكية

1- مفاهيم في التفكيكية:

ظهرت **التفكيكية**، كرد فعل على القوانين التنظيمية القارة التي اعتمدها التحليل البنوي، كنموذج مفروض على القارئ في تفسيره النص، وهو ما جعل المعنى يتساوى مع النص؛ نتيجة لهذا ثارت التفكيكية على أسطورة المعنى الواحد، وفصلت تماما بين النص ومعناه.

حيث استلم القارئ حرية مطلقة في تفسير النصوص الأدبية، وكان لها ذلك في « مطالع السبعينيات [حيث] .. شهدت أفول البنوية في فرنسا نفسها، بالقدر الذي شهدت حركة جديدة مضادة، لم تكف عن التصاعد يتزعمها المفكر الفرنسي جاك ديريدا الذي انطلق ابتداءا من مبدأ تدمير البنوية على نحو ما فهمها البنيويون في مبتدأ أمرهم »[1].

يعني هذا، رفض مركزية النص وتحطيم حدوده الفاصلة بين ما في الداخل والخارج، والتشكيك في كل ما هو ثابت من معنى أو موروث جامد، لأن الخارج المتغير من شأنه هو فقط أن يوضح كيف كان هذا النص نصا، ويحيل إلى لانهاية المعنى حيث يكون التأويل سبيل التحرر من الضوابط والثوابت.

والتفكيكية كسبيل لتحليل النص الأدبي، لها من المعايير والأسس التي تُميّز إستراتيجيتها الممارسية عن غيرها من الممارسات، سنحاول التعرض إلى أهمها فيما يأتي:

❖ **موت المؤلف تتويج لمستقبل الكتابة:** جاءت الممارسة التفكيكية، لتؤكد ما كان قد أقرته البنوية سابقا حول قتل المؤلف وموته، لكن هذه المرة يكون فيها موت المؤلف، حياة فعلية للنص عبر تحرير المعنى من خلال تنشيط القارئ الحر.

فالاهتمام بـ **القارئ** كان خاصة مع **تودوروف** (Todorov) وما بعده، إذ نجد **رولان بارت** (Roland Barthes) يحدد النص بأنه « رسالة تدور حول المغزى وليس حول المعنى، وأنه من أكبر الأخطاء .. أن يعتقد أن اللغة وسيلة طبيعية وشفافة يستطيع القارئ من خلالها أن يمسك بحقيقة ثابتة واحدة، أما الكاتب الأصيل فهو ذلك الذي يدرك أن الكتابة صنعة ومن ثم، فهو يشرع في اللعب بها والتفنن فيها »[2].

إذن، وحده القارئ من يدرك أبعاد النص على تعددها، وأنه بتجاوزه قصد الكاتب والمعنى الواحد، وبتحطيمه مركزية البنية اللغوية، واتجاهه نحو جماليات الكتابة لعب حر للدلالات، وبذلك نادى **رولان بارت** (R.Barthes) بموت المؤلف الذي يمثل مركزية معنى النص في النقد التقليدي، ليغدو النص الأدبي عنده؛ أي **بارت** (Barthes)، « ليس رسالة تصل في طريق مفتوح لا يمر منه سوى قصد الكاتب إلى المستقبل، بل إنه بعيدا عن محتواه يتميز بوصفه نتاجا أدبيا أي بأدبيته التي تحتوينا، بعد أن تكون قد احتوت نشاطا

[1]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية. ص: 86.
[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 50.

اجتماعيا وتاريخيا يفرض على الكاتب أن يتحرك في حرية مع كل ما ترسب في ذاكرته »[1].

وتتحول هذه الترسبات إلى أن تكوّن الذاكرة النصية وتتناص هذه الأخيرة مع أدبية الكتابة بإحالتها إلى النصوص الأخرى، مشكلة مستويات نصية متعددة تفرض بدورها على القارئ حرية التحرك مع الدلالات المتعددة، متجاوزة مستقبل حقيقة النص المنتهي إلى مستقبل أدبية الكتابة التي تعيش على كل قراءة جديدة؛ « وبناء على ذلك فإن أي نص أدبي يكشف، عندما تحلل شفراته المختلفة عن كيان متعدد الوجوه لاعن انعكاس ساذج للحياة »[2].

وكلما ابتعدت لعبة الكتابة عن المحاكاة، كلما اتسعت المساحة التعددية للدلالة، وإن كان **بارت** (Barthes) انطلق من منظور بنوي في مرحلة إعلانه بموت المؤلف، من حيث أنه رأى « من الضروري صرف المؤلف إلى مجرد ضمير لغوي كغيره من الضمائر، ولأن بارت جمع المؤلف في هذا الضمير "الورقي" فإنه سيقع حتما فيما حذر منه فوكو، وبهذا سيمنح قيمة قديمة لمفهوم جديد يتسم بنفس سمات المؤلف التقليدية »[3].

بما أنه، أي **بارت** (Barthes)، رهن ميلاد القارئ بموت المؤلف، فبقتل المؤلف حوّل سلطته الكاملة إلى القارئ الذي أعلن في ذات اللحظة ميلاده، وذلك كما رأى **ميشال فوكو** (Michel Foucault)؛ نتيجة للفراغ الذي تركه إعلان الوفاة، والذي استلزم ملأه بمفهوم يمتلك نفس القوة فمنحت مركزية المؤلف الامتيازية ذاتها للقارئ[4].

نتيجة لهذا رأى **ميشال فوكو** (M.Foucault) أننا نخادع أنفسنا ونكتفي بالإعلان فقط بينما المؤلف يتمتع بصلاحيات وامتيازات الأمر والنهي عبر توريث ممتلكاته إلى قارئ **بارت** (Barthes) الذي ليس سوى أحد أبناء المؤلف[5]، ومن هذا سعى **ميشال فوكو** (M.Foucault) إلى « إيجاد المؤلف وظيفته ضمن الحفريات المعرفية الممتدة عبر مساحات الثقافة الكبرى فإنه بالتالي سيبحث عن أشلاء المؤلف من حيث امتداده كوظيفة متناثرة عبر المساحة العامة التي سيخليها حال موته »[6]، حتى يضمن عدم عودته إلى الحياة مجسدا على صورة ورثيه الشرعي "القارئ"، وبهذا فهو يرفض أي شكل من أشكال المركزية أو السلطة إن كان على إنتاج النص أو معناه.

لعل مثل هذه النتيجة، هي التي جعلت **جاك دريدا** (Jacques Derrida) يقول بالتنكر للسلطة الأبوية ويرفض الموت لما له من قوة اجتذاب خاصة؛ « هذه القوة المخصوصة هي ما أفرزها موت المؤلف عند بارت فبدلا من موت المؤلف يقول دريدا بأهمية الكتابة التي تقضي على صلاحيات المؤلف التقليدية وتجعله مجرد علامة من العلامات

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 50.
[2]- المرجع نفسه، ص: 50.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 244.
[4]- رولان بارت. درس السميولوجيا. ص: 87.
[5]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 245.
[6]- المرجع نفسه، ص: 245.

الميتافيزيقيا الكلاسيكية فهو... بدلا من القول بأهمية القارئ يقول بأهمية القراءة، وبدلا من القول بأهمية المؤلف يقول بأهمية النص والكتابة »[1].

بالتالي، لما كانت اللغة -كما يرى **بارت** (Barthes)- من تتكلم وليس المؤلف[2]، فالكتابة وحدها من يستطيع التمرد على ما هو قار وثابت، إذ حتى المؤلف نفسه لا يملك القدرة التي تمكنه من حصر ما فيها من الدلالة، لهذا فهو يفقد أي علاقة شرعية تربطه بالنص الأدبي، لأن جماليات الكتابة قضت على المعنى الوحيد والأخير للنص.

يلتقي **جاك دريدا** (J.Derrida) مع **بارت** (Barthes) و**ميشال فوكو** (M.Foucault) ليتجاوزهما بثورته على الخارج كتابة، بوضعه مساحة حفريات **ميشال فوكو** (M.Foucault) البحثية ضمن النص، مادام "لا خارج للنص"، لأنه « بهذه الخصائص، يكون دريدا قد "عوم" المؤلف وجعله علامة مرتحلة أبدا لا يستطيع فوكو ولا بارت تتبعها أو القضاء عليها لكنه شأنه في ذلك شأنهم قد قضى على امتيازات المؤلف التقليدية، وأقصاه من مكانته الكلاسيكية »[3].

وتحيل طروحات كل من **ميشال فوكو** (M.Foucault) أو **بارت** (Barthes) أو **جاك دريدا** (J.Derrida)، إلى منطلق اللا مركز المرجعي وتدمير ثبات المعنى، وهي من أهم ما تقوم عليه الممارسة التفكيكية، حيث تخترق حرية المعنى التعددية، كل قانون أو نظام قار أو حتمية ذاتية، إن كانت ذات المؤلف التي تفوقها أدبية الكتابة، أو ذات القارئ التي لا تتكرر على نهاية تأويلية القراءة.

يظهر مما تقدم، أن نظرة **بارت** (Barthes) البنوية تقترب من نظرة **جاك دريدا** (J.Derrida) التفكيكية؛ خاصة وأن هذه الأخيرة انبثقت كنقد لفكرة البنية الثابتة، لذلك يكون **-بارت** (Barthes)- « في الستينات هو الذي بدأ حركة التفكيك ... بطريقته الحادة اللاذعة في إثارة الأسئلة ومقاربة التصورات من جوانب عديدة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها [لكن] .. جاك دريدا هو الذي أسس التفكيكية كمقاربة للنصوص ونقد لها »[4]، ترتبط أساسا بالقراءة وإنتاج المعنى.

يتضح من كل ما سبق، لامركزية المعنى داخل النص في الممارسة التفكيكية؛ إذ تتشارك فيه ووفق هذا المنظور؛ إبداعية القراءة مع جمالية الكتابة، هذه الأخيرة التي تضمن تمظهرها المستقبلي على قوة هذه المشاركية، وتتجسد أكثر مشاركية القراءة/كتابة وفق التفكيكية من خلال باقي ما سيأتي من آليات التفكيك.

❖ **الاختلاف والانتشار:** يشكل مصطلحي الاختلاف والانتشار، أهم الآليات للتحليل التفكيكي، التي ارتبطت باسم **جاك دريدا** (J.Derrida) الذي يقوم في كل قراءته النقدية « بسك مصطلحات يشتقها مما هو قيد الدراسة، ولا يأتي فهم تقويضه إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي بها تعمل داخل النص المدروس، إذ تصبح هي الأساس

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 245.
[2]- رولان بارت. درس السميولوجيا. ص: 82.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 245.
[4]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 127.

الذي يقلب ما يصرح به النص، لكنها جميعا تستعصي على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها... يطلق دريدا اسم "البنية التحتية" على مثل هذه المصطلحات »[1].

هذا يعني، حرية فعالية المصلحات عن أي قيد تمظهري مادي، وعدم تمتع بنية **جاك دريدا** (J.Derrida)التحتية بوجود حقيقي واقعي، هو ما يميزها عن البنية التحتية الماركسية « التي تجعل من المادية أساسا قارا لها »[2].

بناء على ذلك، يتخذ معياري الاختلاف والانتشار، سمة اللاكينونة واللاإدراك، أما معيار الاختلاف، فقد استوحاه **جاك دريدا** (J.Derrida) من عالم اللغة **دي سوسير** (de Saussure)، حيث أشاع هذا الأخير مفهوم الاختلاف كسمة مميزة للكلمة توفر لها قابلية إدراكها نتيجة اختلافها عما سواها، فالمهم في الكلمة عنده، ليس الصوت فقط؛ بل الاختلافات الصوتية التي تساعد على تمييز هذه الكلمة عن غيرها، لأن الاختلافات لها معنى.[3] وما المعنى إثر ذلك إلا « نتيجة بناء كلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها تخضع لقوانين وقواعد ثابتة »[4].

أما المعنى عند **جاك دريدا** (J.Derrida) وفق آلية الاختلاف، فهو لعب حر ولا نهائي، إذ يُقْدِم الاختلاف على تدمير أي قانون أو قاعدة ثابتة تحكم الدال بدال آخر أو بمدلوله، ذلك أنه يجب على المحلل التفكيكي ملاحقة المعنى الحي غير التام الذي يكسب قوته من اللامحاكاة والإيحاء حيث يقوم الاختلاف على هذا الأساس بعزل النص عن معناه.

يعتبر التحليل التفكيكي، اعتمادا على معيار الاختلاف، نشاطا يتشكل من خلال النصوص المقاومة للمعنى المستقر والنهائي، ولا يتخذ أي وجود كنظام تحليلي مستقل؛ إنما تتشكل فعالية التفكيك منهجيا من خلال تتبع اللامركز واللاإستقرار لتراكيب الكتابة الأدبية داخل النص، حيث تصبح هذه المنهجية التحليلية المتوصل إليها معرضة للهدم والتفكيك.

تتمكن حركية التفكيك النشطة من جعل القارئ فعالية إنتاجية، لا استهلاكية وفق مفهوم الاختلاف، من خلال مقولة **جاك دريدا** (J.Derrida) حول **الحضور** و**الغياب**، إذ يرى ضرورة إشاعة سمة الاختلاف بين مستويات الكتابة والقراءة، فينطلق القارئ من النص كثابت حضور، اكتسب هذا الحضور قيمته كوجود باختلافه عن ماضيه ومستقبله أيضا « المستقبل سوف يوجد والماضي وجد ولأن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر، المستقبل حضور متوقع، والماضي حضور سابق »[5].

وعلى القارئ، تتبع كل ما في التناقض الدلالي من دينامية، سواء من خلال دخوله لعبة الزمن وفعاليتها في إنتاج المعنى الذي يختلف ليتعدد ويتعدد ليختلف، حيث يحضر المعنى

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 110.
[2]- المرجع نفسه، ص: 110.
[3]- عادل عبد الله. التفكيكية(إرادة الاختلاف وسلطة العقل). ط1؛ سوريا: دار الحصاد ودار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، 2000، ص: 42.
[4]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 108.
[5]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 130.

ليستحضر ما يخالفه من ماض وما سيناقضه من مستقبل، حتى يستطيع المعنى التبدي ويكتسب قابلية التكرار بتحطيم كل أشكال التطابق أو المركزية.

نتيجة لهذا، يكون الاختلاف شرطا لتعدد الدلالة وهدفا لها، هذه الأخيرة-أي الدلالة- تتوفر على قوة تكرارية اختلافيه تأجيلية على امتداد الزمن، لأن الحضور دائما يكون متأخرا على نفسه ويأتي دائما « كنتيجة للماضي المطلق الذي يؤسس إمكانية ظهور الحضور »[1]، ومادام الاختلاف تدمير مستمر لكل حضور ثابت، فإنه ينسف الزمن، إذ « يقتضي أن تكون .. الزمانية خارج مفهوم الزمن، لكنها أيضا هي أساس الزمن وبالتالي على علاقة معه تحتفظ من خلال هذه العلاقة بعلامة العلاقة في داخلها »[2].

وذلك لأن التحليل التفكيكي، يفعِّل العلاقة بين الحضور والغياب تكاملا، لأن الحضور يستحضر بالضرورة الغياب والعكس، وتناقضا لأن أحدهما يتميز باختلافه عن الآخر.

بالتالي، يكون الحضور/الحاضر عند **جاك دريدا** (J.Derrida) مؤلف من غائبين، أحدهما الماضي الذي انقضى ومن دونه لم يكن شيء له حضور، والغائب الآخر هو المستقبل، الذي يؤلف بدوره الجزء الآخر من الحاضر الذي لم يحضر بعد، ومن دونه ليس ثمة كلام عن حاضر[3].

إضافة إلى الزمانية التي حطمها الاختلاف إلى لازمانية أو خارج الزمن، هناك أيضا مكانية تتأسس على الاختلاف، مثلها مثل مفاهيم التقويض الأخرى، لا تملك أي وجود مادي فهي لا مكان « لكنها هي التي تعطي المكان إمكانية وجوده .. و..المكانية هي في آن إنتاجية أو محصلة...الفواصل والقواطع الفراغية التي بدونها لا يمكن أبدا للمفردات والمصطلحات أن تؤدي عملية الدلالة ووظيفتها. أما أهمية الفواصل والقواطع فتكمن في أنها تسمح للعناصر المتضادة الدخول في علاقة معينة دون أن تسمح لها بالتوافق التام »[4]، لأن مع التوافق لن يكون تضاد ولن يكون توليد لتعدد الدلالة ولا نهايتها، لذلك يكون زمان ومكان إذ كان هناك لازمان ولامكان، وتتضح قوة السلبية على قوة الايجابية.

ومن ثم، ركز التحليل التفكيكي على إبراز قوة داخل النص من خلال اختلافه على الخارج والعكس، في سلسة هدمية بنائية منتجها وهدفها الاختلاف. أي كان الاختلاف يحكم داخل النص وخارجه والفضاء الجدلي الرابط بينهما، وكلما كانت الأرضية خصبة لإنتاج الاختلاف اتسعت دائرة الدالة وامتد مستقبلها، لأن الاختلاف حتى يستمر اختلافا خلق جوا اختلافيا مع اختلافاته التركيبية للنص ومع اختلافاته المفاهيمية، وهكذا يتكون "الاختلاف" من عدة « مفاهيم في آن: الاختلاف كزمانية، والاختلاف كمكانية والاختلاف كنتيجة لانفتاح الصدع السجالي بين الأقطاب المتضادة والاختلاف كتميُّز معرفي والاختلاف كاختلاف وجودي. الخ ... »[5].

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 117.
[2]- المرجع نفسه، ص: 117.
[3]- عادل عبد الله. التفكيكية(إرادة الاختلاف وسلطة العقل). ص: 93.
[4]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 118.
[5]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 119.

لأن الاختلاف سابق لأي وجود حقيقي ومختلف عنه حتى يتسنى للوجود الحقيقي الكينونة، ومن ثم إدراك هذا الوجود المختلف عن غيره من الموجودات.

نتيجة لهذا، يكون الاختلاف « ائتلافية أصل لا تقوم على هرمية تفاضلية أي أنها لا تفضل التناقض كمبدأ أو صيغة هيمنة على كل الاختلافات ... [إن الاختلاف] يشجع "تعددية" الاختلاف لا قمعه ومحاصرته في ائتلافية سائدة »[1].

ومما تقدم، يكون مفهوم النص ضمن آلية الاختلاف، بناء دلالي غير متجانس ولا يركن إلى الثوابت، واستطاع اثر ذلك الانقلاب على الاستهلاكية القرائية التقليدية وفتح الإنتاجية على لا نهاية الدلالة وانتشارها، بطريقة يصعب الإمساك بها أو التحكم فيها ومن خلال هذا يأخذ مصطلح **الانتشار** بعده الاشتغالي، والذي قد استمده **جاك دريدا** (J.Derrida) من الانتشار/التكاثر السلالي، « إذ يوحي بنوع من اللعب الحر فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير من عدم الاستقرار والثبات »[2].

ينتشر المعنى النصي وفق هذا المبدأ، انتشار البذور وانتثارها ويتكاثر تكاثرا تناسليا، بحيث لا يمكن جمع المعنى المتشتت ولا يمكن أن نوقف حده التكاثري، ويتخذ مصطلح الانتشار عند **جاك دريدا** (J.Derrida) بعدا فيضانيا، أي أنه يركز على « فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني »[3].

على هذا، يحيل هذا المبدأ إلى التناص القرائي أو مبدأ **التكرارية** عند **جاك دريدا** (J.Derrida).

❖ **مبدأ التكرارية:** لأننا عندما نقرأ نكون دائما « في اتصال مع الذاكرة الأدبية، ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف ذاكرة النتاج نفسه، و... كل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى »[4]، وهذا التداخل النصوصي هو الذي يمنح للتحليل التفكيكي الانفتاح القرائي الذي يصبو إليه، بما يمنح للقارئ من حيوية إنتاجية للمعنى الزئبقي المنبسط على داخل النص وخارجه، والتكرارية من ثم هي أيضا « شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس، وعليه فإن بداية كل شيء هي إمكانية إعادة عن إعادة، وتمثيل (صورة عن أصل هو مسبقا صورة) أو اقتطاف من اقتطاف، هذه الإمكانية لابد أن تتسم بها جوهريا كل المفاهيم والقضايا، وحدة كانت أو إشارة أو علاقة »[5].

لكن هذه التكرارية تتسم بكونها؛ سيرورة بناء وتفكيك في الوقت نفسه[6]، وتستمد التكرارية فعاليتها الاستمرارية، كون المعنى الحاضر لا يكتسب سمة الثبوت والاكتمال، إنما يحكمه النقص واللاتطابق مع ما سبق منه. فالمعنى الذي يقبل التكرار مع نفسه لا يعدو أن يكون استهلاكيا ولا أدبيا، لذلك المعنى الحر الذي يحقق لذة أدبية، هو الذي يتخذ

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 119.
[2]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 132-133.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 120.
[4]- ترفيتان تودوروف. نقد النقد(رواية تعلم). ص: 91.
[5]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 122.
[6]- بيير زيما. التفكيكية(دراسة نقدية). تر: أسامة الحاج، ط1؛ بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1996، ص: 82.

من احتمالية الغياب أساسا لـ « احتمالية التكرار ومبرره »[1]؛ إذ تمكن احتمالية غياب المعنى الكامل من إمكانية التكرار.

وعليه، فالتكرارية عليها أن « تفصل وتشق وتضاعف .. حتى يتسنى لها على الأقل قبول وقابلية التكرار... [و] التكرارية تنطوي على نوع من الإزاحة، خاصة أن التكرار يعني الانتقال مكانيا وزمانيا، وكذلك يعني الابتعاد عما يقوم بتكراره، ولذلك فإن التكرارية هي أيضا عملية تغيير أساسها التكرار »[2].

من ثم، يختلف التكرار عند **جاك دريدا** (J.Derrida) عن التكرار العادي، بكونه آلية تفكيك ينطلق المعنى منه كونه استرجاع ليتخذ منه سمة الانقسام واللامعنى كأرضية للتغيير والتعدد الاختلافي الذي يمنح له الاستمرار، أي يتجه صوب تحقيق ذاته كتكرار لتكرار يتميز عنه، بالتالي يكون مبدأ التكرارية أثرى مفتاح تفكيكي يستقطب باقي الآليات التفكيكية، حيث يتخذ من الاختلاف أساسا وهدفا، ومن التكاثر قابلية الاستنساخ/التكاثر، ومن الانتشار تناثر المعنى على انبساط التداخل النصوصي.

نفهم من ذلك، أن التكرار يمنح قابلية الإدراك بأن يكون تكرارا لنفسه، وفي الوقت نفسه يشتت لحظة إدراك المعنى، بطريقة لا يمكن فيها أن يكون إلا مختلفا عن نفسه، مادام بالاختلاف التكراري والتكرار الاختلافي فقط يضمن تكاثره/تعدده، ووفق هذه الحركية يحقق التحليل التفكيكي عبر الهدم والبناء فعالية القارئ ويردع استهلاكيته، ويتضح هذا أكثر فيما يلي:

❖ **التحليل التفكيكي للنص:** إن التحليل التفكيكي نشاط يتشكل خلال قراءة النص، وعليه، تكون ما ذكرنا من أسس ومعايير تفكيكية، ليست بناء تنظيميا قارا يحكم مختلف القراءات التفكيكية، إنما كل قراءة تتميز عن غيرها بطريقة تفكيكية تستدعي أسسا دون غيرها، فكل قراءة تتسم بتحليل خلافي هدام يفكك مرجع النص الخارجي ومركزه الداخلي، وهذا يوضح أنه كثيرة هي « المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص إبداعا ونقدا، ولكنها جميعا تلتقي عند فكرة جوهرية هي استحالة التمييز بالمعنى ورصد التناقض في جذر أية بنية والتشكك في إمكانية فهم النصوص بشكل قاطع »[3].

وما يهم التحليل التفكيكي، هو الكشف عن إستراتيجية النص التي يفك خلالها تناقضاته الداخلية ويستحيل من خلالها تحديد النص في معنى واحد، إنما النص عند التحليل التفكيكي شبكة غير متجانسة من المعاني المتداخلة والمتناقضة اللاقارة، فعملية « التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض، فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه ... [و] المنظور في النقد الأدبي هو بحسب تغيرات دريدا تساؤلي وكلياني وأن قوة ضعفنا إنما تكمن في كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام »[4].

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 122.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 123.
[3]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 137.
[4]- المرجع نفسه، ص: 127-128.

هكذا، تأخذ تفكيكية **جاك دريدا** (J.Derrida) على عاتقها[1] قراءة مزدوجة، الأولى تقليدية تمكن من إثبات معاني النص الصريحة، ثم قراءة تفكيكية تضع القراءة الأولى بما وصلت إليه موضعا تساؤليا تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه.

حيث يدخل النص في عمليات فك وتركيب دون ما نهاية عند دلالة وحيدة، مما يجعل النص حركية قرائية لا نهائية.

إذ تغدوا القراءات وإساءاتها هي المساهمة في توليد الدلالات وتحقيق لا نهائيتها[2]، فلا توجد قراءة نهائية ثابتة، إنما كل قراءة تلغي ما قبلها، نتيجة لتغييب التفكيكية لأي مركزية مرجعية، وتمثل إساءة القراءة تشويه المعنى النصي حتى تضمن له استمرار الإبداع.

ويستثمر **جاك دريدا** (J.Derrida) مفهوم **الأثر**، كقيمة جمالية « تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب ... وهدف التحليل التشريحي هو تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها »[3].

لأن الأثر يأتي قبل النص كمنطق له، وخلاله، لأنه سمة الكتابة الأدبية وتشكلها، كما يأتي بعد النص لأنه مطلب وهدف له، وبذلك تتداخل « العلاقة بين النص والأثر، حتى لتنعكس معادلة السبب والنتيجة... حيث أن القراءة سبب للكتابة فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصه.. و.. لحظة الكتابة هي لحظة توجه نحو القارئ، والكاتب نفسه يتلقى ما أبدعه كقارئ أول له .. والكتابة في مقابل هذا هي سبب للقراءة فلولا وجود ما يقرأ ما أمكننا إحداث ذلك الفعل »[4].

يبدو واضحا، الأهمية التي يوليها التفكيك للقارئ، إذ هو وحده عبر لعبة التأويل من يُخرج ما يعتمل داخل النص، من لذة كتابية التي تنتقل جدلا إلى متعة قرائية لما يحسه القارئ من حرية التنقل بين داخل النص وخارجه دون قيد بنية أو استقرار معنى؛ حيث يمتطي القارئ نشاطا تهديميا محاولا خلق عوالم جديدة لا تركن إلى مركز مرجعي، وتنفتح بفصل النص/الدال عن معناه/مدلوله على مضاعفة الدلالة ولا نهايتها، متتبعا ما يفخخه النص من فجوات تساهم على تمزيق ما فيه من تصريح دلالة وتفسير صحيح للمعنى، دافعا القارئ إلى تفعيل دينامية إساءة قراءة النص التي تحرك القارئ إلى ملاحقة المعنى المكتمل الذي لا يكتمل.

بالتالي، التحليل التفكيكي للنص، أقصى المؤلف ونثر قصده على امتداد التداخل النصوصي، نتيجة رفضه لمركزية البنية النصية ودعوته إلى الانتشار الإختلافي اللانهائي للدلالة.

وعليه، يكون التحليل التفكيكي صاحب الأولية في نقله المنظور النقدي من النص إلى التفاعل بين النص- القارئ، مما أعطى مفهوما مغايرا للنص الأدبي عبر تفعيل النص

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 130.

[2]- عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة (من البنوية إلى التفكيك). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص: 304.

[3]- عبد السلام المسدي. قضية البنوية. ص: 135-136.

[4]- المرجع نفسه، ص: 137.

إساءة قراءته وتعطيل اكتمال معناه، وانتقلت التفكيكية من مركزية المعنى داخل نظام البنية إلى اللعب الحر؛ حيث لا مركز ولا نظام، فرغم « فعالية التقويض وقدرته على زعزعت المسلمات التقليدية الميتافيزيقية الغربية إلا أن ... دريدا لم يقدم بديلا عن مسلمات الميتافيزيقيا الغربية بعد أن قوضها، بل إن البديل نفسه، كما يرى دريدا يستيسم بسمات الميتافيزيقيا لا محالة »[1].

بذلك يكون التحليل التفكيكي، اكتفى بممارسة تفكيك النموذج التحليلي البنوي دون أن يقدم بديلا نموذجيا تحليليا محكما ومتماسكا، لذلك حاولت نظريات التلقي والقراءة الحد من حرية التأويل التفكيكي، حيث تساهم إستراتيجية الكتابة في ترسيم خطة منمذجة لإستراتيجية التحليل.

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 111.

2- انفتاح النقد الجزائري على التفكيكية:

قُدِّر لمجلة **Tel Quel** الفرنسية، التي ساهمت في ميلاد البنوية وازدهارها، أن تكون بدورها الفاعل في الترويج لعدم جدواها، حيث انقلب أهم روادها عليها وأسسوا السميائية.

كما رفعت -أي مجلة **Tel Quel**-علم التفكيكية[1]، التي نادت بهدم جل القوانين التي تأسست عليها البنوية.

لكن الإعلان الرسمي عن ميلادها، قدمه **جاك دريدا** (J.Derrida) في بحثه الموسوم "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، الذي ألقاه عام 1966 خلال الندوة التي نظمتها جامعة **جونز هوبكنز** في أمريكا[2].

شارك **جاك دريدا** (J.Derrida) في هذه الندوة التي كان موضوعها "اللغات النقدية وعلوم الإنسان"، من النقاد والباحثين أمثال: **بارت** (Barthes)، **تودوروف** (Todorov) **لوسيان غولدمان** (Lucien Goldmann)، **جاك لاكان** (Jacques Lacan)[3].

يبدوا من خلال هذا، أن **بارت** (Barthes) الذي شهدناه أبرز رواد البنوية، ثم أهم أعلام السميائية، أقدم على تحول مذهل وقوي نحو التفكيكية، خاصة بصدور كتابه (S/Z) عام 1970، والكتاب قراءة تفكيكية لقصة "سراسين" لـ **بلزاك** (Balzac)[4].

أما **جاك دريدا** (J.Derrida) فقد فرض فكره التفكيكي على المشهد النقدي المعاصر، عام 1967 بثلاث كتب هي: "في الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف"، و"الكلام والظواهر"، وهي كتب جعلت منه شخصية كبرى في المناقشات النظرية، التي سادت الفكر النقدي الفرنسي أواخر الستينات، وفي عام 1972 نشر مرة أخرى ثلاث كتب تحمل العناوين: "حواشي الفلسفة"، و"الانتشار"و"مواقف"[5]، كما كان له فضلا عن ما ذكرنا كتب ومقالات أخرى..

ويعتبر **جاك دريدا** (J.Derrida)، أيضا الشخصية الأبرز في تأسيس التفكيكية الأمريكية مطلع السبعينات، حيث نشر أفكاره في الوقت الذي كان فيه منتقلا بين باريس وأمريكا أستاذا زائرا، في كل من جامعة **جونز هوبكنز**، وجامعة **ييل**[6].

كان الاستقبال الأمريكي لأفكار **جاك دريدا** (J.Derrida) مقتصرا أول الأمر على من يجيدون الفرنسية، بعدها حدث انتشار واسع أواخر السبعينات، إثر ظهور ترجمات عديدة لأعماله[1].

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر). ط4؛ مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص: 54.

[2]- بول دي مان. العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر). تر، سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 3.

[3]- بسام قطوس. استراتيجيات القراءة(التأصيل والإجراء النقدي). الأردن: مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع، 1998، ص: 19.

[4]- عبد الله محمد الغذامي. الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر). ص: 68.

[5]- جون ستروك. البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. ص: 183-184-185.

[6]- كريستوفر نوريس. التفكيكية(النظرية والممارسة). تر: صبري محمد حسن، الرياض: دار المريخ للنشر، 1989، ص: 195.

من ثم تبلورت أعمال نقدية أثرت الحركة التفكيكية الأمريكية، على غرار جهود جماعة **نقاد جامعة ييل**، التي ترسخت منتصف السبعينات، والتي كانت تضم: **هيليس ميلر** (Hillis Miller)، **جيفري هارتمان** (Geoffrey Hartman)، **هارولد بلوم** (Harold Bloom)، و**بول دي مان** (Paul de Man)[2].

كان لهذا الأخير، أي **بول دي مان** (Paul de Man) بصمته الواضحة عبر ما نشر من بحوث، أهمها كتاب "العمى والبصيرة"، الذي صدر في طبعته الأولى عن جامعة أوكسفورد عام 1971[3].

كتب أيضا حول التفكيكية كثير من النقاد الآخرين، نذكر مثلا: كتاب "النظرية والنقد بعد البنوية" 1982 لـ **جوناثان كللر** (Jonathan Culler)، وكتاب **فنسنت ب. ليتش** (Vincent B. Leitch) "النقد التفكيكي(مقدمة متعمقة)" 1982، وكتاب **كريستوفر نوريس** (Christopher Norris) "التفكيكية (النظرية والممارسة)" 1982[4].

ولجت بعد ذلك التفكيكية إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، سنة 1985 وهو تاريخ صدور أول تجربة نقدية عربية تنتمي إلى هذا اللون القرائي، وترجع إلى الناقد السعودي **عبد الله الغذامي**، وعنوانها "الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)"[5].

ثم أتبعها الناقد بتجارب أخرى تعزز انتهاجه التفكيكية، على غرار كتاب: "تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)"[6]، و"القصيدة والنص المضاد"[7]، وبين في هذا الكتاب الأخير اتخاذه من التفكيكية وسيلته في التحليل بقوله: « وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار هذا الداخل، ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعيا به وبأنفسنا، وسنكون حينئذ طرفا في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح، وسائل لحل حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها »[8].

يتضح من خلال هذا، أن التفكيكية اختارت اقتحام النقد العربي المعاصر عبر بوابة السعودية وصولا من أمريكا، وهذا ربما يرجع للثقافة الانجليزية المنتشرة هناك، بينما عهدنا بقية المناهج النقدية وصلتنا عبر المنفذ الثقافي الفرنسي.

بالتالي، لم تتغلغل التفكيكية في الثقافة النقدية العربية كما ينبغي، بل تلقاها خطابنا النقدي بسلبية وسوء فهم وصعوبة مضاعفة لصوبة التلقي الفرنسي لها[9]، وذلك لأن **جاك**

---

[1]- فنسنت ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص: 279.
[2]- بول دي مان. العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر). ص: 3.
[3]- المرجع نفسه، ص: 11.
[4]- فنسنت ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص: 280-281.
[5]- يوسف وغليسي. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. ص: 95.
[6]- يُنظر: عبد الله محمد الغذامي. تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة). ط2؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2006.
[7]- يُنظر: عبد الله محمد الغذامي. القصيدة والنص المضاد. ط1؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 1994.
[8]- المرجع نفسه، ص: 81.
[9]- يوسف وغليسي. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. ص: 94.

دريدا (J.Derrida) بتفكيكيته ذات الأفكار الغامضة، لم يحترم الذهنية الفرنسية التي تتخذ من الوضوح مزية وطنية وعلامة أو رمزا يدل عليها[1].

بينما على العكس من ذلك، غدا **جاك دريدا** (J.Derrida) شخصية أكاديمية محببة لدا الأمريكيين ومركزا لدائرة نقدية تفكيكية أمريكية[2].

من ثم كانت الريادة للخطاب النقدي السعودي المعاصر في استقبال التفكيكية على المستوى العربي، حيث تعزز بتجارب لأسماء نقدية سعودية أخرى عُرفت بتنظيراتها وإسهاماتها الجادة، أمثال: **عابد خزندار**، و**سعد البازغي**، و**ميجان الرويلي**، حيث أصدر هذا الأخير عام 1996 كتابا في هذا المحال يحمل عنوان: "قضايا نقدية ما بعد بنوية(سيادة الكتابة نهاية الكتاب)"، إضافة إلى أسماء عربية قليلة أخرى، نذكر منها: على حرب وبسام قطوس...[3].

كذلك **عادل عبد الله** من خلال كتابه: "التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)"[4] كما كانت التفكيكية مبحثا ضمن دراسات أخرى، مثل كتاب "المرايا المحدبة (من البنوية إلى التفكيك)" لـ **عبد العزيز حمودة**[5].

ولم يقتصر استقبال الدرس النقدي العربي المعاصر للتفكيكية على التنظير والتطبيق، إنما تدعم أيضا بالترجمة لأعمال بارزة، نذكر مثلا: كتاب **جاك دريدا** (J.Derrida) "في علم الكتابة" الذي ترجمه **أنور مغيث** و**منى طلبة**[6]، وكتاب **كريستوفر نوريس** (Christopher Norris) "التفكيكية(النظرية والممارسة)" الذي ترجمه **صبري محمد حسن**[7]، وكتاب **بيير زيما** (Pierre Zima) "التفكيكية(دراسة نقدية)" الذي ترجمه **أسامة الحاج**[8]. أما الدرس النقدي الجزائري المعاصر، فلا يختلف في طبيعة استقباله التفكيكية، عن طبيعة استقبال الدرس النقدي العربي لها في عمومه.

ومن بين أبرز من تناولها، الناقد **عبد الملك مرتاض**، ونذكر له مثلا؛ كتابه: "بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)"، وكتاب "أ-ي دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لـ محمد العيد آل خليفة"، وكتاب "ألف ليلة وليلة(تحليل سميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)"، وكتاب "تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)".

---

[1]- جون ستروك. البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. ص: 22.
[2] - يوسف وغليسي. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. ص: 94.
[3]- المرجع نفسه، ص: 95.
[4]- يُنظر: عادل عبد الله. التفكيكية(إرادة الاختلاف وسلطة العقل).
[5]- يُنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة (من البنوية إلى التفكيك). ص: 253-352.
[6]-يُنظر: جاك دريدا. في علم الكتابة. تر: أنور مغيث ومنى طلبة، ط2؛ القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2008
[7]- يُنظر: كريستوفر نوريس. التفكيكية(النظرية والممارسة).
[8]- يُنظر: بيير زيما. التفكيكية(دراسة نقدية).

3- نموذج "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد" لـ فتحي بوخالفة:

يوضح الناقد **فتحي بوخالفة** مبتغاه في هذه الدراسة، بدءا من عنوانها، حيث يرتئي فتح حوار قرائي مقارباتي بين آليات النقد **التفكيكي**، والأدب ممثلا في جنس الرواية وحدده بـ **الخطاب الروائي الجديد**.

مصطلح **الجديد** هذا فيه إشارة، إلى البحث الدائم للنص الروائي عن الخلق والإبداع على مستوى الأدوات الكتابية .. وذلك لا يكون إلا عبر هدم القديم والجاهز والمستهلك من هذه الأدوات ..

تُقرِبُه هذه الدلالة، بمصطلح **التفكيكية**، حيث يعني هذا الأخير، في دلالته المباشرة التهديم والتشريح[1].

وقد اختار الناقد، هندسة دراسته من خلال توظيف عناوين تنظم خطواتها، ويطالعنا أولى هذه العناوين الموسوم بـ: **السميائية: دلالة الإشارة والحياد عن المسار**، الذي يقول الناقد في فاتحته: « إن تحول "رولان بارط" من الوصفية إلى البحث عن صيغة مناسبة لإيجاد مقاربات تحليلية للخطابات، لحظة حاسمة في الانتقال من البنوية إلى السميولوجيا، إذ بدأت مرحلة البحث والتأويل واستكناه المعنى بصورة لم تعهد من قبل»[2].

بالتالي، يشرع الناقد في الحديث عن الحياد عن مسار البنوية، مستهلا بـ **بارت** (Barthes) الذي قاد التحول نحو السميائية، التي شكلت بدايات الحياد، ثم وضح بعد ذلك؛ أن انطلاقة هذا البحث كان بحافز تفحص واستقراء قصد **دي سوسير** (de Saussure) من تنبؤه بظهور السميولوجيا، ودلل لذلك بقول اقتطفه من كتاب **دي سوسير** (de Saussure) المترجم "علم اللغة العام"[3]. بعدها، بين أن الدلائل وهو مجال دراسة السميائية، إرهاصاته موغلة في القدم وتطور عبر القرون الوسطى، ثم ظهر مصطلح السميائية عند **جون لوك** (John Locke)، وقد اختلط في بدايته بنظرية الكلام العامة وفلسفته.

ليستقل اختصاص السميائية مع أعمال الفيلسوف الأمريكي **شارل سندرس بورس** (Charles Sanders Peirce) وهنا دعّم رأيه بقول لهذا الأخير، مقتبس من:

dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Todorov) لـ **تودوروف** و**أوزفالد ديكرو** (Oswald Ducrot)، وبعد شرحه لهذا المقتبس، وتعرضه للمصطلحات التي أفادت منها السميائية، قال الناقد **فتحي بوخالفة**: « فما كان من المعنيين بالسميولوجيا سوى أن قاموا بتحرير منهجياتهم من سطوة البنوية بنقدها؛ وفضلا عما دعا إليه "بارط" من أن الكتابة عن النص ما هي إلا احتفال معرفي، وأن الخطاب حول النص لا يمكن أن يكون إلا نصا هو ذاته، فقد بدأ الجميع ينظرون إلى أن النص غير منجز ما دامت قراءاته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعا لتعدد القراءات.

---

[1]- بسام قطوس. استراتيجيات القراءة(التأصيل والإجراء النقدي). ص: 22.

[2]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". مجلة معارف، علمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد1 ماي، 2006، ص: 102.

[3]- يُنظر: فردينان دي سوسور. علم اللغة العام. تر: يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار أفاق عربية، 1985.

وبذلك خضع كل شيء حسب السميائيين إلى الشك والتحول وعدم الاستقرار على يقين بين »[1].

إثر ذلك، يواصل الناقد في وصف الصورة التي أحدثها دعاة ما بعد البنوية، حيث رفعوا راية الشك واللا استقرار والتعدد، في كل ما كانت تسعى إليه البنوية من تحقيق سيطرة المعنى الواحد الثابت.

ثم وضح أن حقيقة اللا استقرار هذه، التي يريد نقاد ما بعد البنوية أن يجعلوها من خصائص النص الأدبي، تعود إلى جدل المناهج نفسها، التي لم تعرف ولن تعرف استقرارا ولا ثباتا، منذ فجر الحضارة، فلا غرابة أن تنتعش السميائية والتفكيكية في أعقاب البنوية.

يقول الناقد: « وإذا كانت البنوية بطولية في رغبتها في السيطرة على عالم الإشارات التي يصوغها الإنسان، فإن مرحلة ما بعد البنوية ساخرة وذات بطولة مضادة في رفضها أخذ هذه الادعاءات مأخذ الجد. إلا أن هذه المرحلة ما هي إلا تبرير منطقي لسخرية النظرية البنوية من نفسها ... فليست السميولوجيا أو التفكيك، أو الهرمونتيكا بآخر المنهجيات، فلا بد أن تعقبها محاولات أخرى تنهض لوضع الأجوبة الجديدة على ما استعصى على تلك »[2].

اختار الناقد في هذه الفقرة، أن يستدل في قسمها الأول من مرجع "النظرية الأدبية المعاصرة" المترجم لـ **رامان سلدن** (Raman Selden)، لما لهذا الانفتاح على المعلومة من معينها الأول من دور في إضفاء قوة الحجة والتدليل في إقناع القارئ.

كما نلاحظ أيضا، سيره بخطى راكزة نحو مبتغاه، فما كانت السميائية إلا وسيلة ليشرح من خلالها رفض التفكيكية للتنظير البنوي، بالتالي لم يصدم قارئه مباشرة بهذا الرفض، إنما برر بأن التحول من منهج لآخر حاجة منطقية، في البحث عن الأجوبة للأسئلة المثارة باستمرار.

يقول الناقد **فتحي بوخالفة:** « ومن المشككين في إمكانات البنوية، "جاك دريدا"، فاعتبرها حالة انقسام بين ما تعد به وما تنجزه وتحققه، وإذا ما تعلق الأمر بعلم الأحياء واللسانيات أو بالأدب، فإن السؤال الذي يظل قائما هو: هل بالإمكان تحقيق كلية منظمة دون الأخذ بالاعتبار ما تهدف إليه، أو دون افتراض معرفة ذلك الهدف على الأقل..»[3].

من ثم، وقبل أن يصل الناقد بقارئه إلى أبرز مؤسسي التفكيكية **جاك دريدا** (J.Derrida)، تحدث عن **بارت** (Barthes) الذي يمثل أشهر المشككين في البنوية التي اعتنق أفكارها لمدة، فانتقل إلى السميائية، وبعدها إلى التفكيكية، فليس من الغريب على القارئ بذلك أن يفهم تحول **جاك دريدا** (J.Derrida) من رائد للبنوية إلى ساخر من قوانينها.

---

[1]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 103.
[2]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 103-104.
[3]- المصدر نفسه، ص: 104.

واصل بعدها الناقد في تعرضه للمتحولين عن البنوية، فتناول **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) التي تجاوزت المقاربات التقليدية التي ترى في النص منتوجا، إلى اعتباره خصوبة إنتاجية. وغدت استنادا إلى ذلك تبحث عن تعدد الدلالات من خلال ما تسميه **بالدليل** SIGNIFIANCE، وقد أحال الناقد بهذه الفكرة إلى مرجعها الأصلي:

sémiotique, recherche pour une sémanalyse، لـ **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva). بعدها يقول الناقد: « كما تختلف "جوليا كريستيفا" عن "رولان بارط" بالرغم من تقارب الهدف بين الاثنين، "فبارط" تجاوز مراحل نقدية صقلت تجربته »[1].

تابع الناقد إذن، في شرحه لقضية "ما بعد البنوية"، وهذه المرة عن طريق توضيح الاختلاف بين **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) و **بارت** (Barthes)، وهو ما يبين اهتمامه بكل من اهتدف هجر البنوية، فـ **بارت** (Barthes) كما يقول: يمثل « ذاته مرحلة جديدة من مراحل ما بعد البنوية من خلال مقاله القصير "موت المؤلف" وفيه يرفض النظرة التقليدية التي ترى أن المؤلف أصل النص ومصدر معناه، والمرجع الوحيد لتأويله »[2].

أضاف الناقد إلى من سبق ذكرهم؛ جهود **فيليب صولر** (Philippe Sollers) وهو الآخر أثار قطيعة مع البنوية، هذه القطيعة سببها كما يرى يعود للبنوية نفسها، التي أغلقت القراءات بإبعادها على القارئ، فكان لا بد للمعنى أن يبحث عن كيفية لتقويض النظام، الذي يحد من حريته.

يقول الناقد: « إن هوية المعنى تتحدد ضمن الاختلاف في تعريفه، وهذا يستدعي وجود إمكانات أخرى لصياغة هويته، باعتباره يستند إلى معاني أخرى وأزمنة أخرى، والآفاق التي تظهر فضائيا في لغة النظريات التفسيرية للظاهراتية إلى جانب الظروف الخارجية التي هي ضمن المعنى نفسه »[3].

استنادا على ذلك، يكون الناقد أسس عبر عنوانه الأول لتبرير مرحلة ما بعد البنوية أو الحياد عن المسار، ليكشف شيئا فشيئا عن فاعلية هذا الحياد الذي تكرس في التفكيكية، لذلك ختم بالإشارة إلى أبرز مقوماتها كالتقويض، والتحطيم، والاختلاف...

وهو ما يؤكده عنوانه الموالي؛ **التفكيكية: فاعلية التحول**، والذي شرع فيه، بقوله:

« إن هذا التصور لقضية المعنى أو الدلالة، قاد إلى إثراء البحث السميائي، فبدأت بذلك مرحلة "ما بعد البنوية" أو ما يسمى "بالتفكيكية" على يد "جاك دريدا" و"فليب سولير" و"جوليا كريستيفا"، الذين عنوا بالبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية، بغية كشف المعنى »[4].

---

[1]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 105.
[2]- المصدر نفسه، ص: 105.
[3]- المصدر نفسه، ص: 107.
[4]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 107.

نلاحظ من خلال ذلك، عناية الناقد في توضيح أن قصور البنوية في "كشف المعنى"، هو ما أدى إلى توسع البحث السميائي وإثرائه، وهذا الأخير كان بدوره سببا في ظهور التفكيكية.

استشهد ليؤكد على ذلك، بقول لـ **وليم راي** (William Ray)، اقتطفه من كتابه "المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية"، الذي ترجمه **يوئيل يوسف عزيز**، ذكر بعده: « لم يعد النص الأدبي محل اهتمامهم، بل إن ما استأثر باهتمامهم هو الخطاب الفلسفي أو الديني، أو الأدبي الشامل، الذي يتواصل خلال العصور، فهم ينطلقون من الشك ولا يعنيهم الوصول إلى يقين، لأن صفة النص متحولة لا تستقر على مفهوم من المفاهيم، غير أن الشيء الواضح هو معرفة طرائق البحث »[1].

انطلق بذلك الناقد في كشف اللثام قليلا قليلا، عن ملامح التفكيكية، التي اهتدف توصيلها لفهم قارئه عبر هذه المقالة، مركزا على أبرز أعلامها وهو **جاك دريدا** (J.Derrida).

حيث راح يتحدث عن بوادر نشأتها عنده، وممن كان يستمد منهجه قبل ذلك، ثم النقد اللاذع الذي وجهه للبنويين بعد أحداث الطلبة سنة 1968، من ثم تزعمه لتيار جديد يأخذ من البنوية ويتجاوزها في الوقت نفسه. ثم أعطى أمثلة على ذلك، فبين كيف نقد **جاك دريدا** (J.Derrida) فلسفة **هوسرل** (Husserl) مستعينا بقول له.

تعرض الناقد أيضا لبعض من منظومة المقولات الشهيرة التي أسسها **جاك دريدا** (J.Derrida)، والروافد الأساسية لثقافته وفكره. ثم قال: « إن "دريدا" طور منهجيته الخاصة، فنقلها من منعطف البنوية لدراسة المنظومة الفلسفية والفكرية الغربية، فتوفرت لديه الوسيلة والموضوع والرؤية الجديدة المتخمة بالمعارف »[2].

تناول الناقد بعد هذا، الغاية التي توخاها **جاك دريدا** (J.Derrida) من تطبيق منهج التفكيك وتوصل إلى أن التفكيك ليس سوى إحدى التجديدات المستمرة، التي تتوخاها الفلسفة في فرنسا، حتى تتجاوز أزمتها وتبعث الحياة في ذاتها من جديد.

أيضا سعى الناقد إلى عرض مختلف المفاهيم التي يقوم عليها التفكيك عند **جاك دريدا** (J.Derrida)، ليقول بعدها: « غرض "التفكيك" إظهار مواطن التناص في فلسفة الميتافيزيقا كما أن "التفكيك" ليس ترسيخا لمقولة موت الانسان وجعل التفكير ينحصر في إطار البحث عن مفهوم الذات، واعتباره حقلا للمعرفة، إنما هو نقد البراهين التي توصلت إليها المناهج التقليدية، وإرساء دعائم الشك في كل شيء وتفكيك بنية الخطاب على الرغم من تنويعاته، ومعاينة شبكته الدلالية »[3].

نستخلص مما سبق، الأثر البارز الذي أحدثته التفكيكية من خلال رائدها الأول **جاك دريدا** (J.Derrida) على الناقد الجزائري **فتحي بوخالفة**، حيث ترجم ذلك في مقاله الذي

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 107.
[2]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 109.
[3]- المصدر نفسه، ص: 109-110.

بين أيدينا، من خلال توظيفه المراجع التي تناولت أقوال **جاك دريدا** (J.Derrida) وشرحت مفاهيمه ووضحت منهجيته ..، وتوزعت بين المراجع الأصلية والمترجمة وحتى العربية. بالتالي برز اهتمامه الواضح، في محاولة إضاءته لمختلف ما يتعلق بالتفكيك، حتى يتخذ منه دعامة في تطبيق آليته التحليلية، وهي المهمة التي اضطلع بها عنوانه الثالث المسمى: **الخطاب الروائي الجديد إثبات المشروعية**.

بالوتيرة ذاتها، التي برر عبرها الناقد الانقلاب على البنوية وأحقية التفكيكية بالظهور، أخذ يبين في عنوانه هذا، انقلاب الخطاب الروائي الجديد، على الخطاب الروائي التقليدي. مبينا أنه لا يهدف من ذلك حصر دراسته في مجرد عقد مقارنة بين الخطابين ليردف ذلك بقوله:

« إن كلمة الجديد لا تتضمن حكما قيميا لصالح الرواية فحسب بقدر ما هي تعبر عن الظروف الواقعية الجديدة، التي سادت المجتمعات العربية في فترات لاحقة، ومن هذا المنطلق كان يتوجب الربط بين ما هو واقعي اجتماعي، وبين ما هو متخيل، حيث يصير الجديد اعتبارا من هذا التصور إشارة إلى المعطيات الحية التي عدت وليدة التغيرات الجديدة، والتي طبعت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية في الآونة الأخيرة، هذه التغيرات كانت لها انعكاستها في جعل الرواية تتخذ تحولا جديدا من حيث الشكل والمضمون »[1].

يتعرض الناقد في هذا، لمفهوم الجديد، الذي يعتبر نتيجة منطقية لأي هدم أو تفكيك، وبما أن الرواية ما هي في النهاية إلا محاولة في إيجاد الحلول، للإشكالات المطروحة في المجتمع، فعليها أن تكون مستعدة دائما لاستيعاب التغيرات الجديدة، إن كان على مستوى شكلها أو الفكرة التي تناقشها.

يقول الناقد: « إن التزام الخطاب الروائي بمجرى التحول والانزياح عن أشكال سابقة، يفرض مراجعة سياق ثقافي محدد للذهنية العربية، ضمن ممارسات ثقافية معينة ونمط تقليدي خاص .. غير أن ذلك لا يعني الإجهاز على مرحلة ثقافية سابقة بكامل خصوصياتها ونصب محاكم تفتيش تحصي عليها مغالطاتها، وتصويباتها، كما لا يعني الاندفاع في تقمص نظريات الغرب، وما توصل إليه من مظاهر الجدة، ضمن سياقات ثقافية، تعنيه بمفرده من قريب أو من بعيد »[2].

نستنتج من خلال هذا، العناية التي تحظى بها خصوصية الخطاب الروائي العربي عند الناقد، حيث أن دعوته إلى تجديد آلياته الكتابية تتسم بوضوح الغاية، وتتجاوز التسرع، الذي يختزل التجديد في مجرد التجديد.

فرغم الإغراء الذي يحظى به "الجديد"، مع ذلك يدعوا الناقد إلى احترام الممارسات الثقافية والأنماط التقليدية السابقة، كذلك رغم تأثره الواضح بالتفكيكية التي ينتهجها في هذه المقالة؛ منعه إحساسه بالمسؤولية تجاه الخصوصية العربية، من الاندفاع وراء بريق

[1]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 110.
[2]- المصدر نفسه، ص: 110-111.

"الجديد" الذي يشع من المنهج الغربي، لوعيه باختلاف السياق الثقافي الذي نتج عنه هذا المنهج.

يقول الناقد **فتحي بوخالفة**: « ينبغي على النقد في الوقت الراهن، إثارة أسئلة جديدة وقضايا ذات قيمة، حول الرواية والثقافة والمجتمع بل حتى حول النقد نفسه، من خلال السعي لاكتساب أدوات ومناهج أخرى تصوغ له مشروعيته الجديدة ضمن الواقع الثقافي الراهن »[1].

على هذا الأساس، هو يطالب النقد مثل ما فعل مع الخطاب الروائي من قبل بتجاوز الثبات على المستهلك والجاهز، إلى السعي وراء تحقيق مشروعية منتعشة، من خلال إثارة مستمرة للأسئلة الواعية التي تهدف إلى بناء آليات متجددة، من شأنها أن تساهم بفعالية على الإجابة على الأسئلة التي كان الخطاب الروائي الجديد استمدها من الإشكالات المطروحة في الواقع الاجتماعي.

وصل الناقد عبر توظيف عنوان آخر سماه بـ: **تحديد البدايات الأساسية**؛ إلى الحديث عن البدايات التأسيسية للتجربة الروائية الجديدة، والتي رأى أنها تعود إلى عصر النهضة، ثم تابع كيفية بحثها عما يحقق نوعيتها .. خاصة في ظل النقد التقليدي المعتمد على الأسئلة الجاهزة، إلى أن تطور الفكر النقدي العربي إلى طرح أسئلة معرفية جديدة ..

ليرى بعدها أن تبرير مثل هذه التحولات كامن في السياق الفكري الاجتماعي المثقل بالهزائم والإحباطات، فما كان على الخطاب الروائي ونقده إلا تلمس وظيفتهما المشروعة في مراجعة الواقع وبناء نسق فكري جديد.

بعد هذا العرض لما تخلل المقالة المدروسة من قراءة وتحليل، والذي تميز بالطرح النظري أكثر، انتقل الناقد من خلال العنوان الموالي والذي كان: **تشويه للبناء، أم تسويغ فني**، إلى مناقشة انزياح الخطاب الروائي الجديد عن المألوف السردي، متخذا بعض النماذج التطبيقية بمثابة الشاهد.

يقول الناقد: « غير أن صفة التشويه لا ينبغي لها أن تحمل حكما معينا، من شأنه إعطاء صورة سلبية للتجربة الروائية الجديدة، إذ لا يتعدى مدلولها الوظيفي، غير إحداث المفارقة، بين ما هو سالف وما هو طارئ »[2].

نلاحظ، كيف أخذ الناقد ينتصر لآليته التي يستعين بها في قراءته، وهي "التشويه"، حيث انطلق مباشرة يوضح عبرها أبرز ما يميز الخطاب الروائي الجديد مستشهدا بنموذجه التطبيقي الأول.

ثم بعد أن بيّن كيفية قيام الرواية الكلاسيكية على استقامة المتواليات السردية في عمود واحد، ومخالفة الخطاب الروائي الجديد لهذا، استدل برواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"، لـ **واسيني الأعرج**.

---

[1]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 111.
[2]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 113.

قال الناقد « إن التشكيل البنيوي لهذه الرواية، لا يكتسب مشروعية وجوده إلا من خلال التفاصيل الصغيرة التي زخرت بها، إضافة إلى الكم الهائل من التناقضات والفضاءات المتداخلة فيما بينها، فكان الأنسب المضي إلى استخدام لغة تؤكد الذاكرة التاريخية للبطل، والميزات الأسطورية للتراث الثقافي، الذي صيغ في إطاره النص»[1].

بالتالي، يشرح الناقد عبر قراءته لنموذجه التطبيقي الأول، الاختلاف الذي حققه هذا الأخير، على مستوى تشويه توالي الأحداث، وغناه بالتناقض وتداخل الفضاءات .. الشيء الذي تطلب استحداث لغة كتابة مختلفة بدورها تستوعب كل ذلك، والكاتب بكل هذه الاختلافات يسعى إلى إكساب المشروعية لخطابه الروائي.

وهي المشروعية ذاتها، التي يبين الناقد سعي النموذج الثاني لتحقيقها وإقناع القارئ بها، يقول الناقد: « والشيء نفسه أو يشبهه نلاحظه في رواية التفكك، لرشيد بوجدرة إذ يشعر المتلقي، وهو يتابع صفحاتها بنوع من الانفصام غير العادي في السياق اللغوي، إلى تفكك الأبنية، وتواتر الأقواس الشارحة، والجمل الاعتراضية والرموز .. كل ذلك جعل الرواية تتسم بنسيج مفكك لم يألفه القارئ »[2].

لم يفق الناقد، بواسطة آلية التفكيك التي أرسلها، حتى ترصد كل مكونات الرواية ليتمكن من وصف الكيفية المفككة التي طالت ما ذكر من تشويش السياق اللغوي...، بل أتبعه بمناقشة تشويش آخر تعرضت له بنى الرواية الداخلية، على غرار: تداخل أشكال الأزمنة المتعارف عليها، وتشويه الأحداث والأمكنة.

يقول الناقد: « إن انفتاح التجربة الروائية الجديدة، عما هو نسبي، والتخلص من الجاهز تجعل مسار الخطاب، يأخذ تلوينات مختلفة، وهذا ما يؤكد تداخل الخطابات، وتلك خاصية جديدة من خصائص التجربة الروائية. إذ يستوعب الخطاب بنيات سردية متعددة بمنظورات سردية متناقضة: الديني، السياسي، التاريخي، المسرحي، الشعري»[3].

مثل الناقد لهذا، بـ روايتين لـ **الطاهر وطار** "عرس بغل"، من حيث تمكنت من استيعاب بنيات خطابية ومحاوراتها، كذلك رواية "تجربة في العشق" التي ناقضت الرواية السابقة بسيادة ما هو شعري.

واصل الناقد في مناقشته للتفكيك الذي لحق بمكونات الرواية الجديدة، وهذه المرة من خلال عنوان: **تطور صورة البطل الروائي**، بوصفه كما يرى المحرك للأحداث.

يقول الناقد: « تكتسب صورة البطل ميزة الجدة، المتمثلة في الوعي المتحدي للصمت، والمسائل عما تخفيه كتل الجليد، هادفة إلى تحقيق التغيرات في البنيات والعلاقات وأنماط الوعي والسلوك، لتجديد الرؤيا وخوض معركة الصراع، للمراهنة على الواقع والحياة ...

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 114.
[2]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 114.
[3]- المصدر نفسه، ص: 115.

يكتسب البطل صفة الفعالية والتحول بمعارضته للواقع السلبي الخالي من الحركية والتطور ومحفزا لأسباب التحول والإبداع المستمر »[1].

بالتالي يتضح لنا من خلال هذا، أن الناقد بالرغم من تأثره بالمنهج التفكيكي، الذي يعتمده في قراءته التي بين أيدينا، استطاع عبر وعيه بضرورة احترام خصوصية الخطاب الروائي، من الخلاص بشكل كبير من سيطرة الآلية التحليلية الغربية.

حيث نلمحه مهتم بتجاوز مجرد وصف صورة التفكيك التي تميز بناء الرواية الجديدة، إلى البحث معها إلى إقناع القارئ بشرعيتها، وبأفكار التغيير التي تنشرها.

وختم الناقد **فتحي بوخالفة**، بعنوان: **أفق الانتظار** وهي آلية استقاها من نظرية التلقي، ليوضح أن جل الانزياحات التي حققها الخطاب الروائي الجديد تكتسب قيمتها الجمالية بالانزياح عن أفق انتظار القارئ. ووحده القارئ الذي يجمع بين الذكاء والمرونة من ستعلمه الرواية الجديدة أشياء أخرى تؤدي به إلى تغيير أفق انتظاره.

[1]- فتحي بوخالفة. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". ص: 116-117.

II. الهرمينوطيقا

1- مفاهيم في الهرمينوطيقا:

تتعد مجالات ممارسات **الهرمينوطيقا**، وتتوزع مفاهيمها النظرية، ومعالم منهجها التطبيقي، على أكثر من شخصية مؤسِسة ورائدة، وعلى اختلاف المراحل التاريخية.

منهم من يربط دواعي ظهورها ومهامها، بالهرمينوطيقا الفيلولوجية/علم اللغة التي نشأت في مدرسة الإسكندرية[1]، ومنهم « من يردها إلى المجهودات التي بذلها الأثينيون في العصر الكلاسيكي من أجل استخراج معنى الملاحم الهوميرية التي أصبحت لغتها تتمنع عن الفهم المباشر... [ومن هم من يراها] ذات أصول دينية محضة، وقد أملتها الحاجة إلى تأويل الكتاب المقدس(الإنجيل) الذي لم يعد فهمه المباشر ممكنا »[2].

بالتالي، تتحدد الحاجة إلى الهرمينوطيقا في تحقيق الفهم، عبر تجاوز المعنى المباشر نحو التأويل، وهذا له علاقة بمفهوم كلمة hermeneutic التي تعني "علم أو فن التأويل"[3]، حيث أخذت تتطور مفاهيمها، وتشكلت الهرمينوطيقا الحديثة، وكان لها روادها البارزين.

من بينهم الألماني **شلاير ماخر** (Schleiermacher) الذي يعرفها على أنها فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم[4]. ثم جاء **فلهالم دلثاي** (Wilhelm Dilthey) الذي توصل خلال تطويره وشرحه لها إلى **الحلقة الهرمينوطيقية**، التي لا يعتبرها مغلقة، ومفادها أننا نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية[5]. أما **مارتن هايدغر** (Martin Heidegger) فعكف على إقامة هرمينوطيقا للوجود، في حين قدم **هانز جورج غادامير** (Hans-Georg Gadamer) هرمينوطيقا جدلية لا تهتم بالمنهج وتتجاوزه وهو الأمر الذي خالفه **بول ريكور** (Paul Ricœur) حيث سعى لإقامة نظرية موضوعية في التفسير من ثم هرمينوطيقا تعتمد على منهج موضوعي صلب[6]، واتجه **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) في أعماله المتأخرة نحو إعادة صياغة قضايا التأويل معتمدا على المعارف الجديدة والنماذج الراقية التي جاءت بها السميائيات[7]. وتمثل نظريات القراءة والتلقي أجدد تطور يتناول قضايا التأويل[8].

واهتم أعلام الهرمينوطيقا بمناقشة جملة من القضايا والمفاهيم.. كما أسسوا عديد الآليات ليهتدوا عبرها في مقاربة النص الأدبي، سنسعى إلى التعريج على أهمها في ما يلي:

---

[1]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 400.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة(دراسة تحليلية نقدية في النظريات الحديثة الغربية). ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2007، ص: 17-18.
[3]- تيري إيغلتون. نظرية الأدب. تر: ثائر ديب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995، ص: 118.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 17.
[5]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 89.
[6]- نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط7؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2005، ص: 31-44.
[7]- أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. ص: 9.
[8]- تيري إيغلتون. نظرية الأدب. ص: 131.

❖ **الفهم، التفسير والتأويل**: يُشكل **التفسير** إلى جانب **الفهم** و**الشرح** و**التأويل** و**الترجمة** و**التطبيق**... جملة من المفاهيم الفرعية أو المقابِلة التي ينطوي عليها مفهوم الهرمينوطيقا، وتشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسَة على النصوص[1].

فقد تناول **شلاير ماخر** (Schleiermacher) عملية التفسير وجعلها مكونة من جزأين؛ الأول لغوي موكل بفهم النص لغويا، والثاني سيكولوجي/تقني(فني) موكل بفهم النص كأسلوب فردي خاص بذات المؤلف[2].

بالتالي، تتضح عناية **شلاير ماخر** (Schleiermacher) بعملية الفهم، التي اتخذ لها عملية التفسير بجزأيها منفذا للولوج إليها. وبذلك يكون أقصى التأويل ووضع الفهم «في مركز الممارسة الهرمينوطيقية. على أساس أن التأويل يبحث فقط عن المعنى الحرفي أو المجازي، في حين أن المطلوب هو "فهم" خطاب الآخر في غيريته، أي في تفرده »[3].

وجعل **فلهالم دلثاي** (Wilhelm Dilthey) التفسير النموذج العلمي الخاص بالعلوم الطبيعية والمدارس الوضعية حيث استعارته العلوم التاريخية/الإنسانية وعُمم عليها، وجعل من التأويل شكلا مشتقا من الفهم، هذا الأخير الذي رأى أنه خاص بعلوم الفكر/الإنسانية، وكل مصطلح يعارض الآخر ويحاول إبعاده والقضاء عليه، وهذا التعارض يُعد مانعا لكل مصطلح أن يقتحم منطقة/مجال الآخر؛ فإما أن تفسر على طريقة العالِم الطبيعي وإما أن تفهم وتؤول على طريقة المؤرخ[4].

تأسيسا على ذلك، يكون **فلهالم دلثاي** (Wilhelm Dilthey) فصل بين مجال التفسير من جهة وبين مجال الفهم والتأويل مجتمعين من جهة أخرى، بما أنه أدرج التأويل ضمن أجزاء الفهم الخاصة.

أما **مارتن هايدغر** (Martin Heidegger) « فإنه ينظر إلى "الفهم" باعتباره مكوّنا لكينونة الكائن وباعتباره كيفية أساسية لوجوده ولمقاربته للعالم ولذاته، أما "التأويل" فيقتضي الإمساك بهذا الفهم وإخراجه إلى دائرة الوعي والإدراك »[5].

وشكلت هرمينوطيقية **غادامير** (Gadamer) مراحل ممارستها من عمليات ثلاث تعتمد عليها مجتمعة، الأولى هي الفهم، والثانية جعلت من التفسير والتأويل مفردتين مترادفتين يدلان عليها والثالثة تتمثل في التطبيق، ذلك أننا نفهم ثم نفسر ما فهمناه، فلا يمكن أن يستقل التفسير عن الفهم أو يسبقه، وبعدها يكون التطبيق، المزدوج الفعالية؛ فمن جهة

---

[1] - عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 18.
[2] - موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 403.
[3] - عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 18.
[4] - بول ريكور. من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل). تر: محمد برادة وحسان بورقية، ط1؛ مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001، ص: 105-109.
[5] - عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 20.

تطبيق أفكارنا ومعاييرنا على النص، ومن جهة أخرى تطبيق مقولات النص ومعاييره الخاصة على معاييرنا. أي هناك ترجمة للنص وتطبيقا له في حياتنا العملية والواقعية[1].

نتيجة لذلك، يكون **غادامير** (Gadamer) طابق بين التفسير والتأويل، فَهُما مسميين للعملية ذاتها، كما سعى لإضفاء التكامل بين مراحل ممارسته الهرمينوطيقية. فبعد أن نفهم ونفسر ما فهمناه، يكون التطبيق لهذا الفهم المفسَر بتأثير النص علينا وتأثيرنا في النص.

يقتدي من خلال هذا، **غادامير** (Gadamer) بنموذج **الهرمينوطيقا اللاهوتية** و**الهرمينوطيقا القانونية**؛ « فالأول ينتهي إلى تحقيق تعاليم الوحي في الحياة اليومية، والثاني ينتهي إلى تطبيق القانون فعليا أو عمليا على حالة معينة، وكلا النتيجتين "تطبيق" للنص من خلال فهمه وتفسيره »[2].

تناول كذلك **بول ريكور** (Paul Ricœur) قضية العلاقة بين التفسير والتأويل؛ حيث رأى على عكس **فلهالم دلثاي** (Wilhelm Dilthey) أن التفسير لم يعد يورث من علوم الطبيعة بل من نماذج لسانية، لذلك فهو يسعى إلى التقليل من التعارض ويتجه إلى البحث عن التكامل المتبادل بينهما، ولتحقيق هذه المصالحة دعا الهرمينوطيقا إلى الانفتاح التكاملي مع التحليل البنوي قصد الاستفادة مما وصلت إليه البنوية من آليات تعتمدها في تفسير النص كمرحلة أولى وأساسية، عن طريق إبراز بنية النص والعلاقات الداخلية التي تشكله، ثم يتقدم التأويل لتحديد الدلالة العميقة للنص، أي تأويل التفسير الذي توصلنا إليه سابقا[3].

يساوي من خلال هذا، **بول ريكور** (Paul Ricœur) بين التحليل البنوي والتفسير، ويصالح بين التفسير والتأويل، حيث أوكل للتفسير مهمة كشف كيفية البناء الداخلي للنص، وللتأويل تكملة ما تم التوصل إليه عبر إعطائه دلالة تأويلية؛ « وهكذا يجد التفسير تتمته في التأويل، ويجد التأويل أساسه العلمي ومرتكزه الموضوعي في التفسير»[4].

كان لـ **هانز روبرت ياوس** (Hans Robert Jauss) كممثل عن نظريات القراءة والتلقي، هو الآخر تجربته ذات المنطلق الانفتاحي على القارئ، والمناهض للدراسات النصية المحايثة التي ركزت فقط على مرحلة التفسير، فعلى غرار **غادامير** (Gadamer)، كان يؤمن بوحدة اللحظات الثلاث: الفهم، والتفسير أو التأويل والتطبيق، بالتالي سعت جمالية التلقي إلى رد الاعتبار للفهم والتطبيق، فالتطبيق هو التتمة المنطقية والطبيعية للفهم والتفسير، وهو الوضعية الملموسة التي تربط بين النص والحاضر[5].

نتيجة لذلك، يقتدي **ياوس** (Jauss) بـ **غادامير** (Gadamer) في جعله من التفسير والتأويل مفردتين تحملان الدلالة ذاتها، ويخالف التفسير المحايث والمنتهي الذي تعتمده المناهج النصية، عبر تركيزه على تفعيل عملياته الثلاث بالقارئ، من ثم يغدو لدينا فهم

---

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 20-21.
[2]- المرجع نفسه، ص: 21-22.
[3]- بول ريكور. من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل). ص: 105-109-118-120.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 19.
[5]- المرجع نفسه، ص: 22-23.

للقارئ يتلون بخلفيته الفكرية والثقافية التي تمثل الحاضر، يلتقي هذا الفهم الحاضر بالنص، فينتج من خلال عملية التطبيق تفسيرات/تأويلات للقارئ غير منتهية، وبتأويل القارئ لفهمه للنص تتفعل عملية التطبيق أيضا، حيث يُحقق الفهم التفسير/التأويل، ويحقق التفسير/التأويل المؤسَس على خلفية القارئ الفهم المتغير والمستمر.

❖ **عملية الفهم بين شلاير ماخر** (Schleiermacher) **وغادامير** (Gadamer): ساهم **شلاير ماخر** (Schleiermacher) من خلال تسليطه الضوء على **عملية الفهم** في حد ذاتها وعلى الشروط الضرورية لمقاربة النصوص وتفسيرها؛ في تشكيله نقطة تحول نحو الهرمينوطيقا الحديثة، حيث تجاوز مهمة الهرمينوطيقا التقليدية المتمثلة في متابعة المعنى، إلى تركيزه في وضع القوانين والمعايير التي تضمن الفهم المناسب للنصوص أيا كانت هذه النصوص في تحققها الملموس[1]. وتركيزه على ضمان "الفهم المناسب" حذا به نحو التصدي لـ"سوء الفهم المبدئي" خاصة وأننا أقرب لسوء الفهم أكثر من الفهم، ما دام النص يزداد غموضا لنا كلما تقدم في الزمن، لذلك كان لابد من قيام علم أو فن يعصمنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم.

وعلى هذا الأساس وصل **شلاير ماخر** (Schleiermacher) بالهرمينوطيقا -عوض أن تكون في خدمة علم آخر- إلى أن تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم[2].

ثم لأن النص حسب رأيه وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، هو ينطلق من هذين الجانبين للنص لوضع قواعد الفهم؛ فكون النص تعبير لغوي يشير إلى جانبه الأول: **اللغوي** أي اللغة كوجود موضوعي مشترك، بينما لأنه ينقل فكر مؤلفه فهذا يشير إلى جانبه الثاني: **النفسي** أي استخدام المؤلف الذاتي والخاص للغة. وتكون عملية الفهم ممكنة عبر تفعيل العلاقة الجدلية بين الجانبين[3].

يؤسس بذلك **شلاير ماخر** (Schleiermacher) عملية الفهم الصحيح والمناسب، من جهة على علاقة النص بكلية اللغة ودرجة تحويله لها وهو ما استدعى قاعدة التأويل اللغوي أو النحوي ومن جهة ثانية على علاقة النص بفكر المؤلف باعتباره ناجما عن السيرورة النفسية الأصيلة التي أبدعته وهو ما استدعى قاعدة التأويل النفسي أو التقني. تصبح إثر هذا مهمة الهرمينوطيقا فهم المؤلِّف وليس فهم النص، أي فهم النص باعتباره تعبيرا عن تجربة المؤلف الحية وعن فهمه للعالم واللغة والأشكال الأدبية[4].

وحتى يتحقق هذا الفهم المناسب للمؤلِّف « أو لكي يفهم النص كما فهمه مؤلفه، يجب أن يرقى إلى نفس مستوى المؤلف الذي يريد فهمه، وأن يجتهد لكسب معرفة باللغة المماثلة لتلك اللغة التي يمتلكها المؤلف، ولكسب معرفة بالحياة الداخلية والخارجية للمؤلف. وفي هذه الحالة فقط، أي عندما يضع المؤول نفسه على قدم المساواة مع المؤلف،

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 25.
[2]- نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 20.
[3]- المرجع نفسه، ص: 20-21.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 27-29.

فإنه يستطيع أن يفهم العمل الأدبي بكيفية "أفضل" من فهم المؤلف له، بل ويستطيع أيضا أن يفهم المؤلف بكيفية أفضل من فهم هذا الأخير لذاته »[1].

يَعتَبِر **شلاير ماخر** (Schleiermacher) هذه المساواة الأساس الهام للفهم الصحيح، إثر هذا طالب القارئ حتى يفهم النص فهما موضوعيا تاريخيا؛ أن يتجاهل الهوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النص، وأن يبتعد عن ذاته وعن أفقه التاريخي الراهن، لكن هذه المساواة مستحيلة من الوجهة المعرفية[2].

رغم ذلك، يبقى **شلاير ماخر** (Schleiermacher) أبا للهرمينوطيقا الحديثة، وللمفكرين الذين جاءوا بعده، سواء بدأوا من الاتفاق أو الاختلاف معه، فإذا كان تركيزه على وضع القواعد والقوانين التي تعصمنا من سوء الفهم المبدئي، فـ **غادامير** (Gadamer) رأى نقطة البدء ليست هي ما يجب أن نفعل أو نتجنب في عملية الفهم، بل الأحرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد[3]، وعليه، يكون خالف **شلاير ماخر** (Schleiermacher) بضرورة تحويله الاهتمام إلى عملية الفهم في حد ذاتها، في حيثياتها الخفية، وفي بعدها التاريخي، حيث سعى إضافة لهذا في كتابه "الحقيقة والمنهج" إلى التأكيد على ضرورة تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي الذي أضفاه عليها **شلاير ماخر** (Schleiermacher)، وبالتالي ضرورة فصل النص عن ذهنية المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه[4].

منظور **غادامير** (Gadamer) حول تجاوز القواعد والقوانين، يجسد دعوته إلى تجاوز المنهج العلمي المنظم، الذي لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أو لا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها، والتركيز في مقابل ذلك على الاهتمام بتحليل عملية الفهم في ذاتها[5]، تأسيسا على هذا أطلق تصوره الخاص لعلاقة الفن بالعالم أو بالواقع. فـ **غادامير** (Gadamer) يمنح الشكل الجمالي ومن ثم الوعي الجمالي الذي يركز اهتمامه على تلقي هذا الشكل لأغراض جمالية خالصة مكانة ثانوية، مقارنة بالمكانة التي تحتلها الحقيقة التي تنبع من العمل الفني نفسه، نتيجة لذلك يكون **غادامير** (Gadamer) دافع عن مضمون الفن ومعناه الذي كان قد أُهمل لصالح جمالية الشكل[6].

بالتالي، « عملية الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية خاصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص. ومن جهة أخرى فإن النص الأدبي، باعتباره "معرفة"، ورغم كونه ناجما عن تجربة المبدع الذاتية سوف يستقل عن مبدعه ويمتلك موضوعيته ويصبح وسيطا له ثباته الدائم وديناميته وقوانينه الخاصة. وهذا الوسيط

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 29.
[2]- نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 23.
[3]- المرجع نفسه، ص: 23-37.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 36.
[5]- نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 37-38.
[6]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 36-37.

الموضوعي المحايد إلى حد كبير هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، ومتكررة ومفتوحة للأجيال القادمة »[1].

حيث يرى **غادامير** (Gadamer) أن الكتابة تمنح النص شكله الثابت المحايد، كما تمنحه استقلالية عن كل العناصر النفسية التي تولد عنها؛ إثر ذلك يُحدِد مسعى الفهم في معنى النص في حد ذاته، من ثم فهو يرفض تحديد هذا المعنى بإرجاع النص إلى قارئه الأصلي أي المرسل إليه المعاصر الذي يكون النص قد كُتب من أجله[2]، خاصة وأن معنى العمل الأدبي كما يرى « لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلِّفه، وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تُغَربَل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبدا مؤلِّف العمل أو جمهور معاصريه »[3].

على ضوء ذلك، يصوغ **غادامير** (Gadamer) أولى قواعده الهرمينوطيقية: « ليس الفهم عملية نقل نفساني. ولا يمكن لأفق معنى الفهم أن يُحد لا بما كان يقصده المؤلف، ولا بأفق المرسل إليه الذي كُتب النص أساسا من أجله.. أما القاعدة الثانية.. فمفادها أن المعنى ليس "شيئا" ينتمي إلى الماضي المطلق بحيث يكون بإمكاننا استخلاصه "كما هو" دون عناء، و"بموضوعية" خالصة مستقلة عن وضعيتنا التاريخية الراهنة بكل معاييرها ومفاهيمها المسبقة الخاصة »[4].

انطلاقا من هذا، يفتح **غادامير** (Gadamer) عملية الفهم لأن تكون إنتاجية مبدعة إثر مشاركتها في إنتاج المعنى، لكن مع الوعي بعدم قدرته على الإمساك بجميع أبعاد النص الدلالية ما دام لا يوجد أي منهج علمي أو غير علمي يضمن الوصول إلى حقيقة النص، أي لا مجال لمعرفة النص الأدبي "كما هو"، و"عملية التطبيق" هي من يخلص عملية الفهم من سمتها الإسقاطية الذاتية ويحولها إلى عملية قائمة على التفاعل بين النص والمؤول ويتحقق فيها انصهار أو اندماج بين أفق الحاضر/أفق المؤول وأفق الماضي/أفق النص لكن يُعاب على **غادامير** (Gadamer) أنه ربط نتيجة هذا الاندماج بوجوب الانتقال المستمر للماضي في الحاضر إذ تكون أفكارنا المسبقة ومفاهيمنا القبلية نابعة من التقليد ذاته أو التراث[5].

❖ **فهم الذات لذاتها عند بول ريكور** (Paul Ricœur)**:** غدت الهرمينوطيقا عند **بول ريكور** (P. Ricœur) إضافة لكونها فهم للحياة والعالم والكينونة، هي فهم الذات المؤولة لذاتها من خلال كل ذلك فالفهم يكشف لنا عن إمكانات لوجودنا في العالم لم نكن نعرفها أو نعيها قبل الشروع في عملية الفهم والتأويل، وعلى هذا النحو يغدو الفهم **صيرورة وعي** بدل كونه حضورا كليا للذات الواعية.

ويرى العامل الأساسي في طرحه مشكلة تعدد التأويلات وصراعاتها، أي قراءات مختلفة للنص، هو الجدل القائم بين الثقة وعدم الثقة في النص، ولا يعني هذا الارتياب

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 37.
[2]- المرجع نفسه، ص: 38-39.
[3]- تيري إيغلتون. نظرية الأدب. ص: 126.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 40.
[5]- المرجع نفسه، ص: 40-41-42-47.

الشك المطلق في النص أوفي رموزه وعلاماته التي يستعملها، إنما يعني التعامل مع الرمز[1]« باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها.. إن الرمز في هذه الحالة لا يكشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح بدلا منه معنى زائفا. ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح »[2].

بالتالي، يؤسس هذا الارتياب والشك للذات أن تفهم وجودها الحقيقي من خلال وجودها الخفي المنبسط في دائرة دلالات الرموز والعلامات.. من ثم، لا تعثر الذات على فهم نفسها وسط تأملها المباشر، إنما بوساطة خفايا العلامات والآثار الثقافية ويؤدي هذا من ناحية إلى أن تأويل النص يكتمل فقط عبر تأويل الذات لذاتها، وهو ما يمكنها من فهمها بشكل أحسن ومختلف، ومن ناحية أخرى أن فهم النص ليس مبتغى النص في ذاته إنما يتوسط هذا الفهم علاقة الذات بذاتها، وبذلك يتزامن تشكل الذات وتشكل المعنى[3].

نتيجة لهذا، يمر فهم النص عبر تأويله والبحث عن معناه الخفي والباطن، وهو في الوقت ذاته وسيلة فهم الذات لذاتها، الذي يمر بدوره عبر تأويلها والبحث عن شكلها الأفضل والمختلف.

استنادا على ذلك، يجعل **بول ريكور** (P. Ricœur) الذات نتاج عملية الفهم والتأويل وليست منطلقها وأساسها، لأن الذات تفهم ذاتها على ضوء النص ومن خلاله، ولا تفهم النص على ضوء ذاتها ومن خلالها، وعلى التأويل أن يظهر كمقاومة للابتعاد عن المعنى ذاته وعن الذات ذاتها، ويُقرِب ما كان شيئا غريبا عن الذات المؤولة ويجعلها تمتلكه، لكن لا يعني هذا أن نفهم التأويل على أنه عملية ذاتية ممارسة على النص[4]، إنما ما دمنا مطالبين بتملك قصد أو هدف النص ذاته، وما دام هذا القصد هو ذاته ما يريده النص وما دام ما يريده النص هو أن يضعنا داخل معناه، فالتأويل حسب ما يرى **بول ريكور**(P. Ricœur) قبل أن يكون فعلا لمفسر النص هو فعل النص: أي علاقة داخلية تعبر عن علاقة النص بالتقليد/بخارجه[5].

دعّم **بول ريكور** (P. Ricœur) هذا المفهوم الموضوعي للتأويل من مفهوم كل من **أرسطو** و**شارل سندرس بورس** (Charles Sanders Peirce) للتأويل، حيث وصل إلى إزالة الطابع النفسي عن مفهومه للتأويل وربطه بداخل النص[6]. وكان **بول ريكور** (P. Ricœur) « يعتقد "بانفتاح" النص على الدوام، وبإمكانية استعادته لذاته بشكل متجدد مقابل التأويلات النهائية والفعلية التي تمنحه معنى ما. وكان يعتقد من الجهة الأخرى

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 50-51.
[2]- نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 44.
[3]- بول ريكور. من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل). ص: 117.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 52-53.
[5]- بول ريكور. من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل). ص: 120.
[6]- بول ريكور. من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل). ص: 121.

بإمكانية وجود تأويل "موضوعي" لا يتدخل فيه المؤول ولا يفرض فيه رؤيته على النص، ومنها كانت نظريته تغفل كلية علاقة المفسر بالنص »[1].

وإن كان **بول ريكور** (P. Ricœur) فتح نصه على تأويلات متعددة، فإنه أغلق على هذه التأويلات داخل النص. واهتم بتأسيس مفهومه للتأويل على قواعد موضوعية علمية ردا على اللا منهج واللا موضوعية التي وسم بها **غادامير** (Gadamer) نظريته في الفهم.

❖ **النص بين الانفتاح وحدود التأويل عند أمبرتو إيكو** (Umberto Eco)**:** يتمثل مشروع **أمبرتو إيكو** (U.Eco) الهرمينوطيقي في تأكيده على انفتاح العمل الأدبي ولا نهائية إمكاناته التأويلية، من جهة وحرصه جهة أخرى على وضع جملة من المعايير والقواعد والحدود التي تحكم عملية التأويل[2]، ذلك أن العمل الأدبي المفتوح يُعطي الأهمية **لأفعال الحرية الواعية** عند المؤول، وجعله المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات، ينجز من خلالها شكله الخاص دون أن تؤثر فيه أية ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل الأدبي[3]. وبربطه بين الحرية والوعي، يكون قد أبطل « مقولات الفكر التفكيكي، والفكر البراغماتي المتأثر بالتفكيكية، والتي أصبحت تميل إلى منح المؤول الحرية "الكاملة" في تأويل النص، بل والأكثر من ذلك أنها ترى أن كل تأويل ليس إلا انعكاسا لأهداف المؤول ومقاصده وتوجهاته الخاصة، ومن ثم فإن كل التأويلات الممارسة على النص هي "تأويلات سيئة"، وكل قراءة هي "قراءة سيئة" أو "خاطئة"، أو ستكون كلها "جيدة" و"مناسبة" على حد السواء، أي أنه لن يكون بوسعنا أن نفضل أيا منها على الآخر ومادام الأمر كذلك فلا يوجد في الأصل أي تأويل للنصوص، بل توجد "استعمالات" فقط: إننا نستعمل النصوص حسب مقاصدنا وغاياتنا المعلنة أو الخفية »[4].

وسط هذه الفوضى في الحرية والاعتباطية في التأويل، والدعوة إلى عدم احترام النص الأدبي بفرض توجهات القارئ عليه، حيث كان نتيجة كل ذلك مساواة غير عادلة بين القراءة والتأويل والاستعمال؛ تبنى **أمبرتو إيكو** (U.Eco) انتقادا معارضا لهذا الموقف حيث دافع عن التمييز بين تأويل النص الذي معناه الخضوع إلى وحدته العضوية وخصوصية انسجامه الداخلي، وقصده العميق، وبين استعمال النص الذي يسعى إلى ملاءمته مع مقاصدنا الخاصة من خلال قهر هذا النص وعجنه ومن ثم اللا بحث عن مقاصده العميقة. بالتالي القارئ السيئ حسب **أمبرتو إيكو** (U.Eco) هو الذي يستعمل النص لا من يؤوله. ولأن للنص طبيعة تنأى به عن قبول كل التأويلات، تصدى **أمبرتو إيكو** (U.Eco) في كتابه "حدود التأويل" لمهمة وضع مقاييس وقواعد وحدود تحكم عملية التأويل وتسمح لنا بالكشف عن التأويلات التي تناسب النص، أو أن نتعرف على التأويلات المغلوطة أو غير المقبولة[5]، سنحاول التعرض لبعض منها.

---

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 55.
[2]- المرجع نفسه، ص: 56.
[3]- أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. تر: عبد الرحمن بوعلي، ط2؛ سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001، ص: 17.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 56-57.
[5]- المرجع نفسه، ص: 58.

تَمثَّل أول هذه المقاييس في تحديد النص "لحقل الإيحاء" ومن ثم "لحقل الاختيارات" الممكنة بواسطة "تنظيمه الداخلي المضاعف"، أي ينظم حقل الإيحاء انفتاح الشكل الجمالي على تعدد التأويلات ويحد من اعتباطيتها، ويثير أيضا إيحاءات معينة وينشطها ويؤكدها ويدعمها وفي المقابل يعطل أخري مع تبيين أنها غير ممكنة، ولذلك وجب على تنظيم العمل الفني أن يكون **مضاعفا** بحيث تتكرر التأثيرات ويظهر أن الإيحاء "موجَه" في اتجاهات معينة دون أخرى. وللنص خصوصية بنوية تسمح بتنوع التأويلات وتغير المنظورات، وفي الوقت نفسه تعمل على تنسيق كل من التنوع والتغير[1]. فمثلا « البنية نفسها للجمل وللكلمات -التي تملك سلطة الإيحاء والقدرة على الدخول في علاقة إيحائية مع جمل وكلمات أخرى- تسمح بكل التبادلات، وتقبل بالعلاقات الجديدة، وبالنتيجة تقبل بآفاق إيحائية جديدة »[2].

في حين يتمثل المقياس الثاني في سمة **الكلية** أو **الوحدة العضوية**، ذلك أنه يرى **أمبرتو إيكو** (U.Eco) أن جميع مدلولات النص في تداخلها وتشابكها تستطيع العمل عبر التضامن والتوحد على إشباع وإثراء **المدلول الكلي**. لا على تفكيكيه -على غرار التفكيكية- وتشظيته باستمرار، وإشعاع التأويل الدلالي ينعكس على المجموع ككل ويرتبط بمقياس **الكلية** هذا مقياس **قصد النص**، فاعتبار البناء النصي **كلية** منسجمة تحققها مجموعة من العلاقات الدلالية الداخلية والمتشابكة، يفرض وجود قصد نصي خاص (وحد أو متعدد) يحتم علينا الخضوع له والانطلاق منه والتأسيس علية. من ثم اتخاذه كمعيار للتأويل ولتحديد إمكانية هذا التأويل. إذ لا يمكن اختزال قصد النص في قصد المؤلف ولا في قصد القارئ، ولا يمكن الانطلاق منهما في التأويل، لأن ذلك يجعله، أي التأويل مستحيلا، مادام الأول صعب تحديده والثاني فيتعدد بتعدد القراء[3].

بذلك نكون قد تعرضنا لجزء يسير من مقاييس **أمبرتو إيكو** (U.Eco) التي ضمنها كتابه "حدود التأويل"، حيث كان قد دعّم المقاييس السالفة بأخرى مكملة ومساعدة، والتي تعتبر محاولة من عديد محاولاته في مسألة وضع المعايير والمقاييس الهرمينوطيقية التي تتحكم في عمليات التأويل وتراقبها، إذ غدت هذه المسألة ضرورة ملحة للغاية طرحتها طاولة الجدل الهرمينوطيقي المعاصر. وبذلك أيضا يكتمل المسار الدائري الذي قطعته الهرمينوطيقا والذي يبدأ وينتهي، مع كل من **شلاير ماخر** (Schleiermacher) و**أمبرتو إيكو** (U.Eco) على التوالي، بالبحث عن القوانين والمعايير التي تعصمنا من سوء الفهم وتؤدي إلى تأويل صحيح ومناسب للنص[4].

---

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 60-63.
[2]- أمبرتو إيكو. الأثر المفتوح. ص: 29.
[3]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 63-64-65-66.
[4]- المرجع نفسه، ص: 84.

2- انفتاح النقد الجزائري على الهرمينوطيقا:

انتقل مصطلح الهرمينوطيقا عام 1654 للدلالة على معنى علم أو فن التأويل، بذلك تجاوز علم اللاهوت ليتسع مفهومه في تطبيقاته الحديثة، فشمل مجالات وعلوم مختلفة[1]

وشكلت **ألمانيا** نقطة تطور مهمة عبر إسهامات مفكريها الكبرى في الهرمينوطيقا. على غرار **شلاير ماخر** (Schleiermacher) الذي يُعد مؤسس التراث الهرمينوطيقي الحديث، دعم هذا الأخير **فلهالم دلثاي** (Wilhelm Dilthey)، ثم **مارتن هايدغر** (Martin Heidegger) بمختلف منجزاته وأهمها مثلا؛ كتاب "الكينونة والزمان" 1927، بعده **غادامير** (Gadamer) خاصة بتحفته "الحقيقة والمنهج" 1960[2].

وأثمرت آثار **غادامير** (Gadamer) المعرفية وبصماته التأويلية، إضافة لمن ذكرنا من رُواد، أعمالا وكتبا وأعلاما في التأويل المعاصر خارج ألمانيا، أمثال **جياني فاتيمو** (Gianni Vattimo) و**أمبرتو إيكو** (U.Eco) في إيطاليا، و**بول ريكور** (P. Ricœur) في فرنسا[3]. كذلك وجدت أتباعا مهتمين في أمريكا خاصة من أواخر الستينات إلى أواسط الثمانينات، ومن الأعمال الكبيرة نذكر: كتاب **إ.د. هيرش** (E.D.Hirsch) "الصحة في التفسير" 1967، وكتاب **ريتشارد بالمر** (Richard Palmer) "علم التأويل: نظرية التفسير عند **شلاير ماخر** و**دلثاي** و**هايدغر** و**غادامير**" 1968، وكتاب **ريتشارد رورتي** (Richard Rorty) "الفلسفة ومرآة الطبيعة" 1979[4].

أما النقد العربي فلا زال يكتشف باحتشام وتأخر هائل الهرمينوطيقا، حيث لم تلق مع روادها العناية والاهتمام الجدير بهما[5].

ومن الترجمات التي حظي بها روادها نورد مثلا: **غادامير** (Gadamer) الذي ترجمت له **أمال أبي سليمان** "اللغة كوسيط للتجربة التأويلية"، وترجمت له **نخلة فريفر** "فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإيديولوجيا"، ونشرت هاتين الترجمتين مجلة "العرب والفكر العالمي" في عددها الثالث سنة 1988.

كذلك اهتم النقد العربي المعاصر بـ **بول ريكور** (P.Ricœur)، على غرار كتاب **حسن بن حسن** "النظرية التأويلية عند بول ريكور"، كما ترجم له **سعيد الغانمي** كتاب "نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى)"[6]، وترجم له **محمد برادة** و**حسان بورقية** كتاب "من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل)"...

ولا يختلف حال النقد الجزائري المعاصر عن حال تلقي النقد العربي للهرمينوطيقا ففي ما يخص التأليف نذكر مثلا كتاب لـ **عبد الغني بارة** عنوانه "الهرمينوطيقا والفلسفة(نحو

---

[1]- نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 13.
[2]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 402-406-407.
[3]- هانس جيون غادمير. فلسفة التأويل(الأصول ،المبادئ ،الأهداف). ص: 8.
[4]- فنسنت ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص: 203-219.
[5]- هانس جيون غادمير. فلسفة التأويل(الأصول ،المبادئ ،الأهداف). ص: 7.
[6]- يَنظر: بول ريكور. نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى). ط2؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2006.

مشروع عقل تأويلي)"، أما الترجمة فنمثل لها بترجمة **محمد شوقي الزين** لكتاب **غادامير** (Gadamer) "فلسفة التأويل(الأصول، المبادئ، الأهداف)".

كما أنشأت كلية الآداب واللغات بجامعة **عباس لغرور-خنشلة** مخبر **التأويل والدراسات الثقافية المقارنة"**، ودعت لعقد الملتقى الدولي **التأويلية (الهرمنيوطيقا) وتفسير النصوص**: قراءات في المرجعيات واستشكالات في المفاهيم، يومي 27-28 أفريل 2015.

3- نموذج "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)" لـ محمد الأمين بحري:

يضعنا الناقد **محمد الأمين بحري** بداية من العنوان في حوار راقٍ يجمع بين عوالم مختلفة، فمن جهة نجد الهرمينوطيقا المتعددة المجالات والمختلفة المفاهيم والمناهج تمتزج رؤى روادها المتصارعة، مشكلة آلية قرائية انسيابية هدفها كشف الحقيقة الثقافية المختبئة بين ثنايا مقول الرواية الجزائرية.

تأسيسا على ذلك، تتقدم أطراف حوار أخرى، موزعة بين عالم النقد الثقافي الذي ينبسط بدوره عبر مصطلح الثقافة على تخصصات ومستويات ومتغيرات تتعلق بالمجتمع والإنسان...، وعالم الرواية الجزائرية بما فيه من جمال وتخييل وتقنية وتراث...

هذا الملتقى الحواري الذي رفعت فيه أطرافه الحواجز بين تكويناتها، سبق إليه الناقد **محمد بو عزة**؛ في كتابه -كما هو جلي في العنوان- "هرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية"، حيث اتخذه الناقد **محمد الأمين بحري** عمادا يستند عليه في التدليل في أكثر من موضع، على قضايا خص بها مقالته التي بين أيدينا.

فاقتبس منه ما يدلل به على أولى قضاياه التي عنونها بـ : **مفهوم ابستيمولوجيا الرواية**؛ يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « تتعرف الرواية في نسقها الإبستيمي بأنها وسيلة فنية معاصرة لنقل المعرفة عن طريق السرد، وهذا يعني أنها تتماثل مع سنن التخاطب المعرفي في المجتمعات البدائية حيث "كانت المعرفة تنقل بواسطة الصوت السردي" »[1].

يتضح من خلال هذا المفهوم للرواية الذي فتح به الناقد دراسته، أن مصطلحات من مثل: نسق، إبستيمي، معرفة.. تضع القارئ من البداية في إطار علمي، فعليه بذلك أن يتجهز إلى الولوج في رحلة تتجاوز كونها مجرد متعة للتذوق الجمالي.

من ثم تطرق إلى أن التواصل الروائي وتطوره حكمه جدل معرفي، وهو ما دفعه إلى البحث عن مكمن النسق الروائي. ونظامه الرمزي المتحكم في هذه السيرورة وخصص لذلك عنوانه الثاني: **النظام الرمزي للمتخيل الروائي**.

يقول الناقد **محمد الأمين بحري** في مستهل هذا العنوان: « يقترح علينا كريزنسكي KrysinsKy نموذجا نمطيا une typologie، تكوينيا للنظام العلائقي والعلاماتي للرواية، يعزو إليه محمولها التأويلي والمتمثل في البنيات التالية:

[1]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". الملتقى الحادي عشر، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2009، ص: 71.

التناص، الإيديولوجيا، الأكسيولوجيا، المرجع، الجمالية، والدوافع. لكن هوية الرواية لا تتعرف فحسب بالنظام العلائقي القائم بين هذه البنيات وتفاعلها، وإنما في انتماء كل من هذه البنيات إلى نسق معرفي معين »[1].

يكشف إدراج الناقد لهذا النموذج، عن انفتاح واع ومواكب لجديد النظريات الغربية المهتمة بالتأويل، فالنقد الجزائري المعاصر وحتى العربي، في « حاجة ماسة إلى تعميق المعرفة والوعي بالنظريات وبالمناهج التي تمكن من التقدم في القراءة النقدية للنصوص، ومن المساهمة في حل مشاكل التأويل وتصحيح القراءات »[2].

فنقاد من أمثال **محمد بو عزة** من المغرب، و**محمد الأمين بحري** من الجزائر وغيرهم ممن استهدف هذه المهمة، عبر سعيهم إلى تجاوز التقليدي من النظريات النقدية، إنما يسعون إلى الارتقاء بالفن الروائي العربي. يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « ومن هنا يمكن أن نمنح تعريفا فنيا للرواية انطلاقا من هذه الهوية الدينامية المتشجرة؛ باعتبارها "مسرحا لتفاعل أسنن وأنساق متعددة".

فيظهر النص الروائي في صورة "مشجر تترابط فيه هذه النمذجات بشكل متراتب وذي تأثير متبادل »[3].

استقى الناقد الشق الأول من هذا المقطع من كتاب **محمد بو عزة** "هرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية"، وشقه الثاني من مقالة **فلاديمير كريزنسكي** (Vladimir Kreznski) "من أجل سميائية تعاقبية للرواية"، التي قام بعرضها **عبد الحميد عقار** ضمن الكتاب الجماعي "طرائق تحليل السرد الأدبي(دراسات)"[4].

ويفضي ذلك إلى عناية الناقد في مقالته التي بين أيدينا، بالدراسات المعاصرة المهمة التي تعرضت لعلاقة الهرمينوطيقا بتقنية السرد الروائي، سواء في أعمال روادها الأصليين على غرار **فلاديمير كريزنسكي** (V.Kreznski)، أو في محاولات الناقد العربي عرضها وتبسيط مفاهيمها، على غرار كتاب **محمد بو عزة**.

من ثم، اكتسب النص الروائي هوية جديدة، حركية، دينامية، تفاعلية.. فغدا كما يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « تقوم فيه سياسة المجتمع، وعقده، ومحكيه الشعبي بخرافاته ومعتقداته وتقاليده وأساطيره وأحلامه وآماله وآلامه، التي تساور الكبير والصغير والمثقف والعامي والشريف والوضيع، ولكل مكانته وتمثيله هناك لأنه الأمر يتعلق برؤية للعالم وليس لرؤية جزئية متحيزة »[5].

---

[1]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 72.

[2]- طرائق تحليل السرد الأدبي(نصوص مترجمة). ط1؛ الرباط: منشورات إتحاد كتاب المغرب، 1992، ص: 5.

[3]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 72.

[4]- يُنظر: طرائق تحليل السرد الأدبي(نصوص مترجمة). ص: 203-217.

[5]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 72.

وفق هذا المنظور، تتجلى الرواية في كليتها بعيدا عن أي إقصاء يمس جزئياتها وإن قَلَّت قيمته وضعف حجمه. هي دعوة لرحابة الاستيعاب، إلى احترام الآخر، إلى نبذ التحيز، وستنعكس بالضرورة هذه الدعوة لتنظيم العلاقات داخل المجتمع الحقيقي. نتيجة لذلك، يتأكد مسعى الناقد من وراء توظيفه لهذه التقنية التحليلية، في النهوض بنص الرواية ونقدها ومجتمعها.

يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « فحق للروائي من هنا أن يكون ممثلا وناطقا رسميا باسم أمته ومجتمعه، فيروي على الملأ أسطورة المنشأ والمنتهى والكائن وما يأمل أن يكون. وحق للدارس أن يكون أنثروبولوجيا يمتاح نسغ دراسته من التجذر الثقافي للمحكي والمسرود. وهذا ما ينتظرنا في هذه المداخلة التي سندرس فيها بانوراميا "نماذج من النسق الثقافي للرواية الجزائرية" وتأويليته في ضوء الدراسة الأنثروبولوجية للمفاهيم والدوال الثقافية المعتمدة وتأويليتها في ضوء مفاهيم النقد الثقافي المعاصر »[1].

يتضح من خلال هذا، أن الروائي وحده من له مقدرة تمثيل ثقافة أمته، لذلك وجب على مرجعية الناقد أن تكون أنثروبولوجية، حتى يتمكن من التغلغل بين تكوينات المجتمع وعلاقات أفراده وعاداتهم ولغاتهم...

على هذا الأساس، وبعد أن بنى الناقد الدعامة النظرية العلمية لمفهوم الرواية، أخذ يبرر لآليته التحليلية التي يسعى على ضوئها دراسة الرواية الجزائرية ممثلة في النماذج الثلاث الموضحة بدءا من العنوان.

حيث تمخضت آليته التحليلية في رحاب الهرمينوطيقا واسِمًا إياها بـ **التأويل** ثم ذلل لها دربها بما يدعمها من الدراسة الأنثروبولوجية والنقد الثقافي المعاصر. ونظرية السرد.. وفي إطار هذه الأخيرة وخلال عنوانه الثالث: **صيغ توارد أنواع المحكي**؛ انفتح الناقد على أهم رواد نظرية السرد: **تودوروف** (Todorov) الذي وظف من كتابه الأصلي: "Les catégories du récit" بعض أشكال ومظاهر أنساق السرد وهي **التسلسل، التضمين، التناوب**، مُردِفا كل ترجمة مصطلح بمقابلها الأجنبي.

انطلاقا من مفاهيم هذه الأشكال، ناقش الناقد مضمون العنوان الرابع: **توارد النسق الثقافي في الرواية الجزائرية**، يقول الناقد **محمد الأمين بحري** « يقوم المحكي الروائي في الرواية الجزائرية بتأطير بنياته التاريخية والإيديولوجية والمعرفية، في صورة مدمجة؛ تسلسلا وتضمينا وتناوبا ضمن نسق كلي أعلى هو النسق الثقافي الذي يأخذ في الاتساع البانورامي ليصير رؤية للعالم يتأطر شكلها بالصور الفسيفسائية التي ترسم ملامح الشخصية الجزائرية العميقة والسطحية وتطورها عبر التاريخ »[2].

بعد هذا التوضيح لكيفية تأطير السرد الروائي الجزائري لبنيات نسقه الثقافي/رؤيته للعالم، تناول الناقد مضمون هذه الرؤية مبينا أنها تتلون بإيديولوجيات وذهنيات وأفكار

[1]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 72.

[2]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 73.

طبقات المجتمع. ويتجلى هذا المضمون في مظهرين؛ بنية سطحية مباشرة للخطاب وأخرى خفية ضمنية هي التي يرمي إليها المؤلف ويسعى القارئ لها، والتأويل فقط هو سبيل النفاذ من بنية شكلية سطحية إلى بنية تأويلية أعمق وأرحب أفقا.

يتضح نتيجة لذلك مسعى الناقد في إقناع قارئه، بجدوى آليته التحليلية، ففي عنوانه الخامس لهذه الدراسة: **فضاءات النسق الثقافي في الرواية الجزائرية**، رأى أنه قبل الاشتغال الإجرائي، لابد من « التعرف على البنيات المهيمنة وملامحها حتى يتسنى لنا تأويلها وتفعيلها ضمن فضاءات ثقافية أوسع ستشكل وسائط للعبور من البنية الخطابية إلى البنية التأويلية، فإذا كانت البنية تتعلق بمحفل الإنتاج، والدلالة بمحفل التلقي، فإن التأويل هو التفعيل الدينامي لهذه العلاقة الجدلية بين المحفلين »[1].

استنادا على ذلك، يؤسس الناقد منظوره الدراسي وفق ما تتيحه الهرمينوطيقا المعاصرة، حيث نستشف مثلا ملامح هرمنوطيقا **بول ريكور** (P.Ricœur) التي جعلت الوصول إلى المعنى الباطني الصحيح يتم عبر إزالة المعنى الزائف السطحي.

ولتحفيز التأويل اتخذ الناقد وسائط تمثلت في خصائص النسق الثقافي التي يتضمنها النص، لذلك تحتم احترام خصوصية بناء كل نص على حدا في طريقة تحفيزه للتأويل.

يتضح ذلك، في العنوان الفرعي الأول، الذي خص به الناقد عنوانه الخامس، وهو: **البعد الثقافي والحضاري للمكان في خطابي الريف والمدينة**. وعليه يشكل المكان أولى الوسائط التي يستنطقها الناقد حتى تفضي عما يعتمل داخلها من هوية ثقافية وحضارية.

حيث يرى الناقد أن جل الروايات الجزائرية منذ الاستقلال تعرضت للتواتر الجدلي بين فضاء الريف وفضاء المدينة، وسبب ذلك طبيعة المجتمع الجزائري، بعد الاستقلال التي أدت إلى الانتقال الحضاري العنيف من حياة البداوة إلى حياة الحضر. تجسدت في هذا الانتقال كما يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « كل معاني مأساة الجزائري الذي أنهكته رحلة نقل قيمه ومبادئه وأعرافه وتقاليده، وهمومه التي زحفت عليها عادات المدينة وحضرتها. فأصبحت لها من الدلائلية ما يسمح بتفجير معاني جديدة لأن الإنسان الراحل بين فضاءين ثقافيين مختلفين يكون قد غير من عاداته ولوازم حياته والتحف الفضاء الثقافي الجديد الذي راحت الروايات تكشف أطواره وترسم تفاصيله الغرائبية في مختلف الفضاءات التي تمسحها الشخصية الروائية »[2].

يبرز إثر هذا، بصيرة الناقد الفذة، من خلال حسن اختياره لكل ما يساعد آليته التحليلية في تفجير أكبر قدر ممكن من الدلالات الخفية، مثل الاختلاف والغرابة التي تلاحق الشخصية الروائية. أيضا عبر اختياره لمتون روائية تشع بملامح ثقافة المجتمع الجزائري.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 74.

[2]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 75.

يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « ومن بين أهم الفضاءات التي لاحظنا أن لها من الانتشار ذي الطابع الثقافي الواسع في عادات وطقوس المجتمع الجزائري هو فضاء الحمام الذي يتحول بانتقاله من فضاء مغلق إلى فضاء مفتوح إلى كوكب غريب يشع بمختلف الدلالات والرموز والثيمات الثقافية التي تحتاج إلى فك وتفجير في انتقال من فضاء المسكوت عنه إلى فضاء يفضي بمكنوناته للعيان وهذا ما عمد إليه الروائيون اللذين فتحوا بين أيدينا فضاء لطالما كان مغلقا، بل شديد الغلق. فتدفقت حممه الدلالية ناشرة سمياءها في الفضاء النصي الذي يغرينا بنقلها إلى ساحة التأويل والتفكيك »[1].

يظهر هنا أيضا، دليل آخر على حسن الاختيار، تمثَّل في الوسائط التي تتماشى وسمة الانتقال من الانغلاق إلى الانفتاح التي كان الناقد عرضها ضمن **مفهوم ابستيمولوجيا الرواية**، لذلك فآلية هرمينوطيقية مفتوحة على السمياء، على التفاعل والدينامية، والتفكيك.. يغريها فضاء مثل الحمام متغلغل في أعماق تراث المجتمع الجزائري. فهو فضاء ترتاده مختلف طبقات المجتمع ومختلف الفئات العمرية.. وهو مزيج من الثقافات والإيديولوجيات..

لذلك، من خلال عنوان: **فضاء الحمام-انغلاق المكان وانفتاح الهوية(عبد الحميد بن هدوقة)**، راح الناقد يطلق آليته التأويلية، تحاور نماذج من ملفوظات نص **عبد الحميد بن هدوقة** الروائي "بان الصبح"، التي باقتحامها المحظور حفزت التأويل ليفجر ما تخفيه من تنويع دلالي.

يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « يحيل فضاء المدينة على فضاء الريف، ويحيل فضاء الحمام باعتباره طقسا ثقافيا ومظهرا حضاريا على فضاء الهوية.. هوية من يرتاده ويمارس طقوسه فينتهي فردا من أفراده حينما يجبره هذا الفضاء على كشف بطاقة هويته بصورة أو بأخرى فتعرف المسافة الفاصلة بين أناسه فيضحى الفضاء فضاءات طبقية وإيديولوجية، ويضحي انغلاقه على الخارج وعلى الآخر(الرجل) انفتاحا كاشفا للمستور وفاضحا للمحظور، ومعلنا عن المسكوت عنه »[2].

استنادا على ذلك، تابع الناقد انفتاح الحمام المحدد في بؤرة مكانية تنغلق على النساء فقط، ليتحول عن طبيعته هذه فيفضح المحظور للخارج، الروائي **عبد الحميد بن هدوقة** كرجل غريب يمثل الآخر بالنسبة لهذا الفضاء، من ثم يصل الناقد عبر تأويل هذا الانفتاح، إلى تشكيل جزئية مهمة من صورته البانورامية للثقافة المجتمع الجزائري.

واصل بعد ذلك الناقد عبر وساطة فضاء الحمام دائما، في تجميع شتات الصورة ولأنه يحترم فرادة كل نص على حدا -كما بيّن سابقا- في استدراج التأويل، خصّص عنوان آخر: **فضاء الحمام من إدانة الحاضر(المرأة)، إلى إدانة الغائب(الرجل)،(أحلام مستغانمي)**؛ حيث على الرغم من أن كل من **عبد الحميد بن هدوقة أو أحلام مستغانمي**، عمدوا على تقديم فضاء الحمام كموروث ثقافي يعُج بعادات وتقاليد المجتمع الجزائري،

[1]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 75.
[2]- المصدر نفسه، ص: 78.

إلى جانب محاولتهما فتح ما كان يناسبه الغلق، مع ذلك فـ **أحلام مستغانمي** خالفت **عبد الحميد بن هدوقة** في طريقة رسم صورة هذا الفضاء.

هذا ما نحى بالناقد إلى معاينة مقتطفات من روايتها "فوضى الحواس"، ثم بيّن أنها صورت الحمام كفضاء نسوي بحت يحمل وجهان متناقضان، تحدث عن الأول ضمن عنوان: **الوجه الأول-الموروث الحضاري المقدس**، وناقش الثاني عبر عنوان: **الوجه الثاني-الموروث الحضاري المدنس**.

على ضوء هذا التناقض استدرجت الروائية آلية الناقد التأويلية، لتفجر الدلالات المتوارية في بنية الفضاء، وبيدوا أن الناقد استفاد من خلفيته الدينية، فأخذ على إثرها يستجمع أدلة من الحديث الشريف تدعم النظرة الاحتقارية والتدنيسية والتحريمية لظاهرة ارتياد المرأة لفضاء الحمام.

بالتالي، وضح الناقد إدانة **أحلام مستغانمي** للمرأة التي ترتاد الحمام، وهي تمثل **الحاضر**، من ثم يمثل الرجل **الغائب**، فاستغلت المرأة الحاضرة غياب الرجل فحاكمته بلا عدل، ما أدى إلى مسح التهمة به وتجريمه. وحق للآلية الناقد التحليلية التأويلية بذلك التحكم في الموازين فلها المقدرة مثلا على إنصاف الرجل، وتغدوا المرأة في ظلها دلالة على اللؤم والظلم...

يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « لكن القراءة التأويلية لهذه العلامة تستدعي الرجل من هروبه وتنصف المرأة بحضورها. وهذا هو التأويل الذي توصلنا إليه لهذا الخطاب المشبع بالإشارات والإيحاءات والإيماءات التي قد تجر في لحظة قراءة سطحية إلى أحكام مباشرة تسيء إلى النص والكاتب والقارئ معا »[1].

نلاحظ، أن الناقد ينتصر لآليته التأويلية، إذ الأنسب في رأيه أن نفهم الرمز والإشارة والإيحاء عبر التأويل، لأنه يمنعنا عن ما يسببه مباشرة التحليل من ظلم وإساءة.

انتقل بعد هذا، إلى وسيط آخر، يطارد عبره الدلالات المفضية إلى الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري، فبعد فضاء الحمام، قاده وعيه النقدي إلى عنوان: **خطاب الأيقون التراثي في منظور صراع الأجيال**، ليُتبِعَه بعنوانه فرعي هو: **خطاب الزي التقليدي وتمظهر الصراع الحضاري للأجيال(ع.ح بن هدوقة- أحلام مستغانمي)**.

فاشتغل الناقد على نماذج استقاها من متونه التطبيقية، باحثا عن ما يدلل على إشعاعية الزي التقليدي عراقة وأصالة.. من ناحية ورجعية وتحجر.. من ناحية أخرى فهو حقا ملتقى لصرع الأجيال، يقول الناقد **محمد الأمين بحري**: « لينشطر خطاب الموروث الثقافي في اللباس إلى صورتين متعاكستين: أصالة وعراقة وعظمة من منظور الذات المحافظة من الجيل القديم، وانحطاط وتخلف ورجعية من منظور الآخر من الجيل الجديد. وهو لعمري صراع حضاري ومظهر صدامي يؤشر إلى زعزعة القيم وتداعي الموروث

[1]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 82.

واضطراب واضح في ذهنية الجزائري الذي لا يزال في هذه الفترة يعاني ويدفع فاتورة الحضارة في انتقاله الآلي من الريف إلى المدينة »[1].

فِعْلاً نجح الناقد في استنطاق هذه البنية الممثلة في الزي التقليدي التي تتكلم ثقافة وتتنفس هوية، بنشره جوا من الأنس بينها وبين آليته التأويلية، فانفجرت تناقضا من الدلالات، ونقل للقارئ عمق الصورة التي يتضمنها الملفوظ السردي المختار؛ أحس القارئ من خلالها بجمال نقدي وقوة تأثير واحترام لخصوصية المجتمع الذي تحيل له الصورة.

أما العنوان الفرعي الثاني: **خطاب المثل الشعبي من كناية الصورة إلى بلاغة المأساة(ط.وطار-أ.مستغانمي)** حيث أغرت آلية الناقد التأويلية ما يعتمل بداخل المثل الشعبي من كناية وتحوير ومجاز، وخاصة الصورة الكنائية لمجاز المأساة، التي وظفتها الرواية الجزائرية ممثلة في النماذج التي اصطفاها الناقد.

ثم واصل الناقد يتصيد دلالات أخرى من الخطابات الثقافية الثلاثة التي اشتغل عليها؛ خطاب فضاء الحمام، وخطاب الزي التقليدي، وخطاب المثل الشعبي، وذلك من خلال عنوان آخر: **دلالة الموقف الحضاري في مظاهر صراع الأجيال**، الذي تفرع عنه بدوره عنوانين: الأول: **منعكس التراثي بين صروح الذات التقليدية ومعاول الآخر المجدد**، وعرض فيه صراع ثقافة العصر الماضي وثقافة العصر الحاضر، والثاني: **مدارات التأويل في الأنساق الثقافية والحضارية للخطاب الروائي**، والذي قال الناقد **محمد الأمين بحري** في مستهله: « تحمل مجمل الخطابات التي تمثلنا بها صراعا أسطوريا يتمظهر لنا خطابه التأويلي عبر توليفة من الثنائيات المتضادة التي من شأنها أن تنتقل بالخطاب من مظهر البنية إلى مظهر التفكيك على الشكل الآتي: (الانغلاق/الانفتاح)، (الريف/المدينة)، (المقدّس/المدنس)، (المرأة/الرجل)، (الجيل القديم-السلف/الجيل الجديد-الخلف) »[2].

وعليه، اخترقت آلية الناقد التحليلية هذه الثنائيات المتصارعة، وولجت عالما من القراءات التأويلية، تبتغي توضيح الرؤية لدى القارئ وإقناعه بالصورة البانورامية لهوية المجتمع الجزائري الثقافية، التي لملم أدق تفاصيلها عبر استنطاق نماذجها الروائية، التي يرى أنه ارتأى أن تتوزع بين قديم: **عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار**، وحديث: **أحلام مستغانمي**.

يتضح لنا، أنه رغم التأثر البارز للناقد بآليته التي أتاحتها له الهرمينوطيقا المنفتحة على الأنثروبولوجيا، والنقد الثقافي... لكنه لم يتنكر لهوية النص الثقافية، ودافع عنها.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 84-85.

[2]- محمد الأمين بحري. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". ص: 92.

الفصل الرابع

- **نظرية القراءة والتلقي وتحولات الرؤية النقدية في الجزائر**

I. جمالية التلقي(ياوس)
1- مفاهيم في جمالية التلقي(ياوس)
2- انفتاح النقد الجزائري على جمالية التلقي(ياوس)
3- نموذج "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة" لـ آمال فرفار

II. نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر) (التفاعل بين النص والقارئ)
1- مفاهيم في نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر)
2- انفتاح النقد الجزائري على نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر)
3- نموذج "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة" لـ حكيمة بوقرومة

I. جمالية التلقي(ياوس)

1- مفاهيم في جمالية التلقي(ياوس):

استمر النص في سلسلته التطويعية للمناهج النقدية، محاولا الوقوف على نمط تحليلي يهبه التغيير، الذي يفضي إلى شمولية إجرائية تستوعب ما يطرأ عليه من تجديد لا ثابت، حتى يضمن لنفسه حياة لا تركن إلى نهاية.

ولأن تحقيق كمال التحليل والدراسة لطبيعة النص الأدبية الدينامية، أمر لا يتحقق لا يزال النص يعرف مستويات تحليلية وضروب مقارباتيه، يتجاوز عبرها مفاهيمه التقليدية بكل ما تحمله من سطحية، وتوثيقية ومركزية نصانية ... ولأن المعنى أبى إلا أن يكون جماليا استدعى القارئ حتى يجادل النص فيه.

على هذا الأساس، غيرت الفعالية القرائية المشهد التحليلي للنص، حيث غدا يبحث على تمظهرات القيمة الجمالية عبر تتبعه محاولات القارئ حل شفرة النص، التي غيَّب هذا النص مفتاحها متشظيا على فجوات وفراغات، وهنا نشط فعل القراءة كمشارك في نسج المعنى لا مجرد باحث عنه، وهذا الانحراف في الاهتمام النقدي إلى فاعلية القارئ الإنتاجية للمعنى النصي، دشن منظورا تحليليا جديدا ترجمه **هانز روبرت ياوس** (Hans Robert Jauss) في نهاية الستينات عن « مجموعة من الدراسات حول مفهوم الأدب وتفسيره وكان ذلك نتيجة لنقده مختلف الإشكاليات التي خلفتها النظريات المتعاقبة التي حاولت فهمه وتحليله »[1]. والتي ركزت إما على ظروف إنتاج النص أو كيفية تقديمه، إلا أن النصوص الأدبية مع **ياوس** (Jauss) غدت محاولة فهمها ناقصة «إن ركز المرء على كيفية إنتاجها فحسب من دون أن يضع في الحسبان تلقيها »[2].

وفقا لهذه الظروف، نشأت **نظرية التلقي** في ألمانيا، كتمرد على ما ساد قبلها من منظور نقدي هيمن على القارئ كنموذج موضوعي لتحقيق المعنى الواحد للنص، في حين ينبغي أن يُدرس النص ضمن نظرية التلقي عند **ياوس** (Jauss) « بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي »[3].

بالتالي ترتبط عملية إنتاج المعنى بالحضور الفعلي للقارئ في النص، وعليه كفاعل نشط في زعزعت استقرار المعنى ومحرك للتعددية القراءات، حيث تمتد مساحة الجمالية على امتداد مقروئية النص، وعبر ذلك تقدم هذه النظرية إجراءا تحليليا للنص الأدبي يجمع بين النص والتأويل من خلال آليات تحليلية، تهدف إلى افتكاك الجمالية فيما يغيب من النص من معنى سيتوجب مشاركية للقارئ مع النص، ومن ثم تخلق هذه المشاركية جمالية إبداعية، إذ عبر كل قراءة يكون تشكيل جديد للنص.

واستنادا إلى الامتداد التجاوزي لما سبق من مآخذ نظريات إجرائية، تكون نظرية التلقي قد أجرت تحولا فعليا على مستوى عملياتها التحليلية، حيث غدا جوهر النص

---

[1]- هوليب روبرت. نظرية التلقي. تر: عز الدين إسماعيل، ط1؛ جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1997، ص: 152.
[2]- نيوتن. ك.م. نظرية الأدب في القرن العشرين. تر: عيسى علي العاكوب، ط1؛ القاهرة: عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1996، ص: 230.
[3]- هوليب روبرت. نظرية التلقي. ص: 152.

الأدبي عند **ياوس** (Jauss) « يقوم على أساس تاريخيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور»[1]؛ إذ سعى إلى تحليل النص الأدبي في ضوء تجربة المتلقي، حيث يعكس السياق التاريخي للمؤلفات الذوق الأدبي لعصر على خلاف آخر. ومن ثم بناء تاريخ للأدب تتعالق فيه السيرورة التاريخية للنصوص الأدبية بالتلقي. لكن لكي يتم هذا كرّس ياوس جملة من الأدوات الإجرائية ترسم إستراتيجية خاصة بنظرية التلقي، كيف يتم ذلك؟ هذا ما سنحاول توضيحه فيما يلي:

❖ **من تاريخ الأدب إلى تاريخ التلقي:** رغبت نظرية التلقي إذن، في دراسة النص الأدبي من خلال الأثر الذي يتركه اتصال النص بسلسلة قراءاته، ولأن العمل الأدبي « على وجه الخصوص يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما، وعليه فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته »[2].

وعليه، جاءت نظرية التلقي، لتقلب المنظور من إهمال السياق الخارجي إلى بناء تاريخ أدبي يركز على سياقات تلقي النص الذوقية عبر نشاط يجمع « التاريخ وعلم الجمال .. وما كان "ياوس" يتوسمه هو تاريخ يؤدي دورا واعيا يصل الماضي بالحاضر وسوف يطلب من مؤرخ التلقي الأدبي بدلا من أن يتقبل الموروث بوصفه معطى أن يعيد التفكير على الدوام في الأعمال المعترف بها مبدئيا في ضوء كيفية تأثيرها بالظروف والأحداث »[3].

حسب هذه الرؤية، تكون الذائقة فاعلية متحركة لها القدرة على تجديد نفسها تماشيا مع المتغيرات الحياتية، أي تجاوزت اللاتاريخانية النصية والتاريخانية التي لا تعدو إلا أن تكون « هيكل عظمي للتاريخ »[4] عبر تجريد العمل الأدبي من بعده الجمالي التاريخي إلى مجرد تتابع زمني. لكن الربط بين التاريخ والذائقة الأدبية يضمن استمرارية تحليلية تهدف إلى « بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية لتوضح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية من استبيانات بحوث تجريبية عن عمليات التلقي الأدبي لوضع الخرائط الكلية للآداب الحديثة. وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة في النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها »[5].

من ثم، فإن تاريخ الأدب يؤسس توجهاته عبر وسائل تمكنه من استيعاب تاريخ القراءات الأدبية ويمنح النص سمة التأويل التي تدخله مجال الاشتغال، خاصة وأن « العمل الأدبي يحي حيث يؤثر... أي حيث "يستدعي" التأويل .. وهكذا فإن تاريخية العمل الأدبي لا تكمن في وظيفته التمثيلية أو التعبيرية، بل تكمن أيضا وبالضرورة في التأثير

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 152.
[2]- حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضياها(دراسة). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص: 28.
[3]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 146.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 152.
[5]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 147.

الذي يمارسه »[1]، حيث يكون النص الحاضر مرتبط في قيمته الجمالية اللاقارة بسلسلة التأويلات القرائية ابتداء من أول تلقي/قراءة، إذ تقاس القيمة الذائقية الجمالية إما تراجعا أو نموا، وبهذا « النوع من الممارسة يصبح الأدب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضي والحاضر، في حين يصبح للتاريخ الأدبي مكان الصدارة في الدراسات الأدبية والنقدية لأنه يعيش على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءا من الممارسة »[2]. وهذا من شأنه إحداث التفاعل إن كان مع النص والتاريخ العام أو مع بقية النصوص، والجمع أيضا بين الإنتاج النصي وفهم القارئ والقيمة الجمالية المسترسلة استرسال الوظيفة التطورية للتاريخ التي لا يحكمها اكتمال انتهائي لأحداثها.

استنادا على هذا، « فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر»[3]، وذلك عبر تجاوز علاقة قارئ- نص إلى علاقة قارئ- قارئ، إذ عبرها فقط يتم الوصل بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية؛ وفي هذا محاولة لنظرية التلقي في تدارك ما وقع فيه الإبداع الأدبي من اختزال عن مؤثراته الخارجية.

حيث تعمقت هذه النظرة الاختزالية أكثر لدى النظريتين الماركسية والشكلانية، وإن حاولت كل منهما، أن تتجاوز المقاربة الوضعية في فصلها بين التاريخ والذوق الأدبي إلا أن مقاربة كل من النظريتين الماركسية والشكلانية « بسبب المقاربة "الأحادية الجانب" التي تتميز بها كل واحدة منها، فالأولى تنظر إلى الواقعة الأدبية باعتبارها مجرد "شهادة" على حالة معينة من حالات المجتمع، في حين تعتبرها الثانية لحظة من لحظات "التطور الأدبي" المحض »[4].

بالتالي، لأن تجاوز هذه النظرة الاختزالية يكون بإقامة علاقة بين المقاربة الجمالية/علم الجمال والمقاربة التاريخية/التاريخ، رفضت نظرية التلقي تزامنية الأدبية لدى الشكلانية وانتقدت المحاكاة الماركسية، ورأت في التركيب بين مزايا النظريتين مسعى مناسبا « لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، دون أن يعني هذا الربط، جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، الاقتصادي أو تجريده من خصوصياته الجمالية وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته »[5].

وحتى يكون هناك فعالية لهذا التكامل بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية، ينبغي تنشيط التغيير للمعيار القرائي والدينامية للتأويل النصي، بواسطة الربط الجدلي بين الإنتاج والتلقي، حيث يكون جمهور المتلقين طاقة إيجابية في بناء تاريخ التلقي في مقابل تاريخ الأدب.

يرى **ياوس** (Jauss) أنه يمكن فقط تأسيس تاريخ للأدب، عبر خلق قواعد جديدة تتعلق بالأحداث الأثرى للأدب في مرحلة من المراحل، ومن هذا المنطلق استخلص نتيجتين: أن

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 160.
[2]- صلاح فضل. مناهج النقد الأدبي المعاصر. ص: 146.
[3]- المرجع نفسه، ص:147-148.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 155.
[5]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 160.

التاريخ الأدبي « يجب أن يقوم بالدرجة الأولى على علاقة التداخل بين الإنتاج والتلقي، ثانيا إن الوظيفة الثورية والدور الفعال الذين يؤديها الشكل الأدبي لا يمكن الإمساك بها أبدا إذا نظرنا إلى هذا الشكل باعتباره مجرد"محاكاة" بسيطة، وإذ لم ندرك سمته الجدلية، أي إذا لم ندركه باعتباره وسيلة لتحويل الإدراك وخلقه »[1].

بالتالي، التاريخ الأدبي كاستمرارية لتتابع قرائي، يخرج النص من الإنتاج التمثيلي إلى الإنتاجية التأثيرية التي تخلق فعالية حوارية بين النص والقارئ وبين النصوص فيما بينها، ذلك من خلال عمليات الهدم والبناء التي تصاحب المعايير الأدبية الرامية نحو التغيير التجديدي بتجدد روح النص المسايرة لكل مرحلة تطورية. من ثم يغدو التاريخ الأدبي، تاريخا للتلقي أي لتطور الذائقة الأدبية المتنامية وفق سلسلة تلقيات واستمرارية جدلية بين جمال التلقي وجمال النص.

تأسيسا على ذلك، تتجلى فعالية الوظيفة التاريخية للأدب عند التقاء تعاقب جمالية التلقي والأثر المتزامن المنتج بالوظيفة الاجتماعية للتاريخ العام، ويتم الوصل الدينامي بين كل ذلك عبر تجربة القارئ الأدبية، أي « حيث يكون هناك خلق اجتماعي ودور تحرري يؤديه الأدب بأن يتسبب تلقي الأعمال الأدبية في انهيار .. الروابط التي كانت تفرضها عليه الطبيعة والدين والمجتمع، وعند إذن فقط سوف تبطل القطيعة القائمة بين الأدب والتاريخ وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية »[2].

هذه المفاهيم التي حاول عبرها **ياوس** (Jauss) طبع السيرورة التاريخية بمرونة تضمن لها قابلية الفهم والإدراك، وخط من خلالها أرضية إجرائية « عُدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على إشكالياته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان (لماذا تتم دراسة تأريخ الأدب؟)[3].

بما أن الفهم التأويلي للقارئ هو عصب هذه النظرية التي وسعت زاوية الفعل القرائي؛ خلقت نظرية التلقي مفاهيم إجرائية تمكن القارئ من الممارسة التحليلية للنص الأدبي في فضاء اشتغالي يجمع بين الجمال والتاريخ، ويصل سلسلة الخبرات الجمالية لتجربة القارئ حيث يكون فهم العمل الأدبي لا مطلبا تحليليا إنما بناء تشييديا إبداعيا للمعنى المتعدد.

من ثم، هذا التاريخ للتلقي الذي تجاوز تاريخ المؤلفين والمؤلفات تطلب **أفق الانتظار** كإجرائية فاعلة في تتبع التعديلات التي تصاحب التتابع التطوري للتلقي الجمالي.

❖ **أفق الانتظار بين النص والتلقي:** يرتبط **أفق الانتظار** بالخبرة القرائية التي يتخذ منها القارئ منطلقا قبليا لمواجهة أي نص، إذ ينتشر فهم النص المقروء على الامتداد النصوصي المتداخل معه، وبالتالي يشكل أفق التوقع مرجعية التاريخ الأدبية وواقع النص ذاته بالإضافة إلى كونه منطقة العمليات التي يتم فيها بناء المعنى وإنتاجه، حيث « يتفاعل

[1]- المرجع نفسه، ص: 160.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 178.
[3]- بشرى موسى صالح. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). ط1؛ المغرب-لبنان المركز الثقافي العربي، 2001، ص: 44.

تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه »[1].

نتيجة لذلك، تُقوّم هذه الآلية الإجرائية التي استقاها « "ياوس" من "كارل بوبر" ومن "مانهاين" »[2]، تطور الأدب/الجنس الأدبي، وتحديدا قياس القيمة الأدبية التي يثير انحرافها على المخزون المرجعي للقارئ -أي المعرفة المستقرة المتفق فيها مع الجماعة- توقعه، إذ تكون « لحظات (الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد »[3].

هذا الأفق الجديد الذي عُدِّل اعتمادا على الانحراف الأفق نصي الذي ضمَّن النص إشارات استبعدت استمرار الخبرة الجمالية والمعرفية لذلك الأفق، واستلزمت بناء الأفق الجديد الذي ينعكس تطورا في الفن الأدبي، عن طريق خلق النص جملة من الانحرافات الكتابية يحولها القارئ إثر تعديل أفق توقعه إلى تجديد مألوف.

وإذا كان أفق النص يُعدّل عبر فهم القارئ أفق توقعه، فإن القارئ عبر التأويل يعيد إنتاج أفق النص تطورا أدبيا؛ وهنا يتفاعل البعد التاريخي للتلقي مع ذوق القارئ، إذ يتم التمييز بين التأويلات السابقة للنص والتأويل قيد الاشتغال عبر سلسلة التلقيات التي عرفها النص من قبل، وصولا حتى أول تلقي شهده النص زمن ظهوره.

بناء على هذا، نلاحظ السمة الموضوعية التي يريدها **ياوس** (Jauss) مرجعا لانفتاح النص على تأويلات دلالية تتعدد تعدد أفق كل قارئ يلتقي مع النص، لكن على هذه الموضوعية التي تتشكل جدليا بين أفق النص وأفق القارئ، ألا تلغي هذه التعددية القرائية؛ أي أن كل قراءة جديدة تعتبر إضافة للنص لا رفضا لما سبق من قراءات.

لذلك نجد **ياوس** (Jauss) يعرف « أفق التوقع بمعايير جمالية في الدرجة الأولى ويمكن أن نلخصها بما يلي: معرفة جمهور القراء الأوائل بنوع التجربة الأدبية التي يقرؤها(رواية أو قصة صغيرة أو حكاية إلخ ...)، وتجربة ذلك الجمهور الأدبية من خلال أعمال سابقة عودته على أشكال أدبية محددة وعلى مواضيع أدبية محددة تعالج على نحو معين، وأخيرا الحدود التي يقيمها ذلك الجمهور بين اللغة الأدبية واللغة اليومية السائدة »[4].

بالتالي، يشكل أفق التوقع فعالية تتعايش ضمنها المرجعية الثقافية والفنية المشتركة بين الذوات التي تساهم في بناء التجربة الأدبية والحياتية لسلسلة القراءات، التي تمتد إلى زمن ظهور النص، وصولا إلى تشكل أفق الانتظار الذي يسعى لدخول النص قصد فهمه، كل هذا يتعايش جدلا مع تأثير النص الذي يمارسه على هذا الأفق الآني إذ يشاركه تأويل القارئ في إجراءات تعليلية تجدد نشاط المعايير الفنية المشكلة للتجربة الجمالية المشتركة مسبقا.

---

[1]- بشرى موسى صالح. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). ص: 47.
[2]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 149.
[3]- بشرى موسى صالح. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). ص:47.
[4]- حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضياها(دراسة). ص:28.

نتيجة لذلك، يكون المدى التأثيري الذي تحدثه المعايير الفنية في توليد المعنى يتساوى مع تأثير المعنى الجديد في تغيير تشكل المعيار الفني. وهذا يوضح دينامية العلاقة التي تشجعها نظرية التلقي بين أفق النص وأفق القارئ، « وهكذا يكون الجمهور المتلقي مستعدا منذ البداية بفضل أفق الانتظار المعهود لديه لكيفية معينة من التلقي، وسوف يثير النص الأدبي بواسطة إشاراته اللسانية النصية، مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة والتي تكون قد استقرت بفضل شعرية الأجناس والأساليب في شكل تجربة أدبية »[1] مشتركة.

لكن النص يسعى من خلال هذه التجربة المشتركة بسط قاعدة موضوعية متفقة تستقطب هدوء القارئ، لكن سرعان ما تصطدم قوة الاتفاق التي سعى إليها النص، بقوة انحرافية تتعلق إما بالشكل الكتابي وإما بالأسلوب ... « وذلك بواسطة تقنيات مختلفة مثل المحاكاة الساخرة أو التغريب أو إسقاط عناصر أساسية من خطاطة الجنس الأدبي واستبدالها بعناصر أخرى...إلخ »[2].

على هذا الأساس، تستثير هذه الاستبدالات انفعال القارئ محطمة مساره التوقعي لما يتبع من قراءاته عبر تعديلات إلى أن يغير نهائيا، « وهكذا تظهر الأعمال الأدبية دائما باعتبارها تكريسا أو إعادة إنتاج أو تحويلا أو تصحيحا أو خلقا مستمرا لآفاق الانتظار»[3]. وعليه، تشارك هذه النصوص بما تحوي من تشابك دلالي لا يهدأ عند نهاية، في تشييد التاريخ الأدبي بما تمارسه في تأثير مستمر على المجتمع، بواسطة إعادة تشكيلها لأفق انتظار القارئ أي تجربته الحياتية اليومية ورؤيته لما حوله.

وتَغِيب هذه الفعالية التأثيرية لسلوك القارئ في النصوص التي تسعى ساكنة في إرضاء أفق انتظار قرائها، إذ يغيب التأويل لحضور الاتفاق القرائي عند من يلتقي بهذا النص ويسود الاستقرار الذوقي وتنتشر محاكاة الواقع؛ أي يتوازى أفق النص بأفق القارئ وتنقطع الصلة التأثيرية بين الأدب والمجتمع، في حين أن النص الذي يستثير التعددية التأويلية بما يشكل أفقه من عوامل كامنة يتأثر جدلا مع تجربة التلقي بما يستحضره القراء من واقعهم المشتبك ثقافيا ومعرفيا، أي الوصل الدينامي النشط بين أفق التجربة الأدبية وأفق الفعالية الاجتماعية.

نتيجة لهذا الدور الخلاق الذي ينمي به تاريخ التلقي فهم العمل الأدبي، لجأ **ياوس** (Jauss) إلى مقولة **اندماج الآفاق** التي استوحاها هذه المرة من **غادامير** (Gadamer)[4] و« يستعمل ياوس هذه المقولة لتفسير ظاهرة "تراكم الفهم" والاختلافات الهرمنوطيقية التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية ويستخدمها من الجهة الأخرى كأساس لفهم التاريخ الجديد »[5].

---

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 52.
[2]- المرجع نفسه، ص: 165.
[3]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 165.
[4]- ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1؛ الأردن: دار الشروق، 1997، ص: 139.
[5]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 168.

هذا التاريخ الجديد هو ذاته تشكيلة من تنامي الفهم التتابعي الذي خص القارئ به النص، قصد إعادة خلقه معنى مغايرا ومتطورا عبر التسلسل الزمني، إذ تنصهر « الآفاق المتغايرة للنصوص لتحدث نقلات نوعية من النوع الأدبي عامة »[1].

تتضح هنا القيمة الإجرائية التكاملية لمعياري أفق الانتظار واندماج الآفاق في فهم التاريخ الأدبي وتجديده تاريخا للتلقيات، وبالتالي يبدو جليا الفرق بين مجرد اكتشاف معنى النص والمساهمة في بنائه، إذ لهذه الأخيرة القدرة على تغيير الوعي الاجتماعي السائد إثر تغييرها لوعي القارئ.

ويحدد **ياوس** (Jauss) اندماج الآفاق بما يلي؛ « إن الأفق الحاضر في تشكل مستمر لأنه من الضروري أن نراجع مسلماتنا المسبقة باستمرار، وعلى أساس مثل هذه المراجعة يقوم التقاؤنا بالماضي أيضا، كما لا توجد آفاق تاريخية يمكن بلوغها، والأحرى أن الفهم يكمن في سيرورة اندماج هذه الآفاق التي يدّعى فصلها عن بعضها البعض»[2]، من ثم يتم التفاعل المستمر بين النص وآفاق انتظاره إلى حد الانصهار مشكلين خبرة تطورية لما يلي من قراءات لهذا النص ولغيره من النصوص الأخرى.

يتخذ القارئ هذه الخبرة إستراتيجية خاصة في مقابل إستراتيجية النص قيد القراءة، إذ يهكيل نفسه بفراغات تستدعي توقعات القارئ لملئها، حيث تتحدد قوة النص الأدبية من غيرها، بقياس مستوى انحراف إستراتيجية النص الكتابية عن إستراتيجية القارئ التي حملها معه إلى داخل النص، وهكذا يكون المدى الإنحرافي أو ما يُدعى في نظرية التلقي بـ **المسافة الجمالية** بمثابة المنشط الجمالي المكمل للبعد التاريخي المشكلين لكل من آلية أفق الانتظار واندماج الآفاق.

❖ **المسافة الجمالية**: تشكل المسافة الجمالية، إذن، أهم الأدوات الإجرائية التي تعتمدها نظرية التلقي في تحرير الأدبية من حدود النص إلى الفضاء الاشتراكي بين النص والمتلقي، إذ تحث أفق النص على تفعيل اللامحاكاة، وأفق القارئ على الاستعداد الدائم للتغيير، وبالتالي فإن خيبة التوقع ورد فعل القارئ إزاءها هي مطلب ونتيجة لانحراف جمالي، وتتحول **المسافة الجمالية** إلى معيار إجرائي يقيس المسافة بين الواقع والخيال أو بين التوقع واللاتوقع، إذ بقدر اتساع المسافة بين كل من هذا وذاك كلما زادت قوة تأثير النص الجمالية حيث تتلامس هذه الأخيرة أكثر مع تأويل القارئ.

بناء على ذلك، يرتبط مفهوم المسافة الجمالية بتغيير الآفاق سواء أفق النص أو أفق القارئ، فكلما اتسعت دائرة الاختلاف كلما تجهزت أرضية تغيير الأفق وتجسدت الأدبية أكثر، حيث « يربط ياوس القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة "انزياحه الجمالي" عن أفق الانتظار المعهود أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤية والتجربة »[3].

---

[1]- بشرى موسى صالح. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). ص: 52.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 168-169.
[3]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 166.

معنى هذا، أن وعي القارئ يكون قبل دخوله النص مهيئا لتغيير أفقه، ومن ثمة تعديل رؤيته لما حوله، بالتالي سيهيئ تجربة تلقيه وفهمه للنص حتى تستوعب أكبر قدر من الجمالية التي تغيّب نفسها بين عوالم النص الخبيئة.

لذلك؛ « فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان "تغيير الأفق" السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه، وعلى العكس من ذلك فكلما تضاءلت هذه المسافة الجمالية ولم يقتضي العمل الأدبي الجديد أي تغيير في الأفق بل استجاب تماما للانتظار المألوف والمستقر، فإنه يقترب حين إذن من ميدان الفن الاستهلاكي والتسلية البسيطة »[1].

إذا كانت المسافة الجمالية كآلية إجرائية تسعى إلى توسيع دائرة الفهم التأويلي الذي من شأنه توسيع زاوية الأدب اللااستهلاكي والمؤثر في تغيير الواقع السائد، مع ذالك توحي عبر الاستعدادات التغييرية التي تريدها مطلبا لتجربة التلقي وللتجربة الأدبية للنص، إلى موضوعية عملية الفهم التأويلي من خلال جملة التوجيهات التي تتحكم في ذاتية الآفاق النصية والقرائية، خاصة وأن هذه الآفاق مدمجة تشكل مفهوم التاريخ الجديد، أي أن سلسلة التلقيات تفيد من موضوعية تاريخ الأدب، إلا أن مستوى الاختلاف التغييري هو الذي يزيد من مشروعية هذا التاريخ الجديد. وعليه، تدخل المسافة الجمالية آلية قياسية لا للبعد الجمالي فحسب إنما أيضا للبعد التاريخي، وحتى يتسم تاريخ التلقي باستمرارية التغيير الخلاق؛ على النص أن يسعى في أن يكون جديدا على مستوى كل أفق انتظار، بما يخفي من انزياحات لا تهدأ تأويلاتها ولا تستقر آفاق انتظارها، لأن « الانزياح الجمالي الذي يكون محسوسا جدا لدى الجمهور الأول والذي يشعر به أول الأمر كمصدر للاندهاش والحيرة، يتضاءل شيئا فشيئا لدى الأجيال اللاحقة من القراء كلما تحولت الجدة الأصلية للعمل الأدبي إلى شيء بديهي ومألوف واندمجت بدورها في أفق التجربة الجمالية اللاحقة الذي يمكن أن يحدث انزياح آخر بالنسبة إليه »[2].

من ثم، يكون هذا النص الذي دخل في دائرة المألوف لم يستطع مقاومة حركية معيار المسافة الجمالية، إذ استسلم أمام فعاليته، فتراجعت المسافة الجمالية عنه لأن غيره من النصوص استثارها عبر تخييب آفاق انتظار أخرى لاحقة « وغالبا ما تنطبق هذه الحالة على "الروائع" التي تتلاشى"علاقتها السلبية" بأفق الانتظار الذي تجاوزته أول الأمر لتتحول إلى قيم معيارية وتصبح بدورها جزء من الأفق المستقر »[3].

يظهر مما سبق، أن كل تأسيسات نظرية التلقي من مفاهيم، وآليات إجرائية تكرس جدلية العلاقة بين الأدب والمجتمع تأثيرا وتأثرا، أي بين البعد الجمالي الذي يحققه معنى النص الأدبي المنبسط على تعدد التأويلات القرائية .. والبعد التاريخي الذي يعتمد على التقاطع اللامتجانس بين الخبرة القرائية المحققة على امتداد الأجيال وبين التصدع الذي يحدثه فيها التلقي الجديد، دون قطع لفعالية الاتصال بين النصوص فيما بينها وبين القراء،

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 167.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 167.
[3]- المرجع نفسه، ص: 167.

وهذا كله يقود إلى تبرير اهتمامات نظرية التلقي بـ **المتعة الجمالية** لما تؤديه من وظيفة نشطة على صعيد التجربة الأدبية الفعالة في مجتمعها.

❖ **وظيفة المتعة الجمالية:** تأسيسا على ما سبق، تكون مفاهيم مثل؛ أفق الانتظار واندماج الآفاق، والمسافة الجمالية، تشكيل نظرية **ياوس** (Jauss) للتلقي، والتي اتخذ منها مجالا اشتغاليا للدخول عبر فعل التحليل والفهم النصوصي إلى فضاء تجديدي للتاريخ الأدبي، يكون خلالها فعل التلقي محورا إجرائيا يجادل عوالم النص الخبيئة، إذ غدا « النص عاصفة لا تهدأ من المعاني المتداخلة والدلالات المتنافسة وأصبح من باب الوهم أن نغلق باب الاجتهاد في التأويل الأدبي »[1]، ما جعل نظرية التلقي تسعى إلى مقولات فاعلية تسهم في توضيح الأثر الجمالي وكانت **المتعة الجمالية** أبرز هذه العوامل لما لها من دور محوري في تشكيل التجربة الجمالية المتعالقة جدلا مع الخبرة الحياتية، خاصة وأن هذه الأخيرة بما تتضمن من عوالم حقيقية تشكل أفق الانتظار بالنسبة للعالم الخيالي الأدبي، فهذا الأخير أيضا ما هو إلا تأويل وانحراف عن العالم الحقيقي، بالتالي يشكل أفق انتظار بالنسبة له.

نفهم من خلال هذا أنه، لعل أهم انجاز لهذه النظرية التي غيرت النموذج النقدي هو« تطويرها للنظرية الجمالية والتاريخية .. نحو نظرية الاتصال الأدبي وانصب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن كفاعلية إنتاجية وكفاعلية استقبالية وكفاعلية اتصالية »[2].

أي، أن هذه الفاعليات الثلاث تشكل أبعادا لوظيفة المتعة الجمالية، فالبعد الإنتاجي يتعلق بصنعة النص الذي يتخذها إستراتيجية ليجعل وجوده جماليا يستقطب القارئ تأثيرا فيه، وسط التداخل النصوصي والتعدد الدلالي مبرزا زوايا مختلفة لقراءته، في حين يرتبط البعد الاستقبالي بالقارئ وفعل التلقي، إذ يسعى القارئ إلى تأطير استعداداته للدخول إلى النص وكشف عوالمه، ومن ثم فهمه وإعادة بنائه تأويلا، حيث يتخذ من المتعة الجمالية منطلقا للولوج إلى الخيال الأدبي وهدفا فيما يشكل من إبداع تشكيلي جمالي مغاير.

أما البعد الاتصالي فهو الجمع بين متعة النص ومتعة القراءة، وبناء متعة جمالية لها قوة فاعلة في التأثير على سلوك القارئ والكاتب، أي مساهمتهما في إعادة صياغة الوعي الجماعي إثر تحريره من قيد المسلمات وعادية الاستهلاكات.

تماما مثلما حُرر المعنى من حدود الإنتاج ليعاد تقديمه تفجيرا دلاليا يفوق ما كان عليه يؤثر في القارئ ومن ثم في محيطه الاجتماعي، وبالتالي تتكامل هذه الفاعليات الثلاث لكن دون أن تندمج الواحدة في الأخرى، إذ تستقل فاعلية الإنتاج عن فاعلية التلقي وهذه مع الأولى تستقل عن فاعلية الاتصال، ومن ثم تكون المتعة الجمالية تشكيل للنص طوّرهُ القارئ ليؤثر في تغيير واقعه.

[1]- حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضياها(دراسة). ص: 93.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 288.

يتضح بذلك، فاعلية المتعة الجمالية كحلقة واصلة بين أقطاب نظرية التلقي من إنتاج وتلقي وجمال وتاريخ وحركية تأويلية، إلى جانب تفعيل الاتصال بين الأدب والمجتمع، أي تكامل الخبرات المعرفية والجمالية والإنتاجية والاستقبالية عبر وظيفة الاتصال، من ثم مساهمة المتعة الجمالية في التغيير إن كان لوعي الكتاب أو القارئ أو العصر أو عموم تاريخ الأدب.

وعليه، تكون المتعة الجمالية أعادت تشكيل الخبرة الجمالية، وهذه الأخيرة تعيد بناء الخبرة الحياتية، وهذا كله يعتمد على نشاط فهم القارئ للنص، بالتالي نعود إلى منطلق نظرية **ياوس** (Jauss) للتلقي المفعّلة لعلاقة القارئ والنص، إذ يقتضي وجود النص حضور القارئ الفعلي داخله، الذي يتحرك بمقدار ما يسمح له النص من تأثير عبر تلغيم سيره القرائي بفجوات وفراغات يستدعيه لملئها، ونتيجة لهذا تتقدم علاقة النص بالقارئ جدلا..

أما من كل ما تقدم، يكون **ياوس** (Jauss) قد أسس نموذجا تحليليا للنص يسعى إلى تفعيل التلقي في فهم النص وتفسيره من خلال توسيع المدى الجمالي عبر تخييب أفق النص لأفق القارئ، إذ يمنح النص نشاطا تأويليا مشكلا سلسلة قرائية تدخل في بناء تاريخ أدبي جديد لا يرضى إلا أن يكون تاريخا للتلقيات، يأخذ على عاتقه ضمان تغييره الاختلافي عما هو سائد من معايير، وبالتالي يقوم بتعديلات مستمرة لعملية الفهم بما يتناسب وحاضرنا؛ وفي هذا التغيير الخلاق تكمن قوة التشييد لوعي القارئ الذي ينطلق به لتجديد فعالية مجتمعه، من ثم يتم الاتصال بين دينامية الأدب وحركية التاريخ، وما قدمته نظرية **ياوس** (Jauss) للتلقي في خدمة التحليل النصي المساهم في بلورة الوعي التاريخي يحيل إلى شق الاستقبال وهو نصف **جمالية التلقي** التي يكملها طرح **فولفغانغ إيزر** (Wolfgang Iser) من خلال نظريته **نظرية القارئ في النص** التي سنحاول كشف منظورها للتحليل النصي لاحقا.

2- انفتاح النقد الجزائري على جمالية التلقي(ياوس):

تأسيسا على ما سبق، تكون جامعة **كونستانس** الألمانية، شهدت في أواخر الستينات ميلاد نظرية التلقي، على يد أستاذين يعملان فيها هما: **ياوس** (Jauss) و**إيزر** (Iser).

يعد **ياوس** (Jauss) باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي[1]، اضطلع بمهمة البحث في علاقة القارئ بتاريخ الأدب. الشيء الذي شكل تحولا حاسما في مناهج النقد الألماني عام 1967، حيث ألقى فيه محاضرته الافتتاحية "لماذا تتم دراسة تأريخ الأدب؟"، التي كانت بمثابة الدعوة[2]، إلى تبني منظوره النقدي الجديد.

[1]- محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة). ط1؛ القاهرة: دار الفكر العربي، 1996، ص: 27.

[2]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 480-481.

واصل بعدها في تأصيل وتطوير منظوره النقدي، عبر جملة مهمة من الممارسات التنظيرية، على غرار مقاله "التغير في نماذج الدراسات الأدبية" الذي ظهر عام1969[1] وكتابه "من أجل جمالية التلقي" عام 1972، إضافة إلى كتابه "الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي" الذي كتبه عام 1977، ثم نقحه ووسعه عام 1982[2].

لقيت دعوة **ياوس** (Jauss) استجابة واسعة في ألمانيا ثم مختلف مناطق العالم، حيث قدم تلامذته إسهامات مهمة في هذا الفرع من النظرية، شكلت **الجيل الثاني** من منظري التلقي، من بينهم **رينر وارنينج** (Rainer Warning) و**هانز أولريش جمبرشت** (Hanz Urlich Gumbrecht) و**ولف ديتر ستمبل** (Wolf-Dietre Stempel) و**كارلهينز ستيرل** (Karlehinz Stierle)[3].

في حين استقبلتها البلدان الأوربية من خلال الترجمة للغات مختلفة مثل الانجليزية والفرنسية.. أما أمريكا، فكان انفتاحها على نظرية التلقي مختلفا، فلم تنتشر دعوة **ياوس** (Jauss) سريعا بسبب انشغال المشهد النقدي الأمريكي بما بعد البنوية والتفكيك ومن النقاد الذين انفتحوا على أعمل **ياوس** (Jauss)؛ **بول دي مان** (Paul de Man)[4].

استقبل النقد العربي نظرية التلقي، مطلع الثمانينات، حيث توزع بين الترجمة والتأليف، في مقالات ودراسات متفرقة حملتها في البداية صفحات المجلات.

ففي عام 1983 نشرت مجلة "الثقافة الأجنبية" العراقية ترجمة لـ **ياوس** (Jauss) عنوانها "تاريخ الأدب باعتباره تحديا"، ونشرت له مجلة "الفكر المعاصر" اللبنانية "جمالية التلقي والتواصل الأدبي-مدرسة كونستانس" عام 1986، كذلك مجلة "العرب والفكر العالمي" اللبنانية نشرت عام 1988 ترجمة **بسام بركة** لدراسته "علم التأويل الأدبي-حدوده ومهماته"[5].

ثم حظيت هذه النظرية بترجمات في كتب مستقلة، على نحو كتاب **روبرت هوليب** (R.Holub) الذي ترجمه على التوالي **رعد عبد الجليل جواد** 1992 إلى "نظرية الاستقبال"، و**عز الدين إسماعيل** 1994 إلى "نظرية التلقي"، وكتاب "القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)" لـ **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) ترجمه **انطوان أبو زيد** عام 1996[6]، أيضا ترجمة وتقديم وتعليق **محمد خير البقاعي** عام 1998 لكتاب "بحوث في القراءة والتلقي" لـ **فرناند هالين** (F.Hallyn) و**فرانك شويرفيجن** (F.Schuerewgen) و**ميشيل أوتان** (M.Otten)[7]، وكتاب "نقد استجابة

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي. ص: 29.
[2]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 489-510.
[3]- المرجع نفسه، ص: 479-505.
[4]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 501-503.
[5]-عبد الله أبو هيف. "نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث". النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي-(الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته)، ص: 53..
[6]- يُنظر: أمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية).
[7]- يُنظر: فيرناند هالين وآخرون. بحوث في القراءة والتلقي. تر: محمد خير البقاعي، ط1؛ حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1998.

القارئ(من الشكلانية إلى ما بعد البنوية)" لـ **جين ب. تومبكنز** (Jane P.Tompkins) وجملة من النقاد الآخرين، الذي ترجمه **حسن ناظم** و**علي العاكوب** في 1999...

اهتم النقد العربي أيضا بالتأليف حول نظرية التلقي، حيث قدمت **نبيلة إبراهيم** عام 1984 دراسة تخص **إيزر** (Iser) نشرتها في مجلة "فصول"، سنوردها فيما بعد.

وظهر أول كتاب عام 1991 على يد **نصر حامد أبو زيد** عنوانه "إشكاليات القراءة وآليات التأويل" ثم كتاب **محمد مفتاح** "التلقي والتأويل(مقاربة نسقية)" عام 1994[1]، توالت بعد ذلك كتب أخرى في الظهور اهتمت بالتنظير والتطبيق، نذكر مثلا؛ "قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة) لـ **محمود عباس عبد الواحد** عام 1996، و"الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لـ **ناظم عودة خضر**1997، و"نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها(دراسة)" لـ **حسن مصطفى سحلول**، أيضا " نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)" لـ **بشرى موسى صالح**، عام 2001 ...

ولا تزال نظرية التلقي تتحسس وجودها ضمن النقد الجزائري المعاصر، إذ لا تعدو الكتابات عنها أن تكون مقالات مبثوثة في بعض الكتب والمجلات والملتقيات.. ومن بينها نورد؛ ترجمة **عبد القادر بوزيدة** "المؤلف-المرسل إليه-القارئ" لـ **مانفريد ناومن** (Manfred Naumann)، التي نشرتها مجلة جامعة الجزائر "اللغة والأدب" عام 1993، كما نشرت له هذه المجلة عام 1996 دراسة عنوانها "جمالية الاستقبال(أو التلقي) عند **ياوس** (Jauss).

أما الكتب القليلة التي ألفت حول هذه النظرية، فنذكر مثلا؛ كتاب **عبد الملك مرتاض** "نظرية القراءة" نشره عام 2006، وكتاب **عبد الكريم شرفي** "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة(دراسة تحليلية نقدية في النظريات الحديثة الغربية)" نشره عام 2007، والذي يُعد دراسة نظرية مهمة تميزت بدقة مفاهيمها ووضوح مصطلحاتها.

حظيت كذلك نظرية التلقي بمخبر "وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها" الذي أنشأته جامعة **محمد خيضر** ببسكرة، حيث قام هذا المخبر بإصدار مجلة **قراءات** وهي مجلة سنوية محكمة متخصصة تعنى بقضايا القراءة والتلقي، كما خصص ملتقى جامعة خنشلة "الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته" العدد الرابع 2010 لهذه النظرية وعنونه بـ "القراءة والتلقي".

3- نموذج "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة" لـ آمال فرفار:

بعد أن وضعت الناقدة **آمال فرفار** أفق قارئها انطلاقا من العنوان داخل دائرة آليتها التحليلية المنتقاة؛ عبر كلمات مفاتيح: التلقي، جماليات، إبداع، دلالة، نظرية القراءة. راحت في مستهل مقالتها تزيد في توضيح هذه الآلية، ومن ثم مسعاها من اختبار البعد

[1]-عبد الله أبو هيف. "نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث". ص: 56.

الإجرائي لنظرية التلقي على مدونتها التطبيقية، هذه الأخيرة التي رأت أن اختيارها كان نتيجة لما أحدثته ببنائها الخاص ورموزها وجمالها في القراء من دهشة وحيرة.

تقول الناقدة **آمال فرفار:** « يرتكز تحليلي على إعادة كتابة تاريخ قراءة جزء الرحلة من هذه الرسالة في مرحلة أولى، من خلال البحث في التأثير الذي أحدثه النص في القراء الأوائل والمتعاقبين، وحجم ردود أفعالهم، وطبيعة أسئلتهم وإجاباتهم، للتأكد من مدى قدرته على جذب ومخاطبة أجيال متعاقبة من القراء، ثم على إنجاز تحليل عبر إعادة مساءلة بعض بنياته الدالة - لضيق المقام- التي تثير جدلا مستمرا وطبعها قصور الفهم في مرحلة ثانية، لربط التواصل بين أفق انتظار قرائها الأوائل وقرائها المتلاحقين في علاقتهم بالنص »[1].

يتضح من خلال هذا، الانفتاح الواضح للناقدة على نظرية **جمالية التلقي** لـ **ياوس** (Jauss)، وإن لم تذكر ذلك صراحة في دراستها التي بين أيدينا، ذلك أن آليتها التحليلية تبقى وفية لصاحبها؛ إذ تخبرنا كيف دعا **ياوس** (Jauss) إلى إقامة تاريخ للقراءات الأدبية المنبسطة منذ أول قراءة وصولا إلى القراءة الحاضرة، مشكلة سلسلة من القراءات تساير التطور المرحلي، وهو ما تطلب استحداث آلية **أفق الانتظار.**

ويبدو أن الناقدة لم تكتف فقط بعدم تصريحها بصاحب الآليات الإجرائية التي اتخذتها سبيلا في إضاءة مدونتها التطبيقية، إنما يغيب في مقالتها هذه حتى الاعتماد على مراجع **ياوس** (Jauss) سواء الأصلية منها أو المترجمة، كذلك الدراسات العربية التي ألفت حول نظريته، لكن هذا لم يطمس حقيقة التأثر الساطعة للناقدة بآليات

ياوس (Jauss) الإجرائية. وربما ارتأت الناقدة هذا لاطمئنانها بمخزون قارئها حول هذه النظرية الذي لا يحتاج تذكيرا أو تعريفا أو تبريرا.

ثم انطلقت الناقدة تشتغل على مدونتها التطبيقية معتمدة على بعض ما أتاحته نظرية **ياوس** (Jauss) مستهلة جملة عناوينها التي وظفتها في مقالتها هذه بعنوان رئيسي أول: **القراء الأوائل والمتعاقبون** الذي أردفته بعنوان فرعي هو: **ردود الفعل والأسئلة والأجوبة** قالت فيه الناقدة **آمال فرفار:** « إن وضع نص "رحلة رسالة الغفران" في سياقه الزمني التاريخي هو بحث في عمليات تلقيه، وفي كيفية مساءلة القراء الأوائل والمتعاقبون له من وجهات نظر متباينة، استطاعت إنجاز قراءات متفاعلة، أكدت قيمة النص التاريخية ومدى قدرته مخاطبة أجيال متعاقبة من القراء بالعناية والرواج نفسه. فما هي ردود الفعل المختلفة التي أحدثها النص في قرائه الأوائل والمتعاقبين، وما هي مختلف الإشكالات التي أثارها، وما هي الأجوبة التي منحها؟

نستطيع بداية أن نلاحظ بأن ردود الفعل تراوحت بين الإعجاب والانبهار، وبين الاندهاش والحيرة، والاستنكار والمصادرة، بعمل جديد هزّ أفق انتظارهم وانزاح عنه بشكله وموضوعه ورموزه ومعانيه ...»[2].

---

[1]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة"(مَداخلة). الملتقى الرابع، الجزائر: القراءة والتلقي(الخطاب النقدي الأدبي المعاصر) جامعة خنشلة، ماي 2008، ص: 1.

[2]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 1-2.

تأسيسا على ذلك تُخضِع الناقدة مدونتها التطبيقية لمنطقة عمليات مُحركها الآليتين الإجرائيتين: **أفق الانتظار** و**المسافة الجمالية**، من ثم فهي تسعى نحو الكشف عن طبيعة مرجعيات قارئ مدونتها ثم تقيس مسافة توقع هذا القارئ من خلال توضيح إما الرضا والقبول لتوقعه، وإما الانزياح والانحراف عن هذا التوقع ومن ثم لمرجعياته التي دخل بها النص المقروء. ويتخذ **ياوس** (Jauss) من الانزياح والانحراف وتخييب أفق توقع القارئ، مطلبا ضروريا لكل قراءة تهتم بالجمال والذائقة الأدبية وتنشد الحياة والاستمرارية والتعدد.

والنص الذي يكون جديرا بهذه القراءة، هو النص الذي يستقطب ردود فعل قرائه فيستثير عبرها أفق انتظارهم ويدفع به إلى إثارة أسئلة تبحث عن حل وإجابة مختلفة.

من ثم، وفقا للإجراء التحليلي الذي استقته الناقدة من نظرية **ياوس** (Jauss) الغربية، واصلت في إضاءة مدونتها التطبيقية عبر عنوان: **القراء الأوائل: رد فعل الاستهجان، السؤال الديني**، اتبعته بقولها:

« أصيب العرب القدامى بحمى الاهتمام بعقيدة أبي العلاء، ونظروا إلى هذا النص باعتباره وثيقة دينية، وانتهى الكثير منهم إلى اعتبارها برهانا قويا على استخفافه بالمعتقدات الدينية ومن ثمة على مزدكته وزندقته، فقد خرقت أفق انتظار المتلقين الأوائل على مستوى معتقداتهم، وحكموا على رمز الجنة والجحيم في نص الرحلة أنها تصوير يستخف بجنة القرآن، لكن(حتى أولئك الذين تحاملوا على أبي العلاء، ورموه بسوء المعقد، ورأوا فيما صوّره من رحلة الغفران مزدكة واستخفافا، لم يكتموا إعجابهم بما تومئ إليه من مقدرة أبي العلاء الأدبية) »[1].

بالتالي، لما كانت مرجعية قُراء نص **أبي العلاء** الأوائل دينية، أثار النص رد فعل الاستهجان، هذا الأخير الذي أثار بدوره أسئلة دينية، حملت القارئ على البحث عن إجابات تسعى للحفاظ قدر الإمكان على صورة المعتقد الديني. ورغم كل ذلك فالنص انتصر على قرائه في الوقت الذي أحدث هزة في أفق انتظارهم وأرغمها على الانزياح والانحراف.

أثار هذا السؤال الديني كما بينت الناقدة **آمال فرفار** حتى أفق انتظار القراء المستشرقين، فاتهموا **أبا العلاء** في دينه، وهو ما برره بعض النقاد العرب بكونهم غرباء عن "روح العربية"، كذلك لصعوبة لغة الرسالة عليهم. لتضيف الناقدة قائلة:

« وانبرى البعض الآخر للتصدي لهذه الهجمات وإنصاف أبي العلاء ودفع الظلم عنه، وهكذا هضم حق رسالة الغفران أدبيا وفنيا وجماليا، بين مدّ وجزر الإدانة والدفاع، والتركيز على قسم الرد الذي يحوي حديثه عن الزندقة والملحدين -على حساب قسم الرحلة- »[2].

هذا ما حمل الناقدة على تقصي الجمالية في عنوانها التالي؛ **القراء المتعاقبون** لعلها تجد شيئا من الإنصاف والعدل لهذا النص.

---

[1]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 2.
[2]- المصدر نفسه، ص: 2-3.

ويبدو أن هؤلاء القراء أثار فيهم نص **المعري** أسئلة مختلفة، اختلاف المرجعيات التي تشكل أفق انتظارهم، بدأتها الناقدة بالمرجعية الدينية التي استقطبت السؤال الديني فكان عنوانها الفرعي الأول: **سؤال ديني (اتهام، دفاع)**.

تقول الناقدة **آمال فرفار:** « اتبع فريق من القراء اللاحقين نهج القدامى، فراح من خلال تعامله مع نص رسالة الغفران يدين أبا العلاء ويرميه بسوء المعتقد، متخذا من تصويره لعالم الآخرة بتلك الصورة دليلا على ذلك ونذكر منهم: طه حسين، لويس عوض ...
ومنهم من اجتهد في كتاباته لرفع تلك الادّعاءات التي شكّكت في صحّة دينه ونذكر منهم سليم الجندي، ومحمود تيمور ولعلّ أبرزهم عائشة عبد الرحمن »[1].

على هذا الأساس، تقل فعالية تأثير النص على هذا النوع من القراء وعلى مرجعيتهم الدينية، ما دام رد الفعل لم يكن مباشرا، إنما كان صدى لما اطلعوا عليه من الدراسات السابقة. نتيجة لذلك، هذه القراءة لم تكن جديرة بنص **المعري**، إذ لم تستطع مجاراة جماليته.

ويتضح أن القراء بدءوا يستقلون عن هذه المرجعية الدينية، لأن الناقدة وضعت عنوانها التالي حول: **سؤال نفسي: (كبت وتعويض)**، قالت فيه الناقدة **آمال فرفار**:

« تقصّى بعض القرّاء سيرة المعري، وربط بينها وبين ما في تلك الرحلة الغفرانية المتخيّلة ليستنتج أخيرا أنّ ما زخرت به الرحلة من متع حسيّة متنوّعة (نساء، خمر، مآدب، رقص، غناء، ...)، ما هي إلا عملية تعويضية عن الكبت الذي عرفه زاهد المعرّة، والحرمان القاسي الذي طبع حياته، ومن هؤلاء نذكر: العقاد، محمد منذور، عائشة عبد الرحمن »[2].

وعليه، رغم تشكيل النقد النفسي الذي حظيت به مرجعية هؤلاء القراء، فالفعالية لا تزال قليلة التأثير على أفق انتظارهم إذ تبقى درجة الانحراف والانزياح ضعيفة.

حيث ترى الناقدة أن مجرد إخضاع صاحب النص لدراسة كلينيكية، وحصر النص في كونه تعبير عن مكبوتات أفلتت من لا شعور صاحبه، "تبقى بعيدة وقاصرة عن الفهم الجاد، لأنها تقصي الجانب الفني في النص".

أما العنوان الموالي الذي كان: **سؤال فني**، فالقراء الذين دخلوا النص عبر هذا المنفذ، هم بدورهم توقفوا عند إطلاق أحكام عامة على قيمة الرسالة، أو حديث سطحي عن بعض الظواهر الفنيّة البارزة فيها، وقدمت مثالا عن ذلك بـ **طه حسين**، و**العقاد**. لتقول الناقدة **آمال فرفار** بعد عرض مقتطف قرائي لكل من الناقدين: « وهذه القراءة، وإن أولت نص الرسالة عنايتها، فإنّها في الحقيقة جعلت منها عملية تفسير سطحية، لم تتوغّل في أبعاد المعاني ومقاصدها فكانت مجرّد أحكام ذوقية، فشلت في إدراك القيمة الأدبية للنّص لأنها تعاملت مع الإبداع من خلال ظاهره فقط، ولم تخترقه بمناهج علميّة تستنطق ثراءها الفني والدلالي »[3].

واصلت الناقدة بعد ذلك، في البحث عن قراء متعاقبين آخرين، يحملون توجهات مغايرة، عساها تفتك قراءات تحركها الفعالية التأثيرية لنص **المعري** أكثر، حيث تناولت

---

[1]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 3.
[2]- المصدر نفسه، ص: 3.
[3]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 4.

قراء هز أفق انتظارهم **سؤال تصنيفي**، كون النص انزاح عن تقاليد فن الترسل المعروفة، فصنفها **عبد القادر المغربي** على أنها مقامة، وجعل منها قصّة كل من **طه حسين**، و**ألفت كمال الروبي**، و**حسين الواد**، وعدتها **عائشة عبد الرحمن** نصّا مسرحيا في حين رأتها **فاطمة الجامعي لحبابي** تمثل صنفا جديدا أطلقت عليه "الرواية الأطروحة"، أما **سليم البستاني** و**زكي المحاسني** فجعلا منها ملحمة.

عرضت الناقدة **آمال فرفار** أيضا في إطار عنوان: **جواب ايديولوجي**، لقراءات « تحاول نفي الادّعاءات التي تطعن في العقلية العربية وتتّهمها بالقصور، لأن أدبها لم يعرف ما عرفه الأدب الغربي من أجناس أدبية كالملاحم وفن القصص والرواية، لهذا حاول هؤلاء القراء إثبات العكس تحركهم العصبية في إطار صراع إيديولوجي واسع بين الشرق والغرب، ولهذا كثيرا ما تعسّفوا حين حاولوا إسقاط التصنيف الغربي على تراثنا الذي له خصائصه »[1].

وفي عنوان آخر: **سؤال منهجي شكلي**، لاحظت الناقدة أنه نتيجة للتطور المنهجي الذي غدت إثره دراسة النص قائمة على أسس علمية ودعائم منهجية، دعم القراء المتعاقبون مرجعياتهم بمناهج لسانية حديثة، على غرار **حسين الواد**، الذي اتخذ من "الإنشائية البنوية" منطلقا درس عبره نص **المعري**، ولأن هذه الدراسة أسقطت من حسابها الدلالة الأدبية وتعاملت مع النص على أنه مادة جامدة، فشرّحته تشريحا لغويا صرفا، ظلت قاصرة على الرغم من أهميتها.

أما في عنوان: **سؤال لغوي**، فانتقلت الناقدة إلى « نوع آخر من القراء جذبه مضمون الرّسالة لكن من جانبها اللغوي، مثل دراسة أمجد الطرابلسي، وفاطمة الجامعي لحبابي، فأما الأول فقد تناول آراء المعري اللغويّة التي زخرت بها رسالته، وأما الثانية فعالجت لغة المعري في هذه الرسالة من حيث خصائصها وبنيتها وتراكيبها ومفرداتها »[2].

وكان آخر عنوان: **سؤال جمالي نقدي**، تناولت خلاله الناقدة **آمال فرفار** قراءات استثارها محتوى نص **المعري**، وجانبه الفني، إلا أنه ما يميزها هو التركيز على ظاهرة واحدة بارزة في النص كالسخرية والخيال، أو التلميح والتصريح، أو المكان أو القراءات التي تعمّقت في استنطاق أدبية الشكل والصورة والصيغة والفكرة.

ثم بعد هذه المناقشة والعرض قدمت الناقدة استنتاجا قالت فيه: « نستنتج بعد هذه المرحلة الأولى من التحليل، مدى قصور القراءات الأولى عن استيعاب أفق النص، وضاعت جمالياته بين أسئلة دينية وإيديولوجية وتاريخية ونفسية و...، ماعدا بعض المحاولات التي استطاعت أن تعي بعض المعايير الشكلية والموضوعاتية، وقادت إلى قراءات أخرى استطاعت أن تحتوي المسافة الجمالية، وقام القراء فيما بعد على اختلاف أسئلتهم بإنجاز قراءات منتجة، ومصدر اختلاف قراءاتهم يرجع إلى طبيعة بنية النص وطبيعة مضمونه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 5.

[2]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 6.

ورغم غنى القراءات التي أنجزت حوله، إلا أن ثراءه الخالد يفتح باب المساءلة المستمرة، للربط بين أفق الحاضر والماضي، من خلال قراءتنا والقراءات المتعاقبة في جدليتها مع النص »[1].

يبدوا أن مثل القراءات الناقصة الفعالية لم تشف ذائقة الناقدة الأدبية، وهو ما جعلها تسعى لتقدم قراءتها، خاصة وأن نص مدونتها التطبيقية لديه من الإمكانيات ما يستقطب الجديد والمختلف من القراءات على استمرار التطور المرحلي، ومن جهة أخرى فالآلية النقدية التي تشكل معينها في إضاءة ما في النص من جمالية، تعينها على لملمة سلسلة التلقيات التي حظي بها النص وتزيده رونقا بربطه مع حاضر القراءات التي تمثلتها قراءتها هي.

إثر ذلك، انطلقت الناقدة في مساءلتها النص من منطلق أفق تراه جديد نسبيا، وفق مرحلتين؛ الأولى: **قراءة ما قبل نصية**، وضحت فيها أن العالم الرمزي الذي يعج به نص **المعري**، -كما تقول- « يوجّه دعوة مغرية إلى قارئ نموذجي قادر على فك مغاليقه، واستنطاق ما سكت عنه بالكشف عن أبعاده الدلالية المحتملة ...، لكن قبل أن أشرع في عملية القراءة الجديدة، لابد أن أوضح أن نص هذه الرحلة العلائية متشعب ببنياته العديدة، ثري بحقوله المعجمية والسننية، عميق برموزه، فهو عالم شاسع من اللكسيمات الدالة - ولضيق المقام في هذه المداخلة، المحددة بعدد من الصفحات والكلمات- اخترت فقط إعادة قراءة بعض البنيات الدالة الكبرى التي توقف عندها القراء الأوائل، ولكنهم صرّحوا بأنهم لم يطمئنوا إلى ما ذهبوا إليه من تأويلات، وظلت أسئلتهم حيرى قائمة تكشف قصور فهمهم »[2].

حيث عكفت الناقدة على شرح البنيات الدالة التي اختارتها، وتقديم أشمل صورة عنها، عبر سرد مكوناتها من شخصيات وأحداث وأمكنة... ودللت على ذلك بمقتطفات من مدونتها التطبيقية.

بالتالي، شكلت الناقدة من خلال ذلك معطيات محددة تستند عليها في المرحلة الثانية من التحليل التي ستحيل الدوال إلى مداليلها.

أعطت الناقدة لهذه المرحلة التحليلية الثانية عنوان: **قراءة نصية نقدية: شعرية التلقي وإنتاج الدلالة**، ورأت أن تتعامل "بمنطق البنيات مع الأسئلة المفتوحة لتحد من فبض الدلالات و تتحكم في آليات إنتاج المعنى في عملية التأويل".

على هذا النحو قدمت الناقدة **آمال فرفار** قراءتها التأويلية، مقسمة على بنيات، حيث تبدأ في كل مرة بعرض البنية، لتنطلق بعدها في استرسال المعاني والتمثيل لهذه المعاني بمقتطفات من نص مدونتها التطبيقية، حتى تتفادى الاعتباط في التأويل أو تحميل النص ما لا يحتمل من معانيها.

فاستهلت قراءتها ببنية: "الطبقية والمعاناة من انعدام العدالة الاجتماعية" وبعد أن أوفتها حقها من المعاني والاستشهاد، انتقلت إلى "الاستسلام للاستعباد والاستغلال"، ثم "موقف القراء من جحيم الغفران"، إذ ذكرت الناقدة في فاتحتها:

---

[1]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 6.

[2]- المصدر نفسه، ص: 7.

« أجمع النقاد القدامى والمحدثون، على أنّ أبا العلاء حاكى بجحيم رسالته وصوّر جحيم الدار الآخرة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، و لعلّ حضور شخصية "إبليس" في جحيم الغفران، كان دافعا قويا إلى هذا التأويل، لكن المتأمل في آراء هؤلاء النقاد، يقف على حيرتهم، وعلى عدم اطمئنانهم الكلي إلى ما ذهبوا إليه من تأويل، ويتجلى ذلك واضحا، في تساؤلهم عن السبب الذي جعل المعري يهمل في جحيمه، صفات جوهرية تميز الجحيم حسب نصوص المعتقد »[1].

نتيجة لعدم الثقة هذه التي لمستها الناقدة في هذه القراءات التي دللت لها بأقوال لبعض منها على غرار: **عمر موسى باشا**، و**فاطمة الجامعي الحبابي**، وصلت إلى سطحية هذه القراءات، وافتقادها للعمق. ذلك أنها رأت أن المعري لم يبتدع الجحيم في عالمه التخيلي لمجرد تصوير جحيم الآخرة، إنما ليثير قضية أكثر أهمية حددتها بـ "جحيم الغفران عالم المثقف الحر/الثوري ورمز لحياة الاضطهاد".

تقول الناقدة **آمال فرفار:** « لقد وجد المعري نفسه طرفًا في صراع كبير، باعتباره أحد أبرز أقطاب الفكر الحر الثوري في الحضارة العربية الإسلامية، ولنا في سيرته أحسن الأمثلة عن اضطهاد الفكر والمفكرين، فلطالما اعتبر الفكر المضاد للسّلطة كفرًا.

ولهذا فإن الجحيم في رسالة الغفران، تصوير فني ذكي لقضية المثقف الثوري/ الناقد، المنتج للوعي الحر، والمضطهد والمطارد من طرف السلطة المستبدّة. وأعتمد في تأويلي هذا على **شخصية إبليس**، وهو أوّل الشخصيات التي تبرز على مسرح الجحيم، فإبليس هو رمز للمثقف الثوري المتمرّد، الثائر على القوانين الظالمة، وعلى ثوابت المؤسسات السلطوية وعلى الفكر السّلبي المسيطر، لأنَّه فكر الطبقة المهيمنة »[2].

نلاحظ من خلال هذا، كيف تسبح الناقدة ببراعة في فضاء آليتها التي تستند عليها في إضاءة مدونتها التطبيقية، بعد أن عقدت هذا اللقاء التفاعلي الذي لا يرضى إلا بالجدل بين نصها وقراءتها، التي غدت وبجدارة مشاركة بل منافسة في إنتاج المعاني التي يحركها التأويل.

لكن ليس أي تأويل، إنه التأويل المؤسس على البحث والتمثيل، فقراءتها للجحيم على أنه "تصوير فني ذكي لقضية المثقف الثوري/الناقد"، كان نتيجة اطلاعها على سيرة **المعري** التي تقول بأنه "أحد أبرز أقطاب الفكر الحر الثوري في الحضارة العربية الإسلامية".

على هذه الشاكلة واصلت الناقدة في فك شفرات مدونتها التطبيقية، كفاعل منشط لتعدد المعاني والدلالات، ومحرك للإبداع الجمالي، الذي يقدم نفسه وباستحقاق تشكيل جديد وجميل لنص **المعري**. فهذا **إبليس** يغدوا مثقفا ثوريا متمردا، أمّا **وظيفة الجحيم ومكوّناته**؛ فأصبحت رمزا للاضطهاد الذي يتعرَّض له المثقف، في حين ترمز **النار** إلى الظلم والاستبداد، وتحيل **أوصاف الجحيم** إلى السجون وأقبية التعذيب، ...

[1]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 15.
[2]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 16.

لتصل الناقدة في آخر محطاتها إلى **خاتمة** قالت في مطلعها: « هكذا حاولنا اختبار البعد الإجرائي لنظرية التلقي من خلال إعادة كتابة تاريخ قراءة بعض بنيات نص الرحلة من رسالة الغفران، ومن خلال إنجاز تحليل خاص بالأفق الحاضر في مرحلة ثانية، فنظرية التلقي تركز على كيفية التأريخ للقراءات في علاقتها الجدلية مع النص، ثم كيفية تلقي النص من خلال قراءة تفاعلية »[1].

بالتالي، تكون الناقدة **آمال فرفار** قد فهمت وبنفاذ بصيرة آلياتها الإجرائية المستقاة من نظرية جمالية التلقي لـ **ياوس** (Jauss)، لكن تأثرها الواضح بهذه النظرية لم يطمس حقيقتها كممثلة للنقد الجزائري المعاصر، وقارئة لنص عربي مثقل في جوهره بخصوصية ثقافية وفكرية عربية بامتياز. فاهتمامها كان بارز في كامل مقالتها بالمحافظة على هذه الخصوصية بل وحتى أثرتها ومنحتها لمسة جمالية بارعة، فتحت شهية القارئ أن يكشف أسرار أخرى لهذه المدونة.

[1]- آمال فرفار. "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة". ص: 20.

II. نظرية الاستجابة الجمالية (إيزر)

1- مفاهيم في نظرية الاستجابة الجمالية (إيزر):

تحوّل مفهوم القارئ في نظرية **ياوس** (Jauss) للتلقي، من عنصر غريب عن النص إلى كونه العامل الفعلي الذي يقتضيه وجود النص، إذ تجاوز التحليل النصي سيطرة النص على حيثياته، إلى علاقة واصلة جدلا بين القارئ والنص.

والتقاء النص مع القارئ، لم يكن حكرا اهتماميا عند **ياوس** (Jauss) فقط، إنما هو منطلق لنظرية **جماليات التلقي** الألمانية التي تحوي فعالية التلقي التي مثلها **ياوس** (Jauss) من خلال مفاهيمه النظرية والإجرائية التي كنا قد تعرضنا لها سابقا، إلى جانب فعالية التأثير التي سعى **فولفغانغ إيزر** (Wolfgang Iser) تدعيم طروحات زميله **ياوس** (Jauss) وتثبيت ركائز **جمالية التلقي** عبرها.

فمفهوم **جمالية التلقي** يظهر عبر نظريتين متكاملتين وغير متداخلتين إلى حد غياب التمايز بينهما، إنما فعالية هذه النظرية التطورية تعتمد على قوة الاختلاف المنهجي بين ممارسة النص التأثيرية المباشرة وممارسة المتلقي القرائية التي يرصد **ياوس** (Jauss) خلالها تأثيرات النص الكاملة عبر سلسلة قرائية تمتد إلى أول قراءة، وهذا يوضح جليا علاقة الجهاز المفاهيمي لهذه النظرية. والتاريخ يفسر طبيعة الآليات المركزية التي خص بها **ياوس** (Jauss) توجهه في التلقي من أفق انتظار واندماجاته المتغيرة، أيضا المسافة والمتعة الجماليتين وكذلك تجديد تاريخ الأدب ... في حين يكمل **إيزر** (Iser) هذا المسعى مخالفا، معتمدا على خلفيات تدعم توجه النقدي، أبرزها **الفنومنولوجيا**، ويقوم نموذجه في الأساس على استبعاد التاريخ، فهو يركز على ما داخل حدود النص وعلى القراءة في ذاتها موضحا التجاذب التأثيري بينهما، وذلك عبر الوقوف مباشرة على الأثر الجمالي الذي يحدثه النص لحظة التقائه بالقارئ، مما يُظهر علة تسمية **إيزر** (Iser) نظريته: بنظرية التأثير الجمالي أو نظرية التأثير والاتصال.

هكذا لم ترض جمالية التلقي باستبعاد أي من التأثير أو التلقي؛ بل تركز على العلاقة المتبادلة بين ممارسة النص للتأثير أو ممارسية القارئ لفعل التلقي، مع ضرورة التمييز الإجرائي بين كل اتجاه مع الآخر.

حيث لم تكن جمالية التلقي ذات اتجاه واحد، إن كان التأثير الذي يحدثه النص في القارئ أو من خلال ردود أفعال القراء التي تكشف مجتمعة على تأثيرات النص الكاملة التي سبقت القراءة الحالية.

تأسيسا على ذلك، لا جهود **ياوس** (Jauss) تلغي بعد التأثير، ولا نظرية **إيزر** (Iser) تستعبد بعد التلقي، وهو ما يعني أهمية التفاعل بين إستراتجية النص، وتخطيطية القارئ؛ بالتالي « مفهوم"جمالية التلقي" لا يحيل على نظرية موحدة، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلها وتكاملهما... وتبلغ "جمالية التلقي" كامل تطورها وشموليتها وخصوصيتها عندما تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين

والمتداخلين »[1]. وإن كان حقل جمالية التلقي الدراسي يوحِّد في وجهات كلتا النظريتين، فإنه في الوقت نفسه لم يمنع **إيزر** (Iser) من بناء حصيلته الإجرائية، التي سنحاول إبرازها فيما يلي حيث تختلف كلية عن الجانب التاريخي الذي عززته فرضيات **ياوس** (Jauss).

❖ **التقاء النص بالقارئ:** لم يقدم **إيزر** (Iser) نظريته في **الأثر الجمالي** كرد فعل صريح للنظريات الحديثة الشائعة كالبنوية وما بعدها، ولكنها بالأحرى وكما -صرح **إيزر** (Iser)- بمثابة « رد فعل لشيء أهمل حتى الآن في الدراسات الأدبية وأعنى به [يقول **إيزر**] القارئ »[2].

من ثم، كان اهتمام **إيزر** (Iser) منصب على **الأثر** الذي يحدثه النص في القارئ والكيفية التي يتم وفقها هذا الحدوث الأثري، وتوجّه إلى النظر في صيرورة القراءة لأن التقاء القارئ بالنص وحده، الذي يمنح العمل الأدبي سمة الوجود الفعلي.

تتحقق بذلك حياة المعنى لا بموت النص ولا بموت القارئ، إنما بعملية القراءة حيث يُقبل خيال القارئ على إحياء واقع النص المشكل، إذ تُقدم النصوص الأدبية على تنشيط « ملكاتنا الخاصة وتمكننا من إعادة خلق العالم الذي تقدمه، ويمكن أن ندعو نتاج هذه الفعالية الإبداعية البعد الفعلي virtual dimension للنص، الذي يمنح النص واقعيته وهذا البعد هو ليس النص نفسه ولا تخيل القارئ إنه نتيجة النص والتخيل معا»[3].

أي، أن فعالية القراءة وإبداعيتها، تكون فقط بقيام القارئ تحويل ما يقوله النص إلى دينامية تفضي إلى صياغة المتعة الجمالية المخفية داخل فضاءات النص الغير مقولة « وينجم عن هذه الطبيعة الصورية للمعنى نتيجتان: الأولى أن هذا المعنى بحاجة إلى ذات تتصوره أو تتمثله، ومن ثم، فهو حتما نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أما الثانية فإن المعنى يكون"حدثا" أو "تجربة معيشية" لأنه ينجم عن تأثير معيش يمارسه النص على القارئ وليس مجرد فكرة يتم استخراجها من النص وهنا بالضبط تكمن طبيعته "الجمالية" »[4].

وفق هذه الفعالية للقارئ والحدثية المعيشية للنص، تتجمد المقولات الداعية بالموت إن كان للمؤلف أو النص أو القارئ، لأن الموضوع الجمالي لا يرضى إلا بالاشتغال الحركي والحياتي، وفي مقابل مقولة الموت، تتقدم مقولة الجدلية كصيغة للتفاعل لعموم الظاهرة الأدبية. بحيث يتضح، أن إنتاج المعنى وسط هذه الجمالية الحية لا يمكن اختزاله إلى قصد المؤلف أو في مركزية النص أو حتى تأويل القارئ، إنما هذا الأخير يساهم في إنتاج المعنى بتوجيه من بنيات النص الداخلية « وبالتالي فإن السمة المميزة للنص الأدبي تتمثل في قدرته على إنتاج شيء آخر يختلف عنه، وهكذا فإن ... الموضوع الجمالي هو بناء النص في وعي القارئ »[5].

---

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 143.
[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 62.
[3]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 119.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 18.
[5]- المرجع نفسه، ص: 182.

فالمعنى لا يمكن أن يكون النص، بل هو سيرورة بناء تنطلق لحظة التقاء فرضيات القارئ مع معطيات النص التي تعد ترسيمة توجيهية لعملية البناء، « وبناء على هذا فإن القارئ لا يبحث عن المعنى بل عن تفسير موجه للمعنى، ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين: العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار تكويني والعملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة »[1].

حيث يتجاهل القارئ تماما الخطة الترسيمية، ويتعامل مع المعنى على أنه غير محدد في ذاته حيث يُظهر فعل التكوين المعنى بينما يتحول إثر امتلاكه قابلية الفهم إلى مغزى، إذ تشكل عمليتي بناء المعنى مرحلتين متميزتين في « عملية القراءة، مرحلة استجماع المعنى ومرحلة المغزى التي تمثل الاستيعاب الايجابي للمعنى بواسطة القارئ، أعني عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ »[2].

يفسر هذا اهتمام نظرية **إيزر** (Iser) بسيرورة القراءة التي تسعى إلى اكتشاف شكل الوجود الذي يختاره المعنى عندما يواجه الحركة الواعية لذهن القارئ، الذي يتفاعل مع النص دون اتخاذه توجه مسبق يحدد وجهة علاقته معه، وتكون عملية القراءة قد قامت بدورها الفاعل فقط عندما يؤثر النص في القارئ.

جعل ذلك نظرية **إيزر** (Iser) « تهتم بسيرورة التفاعل القائم بين النص والقارئ من جهة وتركز من الجهة الأخرى على التمييز بين ما يعود إلى النص في هذه العملية وما يعود إلى أفعال التحقيق والتجسيد التي يمارسها القارئ »[3]. إذ تضفي ممارسات القارئ أيضا تأثيرها في النص، ما يجعل وجهة التفاعل لا تسير من النص إلى القارئ، إنما أيضا من القارئ إلى النص لأن أصحاب هذه النظرية لا يقفون عند شقها التأثيري، إنما يتخذون من التفاعل بين بنية النص وفعل التلقي استكمالا للمعنى التواصلي « الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعلقا بوعيه، هذا التحول في النص إلى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص، لكن الواقع أن النص وهو يشرع في التحول لا يصبح جديرا بذلك ما لم يتخذه الوعي وسيلة لإظهار كفاءته في الالتقاط وإعادة البناء »[4].

نتيجة لذلك، يجب الاهتمام لا بمكونات النص ولا بتركيبة القارئ، إنما بفعل القراءة بوصفه نشاطا واعيا، يعيد بناء واقع النص المشكل وفق خطة تشفيرية تسعى إلى أن تستوعب قدرا متنوعا من المتلقين المحتملين، وبهذا يكون النص « قادرا على إنتاج الأفعال التي تقود إلى تأويله وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذي يصل إلى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الأولية حينئذ هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد »[5].

إذا كان المعنى يتشكل أثناء عملية القراءة ذاتها فإن صورة هذا التشكل تتغير بتغير فهم القارئ للتلقي عند بنية النص الإشارية لتكون مشتركا بين كل التحققات القرائية المختلفة،

---

[1]- سعيد حسن البحيري. علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات). مصر: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص: 181.
[2]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 66.
[3]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص:181.
[4]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 148.
[5]- المرجع نفسه، ص: 149.

معنى هذا أن **إيزر** (Iser) يحاول تكريس مراقبة استمرارية لتداخل العلاقة بين بنية النص وفعل الفهم الذي يطلق سيرورته من داخل النص، ونقول سيرورة لأن طبيعة عوالم النص الخبيئة لا تكشف أوراقها الكاملة في طاولة الإدراك القرائي، لذلك فهي لا ترضى بمواجهة القارئ لها إنما تفرض عليه اكتشاف ما يخفي منها عبر مستويات دلالية انتقالية مختلفة « تمنحها إياه الأجزاء النصية المتتالية باستمرار أثناء القراءة وتدفعه إلى تنسيقها في تشكيل دلالي متناغم ومتماسك، وإذا كان هذا النشاط التركيبي اليقظ والفعال يبقي القارئ دائما داخل النص ويمنعه من الانزواء في تهويماته وتداعياته الشخصية الخاصة، فإنه يسمح بالفعل نفسه للبنية النصية أن تملي شروطها على القارئ أثناء بنائه للمعنى النصي »[1].

حيث تكون هذه الشروط لا إلغاءا لفردية القارئ وذاتيته، إنما بمثابة المنشط لفاعلية الفهم حتى يتمكن القارئ من تحريك عمليته الاستجابية للأثر المنشطي، ومن ثم، لا تكون العوامل التوجيهية التي يكرسها النص لعمليات الانتقاء البنائي التي يقوم بها القارئ منطلقا فرضياتيا مسبقا يحدد وبصورة نهائية نموذج تشكل المعنى في ذهن القارئ كما فعلت القراءة البنوية أو السيميائية ...لأن **إيزر** (Iser) في الوقت الذي يلح فيه على تجاوز مختلف أشكال القراءة الاعتباطية ويرى في تنبؤ النص لكيفيات تلقيه الممكن سيرورتها بفضل مراقبة البنية الداخلية للنص لقدرتها التأثيرية في القارئ، ويرى في كل ذلك عاملا أساسيا ومحددا « لهوية ومعنى النص فإنه مع ذالك تبقى العملية كلها (القراءة) في إطار تفاعلي مبتعدا في ذلك عن كل نظرة محض سيكولوجية .. وهذا يعني .. قول نظرية التأثير بأن القراءة موجودة وحاضرة بين شقوق النص وشروخه ليس كمحتويات محددة مسبقا بل كسيرورة تمتلك بنية محدودة وثابتة يمكن الإمساك بها بغض النظر عن تلوينات محتوياتها في كل مرة »[2].

يوضح هذا أن سعي نظرية **إيزر** (Iser) وراء وصف المستويات الإجرائية النصية التي تضفي على القراءات أن تكون ممكنة، إنما هو في الوقت نفسه سعي في الحد من مطلقية التأويل، حيث تقف حرية القارئ التأويلية عند احترامها إحداثيات التأثير التي يوفرها النص.

لأن المعنى المؤول الذي كان النص قد حدد شروط فهمه وبنائه، لا يمكن أن يكون صورة تنعكس فيها حقيقة النص ولا حقيقة القارئ، إنما تهتم عملية القراءة بمعاينة التشكيل المحول من واقع النص وواقع القارئ، « ومن هذا المنطلق كان إيزر يأمل أن يوضح لا كيف يتم إنتاج المعنى فحسب بل والآثار التي يحدثها الأدب كذلك في القارئ»[3]، لأن عملية بناء المعنى هي في ذات اللحظة عملية بناء ذات القارئ.

تأسيسا على ما سبق، يتخذ شكل العلاقة بين القارئ والنص صور عدة « مثل التلاقي والتداخل والتفاعل والحوار والجدل وتنتهي إلى وحدة (الكيان الموحد للنص) وهذه الوحدة

[1]- عبد الكريم شرفي. من الفلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 183.
[2]- عبد الكريم شرفي. من الفلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 183.
[3]- المرجع نفسه، ص: 184.

ليست من صنع النص وحده، كما أنها ليست من صنع القارئ وحده؛ بل هي تقع بينهما »[1].

ويأخذ التفاعل بين تأثير النص وفعل التلقي سمة عملية ملموسة عبر تفعيل نظرية **إيزر** (Iser) لجملة من الآليات الإجرائية ولعل أهمها مفهوم **القارئ الضمني**.

❖ **القارئ الضمني:** يشكل القارئ الضمني « الأداة الإجرائية لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ...إنه مرتبط عضويا ببنية النص وبناء معناه ومن هنا تنجم إجرائيته وقدرته على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ والكيفية التي يوجه بها هذه المشاركة فيمنعها من الاعتباطية في تحديد المعنى الذي يقصد إليه »[2].

بالتالي، يتناسب هذا المعيار الإجرائي وطبيعة منحى نظرية التأثير، الساعي وراء تلمس انتقال الأثر من عمليات إنتاج النص لكيفيات توجيه بناء معناه، إلى عمليات تحقيق إنتاج آخر مختلف في وعي القارئ، وعليه بيّن **إيزر** (Iser) من خلاله « ارتباط القارئ بالعالم الداخلي للنص والنموذج الوظيفي التاريخي لاشتغال النصوص الأدبية الذي يوضح كيفية توجيه النص للقارئ أثناء بنائه للمعنى الجمالي ويدعمهما بتصور فنومنولوجي لسيرورة القراءة ليكشف لنا عن كيفيات تجلي الموضوع الجمالي في وعي القارئ »[3].

ضمنت هذه السمة الانسيابية له، قدرة استيعابية لسلسلة تأثيرات النص وردود أفعال القراء، وفعالية إجرائية مكنته من رصد التفاعل بين كل تأثير نصي ورد فعل القارئ، أي أن القارئ الضمني يرافق سير الكيفية التي انتقاها القارئ لبناء المعنى وفق أفقه التاريخي، لأنه (أي القارئ الضمني) لا يدعي اكتساب خبرة **القارئ المثالي** الذي يرى قدرته تمكنه من أن « يفهم النص فهما تاما ويتذوق كل دقائقه »[4]، لأنه يتموقع في كل وضعيات القراء التاريخية الممكنة من ثمة يستقطب معاني النص جملة ودفعة واحدة.

وهذا بعيد عن الواقع، لأن الموضوع الجمالي حسب القارئ الضمني لا يكشف عن معانيه دفعة واحدة، إنما يختلف فهم المعنى وفق تغيير الوضعية التاريخية التي تحكم تلقي النص في كل مرة، كما يتجاوز القارئ الضمني مفهوم **القارئ المعاصر** الذي « يضعنا .. ضمن اهتمامات تاريخ التلقي »[5]، لأن القارئ الذي استحدثه **إيزر** (Iser) كأساس يخدم نظريته في التأثير ليس له وجود حقيقي في الواقع إنما هو بنية ذهنية ضمنية تخلق «ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثمة فهو قارئ ذو قدرات خيالية شأنه شأن النص ... يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا .. عن .. مركز القوة فيه وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له »[6].

معنى هذا، أن فعالية القارئ الضمني الإجرائية اكتسبها لتطبعه بطابع النص الجمالي وقدرته على عيش النسيج النصي الخيالي، ومن ثم، إدراكه مفاتيح الإثارة فيه، ونظرا لسمة

---

[1]- سعيد حسن بحري. علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات. ص: 184.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 185.
[3]- المرجع نفسه، ص: 184-185.
[4]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص:21.
[5]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 186.
[6]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 57.

اللاحقيقية يستطيع الإفلات من واقع النص، لينتج واقعا آخر يشبهه لكن مختلف عنه مستعرضا كل ذلك عن طريق رسم بنائي يرفض أي تأثير خارجي عن النص. لأن النص الأدبي وإن كان يشترط في قارئه تمثل منظور واقعه « بكل تفاعلاته [ف] لا يمكن لهذا المنظور أن يتجلى بفرديته إلا من خلال بناء محكم ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها بل تقترب منها دون أن تمسها وأن تضفي عليها على الدوام طابع الاحتمال وبهذا لا يستهلك النص نفسه »[1]، وفي الوقت ذاته يحفظ منظوره بوصفه في كل مرة الوجود الذي لم يوجد من قبل.

وعليه، يستقطب القارئ الضمني أدوار القارئ الحقيقي المحتمل تحديدها من طرف النص حتى يضمن لا نفاذية التأثير واستمرار الجمالية، وهو بذلك (أي النص) يخلق متعته الخاصة ويدعو القارئ مشاركته فيها، ووحده القارئ الضمني حسب **إيزر** (Iser)، من يصف الدور الفعلي الذي يقوم به القارئ الحقيقي، أي مشاركة النص في منح الموضوع الجمالي فاعلية التحول إلى متعة تأثيرية فعلية، ما دامت « فرضية القارئ الضمني تمثل في دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل الذي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه مما يجعله يترك في النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة في التعامل البنّاء للخلق الفني للعمل »[2].

يوضح هذا، أن تفطن **إيزر** (Iser) كون القارئ هو غاية المؤلف لحظة الكتابة، جعله يرى فعالية القراءة في تنبؤ احتمالات النص التوجيهية لطرق فهم القارئ الأثر الذي ابتغاه له النص، فدرب قارئه الضمني على أن « يتضمن كل الإرشادات الكامنة في نص الحكاية والتي يتعذر تلقي النص وفهمه بدونها »[3]، حتى تكون التوجيهات المستخلصة من النص نموذجا معماريا ثابتا لبناء المعنى، على تعدد القراء الذين تختلف معهم أشكال الاستجابة الجمالية؛ لأن انفعال القارئ لا يشارك فيه قارئا آخر، من ثم، نجد القارئ الضمني آلية تفعل علاقة الفهم بالنص لتحقيق فعل القراءة استجابة جمالية يحكمها الاختلاف والاستمرار، « فالقارئ الضمني مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والتلقي، ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص، وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة »[4].

تحول فعل التلقي إلى بنية محايثة للنص واكتسابه موقعا تخييليا في وعي القارئ؛ جعل النص يحدد شروط فهم وبناء معناه، حيث حضر النص في فهم القارئ بالقدر الذي حضر فيه القارئ في النص، وحضور هذا الأخير يستطيع أن يصفه القارئ الضمني دون أن يكون هناك ضرورة لفهم قراء فعليين/حقيقيين.

---

[1]- المرجع نفسه، ص:57.
[2]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 149.
[3]- حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها. ص: 44.
[4]- بشرى موسى صالح. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). ص: 51.

برزت نتيجة لذلك، وظيفة مفهوم القارئ الضمني المركزية، إذ أنه « بمثابة "المرجع" الذي يمكننا أن نرد إليه مختلف التحقيقات الفردية والتاريخية للنص والذي يجعل هذه الأخيرة قابلة للتحليل في خصوصيتها »[1].

تتعدد وظيفة القارئ الضمني، إذ لا تقف عند هذا الحد، خاصة وأن دور القارئ الضمني يظهر سمته الفعلية خلال عملية القراءة، « ومن هنا يكتسب مفهوم القارئ الضمني ازدواجيته الوظيفية: إنه يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة، وبالفعل نفسه يغدو وسيطا بين بنية النص وعملية القراءة [بالتالي] .. تترابط بنية النص وبنية فعل القراءة بشكل وثيق »[2].

ثم لأن شكل العلاقة بين بنية النص وفعل القراءة يقوّيها الجدل الذي يثري التجربة الجمالية، فإن هذه الأخيرة بدورها تؤثر في خبرة القارئ اليومية، كما سنلاحظ فيما يلي.

❖ **النص بين بناء معناه وبناء الذات القارئة:** أصبح المعنى وفق نظرية **إيزر** (Iser) في التأثير، تجربة معاشة تطوريا، بتطور القراءة المتعددة على استمرارية جمالية النص الذي لا يستهلك نفسه، وهو ما جعل **إيزر** (Iser) وفق هذه الوظيفة التاريخية الاشتغالية للنص الأدبي يحدد نموذجا وظيفيا تاريخيا يكون مقتربا لمختلف الوظائف التاريخية للنصوص الأدبية التي لا تكرر ذاتها من نص لآخر، حيث حُدد هذا النموذج « على مفهومين مركزيين .. "السجل النصي" و"الإستراتيجيات النصية "» [3].

إذ رأى في هذين المفهومين الأساسيين، فعالية الكشف عن توجيهات النص لفعل تلقيه والتحكم في التداخل التفاعلي الحاصل بين النص وقارئه، وعلى هذا النموذج الوظيفي التاريخي، أن يستطيع مقاربة نقطتين مركزيتين؛ « حيث يتقاطع النص مع واقعه الخارجي وحيث يلتقي مع الذات القارئة، مادام هذان النوعان من التفاعل بمثابة موجهين للسيرورة أي سيرورة بناء المعنى باعتباره رد فعل النص على محيطه الخارجي كما يفهمه القارئ »[4].

ولأن الجدلية لا المحاكاة، هي التي تشغل عملية فهم القارئ وإعادة بنائه المستمرة لتجربة النص؛ فإن التفاعل بين القارئ ومستويات الواقع يحكمه التعارض، إذ تتجاوز الآلية إلى الوعي الحي بالواقع، لأن الاختلاف المستوياتي لواقع القارئ المعيش من شأنه أن يثري التجربة الجمالية، « فهنالك الواقع المعيش الذي يقف على بعد من النص وهناك واقع القارئ نفسه بوصفه فردا له تجاربه الخاصة ثم هناك واقع النص الذي يختلف عن واقع القارئ وعن الواقع المعيش معا ونتيجة لتباين هذه النماذج من الواقع فعلى القارئ أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها في إطار الكيان الموحد للنص »[5].

على هذا الأساس، تكون هذه الوحدة واقعا مغايرا يقع بين واقع النص وواقع القارئ وبما أن الجدل الدينامي هو شكل لقاء مستويات الواقع على تمايز موقعه بالنسبة للنص أو القارئ، تجاوز **إيزر** (Iser) الاهتمام « بالمحتويات الفعلية لهذين التفاعلين، بل يؤكد تماما كما فعل

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 190.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 190.
[3]- المرجع نفسه، ص: 191.
[4]- المرجع نفسه، ص: 192.
[5]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص:59.

مع سيرورة القراءة أنه يجب أن يعتبرا كفراغات... بمعنى أن النص لا يفصل طبيعة هذه العلاقات الممكنة بينه وبين محيطه الخارجي وبينه وبين القارئ »[1].

بالتالي، حتى يتمكن النص من توصيل رؤيته حول واقعه الخارجي إلى فهم القارئ، عليه أن يخلق له (أي القارئ) وضعية سياقية عبر جملة من العناصر التي أُتفق حولها قبله، « والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ بحيث يتمكن هذا الأخير من استيعاب ووصف ما لم يصرح به النص وينوي الوصول إليه وهذه الموضوعات والاتفاقيات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية معينة هي ما يسميها إيزر "السجل النصي" »[2].

يتضح وفق هذا، أن **السجل النصي** يشكل ملتقى معرفيا مألوف الهوية بين النص والقارئ من أجل أن يغدو الاتصال فعالية نشطة، حيث يمتص النص هذه الاتفاقات والعناصر المألوفة التي تكوّن السجل والتي ترجع إلى النصوص السابقة وكذلك إلى القيم والمعايير الاجتماعية والثقافية[3].

ثم يقوم النص بتحويل هذا السياق الخارج نصي إلى صياغة لا جاهزة، لها أبعاد فراغية تخلق جدلا بين القارئ والنص، الأمر الذي يثير التفاعل التواصلي الجمالي بينهما أي يقوم النص بوضع خطة إستراتيجية توجه القارئ في بناء معنى النص، أو ما يدعوه **إيزر** (Iser) **الإستراتيجيات النصية**، « فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجل وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. فهي-إذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه وكذلك ما يتصل بشروط التواصل »[4].

فالخطة الإستراتيجية هذه، من شأنها تحريك الفهم التأويلي للواقع المشكل من محيط النص الخارجي باعتباره مدركا لا مادة خام، ومصاغا في قالب تركيب لغوي إبداعي على شاكلة تفجر طاقات اللغة « التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية واللغة بهذه الكفاءة وبمستويات مختلفة ... هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع، فقد يكون النص الأدبي مغرقا في الخيال ولكنه بلغته الثرية المحكمة يكون متفاعلا كل التفاعل مع الواقع »[5].

على هذا النحو، تساعد الاستراتيجيات النصية بما تحويه من إحالات مرجعية على تحريك التأثير النصي وتوجيهه لشروط تواصله وتلقيه، وهي أي الاستراتيجيات النصية إذ تساعد فلا تجمد فهم القارئ الذي يشارك بفاعلية في تحديد منظوره من الواقع المحوّر في النص وبذلك في تشكيل المعنى اللامصوغ.

هكذا، و« مادامت مهمة التوليف أو التنسيق بين العناصر النصية قد تركت للقارئ، فإن الاستراتيجيات لا يمكنها أن تنظم السياق المرجعي للسجل ولا شروط تلقي النص بكيفية

---

[1]-عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 192.
[2]- المرجع نفسه، ص: 193.
[3]- ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 153.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 201.
[5]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 53.

كلية وكاملة لتكتفي بتقديم بعض الإمكانات التوليفية للقارئ »[1]، التي تساهم في تشكيل تأثير توجهي للقارئ وقت بناءه معنى النص.

أما عن البنيات الأساسية لهذه الاستراتيجيات وكيفية توجيهها للقارئ؛ فإن **إيزر** (Iser) يحدد « بنيتين أساسيتين هما "بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية" .. "وبنية الموضوع والأفق" .. الأولى مسؤولة عن تنظيم علاقة النص بأفقه المرجعي.. والثانية تعمل على تنظيم العلاقات الداخلية للنص »[2].

أي، أن **بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية** تهتم بتنظيم علاقات النص مع خارجه الأدبي (النصوص السابقة عليه) والاجتماعي(المعايير المتفق عليها ضمن جماعته)، أي تنظيم علاقات السجل النصي، إذ يبدأ القارئ بمحاولة إدراك عناصر هذا السجل لكن لحظة خلقه لجو تداخلي بينها يقفز فكر القارئ إلى خلفية السياق المرجعي التي انتقل منها هذا التوليف النصي، ولكن « انتقاله إلى السياق النصي الجديد أو الواجهة الأمامية يفقده دلالته ووظائفه التي كان يؤديها داخل سياقه الأصلي ويمنحه دلالات ووظائف جديدة داخل السياق الجديد »[3].

فمحور الواجهة الخلفية يهيئ للتصوير النصي حركة مستمرة، ينفتح إثرها التشكيل التصويري الجديد على تغيرات اختلافيه لانهائية يربط بينها التفاعل التداخلي سعيا لتشييد البناء الكلي من خلال التتابع الجدلي على استمرار القراء ة، إثر إرجاع كل تكوين عناصري إلى الواجهة الخلفية مشكلة ذاكرة قرائية لفهم القارئ، حيث مع استمرار النشاط القرائي « يثار ما تواري الذاكرة مرة أخرى ولكن بخلفية تختلف عن الخلفية السابقة وهذا يعني أن ما يتذكر...يثار بتوقعات جديدة على نحو يشير إلى مزيد من تعقيد التوقعات »[4].

بذلك، لا يسعى التتابع المشيد للبناء الكلي إلى تحقيق التوقعات التي تتولد عن سير القراءة، إنما يسعى إلى تحويرها باستمرار « كما أن القارئ في تأسيسه لهذه العلاقات بين الماضي والحاضر والمستقبل عن قدرة النص المتعددة الجوانب في عملية الربط وهذا الربط الذي يصنعه القارئ .. هو الذي يوهمه عندما ينغمس فيه أنه يعيش أحداث واقعية في حين أنها ليست سوى عملية تصنيع الواقع »[5].

بالتالي، لا مكان في بناء الموضوع الجمالي إلا للجدل الحركي البنائي، إن كان في مستويات النص أو في مستويات القراءة، فالنص « لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها القارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الإستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك وهنا يصر إيزر على أنه كما أن للنص بناء فإن القراءة لها بناء كذلك يقف موازيا لبناء النص متحاورا معه »[6].

---

[1]- ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 154.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 202.
[3]- المرجع نفسه، ص: 202.
[4]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 58.
[5]- المرجع نفسه، ص: 58.
[6]- سعيد حسن بحيرى. علم لغة النص. ص: 182.

أي، على أساس الحوار الإبداعي بين فنية النص وجمالية القراءة التوليدية الناجمة عن الاختلاف الدلالي المكتسب لعناصر السجل النصي المنتقاة إثر جدل التفاعل بين الواجهة الخلفية والواجهة الأمامية، حيث يكتسب العنصر المنتقى قابلية فهم على ضوء الخلفية المرجعية التي سعى للاختلاف عنها، مع أنه يبقى بين ثناياها إثارة توترية لهذه الخلفية السياقية. وهذه الاختلافات لا تحددها عملية الانتقاء « بنفسها بل توفر فقط بواسطة العلاقة بين الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية شرطا أساسيا للفهم. وزيادة على ذلك فإن النص لا يحدد الواجهة الخلفية المثارة بكيفية نهائية، بل إن امتدادها أو اتساعها وشكلها الخاص يتعلقان دائما بالكفاءة المعرفية لدى القارئ »[1].

والقارئ أثناء سيره القرائي لا يقيم علاقة دلالية نهائية بين الواجهتين، إذ مهما كان شكل ونوع هذه العلاقة، لابد أن تكون أولية مبنية على التوقع ومهيأة في أي لحظة للتغير حيث « يفرض النص على القارئ بفضل استراتيجياته الخاصة أن يغير باستمرار شكل الواجهتين وكذا العلاقة الدلالية التي أقامها بينهما إلى أن ينتهي إلى آخر السيرورة أي إلى بناء الموضوع الجمالي »[2]. ومن هذا يتضح فاعلية التأثير التي تمارسها الاستراتيجيات النصية كونها سابقة لعملية بناء النص وبناء معناه.

تحتاج هذه العملية أيضا، مبدءا تنسيقيا يحيط بالعلاقة القائمة بين الواجهتين: الخلفية والأمامية، إذ يركز على تنظيم علاقات النص الداخلية ويتحكم في تأثيرات النص المدعو القارئ إلى بنائها موضوعا جماليا. أي، بنية **الموضوع والأفق** « التي تهتم -عكس التنظيم العلائقي للنص مع سياقه الخارجي الذي اتخذته بنية الواجهتين الخلفية والأمامية دورا نشطا- بالتنظيم الداخلي للنص وتكييف الشروط القائم عليها هذا النص. فإذا كان بناء الموضوع يتطلب تشكيلا منظوراتيا غير متجانس فإنه « يبقى مشروطا بتعلق وترابط كل هذه المنظورات ببعضها البعض وإحالتها وإضاءاتها المتبادلة »[3].

ولأن طبيعة الموضوع الجمالي لا ترضى بالتكشف جملة واحدة، ينتقل القارئ في فهمه للنص من إضاءة منظور إلى إضاءة منظور آخر، إذ لا يستطيع التموقع في مختلف هذه المنظورات مرة واحدة بل تدريجيا، « وعندما يهتم القارئ بمنظور معين ويجعل منه موضوعا، فإن فهمه لا يبقى مشروطا بـ:"الأفق" الذي يتشكل خلال القراءة، من المنظورات الأخرى ... وهكذا تضع العلاقة بين الموضوع والأفق، القارئ دائما في إطار التداخل بين منظورات العرض وتفرض عليه أن يركب بينهما بكيفية تحقق التوافق بين وجهات النظر التي تمنحها هذه المنظورات »[4]، في سيرورة تشكيل وتركيب تدريجي للموضوع الجمالي الكلي.

وفق هذا يختزل التوقع العرضي في إدراك القارئ، إذ تساهم بنية الموضوع والأفق كإستراتيجية نصية تسبق عملية البناء النصي ليس فقط في تحديد فعل التلقي وبناء المعنى لدى القارئ، بل أيضا في « توزيع العناصر المنتقاة في السجل النصي على مختلف

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 203.
[2]- المرجع نفسه، ص: 203.
[3]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 204.
[4]- المرجع نفسه، ص: 205.

منظورات العرض و[هذا] ... التوزيع المسبق لعناصر السجل على منظورات العرض يكون له تأثيرات معينة على كيفية استغلال بنية الموضوع والأفق ... في الحالة الأولى فإن الأمر يتعلق بتأكيد المعايير المنتقاة أما في الحالة الثانية فيتعلق بنفيها »[1].

من ثم، يكتسب النفي قوة كامنة نشطة إثر سكونية التأكيد قبله، وينتج عن هذه القطبية الضدية فعالية توليدية لوعي القارئ الذي تتحرك ديناميته البنائية للمعنى وإن بتوجيه من النص « ولذلك حاول إيزر أن يهتم .. بمختلف التجليات التي يأخذها المعنى في وعي القارئ خلال مختلف مراحل سير القراءة إلى أن يتحدد نهائيا في آخر السيرورة، و.. فهم السيرورة التي يبنى خلالها مرتبط أساسا "بالمقاربة الفنومنولوجية" التي اهتمت بتداخل الذات والموضوع »[2].

حيث ترى القراءة الفنومنولوجية/الظاهراتية، بإلغاء الثنائية بين الذات والموضوع كما تجد النص « لا يأتي كاملا من مؤلفه بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات »[3].

يتخذ **إيزر** (Iser) من النموذج الفنومنولوجي القرائي، سمة أساسية لتحليله سيرورة القراءة، إذ يتجلى الموضوع الجمالي في وعي القارئ لا دفعة واحدة؛ إنما تدريجيا «خلال سريان مختلف مراحل القراءة المتتالية والمتراجعة »[4]. وهو ما جعل **إيزر** (Iser) يضيف إلى مفهوم الأفق، أداة إجرائية أساسية تصحب سيرورة القراءة المنتجة للموضوع الجمالي، وهي **وجهة النظر المتحركة** « وهي فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقي الأدبي فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ..[و] لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه، فبدلا من علاقة ذات موضوع الخاصة بالإدراك، فإن القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله »[5].

وفق هذا يتحدد فهم الموضوع الجمالي للنص الأدبي الذي يعيش فهم القارئ تماما مثل ما يعيش القارئ تجربة هذا النص الدلالية، من خلال تنقل لا يهدأ إلى كامل مراحل القراءة، إذ لا يقبل الموضوع الجمالي أن يختزل في إحدى المراحل الدلالية، بل يتم إنتاجه بتركيب كل المراحل الدلالية، إثر الالتحام التداخلي بين ذات القارئ وموضوع النص الذين احتواهما قوة التأثير أحدهما في الآخر، لكن هذه الثنائية الملغاة « تعود فتزحزح هذه الثنائية إلى عالم القارئ نفسه، فتجعله منقسما على نفسه، وفي هذا إثراء لفكره، وإثراء للنص معا »[6]، نتيجة للقراءة الواعية اللا اعتباطية التي يحكمها الصراع لا المحاكاة، لأن **إيزر** (Iser) يرى أن البنية الأساسية التي تتم وفق هذه النظرة الجوالة « تقوم على نوعين من الصراع أولهما هو التوتر القائم بين السنن الاجتماعي والثقافي للقارئ وبين الطبيعة الحديثة للنص ... أي أن

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 206.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 207.
[3]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص:321.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 206.
[5]- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص: 150.
[6]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص: 59.

القارئ سوف يتحتم عليه بناء الموضوع الجمالي على عكس مراجعه وأحكامه الخاصة »[1]؛ حيث لا تتطابق التجربة الحياتية للقارئ مع تجربة النص، ولأن القارئ عليه التزام الحياد، كان عليه أن لا يضفي أحكامه الخاصة على النص.

أما الصراع الثاني، « فينشأ من كون البناء المتماسك يؤدي إلى متواليات أفكار موجودة في ذهن القارئ، وذلك بتتبع التوجيهات التي عرضتها العلامات اللسانية في النص، ولكن الصور التي تنتجها هذه الأفكار عادة يمكنها أن تُهجر.. أو على الأقل تتغير حينما يراد إدراج المعلومات الجديدة، لذلك تحدث التنافرات في تكوين الأفكار »[2]

بالتالي، إن كان النص يملك إستراتيجية التوجيه لفعل البناء وفعل التحويل، فإن وعي القارئ وحده من يسم كل ذلك بالوجود الفعلي إثر ما يعتمل في سيرورته القرائية من تصادم أفكار وتأثير فكرة ملغاة في كينونة فكرة بعدها أو في تغييرها، حتى يصل في آخر سيرورته القرائية إلى تكون جمالي حي في مخيلته.

ومن خلال هذه « البنية الزمنية لسيرورة القراءة، يتبين لنا أن مسار القراءة ليس ارتجاعيا كلية وليس في اتجاه واحد ذلك أن كل خطوة جديدة نحو المستقبل تستدعي وتثير خلفية الماضي أو محتويات الذاكرة »[3]. وبذلك، ليست كل مرحلة دلالية جديدة ذات موقع انعزالي أو ملغي، إنما يحكم الترابط المرحلي الدلالي عبر سير القراءة إلى نهايتها التفاعل النشط.

معنى هذا، أنه إضافة إلى هذا البعد الزمني لسيرورة القراءة هناك « بعد آخر فضائي أي أنها لم تعد مجرد مسار زمني فقط تتلاحق لحظاته المتتالية، بل إنها تمتلك أيضا أبعادا فضائية تتمثل بالضبط في الشكل الذهني الملموس الذي تأخذه شبكة العلاقات الدلالية في كل لحظة من لحظات القراءة »[4].

تختلف هذه الشبكة العلائقية التي تحكم سير القراءة، باختلاف ذهن القارئ، وفهمه وذاكرته السياقية، أي إن وجهة النظر المتحركة تتحقق على صور تتعدد بتعدد القراء رغم أن أفعال الفهم والتركيب فيها، كان النص قد توقعها سابقا. لأن المعنى/الموضوع الجمالي « نوع من الخلق العميق الذي يؤدي إلى تشكيلات دلالية مهما كانت تنتج عن تدخل القارئ الخاص فإنها تمتلك أسسها الموضوعية داخل النص، وهذا ما يجعلها قابلة للفهم والتحليل على مستوى التذاوتي »[5].

تأسيسا لذلك، تكتسب التشكيلات الدلالية انفتاحا على فهم قراء آخرين لينفتح الفهم أيضا عبر الانفجار التشكيل الدلالي التسلسلي، ويكمل الموضوع الجمالي سعيه إلى تحقيق الاكتمال، وكلما حاول الانغلاق الاكتمالي، ينفتح على مستويات متعددة من إعادة البناء، إذ تظهر سمته الزمنية المتقدمة عبر تعدد مرحلي « ولا تعني الطبيعة الزمنية للمعنى النصي ولسيرورة بنائه أنهما ينجزان خلال سريان زمني معين فحسب بل وتعني أيضا أنه من

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 207.
[2]- المرجع نفسه، ص: 203.
[3]- المرجع نفسه، ص: 211.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 210.
[5]- المرجع نفسه، ص: 211.

غير الممكن تكرارهما على وجه الدقة أبدا »[1]، سواء على مستوى القارئ الواحد إذ لا يمكن أن يتطابق فهمه القرائي والتركيبي للمعنى بين قراءته الأولى وقراءاته التالية، أو على تغير قراءات القراء.

نتيجة لما سبق، يكون القارئ المحقق الفعلي للموضوع الجمالي، كما أن لهذه التجربة القرائية المفعّلة للمعنى دورها الفاعل في بناء الذات القارئة، أي أن بناء هذه الأخيرة يصاحب بناء المعنى للنصي.

بما أن النص في مخططاته الإستراتيجية التوجيهية لفعل تلقيه وبناء معناه، لا يرضى بمحاكاة القارئ لواقعه المشكل في ذاته، عبر تحوير الواقع المعيش الحقيقي بذلك يمنح للذات القارئة أن تصحب بناءها الذاتي بالموازاة مع سعيها بناء المعنى النصي، لأن فعل إعادة الخلق ليس اتصالا سيروريا متسلسلا، إنما « يعتمد في حقيقته على معترضات المجرى لتجعل منه هذه المعترضات فعلا فعالا، فنحن نتطلع إلى الأمام، نلتفت إلى الخلف، ونقرر نغير قراراتنا، ونكوّن توقعات ويصدمنا عدم تحققها ونحن نتساءل، ونستغرق في التأمل، ونوافق ونرفض، وهذه عملية إعادة الخلق الدينامية »[2]، المؤثرة على تغير مكونات الذات القارئة، المشكلة لتجربتها الخاصة، إذ تسقط فعالية جواز السفر، لتغدو كل تجربة قرائية موطنا لتجربة النص، وتغدو هذه الأخيرة أيضا وطنا ذا طابعا تغيريا لتجربة القارئ، نتيجة لتفعيله تشكيلا تعارضيا، لأن « حضور هذه التعارضات هو نفسه الذي يلفت انتباهنا للنص، ويجبرنا على إجراء اختبار إبداعي لا للنص فحسب، ولكن لأنفسنا أيضا، إن ورطة القارئ هذه أساسية لأي نص »[3]، إذ تساهم في الكشف عن مواقع المعنى الخبيء وأساسية أيضا للذات القارئ، بما أنها تكشف لها عن تكوينات من وعيها ظلت خفية ومهمشة إلى حين التقائها بالنص وقرارها بناء معناه، ويصبح حضور هذه الأفكار الغريبة عن ذاكرتها وكفاءتها تحريرا لها من أفكارها الموجّهة واستعداداها المسبقة « وهو التحرر الذي يثير لدى الذات نوعا من "التلقائية" في الإحساس والإرادة والممارسة والقرار والتقييم والحكم ... الخ فيمنحها بالفعل نفسه إمكانية تجاوز ذاتها ووعيها الخاص »[4].

تتداخل بذلك عملية بناء الذات مع عملية بناء المعنى وتتفاعل على طول خط السير القرائي. « ذلك أن تركيب المعنى لا يدل ضمنيا على إبداع وحدة [دلالية] كاملة فحسب، تبزغ من خلال المنظورات النصية المتفاعلة ... ولكنه يعيننا كذلك، من خلال تشكيل هذه الوحدة، على تشكيل أنفسنا، ومن ثم، على استكشاف عالم باطني لم نكن على وعي به حتى تلك اللحظة »[5]. مما يعني، أن الأثر الذي يحدثه النص في القارئ يغدوا مجالا اشتغاليا للذات القارئة تسعى فيه لتحليل مكبوتاتها وتجاوز كل أشكال السيطرة لوعيها السابق، قبل دخولها التفاعلي مع النص، أي وفق التفاعل بين بنيات النص وفعل القراءة، وهذا الشق الأخير سنحاول الكشف عما يعتمل بين ثناياه وداخله فيما سيأتي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 214.
[2]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 131-132.
[3]- المرجع نفسه، ص: 133.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراء. ص: 217.
[5]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 218.

❖ **آليات النص والجدلية بين أجزائه:** إن نموذج **إيزر** (Iser) التأثيري يتأسس على البعد الاتصالي، الذي لا يتم بنقل محتوى النص إلى ذهن القارئ، ولكنه يتحقق عبر عوامل تنشط التفاعل التواصلي بين النص والقارئ.

يحدد **إيزر** (Iser) أولى هذه العوامل في مقولة **العرضية**، فإن « جزاءا كبيرا من متعتنا يأتي من المفاجآت ومن تضليل توقعاتنا »[1]، فكلما كانت سيرورة التواصل غير متوقعة كلما ازدادت مساحة ردود الأفعال بسبب الاختلاف الخبراتي بين طرفي الاتصال على امتداد التفاعل التواصلي؛ إذ من شأنه هذا اللا توافق العرضي تشجيع التغيير بتجاوز المآخذ الاستعداداتية حتى يتمكن من تحقيق التوافق، « ويخلص إيزر إلى أن "العرضية" هي التي تحث التفاعل التواصلي وتثيره، فعندما تتناقص فإن التفاعل يتجمد في شكل توزيع طقوسي للأدوار، وعلى العكس من ذلك كلما تزايدت العرضية اغتنت ردود الأفعال أكثر »[2].

بالتالي تشكيل المعنى النصي اللا معطى، يتخذ صيغته الكلية من خلال تفاعل جدلي بين تجربة النص ووعي القارئ عبر انفصالات تحدث لفهم النص المتوقع، وينضاف من العوامل لهذا النشاط الدينامي، مفهوم **اللا شيء** الذي يرى فيه **إيزر** (Iser) أنه «يعني من جهة أن العلاقة التواصلية ليست محددة مسبقا، ويكشف من الجهة الأخرى عن سلبية التجربة، أي نقص تصور الآخر عني ونقص الفكرة التي أحملها أنا بشأن هذا التصور، وبفضل هذه التجربة السلبية نتمكن من سد العجز الذي يسم معرفتنا الخاصة والتخلي عن تأويلاتنا الخاصة وهو الشيء الذي يسمح لنا أن نعيش تجارب جديدة »[3].

تختلف بذلك طبيعة التفاعل التواصلي ضمن الإبداع عن التواصل العادي، إذ يحكمه التوقع لا الثبات ويسعى إلى التأسيس على التأويل لا الحقيقة، وحتى الرسالة المشتركة، وهي تحقيق المعنى يكتسب متعة جمالية كلما سعى إلى عدم الاكتمال، حيث يكون اللا توافق أرضية اللقاء بين طرفي التواصل، وهو ما برز خلال العاملين السابقين، حيث خلص **إيزر** (Iser) على ضوئهما إلى « وجود نوع من اللا تناظر.. أو اللا توافق الجوهري بين النص والقارئ وهذا اللا تناظر غير محدد هو الآخر، ورغم أنه يبدو معيق للتواصل، فإنه في الحقيقة محفز أساسي لقيام التواصل »[4]. لأن هذا الأخير يكون فاشلا كلما كانت إسقاطات أطراف التواصل وتمثيلاتهم الخاصة لا تعرف أي تحويل خلال سيرورة التواصل. وهكذا « فإن اللا تناظر غير المحدد والعرضية، واللاشيء ليست إلا أشكالا مختلفة لهذا الفراغ الباني.. الذي يؤسس علاقة التفاعل التواصلي.. هذا.. الفراغ يتشكل ويتحول حسب اللا توازن .. القائم بين النص والقارئ»[5]. ومن ثم، يشكل هذا اللا توازن مشتركا مرجعيا لسعي طرفي التواصل عبر سير تحولي واختلافي تصحيحي إلى تحقيق موضع توازن، يؤلف بين النص والقارئ.

---

[1]- جين ب. تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 129.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 219.
[3]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 220.
[4]- المرجع نفسه، ص: 220.
[5]- المرجع نفسه، ص: 220.

بالتالي، تنجح عملية النشاط التواصلي بين النص والقارئ في تشكيل صورة المعنى النصي، عبر امتلاك النص لعوامل موجهة لفعل تكوين صورة المعنى بطريقة غير محددة مسبقا، حيث تسمح لمشاركة القارئ للتفاعل الايجابي، وعليه يظهر أن « "فعل تكوين الصورة" الذي ينجزه خيالنا هو فعالية واحدة فقط من مجموعة فعاليات نقوم من خلالها بتكوين صيغة كلية لنص أدبي ما »[1]، تتجمع فيها فسيفساء الصور المكونة على اختلاف تأويلات القراء، حتى يكون للنص الواحد، قابلية تمظهر على تحققات مختلفة. لأن هذا النص، قد سعى إلى ذلك بتلغيم سير القراءة بفراغات وفجوات تثير البعد الفعلي لدى القارئ، وهكذا « يعزو إيزر الوظيفة التنظيمية الرئيسية إلى بنية الفراغات المبثوثة في النص، وتتمثل هذه الفراغات في "تضمينات" الخطاب.. وفي اللااستمرارية ..أو التفككات والانفصالات.. التي يضمنها.. وكذلك في الإضمارات.. التي تعرفها المكونات النصية »[2].

يبدو، أن النص يؤسس آلياته المراقباتية والمتحكمة في سيرورة تلقيه، كفراغات حتى تحفز الطابع الجدلي لأجزائه التكوينية ويضمّن مثيرات فاعلة تستقطب فهم القارئ وخياله لملئ الفجوات ووصل الانفصالات، وتأخذ الإشارة البدء تفاعلية بمجرد التقاء النص بالقارئ، إذ يقوم بينهما « تفاعل ديناميكي لا تحكمه أية شفرة مسبقة بل تحكمه هذه الجدلية القائمة بين ما يقوله النص وبين ما يشير إليه فقط دون أن يعينه أو يحدده وهكذا فإن ما يصمت النص بشأنه هو الذي يحرض القارئ على فعل البناء والتشكيل»[3].

من ثم، يظهر جليا أن تشييد الموضوع الجمالي يأخذ موضعا ديناميا وسطا بين النص والقارئ، إذ يحكم هذا الموضع الوسطي الفراغ التأثيري في مشاركية خيال القارئ، وتغدو هذه الفراغات عاملا جوهريا لتفعيل التواصل المنتج بين النص والقارئ. وليست هذه الفراغات سوى **أماكن اللا تحديد** التي اختلف في مفهومها **إيزر** (Iser) عن « انجازدن .. حيث أن هذا الأخير يجرده من كل سمة تواصلية ...إن.. الفراغات التي يسميها إيزر البيضات النصية les blancs textuels تتمثل بالضبط في مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن الارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها »[4].

حيث تثير الفراغات المتموقعة بين المنظورات النصية تخييل القارئ عبر إعاقة سيره العملي القرائي، فيمتلك روابط يسد عبرها الفجوات التي تركها النص، وهو ما يسمح بتلقي منتج يفتعل لدى القارئ حركية تحقق الموضوع الجمالي المكتمل. من ثم، يكون « عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ »[5]، وتنشط ملكة التكوين التوليفي للانفصال الفراغي النصي، مما يكون له الأثر الفاعل في تشكيل

[1]- جين ب . تومبكنز. نقد استجابة القارئ. ص: 125.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 221.
[3]- المرجع نفسه، ص: 221.
[4]- المرجع نفسه، ص: 225.
[5]- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص: 287.

المعنى المنبسط على كامل جزئيات النص، إذ يتحول الفراغ إلى موضع مرجعي جدلي يعادل بين كامل الجزئيات النصية، التي يصل بينها حيوية التركيب الدينامي.

تضمن هذه الفراغات مراقبة أفعال التوليف وتفعيلها عبر تهيئتها إلى التغير الاستعادي، فتساهم في إكساب المعنى جمالية نشطة وتطور في ملكة القارئ الإدراكية في علاقته مع النص ومع محيطه الخارجي، إذ يعتري سيرورة القارئ الإدراكية تجاوز للمآخذ وفق ما يجعلها تتجدد باستمرار وتجدد كذلك كيفيات ملئها للفراغات التي تصل بين الأجزاء النصية.

يقدم **إيزر** (Iser) بياضا آخر يحكم سمة التفاعل التبادلي بين النص والقارئ يحدده بالطرائق الغائبة أو الناقصة، حيث « غالبا ما ينتظر القارئ من النص تشغيل أو استعمال الطرائق الأسلوبية المعهودة، ولذلك فإن غيابها .. هو تحقيق سلبي لها، يتولد عنه بياض يكشف عن تخييب الانتظار الذي تعود القارئ أن يراه مرضيا في النصوص الأخرى »[1].

بالتالي، سعي النص وفق تشكيله الجديد زعزعة الواجهة الخلفية للقارئ وتقديمها إلى الأمام مشكلة انفصالا فراغيا إثر تحطيم سيرها، يحتاج بدوره إلى ملأ، وتتحول الطرائق الجديدة التي وسمت وقت تعطيل الأفق بأنها غائبة أو ناقصة، إلى تكوين جديد للخلفية القرائية التي يجب امتلاكها للجو الطرائقي السابق حتى يفهم مسعى النص في تفعيل فهمه التواصلي المنتج؛ حيث تكون الواجهة الخلفية منطلقا لإدراك ما طرأ على النص من جديد أسلوبي.

وقد « تناول إيزر لحد الآن البياضات باعتبارها أدوات لتنظيم سلسلة التدخلات والتحولات التي يعرفها فعل البناء التوليفي على "المحور التعاقبي" للقراءة، وقد وجد أن "محور التزامن" يعرف هو الآخر نوعا من البياض يكون مسؤولا هذه المرة على تنظيم "محتويات" التشكيلات الدلالية التي يبنيها القارئ »[2].

إذ يضيف **إيزر** (Iser) **إمكانات النفي** التي تقوم بتعطيل العناصر المكونة للسجل النصي كتكوين مألوف وارد على النص من الخارج، فالمعايير « الأدبية والاجتماعية التاريخية المنتقاة في السجل النصي تظهر مشوهة ومعطلة، أي منفية ومسلوبة، وهذا النفي أو السلب .. هو الذي يضعها موضع المراجعة والمساءلة، ويسمح للقارئ بادراك عجزها ونقصها »[3]، فيفتعل عمليات الاستبدال لما في العرف الاجتماعي أو الأدبي من نقص وبذلك يكون هذا البياض/النفي قد ظهر على « المحور الاستبدالي للقراءة، [حتى] يكون القارئ مدعوا لملئه من أجل تحديد دواعيه ووجهاته ..[وهو] محدد بكيفية مسبقة داخل النص ولكن كنقص وليس كتحديد »[4].

هذا النقص، من شأنه تنشيط خيال القارئ وإبقائه يقضا متفاعلا مع تأثيرات النص التي تضفي على مسيرته القرائية متعة جمالية تشجعه على متابعة محاورة النص المليئة

---

[1]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 229.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص:230.
[3]- المرجع نفسه، ص: 231.
[4]- المرجع نفسه، ص: 231.

بالجدل الدينامي المنتج للروابط التوليفية المدعو لتكوينها، وهذه الأخيرة تتسم بطابع روابط الأجزاء النصية التي يحكمها التضاد الفراغي.

يدرك عبر هذا **إيزر** (Iser) أهمية التداخل التفاعلي بين محوري التركيب والاستبدال خلال القراءة، « فإن كان المحور الأول ينظم بفعل بياضاته الخاصة تعاقب الأجزاء النصية على مسار القراءة ويمنح إمكانية التوليف والتركيب بينها فإن بياضات المحور الثاني هي المسؤولة عن تنظيم محتويات عمليات التوليف هذه »[1].

وهي في مجملها مجتمعة تشكل نشاط النص المراقب، ونشاط القارئ المنتج للمعنى النصي، ويدعوها **إيزر** (Iser) بـ « الانتفاءات الثانوية في التأثير الذي تمارسه العلامات النصية على أفعال التشكيل والبناء لدى القارئ.. و.. فعالياتها تكمن في توجيهها لعملية البناء وجهة معاكسة لعادات القارئ الخاصة »[2].

بالتالي، تتعرض تجربة القارئ الحياتية خلال السير القرائي إلى التشويه، ومن ثم إلى مبدأ النفي واستبدالها بعد ذلك بتشكيل تجربة حياتية أصلح، وهذا كله يضع منطلق التفاعل التبادلي بين آليات النص التوجيهية واستعدادات القارئ التحليلية.

إضافة إلى تحليل البيضات والانتفاءات، كأدوات أساسية لتفعيل ومراقبة عملية التواصل، يضيف **إيزر** (Iser) مفهوم **السلبية** كأداة ثالثة، تكمل الدور الأساسي في تنشيط التحليل النصي المراقب، فالبياضات و« الانتفاءات النصية تموقع كل العناصر النصية المشكلة داخل النص بالنسبة إلى أفق غير مشكل، وبالتالي فإن لكل نص أدبي نصا آخر مضاعفا غير مشكل يكون النص الأدبي قد قصد إليه، وهذا المضاعف هو ما يسميه إيزر بسلبية النص الأدبي »[3].

وفق ذلك، تحتل هذه السلبية الأفق النصي الذي يسعى كل من آليات مراقبة للنص ومعايير تحليلية للقارئ إلى تشكيله، وتمثل ملتقى التفاعل المنتج بين النص والقارئ وهي إثر ذلك لها عدة تمظهرات « فمن حيث الشكل...[هي] اللاشيء الذي يوجد بين وضعيات النص...أما على مستوى المحتوى فـ.. تظهر في الوقت نفسه باعتبارها السبب المحدد لتشويه العناصر النصية، وباعتبارها العلاج المناسب لهذا التشويه أيضا»[4].

تظهر السلبية خلال هذا المعنى، على أنها مفعّل أساسي للتواصل التفاعلي، بالتالي على أثرها تتمكن القراءة من خلق الجزء الأهم من النص، و« لأن المعنى النصي يتوقف بالضبط مع تجربة النص غير المصاغة وهو يظهر دائما باعتباره الوجه المعكوس لما صوره النص وهذا الأخير ليس في نهاية المطاف سوى "سلبية" النص الأدبي »[5]، التي تقدمت إلى الوجود الفعلي بفضل القراءة الفعالة المنتجة التي تجاوز فيها القارئ سلبيته الاستهلاكية متسلحا بالمقاومة، إن كان لآليات النص وأجزائه التي تراقب مختلف خطواته القرائية أو لتجربته الحياتية المألوفة، تتميز **السلبية** كغيرها من الآليات، بقدرتها في حث

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 232.
[2]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 232.
[3]- المرجع نفسه، ص: 233.
[4]- المرجع نفسه، ص: 233-234.
[5]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 234-235.

القارئ على تجاوز « تجربة العالم وعلى التحرر من قيود توجيهاته واستعداداته الخاصة، فتكون بذلك أكثر عناصر الاتصال جوهرية »[1]، لأنها الفراغ الذي يفعّل على تأسيس الغير المصاغ، إن كان من جهة تجربة النص أو تجربة القارئ.

كما يتضح أن الذي لم يفهم/يقل بعد، مبني مسبقا وفق استراتيجيات مراقبة، مع ذلك يبقى اللا تحديد سمته الأساسية، إذ يسعى إلى الحد من انطباعية القراءة كما يدعوها إلى مشاركتها العملية عبر التأويل كأهم آلياتها النشطة، لمحاورة أجزاءه وفهم فرضياته، ومن ثم منح قوله الذي لم يقله سمة الوجود الفعلي والجمالي، بخلق أرضية إنتاجية تمنح الموضوع الجمالي تحققات لا نهائية.

ونتيجة للسمة الظاهراتية التي تحتوي تحليل **إيزر** (Iser) الإجرائي للنص وفق نظريته في التأثير فإن نشاط القارئ التأويلي لا يحكمه منهج مؤسس مسبقا إنما يخلق شكل تحليله لحظة التقاءه بالنص، لذلك ركز نتيجة لما لاحظنا لكل ما سبق، على وصف ما يعتمل وقت القراءة من خلال سيرورة التفاعل لآليات النص مع ملكة القارئ والجدلية بين أجزائه المكونة التي يصل بينها الانفصال الفراغي.

[1]- المرجع نفسه، ص: 235.

2- انفتاح النقد الجزائري على نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر):

يتضح لنا مما سبق، أن نظرية كل من **ياوس** (Jauss) و**إيزر** (Iser)، تحمل في طياتها خصائص تمييزية تؤكد استقلال الواحدة عن الأخرى، لكن هذا التمايز والاختلاف لا ينفي التلاحم بينهما، حيث تشكلان مجتمعتين نظرية التلقي. بالتالي، تنسحب الظروف نفسها التي عرفتها نظرية **ياوس** (Jauss) في نشأتها ورحلتها وصولا إلى النقد الجزائري المعاصر، على نظرية **إيزر** (Iser)، لذلك سنركز فقط على بعض النقاط التي انفردت بها هذه الأخيرة.

ركز **إيزر** (Iser) اهتمامه في علاقة القارئ بالنص، وشارك زميله **ياوس** (Jauss) في دعوته لتعديل المنظور النقدي، بدوره من خلال أولى محاضراته على طلبته في جامعة **كونستانس** عام 1970، عنوانها "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر"[1]، ثم تدعمت نظريته بعديد الدراسات أهمها كتابه "فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)"، الذي ظهر عام 1976[2]. تَخصُص **إيزر** (Iser) في الأدب الانجليزي، جعله يَلقى استجابة أكبر في العالمين الانجليزي والأمريكي[3]. كما استقبله النقد العربي والجزائري، بعديد الدراسات أغلبها كانت تجمع نظريته مع شقها الآخر، أي نظرية **ياوس** (Jauss). ومن بين الدراسات التي انفردت بنظرية **إيزر** (Iser)؛ دراسة لـ **نبيلة إبراهيم** عنوانها "القارئ في النص(نظرية التأثير والاتصال)"، نشرتها مجلة "فصول" عام 1984، أيضا ترجم **أحمد المديني** له "فعل القراءة-نظرية الوقع الجمالي"، حيث نشرتها مجلة **آفاق** عام 1987، ونشرت مجلة **دراسات سيميائية** له "وضعية التأويل" عام 1992 وهي ترجمة لـ **نزهة حفو** و**أحمد بوحسن**[4]. وترجم عام 2000 **عبد الوهاب علوب** كتابه "فعل القراءة(نظرية في الاستجابة الجمالية)"[5]...

3- "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة" لـ حكيمة بوقرومة.

يبدوا من العنوان، أن الناقدة **حكيمة بوقرومة** ارتأت أن تحدد آليتها التحليلية التي ستتخذها سبيلا لقراءة نص رواية "ريح الجنوب"، ثم بدأت مقالتها بما يزيد ذلك وضوحا؛ حيث نسبت الآلية إلى صاحبها **إيزر** (Iser)، وبينت قبل ذلك مسعاه في نظريته. تقول الناقدة:

« وهكذا اعتبر **فولفغانغ إيزر** أن النص لا يمنح للذات مرآة تنعكس فيها صورتها بقدر ما يهيئ شروط بناء الذات مخالفة للذات القارئة، وهكذا فإن عملية بناء المعنى النصي أو الموضوع الجمالي تصاحبها عملية ملازمة هي إعادة بناء الذات القارئة في حد ذاتها، وهنا يكمن سر إحساس القارئ بأنه تغير وتحول إلى إنسان آخر بمجرد قراءة نص أدبي

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي. ص: 34.
[2]- فولفغانغ إيزر. فعل القراءة(نظرية في الاستجابة الجمالية). تر: عبد الوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 2.
[3]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ص: 501.
[4]- عبد الله أبو هيف. "نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث". ص: 53.
[5]- يُنظر: فولفغانغ إيزر. فعل القراءة(نظرية في الاستجابة الجمالية).

معين، ومن هذا المنطلق كان أمل "أيزر" أن يوضح كيفية إنتاج المعنى والآثار التي يحدثها النص في القارئ »[1].

بذلك، يكون أول ملمح يتجسد فيه التلاقي بين النقد الجزائري المعاصر ممثلا في الناقدة **حكيمة بوقرومة**، وبين مدارس النقد الغربية ممثلة في نظرية الاستجابة الجمالية لـ **إيزر** (Iser). هذه النظرية التي استقت منها الناقدة آليتها التحليلية: القارئ الضمني، إذ يتضح هذا في قولها:

« ولكي يصنف "إيزر" كل ذلك لجأ إلى مجموعة من الأدوات الإجرائية، لعل أهمها مفهوم "القارئ الضمني"، الذي يبين من خلاله ارتباط القارئ بالعالم الداخلي للنص، وكيفية توجيه النص للقارئ أثناء بنائه للمعنى الجمالي »[2].

بعدها، واصلت الناقدة في الكشف عن هذه الآلية الإجرائية، التي اختارتها من جملة ما قدمت نظرية **إيزر** (Iser) للاستجابة الجمالية من آليات غيرها، حيث انفتحت على كتاب **إيزر** (Iser) "فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي" الذي ترجمه **أحمد المديني** لتقدم موقف صاحب الآلية من المفاهيم التي جاء بها من سبقوه، على غرار؛ القارئ **الجامع** والقارئ **المخبر**.. فلاحظ أنها تعبر عن وظائف جزئية، وغير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي؛ وهو ما حمله على استحداث "القارئ الضمني".

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « ونظرا لوقوع هذه المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح "إيزر" مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد أن أية "نظرية تختص بالنصوص الأدبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص"، ... وأكد "أيزر" أن نشاط القارئ الضمني يتلخص في كونه أفعالا إرجاعية تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية، تنتج رد فعل ثابت ومتفق في سماته العامة »[3].

أسست الناقدة من خلال هذا، لآليتها النقدية عبر هذه المفاهيم النظرية، لتعرض بعدها عنوانها الأول الذي وظفته في مقالتها التي بين أيدينا، وهو: **الفهم ودوره في بناء المعنى**، بدأته بالحديث عن قصد النص في تحريك فهم القارئ وتأويله عبر إستراتيجية تثير إحساسه الجمالي الذي ينشط مجموع الأفعال الإرجاعية الكامنة في ذهن القارئ. ثم ناقشت علاقة القارئ الضمني بالفهم؛ تقول الناقدة:

« إن الحديث عن القارئ الضمني مرتبط أساسا بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح المكشوف، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما قاله، وفهم هذا الغامض المستتر يتم من خلال التفاعل والتواصل الذي يقيمه المتلقي مع النص »[4].

---

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". الملتقى الثالث عشر، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2011، ص: 79.

[2]- المصدر نفسه، ص: 79.

[3]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 80-81.

[4]- المصدر نفسه، ص: 81-82.

بعد هذا التحديد لمهمة آليتها التحليلية، ذكرت الناقدة جملة من الآراء حول الفهم على غرار **دلثاي** (Dilthey) و**غادامير** (Gadamer) و**إيزر** (Iser)، كانت لها بمثابة السبيل للتعرف على طرق تشكيل القارئ الضمني في مدونتها التطبيقية.

تأسيسا على ذلك، راحت الناقدة تعرض الإستراتيجية التي رسم الكاتب عبرها نصه الروائي المدروس، فوضحت الموضوع التي تعالجه، والشخصيات التي جسدت الصراع الذي أراد الكاتب الوقوف عليه، مثل **نفيسة** وصانعة الفخار **رحمة**.

ثم حددت الناقدة السياقين الإيديولوجيين المهيمنان على الرواية، واللذين يعتبران محل تبئير لمجمل الأحداث، وحافزا لحركة الشخصيات وأفعالها وتصرفاتها؛ مثلت الأول **نفيسة** الساعية إلى تغيير وضعها الاجتماعي وكذا ظروف حياتها اليومية، بينما مثل السياق الثاني **عابد بن القاضي** والد **نفيسة**، الساعي إلى الحفاظ على الأوضاع كما هي، حتى يضمن استمرار نفوذه ويحمي مصالحه.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « إن "نفيسة" التي أسند لها دور البطلة في الرواية عاشت نوعين من الاضطهاد، أحدهما: اجتماعي طبقي، كونها أنثى، تعيش في بيئة قاسية، وثانيهما: المهمة الصعبة التي كلفها بها الكاتب، إذ أسبغ عليها قناعته الفكرية الثورية الاشتراكية، فصارت مسكونة بهذه القناعات التي يؤمن بها الكاتب، وجعلها تتحدث باسمه، لتعبر عن ذلك، فكبلها بقيوده، وتحدث من خلالها، ليدعو إلى قيم العدل والمساواة بين الناس، في إطار مبادئ الاشتراكية، من هنا تعتبر المغامرة التي قامت بها "نفيسة" في القرية هي في الحقيقة مغامرة كلفها بها الكاتب، ليختبر مدى الانسجام الكامن داخل الذات المثقفة المستوعبة لمعلومات الجامعة، تحت أمل التأثير في البيئة الريفية، وتوجيهها نحو الالتئام مع المدينة وإيديولوجيتها »[1].

بيّنت الناقدة على هذا النحو، أن كاتب الرواية توقع قارئه أن يكون ثوريا اشتراكيا، مثقفا، فأعد له ترسيمة يوجه بها عملية بنائه للمعنى، ومن ثم يتصدى للحركية الواعية التي يتميز بها ذهن هذا القارئ، لحظة التقائه بالنص، حتى يتمكن من استثارة فهمه وتحقيق الاستجابة.

واصلت الناقدة في تقصيها للأثر الذي خلله الكاتب نصه الروائي المدروس، وكذلك الكيفية التي يتحقق وفقها هذا الأثر في القارئ، في إطار ما وفرته لها نظرية الاستجابة الجمالية، إذ تلتزم في كل خطوة تحليلية بالإحالة إلى **إيزر** (Iser).

ويتجلى ذلك في بداية عنوانها الثاني؛ **القارئ المشارك في إنتاج المعنى**، حيث تقول: « لقد حاول "أيزر" أن يمنح القارئ قدرة على إعطاء النص سمة التوافق أو التلاؤم، فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا، وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، ويبنيها بنفسه، لأنه مقصود بذاته، قصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي، ومن هنا افترض أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملئها، عن طريق التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ »[2].

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 84.
[2]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 85.

إذن، تعد هذه محطة أخرى من محطات تأثر الناقدة بصاحب النظرية التي اتخذتها سبيلا لإضاءة النص الروائي المدروس، والذي يحمل في كل ركن وزاوية صورا وأفكارا وتعابير تخبرنا عن خصوصية مجتمع جزائري.

ونلمس في كل مرة مسعى الناقدة في تقديم أجزاء من هذه الصور والأفكار والتعابير في نماذجها التي تقتبسها من نص مدونتها التطبيقية.

تتابع أيضا الناقدة، في تمثل المفاهيم النظرية المستقاة من **إيزر** (Iser)، من خلال البحث عن الفراغات والفجوات التي ضمنها كاتب الرواية نصه حتى تدعو قارئها للمشاركة في إيجاد المعنى.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « والرواية مليئة بهذه الفجوات التي تفسح المجال لمخيلة القارئ أن تملأها، وتمثل معطى جماليا لا ينضب، إذ بقدر ما نتعمق فيها، بقدر ما تتعدد زوايا الرؤية فيها، وبذلك تمثل الرواية نسيجا من الفضاءات البيضاء والفجوات، التي يعني ملؤها مشاركة القارئ في بناء المعنى الذي يحدد السياق، ومن أمثلة ذلك تلك الفراغات التي يتركها الكاتب من حين لآخر، ويتمثل ذلك في ثلاث نقاط متتالية (...) »[1].

وعليه، فالناقدة ترى أن هذه الفراغات والفجوات، تمثل اللحظات التي يسكت فيها النص فجأة، ليترك القارئ وحده، بعد أن أثار فيه جملة من التساؤلات، بذلك تحفزه هذه الاستفزازات حتى يقدم عددا مهما من التأويلات. ووحده القارئ الضمني من يُعبّد له الطريق في ذلك خاصة وأن كاتب النص يترك هذه الفراغات للقارئ الضمني قصد تدبرها، والوصول إلى الغير معلن عنه في النص.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « من خلال تتبعنا لفقرات الرواية، لاحظنا أنها تحتوي على فراغات وفضاءات بيضاء، متروكة للقارئ الضمني بطريقة تهيئه لأن يستوعبها، ويتشارك مع الباث في عملية بناء المعنى، لخلق جو من النشاط والتفاعل، وقد اعتبر "إيزر" هذا الفعل نوعا من الأفعال الإرجاعية، التي تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية، تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة، وهذه الفجوات نجدها تستمر في مواضع عدة من الرواية، سواء في الفقرات السردية أو في المشاهد الحوارية »[2].

من ثم، تكمل الناقدة مسعاها في التقاط التموضعات التي أتاحها كاتب مدونتها التطبيقية لقارئه الضمني، واعتباره فعالية إجرائية لها القدرة على التجاوب مع الخطة التأثيرية التي رسم له بها مساره في الولوج إلى عالم من النشاط والتفاعل يمكنه من بناء معنى مختلف عن معنى النص.

بالتالي، فصاحب النص حسب نظرية الاستجابة الجمالية التي خط مفاهيمها وآلياتها **إيزر** (Iser) عليه أن يتوقع لقارئه الضمني عددا مختلفا من الأدوار، حتى يتمكن من استيعاب أكبر قدر ممكن من أداور محتملة للقارئ الحقيقي.

---

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 85.
[2]- المصدر نفسه، ص: 89.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « إن طريقة العرض التي لجأ إليها الكاتب تجمع بين الحوار والسرد، وترسم اللقطات البارزة، تاركة فراغات مهمة، تعطي للأحداث حيوية وتجعل أثرها في النفوس لا يزول، وبذلك يحاول الكاتب أن يسمو بالقارئ، بجعله قارئا مرتجلا، لا يكتفي بالجاهز، بل يبحث عن التأويل والاستكشاف، بغية الوصول إلى أعماق النص، واستشراف آفاق جديدة مدسوسة في ثناياه، وهذا ما لاحظناه في الرواية، إذ يعبر الكاتب عن حياة القرية بظواهر تشير إلى انغلاق الحياة فيها، واستيلاء الأقوياء، ومصادرة حقوق الضعفاء، مما يعني انعدام كل تواصل فيها »[1].

توضح الناقدة من خلال هذا، اهتمام كاتب الرواية التي هي بصدد تحليلها، بالقارئ لحظة كتابته نصه، فعد له العدة حتى لا يكون مجرد قارئ استهلاكي، إنما قارئ يفهم رسالته ويتمثلها في رفض شوائب الواقع الذي يعيشه.

وتحقيقا لذلك حاول من خلال آلية القارئ الضمني، أن يوجه قارئه عبر طرق متعددة تستقطب تلوينات فهمه للمعنى المبتغى، ولأن التأويل والاستكشاف دليل القارئ الفاعل في ذلك، فالكاتب سلّح قارئه الضمني بتوجيهات وإرشادات تحدد له أشكالا متعددة من الاستجابات القرائية لا تتفق حول معنى معين، ولا تركن إلى نهاية.

واصلت الناقدة الاشتغال على مدونتها التطبيقية، حتى تزيد من تعزيز مبتغاها، عبر عنوانها الثالث: **القارئ الكاشف لأسرار النص**، قالت في مطلعه:

« لئن ارتبط الفهم بعملية المعنى عن طريقة تقنية ملء الفراغ الذي يرشدنا إليه السياق النصي، فإن الرواية قد أتاحت الفرصة للمتلقي أن يتوغل بين فقراتها، ليبحث عن الأسرار المخبوءة فيها، في إطار يتفاعل فيه مع النص، حيث يقوم بنشاط تعويضي، ويكشف عن الغامض، ويحدد المطلق، مثل تلك الاستفهامات التي تحدث مجالا واسعا لاشتغال الفراغات والإجابة عنها، إذ يلجأ القارئ إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات »[2].

تحدد بذلك الناقدة، شكلا أخر للفراغات، التي ضمنها كاتب مدونتها التطبيقية إستراتيجيته في استدراج فهم قارئه، وهي الاستفهامات، التي من شأنها أن تنشط العلاقة بين فهم القارئ، وبين أسرار النص، التي لا يرضى القارئ الفاعل إلا باكتشافها.

ولأن القارئ الضمني هو الوسيط الإجرائي الذي يفعل هذه العلاقة، فالناقدة من خلال هذا تقدم وظيفة أخرى لهذا القارئ الضمني، كلّفه بها كاتب النص الروائي المدروس.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « لقد انتقل الكاتب إلى فكرة أخرى دون أن يجيب عن تساؤل الشيخ الذي لم يفهم لغة الحديث الذي آلت إليه الحياة في هذا العصر، وقد تعمد ترك البحث فيه للقارئ الضمني الذي سوف يكلف نفسه عناء البحث عن الإجابة، وذلك عن طريق ربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، فبالعودة إلى الحوار الذي يسبق هذا السؤال،

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 89.
[2]- المصدر نفسه، ص: 92.

نفهم أن العبارة تخص "عابد بن القاضي" الذي يحضر الغذاء لضيوف القرية، هادفا من ورائه تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية »[1].

انتقلت الناقدة بعد الاستفهامات، إلى شكل مغاير من الفراغات التي بدورها وظفها كاتب النص الروائي الذي تدرسه، كمُثير آخر لفهم القارئ، وهي أسماء الشخصيات حيث رأت الناقدة أنها تدعو القارئ الضمني إلى الكشف على الدلالات التي يتوخاها الكاتب من ورائها، وقدمت لذلك أمثلة مختلفة، على غرار؛ دلالة اسم **عابد بن القاضي** ودلالة اسم **مالك**، ودلالة اسم **نفيسة**.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة** مثلا في دلالة اسم **نفيسة** الذي رأت من خلاله أن الكاتب اتخذ منه رمزا فنيا للجزائر المتحررة:

« يعرضها كما عرض أختها "زليخة" في الماضي كمقابل لتأمين النفوذ على الأرض المهددة، ومن هنا تتحول نفيسة "الجوهر" الإنساني إلى نفيسة "العرض" الطارئ الذي يتداول به في معرض اتساع النفوذ، أي أنها ضمنيا صارت في حكم نقيض الاسم الذي تحمله وهو "رخيصة" إلا أن الكاتب أراد أن يجعلها نفيسة "الجوهر"، ليكشف من خلالها عن تهافت الوعي الإقطاعي الزائف لشخصية "عابد بن القاضي" من داخله، أي من خلال موقف التحدي الجذري لشخصية "نفيسة" المتمثل في الرفض والهروب من البيت »[2].

مثل هذه المفارقات الدلالية التي يتفاجأ بها القارئ في رحلته القرائية، حيث يتوصل من خلال دلالة الأسماء الأولية إلى فهم معين، سرعان ما ينزاح مع توالي الأحداث التي تغير وجهته نحو فهم مغاير وغير متوقع.

بالتالي، تتسع مساحة المعاني وتتنوع الدلالات.. التي تدعو القارئ الضمني لإزاحة الغموض عنها.

ووضحت الناقدة أن آلية القارئ الضمني التي وضعها **إيزر** (Iser)، والساعية نحو ملأ الفراغات المتروكة من طرف النص، تتجاوز الرأي القائل بأن هذا النص ممتلئ بالمعنى مسبقا، لأن ذلك يعني أن لا دور للقارئ الضمني يقوم به.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « فالتواصل عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبقا، بل تفاعل مقيد وموسع ومتبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني بين الكشف والخفاء، إن الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر، ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود، وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل، وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والقصد »[3].

---

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 93.
[2]- المصدر نفسه، ص: 96.
[3]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 97.

تأسيسا على ذلك، تبين الناقدة أن المعنى يتشكل أثناء عملية القراءة نفسها، بالتالي التوجيهات التي يخللها الكاتب نصه لا يقصد بها، افتراض مسبق يحدد النموذج الذي يجب أن يتشكل وفقه المعنى في ذهن القارئ.

لأنه، على هذا النحو نحجم القراء في قارئ واحد وقراءة وحيدة، يغلب عليها الاستهلاك، لكن الهدف من هذه التوجيهات فقط مراقبة بنى النص لكيفيات تأثيرها على القارئ.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « إن تواصل القارئ مع النص يبدأ عندما يقتحم البنية النصية، مستخدما رصيده المعرفي وملكاته الخاصة، وكل الظروف والملابسات المحيطة بالنص...

ومن هنا نفهم أن مهمة المتلقي هي البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي إلى الكشف عن إدراك العلاقات الموجودة بين أجزاء النص، فعلى المتقي أن يضاعف اندماجه بالنص، لكي يملأ الفراغات التي توضحها البنية الدلالية للنص »[1].

يتبين لنا من خلال هذا، أن القراءة في ظل نظرية الاستجابة الجمالية **إيزر** (Iser) تسعى للحد من اعتباطية التأويل، خاصة وأنها تسمح للقارئ أن يدخل لحظة تواصله مع النص بما لديه من رصيد معرفي...

لذلك يوفر النص مجموعة من الإرشادات التأثيرية، على القراءة التأويلية أن تحترمها، فحرية القارئ يجب أن لا تطغى على خصوصية النص.

تقول الناقدة **حكيمة بوقرومة:** « إن ملء الفارغ النصي يعتمد على وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ، لإنشاء المضمون المبتور، وهذا السياق ينبغي أن يبني من قبل القارئ عن طريق الإرشادات والمفاتيح النصية التي يستقيها من داخل النص نفسه، لاستخراج المعنى الخفي من خلال اكتشاف شفرة النص »[2].

فالمعنى تشكيل من واقع النص وواقع القارئ، لكن بعد إحداث تحويل وتعديل لهذين الواقعين، عبر تفعيل علاقة بين النص والقارئ يحكمها الحوار والمشاركة والجدل ... وبذلك نصل إلى إنتاج آخر مختلف.

ويملك القارئ الضمني وحده حضورا انسيابيا، لحظة الإعلان عن تفعيل التواصل بين النص والقارئ، يأخذه تارة إلى عملية تشييد النص للطرق الممكن احتمال المعنى وفقها، ثم يتتبع عملية التحقق الفعلي لهذه المعاني المحتملة من طرف القارئ.

أما في ختام مقالتها الدراسية فقد وصلت الناقدة إلى خلاصة تقول فيها:

« وفي الأخير، يمكن القول إن رواية "ريح الجنوب" قد شكلت جملة من الفضاءات البيضاء واللاتحديدات التي يقوم فيها القارئ بربط الأجزاء غير المترابطة، وملء الفراغات المتروكة بين ثنايا الرواية، حيث تبدأ متعة القارئ عندما يصبح منتجا، إذ يلتقي مع النص والكاتب عند مواضع مشتركة يسميها "أيزر" برصيد النص فيحدث التواصل

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 97.
[2]- المصدر نفسه، ص: 98.

والتفاعل، ويتم الكشف عن المنظورات المتنوعة، التي تعبر عن القناعات الثورية الاشتراكية عند الكاتب »[1]

على هذا النحو، يتجسد فهم الناقدة الجلي لآليتها التحليلية، ومن جهة أخرى وعيها بخصوصية نص المدونة المدروس، فاستطاعت بذلك تحقيق المزاوجة الفاعلة بين اقتناعها بجدوى هذه الآلية الغربية، وبين اهتمامها بالحفاظ على ملامح نصها وطابعه الخاص بتقديم صورة عن تقاليد المجتمع الجزائري.

[1]- حكيمة بوقرومة. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". ص: 98.

الفصل الخامس

- **في المنهج النقدي والمصطلح النقدي**

I. إشكالية تأصيل وتطبيق المنهج النقدي في النقد الجزائري المعاصر
   1- مفاهيم في المنهج النقدي
   2- إشكالية التأصيل والتطبيق
   3- نموذج "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)" لـ عبد الغني بارة
II. إشكالية تلقي وتداول المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر
   1- مفاهيم في المصطلح النقدي
   2- إشكالية التلقي والتداول
   3- نموذج "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي" لـ إسماعيل بن صفية

I. إشكالية تأصيل وتطبيق المنهج النقدي في النقد الجزائري المعاصر

1- مفاهيم في المنهج النقدي:

تأسيسا على ما مر بنا من فصول؛ يكون « الاختزال هو قدر كل نظريات النص سواء ركزت على آليات إنتاجه أو على آليات تلقيه فقط .. لأن مسألة وجود المعنى في النص الأدبي مثل مسألة كيفية تبرير وجوده تفتقد إلى مؤول نهائي برهاني »[1].

إذ تحاول كل نظرية تحقيق أرضية آلياتية عملية تنحوا إلى الكمال مفهوميا وإجرائيا يجعل حيثيات تحليل النص أكثر منهجة وتنسيقا، محاولة في كل ذلك تجاوز اختزالية المعنى، إلا أن المعنى وفق ما مر من اتجاهات ظهر مرتبطا « بفرضيتين أساسيتين: .. ترتبط الأولى بكونه بناء ناتجا عن سيرورة التلقي [بذلك تحيل هذه] الفرضية .. المعنى إلى بنية متعالية عن النص وهي لا تتحقق إلا في تفاعل النص والقارئ، ولذلك فإنها تلغي الذات المنتجة مثلما تلغي كل شروط الإنتاج .. أما الفرضية الثانية التي تجعله محايثا للنص، فإن سيرورتها الافتراضية تسعى إلى اختزاله مجسدا في بنية ستكون محايثة للنص »[2].

ولعل شمولية التحليل النصي واكتشاف الآليات الإجرائية المكتملة نسقيا بحيث تحيط بكامل حيثيات المعنى النصي، أمر لا يمتلك وجها من الواقع، خاصة وأن صفة هذا التحليل الغير كامل منهجيا ونظريا التصقت به من طبيعة النص الإبداعي الساعية وراء تحقيق التغير والتحول ضمانا منها لاستمرارها، ومقاومة منها للتحول الذي يصحب المحيط الإنساني بدءا بعقله المفكر.

لذلك تلك النظريات، « إضافة إلى إغفالها من جهة للفوارق الكامنة بين الأجناس، ومن جهة ثانية للفوارق بين سيرورتي الإنتاج والتلقي، تفتقد إلى الضوابط المضاعفة داخليا، والتي من شأنها أن تجعل تلك النظريات قادرة على وصف كل النصوص في تعدديتها وانفتاحها »[3].

وحتى نظرية القارئ في النص، التي كرست منظورها التحليلي لفسح أكبر مساحة للجمالية المنبسطة على الانفتاح النصي التعددي للمعنى انتُقدت خاصة من الاتجاهات السوسيولوجية التي كانت تعيب عليها « تجنبها الواضح والمفضوح أيضا للمسائل الاجتماعية المتعلقة بالقراءة واهتمامها بالقارئ والنص في معزل عن العوامل الخارجية – نصية، كالسياق السوسيو ثقافي التاريخي ...»[4].

هذه النظريات الغربية تتبعنا كيفية انتقالها إلى النقد الجزائري المعاصر، وتعرضنا لنماذج تكرس الانفتاح عليها، لكن هذا الانفتاح صاحبته إشكاليات، إن كان على مستوى

---

[1]- عبد اللطيف محفوظ. آليات النص الروائي (نحو تصور سيميائي). ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2008، ص: 124.
[2]- المرجع نفسه، ص: 125.
[3]- عبد اللطيف محفوظ. آليات النص الروائي (نحو تصور سيميائي). ص: 126.
[4]- عبد الكريم شرفي. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ص: 239.

المنهج أو المصطلح، وهو ما سنحاول مناقشته في هذا الفصل، حيث سنبدأ بإشكاليات المنهج. وقبل ذلك سنعرج على بعض مفاهيمه.

يشير **المنهج** معنى ودلالة ومفهوما، إلى الكيفية التي يجب علينا سوق العقل حسب خطوات معينة في الدرس والبحث حتى يتضح الغامض، وينفتح المغلق، ويتحول الشك إلى يقين، وتضمحل الصعاب التي تكتنف موضوع التباحث، من ثم فالمنهج مسار إجرائي يسلكه المرء بصفته طريقة للتحليل بعد وضع تصميم جيد للعمل؛ ويدل المنهج على مجموعة من الطرق العملية القصد منها بلوغ نتيجة مستهدفة في أي مجال من مجالات الفعل، والتفكير، والتأمل، والبحث عن الحقيقة[1].

بالتالي، فالمنهج تصميم عملي، ينظم غاية الفعل، أو التفكير، أو التأمل، أو البحث، في الوصول إلى النتيجة المستهدفة. وتتنوع المناهج باختلاف موضوعاتها، كما يمكن أن تختلف حتى في إطار الموضوع الواحد.

حيث نجد المنهج التربوي، والتعليمي، والنفسي، والفلكي، والرياضي...، أيضا يحوي البحث العلمي منهج الاستقراء ومنهج الاستنباط ... أمام هذا التنوع والاختلاف اشتُق من كلمة **منهج** ما يعرف بـ **علم المنهجية La méthodologie** باعتبارها علما يدرس مناهج العلوم المختلفة. وللمنهج أبعاد ومرامي القصد منها ما يتراءى في الأفق بعد ممارسة المنهج حاليا على ظاهرة معينة من رؤى جديدة تحتفظ بالمنهج المستعمل، أو تطوره أو تستبدله بمناهج أخرى أكثر إجرائية، ويظهر البعد أو المرمى المنهجي من خلال رؤية كل مؤرخ، مفكر، عالم، فيلسوف، باحث، أديب، وناقد[2].

ويحدد المنهج في الأدب والنقد، طريقة معينة ومحددة لقراءة النصوص، وهو الأداة التي تمكن صاحبها من طرق أبواب النص، وهو أساس نجاعة كل دراسة أدبية[3].

تأسيسا على ذلك، يكون الفضل للنص الأدبي في ظهور المنهج النقدي، وفي الوقت نفسه يعود الفضل للمنهج النقدي في الكشف عن خفايا هذا النص الأدبي من معاني ولغة وجمال وفكر...

فالمنهج النقدي، هو طريقة خاصة للقراءة تحدد خطواتها الإجرائية مبادئُ وأسسً عامة متفق عليها وتغذيها أسس نظرية ومفهومية خاصة تتعدد بتعدد النقاد حتى داخل المنظومة الثقافية والإيديولوجية والاجتماعية الواحدة. ولكل منهج وسائل وأهداف، وعلى الناقد اختيار المنهج المناسب الذي يعتقد أنه يحقق غاية بعينها تعود بالفائدة على الأدب والنقد، ويتم ذلك فقط إذا حذق الناقد حرفة النقد، وامتلك أدواتها، وثمن تعددية الرؤية فيها، وآمن أن التأويل ليس وحيا، وإنما اجتهاد، وأن النص الأدبي لا يبوح لأحد بأسراره كلها

[1]- محمد سويرتي. المنهج النقدي(مفهومه وأبعاده وقضاياه). المغرب: أفريقيا الشرق، 2015، ص: 7.
[2]- محمد سويرتي. المنهج النقدي(مفهومه وأبعاده وقضاياه). ص: 7-8.
[3]- إبراهيم صدقة. "إشكالية التفاعل بين الأداة والموضوع". مجلة معارف، علمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد1 ماي، 2006، ص: 166.

دفعة واحدة، وذلك سر من أسرار بقائه حيا نضرا، بينما تتحول معظم الدراسات التي تتناوله مع مرور الزمن إلى أطلال كلام يعلوه الصدأ والغبار[1].

لكن النص الأدبي الذكي، الذي يراوغ عبر اللعب بأسراره حتى يضمن البقاء، يتحقق له البقاء فقط من خلال منهج نقدي ذكي بدوره، مادامت أسرار النص الأدبي ما هي إلا مادة خام خامدة، تنشط حممها فقط عبر آليات منهجية فعالة.

لذلك، فعلاقة النص الأدبي بالمنهج النقدي، يحكمها الدينامية والتغيير، وبالقدر الذي يستثير فيه المنهج النقدي النص الأدبي للتطور المستمر، يستفز النص الأدبي المنهج النقدي على تحديث آلياته وحتى استبدالها.

ولم يبق للمنهج النقدي دور منحصر في تقدم الكتابات الإبداعية والنقدية، بل تجاوزه إلى دوره في تطور العلوم الإنسانية، وتحضر المجتمع الذي ينتجها. وتطور المناهج وتغير أسمائها عبر التاريخ، دليل على استحالة ثبات منهج معين في النقد الأدبي لمدة أطول، فإن استقر مع ما يدركه من تغيرات، فاستجابة للإبداع الأدبي المتطور[2].

نتيجة لهذا، شغلت مسألة المنهج النقدي المهتمين بالبحث التاريخي والاجتماعي والفلسفي والأدبي واللغوي وغيرهم في بعض بقاع العالم الشرقي والغربي، قديما وحديثا. والبحوث العربية أولت عنايتها بهذه القضية، وبالضبط في سنتي 1980-1981 بمصر، وفي سنة 1986 بالمغرب، حيث تم تناول مسألة المنهج النقدي في الندوات الأدبية، واللقاءات الثقافية؛ وعلى مائدة الحوار، أدلى كل باحث من الباحثين المشاركين برأيه فيه، وساهم كل منهم بوجهة نظره في المفهوم بأبعاده ومراميه وقضاياه من نواحي اهتماماته[3].

بدورها الندوات الأدبية، واللقاءات الثقافية في الجزائر كذلك تناولت، وتتناول قضية المنهج النقدي، سواء من حيث المفهوم أو حتى الأبعاد، ومن حيث علاقته بالنص الأدبي...

يساهم مثل هذا الاهتمام، في حث النقد الجزائري والعربي المعاصر، على الحركة والنشاط، خاصة في ظل ما يعانيه من أزمات .. أزمة في التأسيس لكسب شرعية وجوده، وأزمة في المنهج، الذي يترجم هذه الشرعية، وأزمة في المصطلح، باعتباره المفتاح الرئيسي لبوابته، ذلك أن الخطاب النقدي العربي، ومنذ أن آثر ارتداء لبوس الحداثة التي وفدت إليه من الغرب، أصابته العديد من العلل، كالغموض، والألغاز إضافة إلى فوضى التفسير، فضلّ طريقه، وفقد هويته[4].

فهل، يستطيع من خلال مساعيه المعاصرة، ومساهماته الحثيثة، الاهتداء إلى السبيل، واسترجاع ما ضاع له من هوية؟

---

[1]- عمار بن زايد. "النص والمنهج". مجلة معارف، ص: 24.
[2]- محمد سويرتي. المنهج النقدي(مفهومه وأبعاده وقضاياه). ص: 5-6.
[3]- المرجع نفسه، ص: 5.
[4]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص: 5.

2- إشكالية التأصيل والتطبيق:

لا تعود العلاقة بين المناهج النقدية الغربية والنقد العربي إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين، بل تعود إلى الفترات التي عرفت حركة الترجمة من أجل التعريف بالثقافة الأجنبية، حيث اتجه النقد في هذه الفترة من تاريخه نحو البحث عن مناهج جديدة دفعته إلى إيجاد منطلقات فكرية حداثية توجه خطاباته، وبذلك أسست المدارس الأولى على غرار **الديوان** و**أبولو** قواعد النقد الحديث اعتمادا على مقولات النقد الغربي[1].

بالتالي، فقد تمرد النقد العربي الحديث على ما كان يوفره التراث النقدي العربي ورأى تحقيق التقدم المنهجي الفاعل والحقيقي، يتجسد عبر اندماجه في سياق فعالية النقد الغربي وآلية إنتاجه لمنظمة البنى والمفاهيم والتصورات التي لم يعد بإمكان النقد العربي اللحاق بوتائر التطور المعرفي الهائل المتحقق لدى الغرب[2].

على هذا النحو، آثر النقد العربي التبسيط المعرفي، وانتقل بمهمة النشاط النقدي الخلاق من مسار وظيفته الكبرى المتمثلة في ذلك النشاط المتصل بإنجاز وعي علمي بالنصوص الإبداعية وتحقيق إنتاج معرفي بها، إلى وظيفة هامشية سلبية، تنحصر في المواكبة الآلية لحركة تطور المناهج النقدية الغربية. وظن أنه بالإمكان الإفادة من تلك المناهج كما يفيد منها أصحابها، أي، أنّ نَقْل الفاعل المتطور الحي من الانجاز المعرفي الإنساني من بيئته ينتج إنجازا فاعلا متطورا حيا في البيئة المستوردة له[3].

لكن هذا كان أكبر مغالطة أوقعت النقد العربي في متاهة الإشكالية، ولم تبق هذه الإشكالية في حدود النقد العربي الحديث بل انتقلت إلى المعاصر منه.

فلم يستطع هذا الأخير الصمود أمام التعدد المنهجي الذي شهدته ساحة النقد الغربي؛ من شكلانية وبنوية وأسلوبية... حيث وقف النقاد العرب مشدودين ومنبهرين في مرحلة أولى، ثم عمدوا إلى تبني البعض منها كل يختار حسب استعداده واقتناعه ومخزونه الثقافي وقدرته على الاستيعاب والتقبل، وتلت مرحلة التبني مرحلة الحيرة والشك والنقد والتجريح[4].

تأسيسا على هذا، تكون مناهج النقد الغربية بهرت كثيرا من النقاد العرب، فاعتنقوها وتشبثوا بها وهللوا لها في أبحاثهم، ولم يتبنوا نقائصها إلا بعد زمن من الإعجاب والتبعية[5].

إثر ذلك، أصبحت قضية المنهج وإشكاليته من القضايا الشائكة التي تحظى باهتمام كثير من الباحثين، على اختلاف مجالاتهم، وهو ما يفسر التراكم الكمي الهائل الحاصل في حجم الدراسات المنجزة حول هذا الموضوع، سواء في شكل أبحاث أو رسائل وأطروحات، غير أن هذا التراكم العددي لا يرافقه أحيانا وعي نظري نوعي بعمق

---

[1]- سالم سعدون. "قراءة النص بين الرؤية المنهجية والأدوات الإجرائية". مجلة معارف، ص: 36-37.
[2]- صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه). ليبيا: منشورات جامعة السابع من أبريل، نسخة إلكترونية: www.kotobarabia.com، ص: 32.
[3]- المرجع نفسه، ص: 37.
[4]- محمود طرشونة. إشكالية المنهج في النقد الأدبي. تونس: مركز النشر الجامعي، 2008، ص: 11.
[5]- بلمحجوب محجوب. "النص والمنهج في الدراسات الأدبية(النظرية والتطبيق)". مجلة معارف، ص: 50.

الإشكالية المطروحة في تشعباتها وأبعادها المختلفة. وهو ما جعل هذا الموضوع على الرغم مما استنفذه من جهود ما زال في أمس الحاجة للمزيد من الدراسة والتمحيص[1].

وغدت هذه الإشكالية تثير عديد القضايا، وتستشرف الحلول لها، حتى بلغ درجة من الحدة والتباين كان معه كل حل مجرد اقتراح هو بدوره قابل للنقاش والنقض بسبب تعدد المنطلقات والغايات، فالجميع مهموم باقتراح تصور للمنهج الذي يكون بديلا للحيرة المعرفية والأزمة المزمنة[2].

بالتالي، شكّل هذا الهم مشتركا تدارسته مختلف أقطار الوطن العربي، فتعصب كل لمنطلقه وغايته، وهذا التعصب ميّز حتى القطر الواحد، على غرار الجزائر التي تباينت تصورات نقادها الباحثين في الوصول إلى المنهج المُنقِذ من دوامة التيه في الإشكالية، والإشكال ليس في التعدد والتباين، إنما في انتصار الناقد المستميت لمقترحه دون وعي بضرورة تقديم الخروج من الإشكالية كأولوية تستحق الحوار الفعال.

وعلى الناقد العربي أن يتجاوز حالة اليأس من إمكانية الارتقاء بالنقد العربي لبلوغ ما حققه النقد الغربي، وتجاوز كل ما ينطوي عليه هذا الإحساس من إيمان بالعجز والقصور والدونية، وبما يمكن أن يفضي إلى التسليم الكامل بما لدى الآخر من بضاعة، والانقياد لمنجزه، والتبعية له، تبعية من لا يكلف نفسه عناء ممارسة التأمل والمراجعة والتساؤل، والنقد[3].

فمتى أحس الناقد العربي بفقر ثقافته وتجمدها، أغلق باب الاجتهاد، وتوفرت لديه قابلية للتلقي اللاواعي لثقافة الغير، وتعلق بأذيالها، ورأى فيها متنفسه لكي يغني ثقافته بروافد جديدة[4]. ومثل هذا الافتقار إلى الثقة والتبعية ينطويان على استبعاد أية إمكانية لبناء إنجاز مستقل أو إقامة علاقة من الحوار المسؤول المبني على الإحساس بالثقة والاستقلال بعيدا عن صور المسخ والاندماج في بنيات معرفية غريبة وخارجية[5].

أفرز التبني اللاواعي للمناهج النقدية الغربية، معطيات إبداعية وملامح اتجاهات نقدية متعالية على واقع النص الأدبي العربي، ومتجاهلة لخصوصيته، وهو ما يفسر حركة من التقلب السريع في الذائقة النقدية عند النقاد العرب المعاصرين، كذلك عشوائية في ولادة هذه المناهج وموتها السريع[6].

يجدر الإشارة إلى أنه من البديهي أن يدرك القارئ ملل من كل منهج نقدي لا يتغير عبر الأيام والشهور والسنين؛ ويطمح إلى التغيير فيه ولو بشكل طفيف، أو على مكوناته، أو على بعض أسسه، أو حتى استبداله بمنهج يثيره[7]. فالمنهج النقدي بطبيعته وباعتباره

---

[1]- عبد العالي بوطيب. "إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث". مجلة عالم الفكر، ثقافية فكرية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1و2، المجلد 23، يوليو/سبتمبر-أكتوبر/ديسمبر، 1994، ص: 455.

[2]- محمود طرشونة. إشكالية المنهج في النقد الأدبي. ص: 3.

[3]- صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه). ص: 34.

[4]- محمود طرشونة. إشكالية المنهج في النقد الأدبي. ص: 210.

[5]- صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه). ص: 36-37.

[6]- المرجع نفسه، ص: 35.

[7]- محمد سويرتي. المنهج النقدي(مفهومه وأبعاده وقضاياه). ص: 94.

أدوات إجرائية يجب أن تخضع باستمرار للفحص والتطوير، لتحسين مردوديتها، وجعلها مواكبة للتطورات الحاصلة في المجالات المعرفية الموظفة لخدمتها[1].

لذلك، وجب على الناقد العربي تحري الوعي والاعتدال، فالانفتاح على ما حققه الآخر الغربي من تطور في المناهج النقدية مشروع. لكن ليس من المجدي أن يلهث وراءها ويتتبع خطاها عن كثب، فيتراجع لتراجعها ويستمر لاستمرارها[2].

ليس من المجدي أيضا أن يحاول تأصيلها، وتحميل النص العربي ما لا يحتمل من آليات أقل ما توصف به أنها غريبة. وفي المقابل ليس من المجدي كذلك الانغلاق على ما في جعبة النقد العربي من موروث دون الطموح إلى تجديده وتطويره.

وتعتبر قضية أو إشكالية التأصيل، من أهم القضايا التي أثارتها إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر.

حيث، ما يزال البحث عن تأصيل منهج نقدي عربي يشكل حلم كثير من النقاد العرب، وهي محاولة يحكمها بدورها تعدد المنطلقات وتباين الرؤى، إذ لم تسمح حتى الآن الظروف المحيطة بحركة النقد العربي بتأسيس رؤية نقدية موحدة وواضحة المعالم على الرغم من وجود الانتماء للثقافة الواحدة[3].

وجهود النقاد العرب في محاولاتهم لتأسيس وتأصيل منهج نقدي عربي متواصلة والمتمعن في المشهد النقدي المعاصر يلاحظ -على الأقل- اتجاهين نقديين يصبان في منهجين يصدران عن رؤيتين مختلفتين: الأولى تراثية؛ تبحث عن تحقيق تطور نوعي في كل ما ورثته بما فيه الإنتاج النقدي وكيفية التفاعل معه، والثانية حداثية؛ تبحث في كيفية تلقف الثقافة الغربية الحديثة الوافدة بما فيها الثقافة النقدية[4].

بين الرؤية الأولى والثانية، يتأرجح النقد العربي المعاصر وسط إشكالية تأصيل المنهج، في ظل غياب المسؤولية في تجاوز الانحياز الذاتي واللاموضوعي، إلى هذه الرؤية أو تلك، وحتى هناك من دعا من النقاد إلى تحقيق تكامل متوازن بين الرؤيتين مع ذلك بقيت هذه الإشكالية قائمة.

كما أثارت قضية المنهج إشكالية لا تقل خطورة عن إشكالية التأصيل، وهي إشكالية التطبيق، حيث انعكست كل آثار تلقي النقد العربي المعاصر الغير سليم، للمناهج النقدية الغربية، على الممارسات التي عمد فيها أصحابها تطبيق آليات هذه المناهج على النص العربي، دون وعي بالهوة الفاصلة منهجيا وفكريا ولغويا وحضاريا...

نتيجة لذلك، بدل أن يستمتع النص بنغمات الآلية النقدية وهي تدغدغ جماليته وتحاور معانيه ... أطبقت هذه الآلية على أنفاسه وغدا غريبا، وسط نقد لا يحمل من خصوصيته العربية إلا الاسم، نقد عربي معاصر همه الأول والأخير الانتصار للآلية الغربية التي يفتخر بتبعيته لها.

---

[1]- عبد العالي بوطيب. "إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث". ص: 455-456.
[2]- محمود طرشونة. إشكالية المنهج في النقد الأدبي. ص: 17.
[3]- سالم سعدون. "قراءة النص بين الرؤية المنهجية والأدوات الإجرائية". ص: 32.
[4]- المرجع نفسه، ص: 32.

والمتتبع لعديد الممارسات التطبيقية المعاصرة، يلحظ التعثر الذي يعانيه النقد العربي المعاصر، في سعيه إلى محاولة تطبيق المناهج النقدية الغربية، مما جعله غالبا ما يبقى في إطار التنظير ولا يقترب من النص إلا في نطاق محدود، وإذا فعل فهو يزيد في إبراز مدى التنافر الذي يحول دون توظيف المنهج[1].

أما السبب الكامن وراء هذا التعثر، فهو اعتقاد النقاد العرب « بأن هذه المناهج لا تعدو أن تكون أدوات إجرائية يُتَوسل بها لتحليل النصوص الإبداعية، متناسين المضامين الثقافية التي تحملها هذه المناهج، والتي تتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التي أفرزتها. ليس هذا وحسب، بل أن بعض المقاربات النقدية تحولت إلى معمل تجريبي للمناهج النقدية، مع أن مأربها هو إضاءة النص، فغدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج الحداثية، فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية »[2].

لا يمكن إذن، بتر الآليات الإجرائية من أصولها الثقافية ولا اللغوية، لأن هذه الآلية تظل دوما وفية متحيزة للأنساق الحضارية التي أسهمت في تشكيلها وتأصيلها. وحتى إن حاول الناقد ذلك فلا يحصد إلا الفشل والتناقض، وتنحصر ممارسته النقدية في التنظير ولا تتعداه إلى التطبيق، إلا في نطاق محدود، لأنها لا تنطلق من النص قصد استكناه دلالته، بل تسعى لإيجاد مبررات لأدوات المنهج المتوسل به، وهو ما يؤدي إلى التنافر بين النص والمنهج، ومن ثم تغيب الدلالة، وتطمس معالم النص، ويسود الغموض، وهو ما يعبر عن الاضطراب الفاضح لدى هؤلاء النقاد في تحديد مفهوم قار للمنهج وأدواته الإجرائية[3].

فإذا كانت المناهج النقدية الغربية انطلقت من النص في بحثها عن آليات مناسبة تستنطق دلالته، وتكشف عن جماليته، كيف للمقاربة التطبيقية العربية التي استعارت هذه الآلية أن تقلب الموازين وتسقطها -وهي من خارج غريب- عنوة على النص العربي؟، ولم يبق هذا الضعف والتفاعل السلبي عند إخضاع النص العربي لسلطة مرجعيات غربية، بل تعداه إلى التبرير لنجاح هذه الآلية، ويستدلون بالنص المطبق عليه على هذا النجاح.

والمفارقة العجيبة، هو أن هذا الناقد المنتصِر للآلية الغربية، في أحيان مختلفة غير متحكم في هذه الأداة بصفة دقيقة، من ثم تكون نتائجه غير صحيحة. وعليه هنا أيضا يكون المنهج النقدي صالحا فقط على المستوى النظري، لكن القيمة الحقيقية للمنهج ليست في الكفاية النظرية، إذ لا يعتد بها ولا تتخذ مقياسا لمعرفة التفاعل بين النص المنهج،

---

[1]- عبد العالي بوطيب. "إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث". ص: 456.

[2]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 134.

[3]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 134.

وإنما الذي يعول عليه هو الكفاية الإجرائية، لكن هذه الأخيرة تشكل حجر العثرة التي تقف أمام الناقد باستمرار[1].

تأسيسا على ذلك، وما دام الناقد العربي المعاصر يسعى إلى تبرير فعالية كفاية الآلية النقدية الغربية الإجرائية، على حساب النص العربي وخصوصيته الثقافية واللغوية، فلن ينجح في تكريس نقد عربي، لا على المستوى النظري ولا على المستوي التطبيقي، وستكون النتيجة هي تفعيل لإشكاليات نقد عربي، على غرار إشكالية التأصيل أو إشكالية التطبيق...

وبدل أن يبحث عن مخرج، فهو على النقيض من ذلك، يذلل لهذه الإشكالية سُبُلا.. تزيد من تشويه النص العربي، وتطمس دلالته وتختزلها، حيث ارتأى بعض النقاد في محاولتهم لتطبيق هذه المناهج الغربية إلى سلوك أحد سبيلين: فإما أن يحافظ على المنهج كما هو في أصله الغربي، وتبني مضامينه الفكرية والثقافية، بالتالي يؤدي هذا إلى غموض التطبيق واضطرابه، وطمس معالم النص وإساءة فهم مادته. وإما أن يجرد المنهج الغربي من مضامينه الفكرية بإحداث تغييرات، لكن هذا لا يعدو أن يكون وهماً سرعان ما تظهر عيوبه أثناء التحليل/التطبيق[2].

تأسيسا على ذلك، فالاعتماد اللاواعي على المناهج النقدية الغربية التي نبتت في تربة مختلفة عن التربة التي نشأ فيها النص العربي، يبعدنا عن أصولنا وتاريخنا وتقاليدنا الحضارية، وعليه فنحن مطالبون بدلا من الافتتان بما تشيعه من بريق كاذب للجدة والتطور، أن نغربل ما يصلنا منها، ونأخذ فقط ما يفيد ثقافتنا ويزيدها قوة وأصالة[3].

على النقد إذن، أن ينطلق من همومنا الحضارية المعاصرة التي تميز خطابنا الأدبي، حتى يخلص إلى تأسيس رؤية معبرة عن هذا الفهم الخاص للذات الحضارية ويغني طرفي المعادلة، وينتج قيما معرفية وإبداعية جديدة تحدد موقع إنجازنا مقارنة مع الآخر[4].

ذلك أنه، تستند أية قراءة نقدية خلاقة للنصوص الإبداعية، على ركيزتين أساسيتين متكاملتين، هما المنهج والرؤية؛ وعلى المنهج أن يكون مستخلصا من آفاق تلك **الرؤية** التي تعد خلاصة الفهم الشامل للفعالة الإبداعية[5]. يؤدي هذا، إلى ضرورة فهم المنهج المُتبنَى في شموليته، بعيدا عن كل تصور جزئي قاصر[6]، لا يحترم الرؤية التي انبثق منها هذا المنهج، ويزيد في متاعب النص العربي، الذي تختلف همومه الحضارية والثقافية عن الهموم الحضارية والثقافية التي تشكل الرؤية الخاصة بالذات الغربية.

بالتالي، على الناقد العربي أن يتعامل مع المناهج الغربية في إطار ثقافة الاختلاف أي التعامل مع الآخر كمعرفة لها خصوصيتها الحضارية، المختلفة عن حضارتنا، لا كذات

---

[1]- إبراهيم صدقة. "إشكالية التفاعل بين الأداة والموضوع". ص: 169.

[2]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 136.

[3]- بلمحجوب محجوب. "النص والمنهج في الدراسات الأدبية(النظرية والتطبيق)". ص: 50.

[4]- صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه). ص: 41.

[5]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 141.

[6]- عبد العالي بوطيب. "إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث". ص: 457-458.

عارفة تشع على غيرها بالمعرفة، فالدعوة إلى اللاعشوائية والانفتاح المشروط على نتائج الآخر، وأخذ الحيطة من الارتماء في أحضانه، لا يعني مقاطعته، وغلق باب الاستفادة من النتائج التي تشترك مع المزاج الثقافي العربي[1].

ويُلاحَظ، « أن العقل النقدي العربي يقف اليوم على مساحة من الثراء المعرفي والتنوع الجمالي فيما قدمه الغرب من مناهج نقدية متنوعة واتجاهات خصبة، يمكن لنا الدخول معها بعلاقة جدلية تتمثل ما فيها من منطلقات جادة وهضم معطياتها ووعي أسبابها وإدراك سياقاتها الثقافية ومنطلقاتها المعرفية، مستندين في ذلك إلى عقل نقدي يستحضر مختلف معطيات الإنجاز الحضاري الإيجابية للأمة »[2].

وتعتبر الهموم التي تشغل النقد العربي المعاصر، هي ذاتها التي لقيت اهتمام النقد الجزائري المعاصر، حيث أضحى النقد الجزائري جزءا مهما وفعالا في منجزات النقد العربي، ومن ثم شريكا له بصمته في معالجة القضايا النقدية العربية؛ من تأصيل وتطبيق، وكذا البحث في الحلول الناجحة. وإن كانت أولويته خصوصية النص الأدبي الجزائري، فخصوصية النص الأدبي العربي لا تقل أهمية لديه.

[1]-عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 139.

[2]- صالح هويدي. النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه). ص: 40-41.

3- نموذج "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)" لـ عبد الغني بارة:

يتضح من عنوان هذه المداخلة/المقالة، أن الناقد **عبد الغني بارة**، قد اختاره عن وعي وحرص، حيث أن أهم ما في المناهج النقدية، هي خصوصيتها الحضارية، التي ترتبط بآليات هذه المناهج الإجرائية، وبمرجع هذه الآليات التكويني.

لينطلق الناقد في فاتحة مقالته، حتى يحدد أكثر الأهمية التي تكتسيها القضية التي يثيرها، حيث يقول: « تعد قضية المنهج من القضايا الشائكة التي كانت، وما تزال تحظى باهتمام الكثير من أهل الدراية في مجال البحث، وهو اهتمام يعبر عن مدى القيمة الحقيقية المتزايدة التي أصبحت تعنى بها هذه القضية في مجال البحث العلمي بمختلف جوانبه ومسوياته. وهذا ما يفسر -بلا شك- العدد الهائل من الدراسات والأطروحات التي أُعدت في سبيل الوقوف على جوهر القضية، بيد أن المتمعن في هذا الكم الهائل من الدراسات لا يجد ما يثلج الصدر ويشفي الغليل، إذ غاب عن أصحابها الوعي المنهجي فكانوا بعيدين عن عمق الإشكالية المطروحة في تشعباتها وأبعادها المختلفة »[1].

نلاحظ من خلال هذا، توضيح الناقد أن خوضه في هذه القضية، التي وصفها بالإشكالية، إنما عن عزم منه على النفاذ إلى عمق تشعباتها، وكذا أبعادها المختلفة خاصة وأن معظم الدراسات والأطروحات التي انشغلت بهذه القضية، وإن كثر عددها فقد غاب عنها الوعي المنهجي. كذلك ينم استعماله لكلمة **إشكالية**، عن استحضار الناقد ومنذ البداية للفطنة بمدى الاضطراب والتوتر، الذي يميز قضيته، من ثم، فهو يُعِد جاهزيته، حتى يتصدى لكل ما سيعيق سعيه إلى الإحاطة ما استطاع بالاستيعاب الشامل والكامل لهذه القضية.

ثم انتقل بعدها الناقد **عبد الغني بارة** إلى القول: « هذا ما يجعل الباحث يعتقد يقينا أن سؤال المنهج، وإن حامت حوله جهود الباحثين، فهو يبقى في حاجة ماسة إلى الدراسة الجادة الواعية بطبيعة الإشكالية وبمختلف مظاهرها التي تعمل على النبش والحفر في ما وراء المقول في الخطاب النقدي، وتعريته وكشف المسكوت عنه، إذ إن المتتبع للممارسات النقدية في خطاب الحداثة النقدية العربية، يجد أن المناهج المستخدمة غربية الأصل، مما يضع مستخدميها من النقاد أمام إشكالية التأصيل المنهجي »[2].

يتطرق الناقد في هذا المقتطف، إلى إشكالية التأصيل المنهجي التي انبثقت عن إشكالية المنهج، حيث أن المناهج النقدية الغربية نشأت في ظروف حضارية وثقافية ولغوية، حتى تتلاءم مع النص الغربي، من حيث الفكرة التي يطرحها، أو اللغة التي حملت لنا هذه الفكرة، والتي تتميز بمبادئ صرفية ونحوية... معينة، ثم القالب الجمالي الخاص الذي صيغ به النص، وحتى طبيعة القارئ الذي وجه له هذا النص، وغيرها من عوامل تجعل من غير المنهجي ولا العلمي أن تكون هذه المناهج صالحة أن تتغلغل في ثقافتنا العربية

[1]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". مجلة معارف، ص: 223.
[2]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 223.

واللغوية.. وتكون بديلا عن مناهج نقدية عربية، كان من الأجدر لها أن تحترم الخصوصية التي ينبني عليها النص العربي.

وأكد الناقد **عبد الغني بارة** هذا، من خلال حديثه عن الوفاء الذي تُكِنُه المناهج النقدية الغربية لأصول نشأتها، وكذلك تحيزها للأنساق الحضارية المساهمة في تشكيلها وتأصيلها. ليُتبع ذلك بقوله: « والبحث إذ يثبت ذلك، يروم كشف التناقض الذي وقع فيه الكثير من النقاد العرب في مقارباتهم النقدية، إذ يعتقدون بأن هذه المناهج لا تعدو أن تكون أدوات إجرائية يتوسل بها لتحليل النصوص الإبداعية، متناسين المضامين الثقافية التي تحملها هذه المناهج، والتي تتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التي أفرزتها. ليس هذا وحسب، بل إن بعض المقاربات النقدية تحولت إلى معمل تجريبي مع أن مأربها هو إضاءة النص، فغدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج الحداثية، فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بها على مدى كفايته الإجرائية »[1].

يناقش الناقد هنا، إشكالية تطبيق المنهج، التي لازمت بدورها الممارسات النقدية العربية المعاصرة، التي قلبت المفاهيم، وغدا التبرير لكفاية المناهج النقدية الغربية غايتها، في حين النص الأدبي العربي وسيلتها التجريبية للوصول إلى تلك الغاية، وهو ما أفضى في رأي الناقد إلى التعثر في تطبيق المنهج الغربي، ومن ثم انحصرت الممارسات في التنظير، وحدث التنافر بين النص والمنهج، وغابت دلالة النص وطمست معالمه وساد غموضه.

قال الناقد **عبد الغني بارة** بعد ذلك: « انطلاقا من هذا المعطى، وبحثا عن حلول لهذه القضية الإشكالية، يستمد هذا البحث شرعية وجوده وأهميته، خصوصا وأن بعض أبرز مظاهر الأزمة التي يتخبط فيها الخطاب النقدي العربي المعاصر تعود، فيما تعود إليه إلى الانفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية ثم تأصيله في تربة الثقافة العربية »[2].

يبيّن الناقد على هذا الأساس، أن إحساسه بالمسؤولية، بعد وعيه بما آل إلى النقد العربي المعاصر، جعله يلج ببحثه غياهب هذه الإشكالية، التي أصبح من الأولوية البحث لها عن مخرج وحلول، خاصة أمام الانفتاح اللامشروط على المناهج النقدية الغربية، دون ضوابط تتحكم في رد الشوائب والسلبيات، التي حتما ستصاحب هذه المناهج في انتقالها إلى النقد العربي، بالتالي تشوه معالمه، وتتعدى على مقوماته.

وهو ما أدى بالناقد **عبد الغني بارة** إلى القول: « وإذا كان لزاما على الثقافة العربية - على حد قول الحداثيين- أن تنفتح على غيرها من الأمم، لجلب المعرفة، مسايرة للركب الحضاري، فإنه يجب علينا الحرص على أن لا تقتلع رياح الانفتاح جذورنا من تربتها، فتفقدنا خصوصيتنا، وتحولنا لنسخة مشوهة للآخر... لأن الانفتاح هو محاولة لاكتشاف

[1]- المصدر نفسه، ص: 224.
[2]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 224-225.

الذات مقارنه بالآخر، دون أن يتحول إلى انبطاح أو مطابقة، تذوب معه الذات وتضيع في أنا الآخر، الذي يصبح -والحال هذه- مرآة ترى فيها الأنا نفسها »[1].

يتضح من خلال هذا، حرص الناقد على جذور النقد العربي، وخصوصيته، التي يلزم على الناقد العربي المحافظة عليها في ظل انفتاحه على النقد الغربي، حيث يجب على هذا الانفتاح أن يكون نعمة، يتوسل بها الناقد تطوير نقده، عن طريق مقارنته بالنقد الغربي، لا نقمة إذ نجعل من الآخر مرآة نكتشف من خلاله ذاتنا، بالتالي لا نستطيع أن نكون ذاتنا، ولا حتى نكون الآخر، لأننا سنتحول إلى صورة مشوهة عنه.

انتقل الناقد **عبد الغني بارة** بعد هذا، إلى القول: « وقد دفع الأمر ببعض النقاد، في محاولته لتبني المناهج الغربية، إلى سلوك أحد سبيلين:

1- المحافظة على المنهج كما هو في أصله الغربي، وبالتالي تبني المضامين الفكرية والثقافية التي يختزنها المنهج، والتي أصلته وأسهمت في تشكيله...

2- تجريد المنهج الغربي من مضامين الفكرية التي يختزنها، ظنا منهم بأن المنهج مجرد وعاء ملئي فكرا وفلسفة، ومن الممكن إفراغ هذا الوعاء من محتواه وإعادة تعبئته بمادة فكرية وفلسفية مختلفة »[2].

إثر هذا، وصل الناقد إلى أن انتهاج السبيلين يؤدي إلى فشل في تطبيق المناهج النقدية الغربية؛ حيث لا يمكن أن نفرض على النص الأدبي العربي، مضامين فكرية وثقافية، ستزيد من تغريبه، وإساءة فهمه، ولا يمكن استبدال هذه المضامين وتغيرها، حتى وإن كان البديل الثقافة العربية، لأن هذا مجرد وهم.

وقد استدل الناقد بآراء الناقد **أبي ديب**، الذي رأى فصل البنوية كمنهج نقدي عن خلفيته الفكرية والفلسفية، وبرر ذلك كون البنوية ليست فلسفة، وإنما منتج ورؤية لمعاينة الوجود.

يقول الناقد **عبد الغني بارة**: « وهو، إذ يقر ذلك، يتملص من الاعتراف بتحيز المنهج البنوي ووفائه لأصوله الفكرية التي ينتمي إليها، ويبقي ذلك المنهج النقدي محايدا يمكن أن يطمئن المتبني له لسلامة نتائجه بل إن تطبيق البنوية كمنهج نقدي يصل بالفكر النقدي العربي إلى مستوى إغناء الفكر العالمي، ويتسنى للأمة من خلاله أن ترقى إلى المعاصرة الحضارية من منطلق أن الإغناء لا يتم بالنقل والتمثل، بل بالمشاركة والاكتشاف، والجهد في العمل المتقصي، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل »[3].

بالتالي، **أبو ديب**، وغيره من النقاد ممن تبنى هذا السبيل، لا يؤمن بالحدود الوطنية والخصوصية الثقافية للنقد، بل الأكثر من ذلك يتخذ منه منبرا للمشاركة والاكتشاف من شأنه أن يجعل للنقد العربي دورا في إثراء الفكر العالمي، وكل هذا فقط إذا طبق البنوية على النص الأدبي العربي؟

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 225.
[2]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 225-226.
[3]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 226.

يقول الناقد **عبد الغني بارة**: « هل التطور لا يكون إلا وفق المعايير الحضارية التي يقرها الغرب؟ فإذا كان ذلك كذلك، فلِمَ لا تتجاوز هذه المناهج النقدية الغربية صفة الإقليمية فتغدوا ملكا مشاعا بين الثقافات الأخرى، فيتحقق بذلك حلم العالمية؟ أم أن مجرد الانفتاح على الغرب، بدوره، وما يصحبه من إهمال للإرث الحضاري العربي، ارتماء في أحضان المركزية الغربية المستترة وراء المناهج النقدية، المعبرة عن التفوق الأوروبي؟ »[1].

فإذا كانت المناهج النقدية الغربية في حد ذاتها، يشيع بينها الاختلاف، فلا البنوية هي السميائية، وهذه الأخيرة تختلف عن نظرية التلقي....، فكيف نطالب من النقد العربي أن يذيب الاختلاف الحاصل بينه وبين النقد الغربي؟.

انطلاقا من هذه المعطيات، رأى الناقد أن الإشكالية التي يتناولها بالمناقشة في هذه المقالة، أعقد من مجرد رفض المناهج النقدية أو تقبلها، وحتى الصيحات المتعالية التي رأت أن الحل في تطبيق مقولة الأصالة والمعاصرة، والخروج من خلال ذلك إلى المزج بين الثقافتين، مما يفضي إلى بنوية عربية أو ماركسية عربية، هو مجرد تعالٍ على الواقع، لأنها ليست بأي حال من الأحوال العصا السحرية التي تزيل التعقيد وتحقق تزاوج الثقافتين.

يقول الناقد **عبد الغني بارة**: « ومحاولة لتجنيب الخطاب النقدي العربي الوقوع في بعض هذه المثالب، يحسن الوقوف عند جملة من المبادئ الأساسية، التي تعد ضرورة عند كل تعامل منهجي يصبو إلى تحقيق الموضوعية العلمية في عمله، بعيدا عن العشوائية والانفتاح اللامشروط على نتائج الآخر، دون أن يعني ذلك غلق باب الاستفادة من النتائج التي تشترك مع المزاج الثقافي العربي، لأنه من السذاجة الاعتقاد بأن أخذ الحيطة من الارتماء في أحضان الآخر يعني مقاطعته، فالتحيز المقصود هاهنا يعني ببساطة انسجام مجمل آليات التفكير والاستنباط المعرفي مع الأنساق الكبرى للثقافة أو الحضارة التي تصدر عنها تلك الآليات »[2].

نلاحظ من خلال هذا، أن الناقد سعى في مقالته هذه التي بين أيدينا، وببصيرة نقدية نافذة إلى إضاءة مختلف الحيثيات التي تنطوي عليها إشكالية المنهج، التي يعاني منها النقد العربي المعاصر، ثم انتقل بعدها إلى تقديم بعض من الحلول التي تحمل بيد هذا النقد للخروج من المتاهة التي تعيق بناء ذاته وتطويرها. من ثم الوصول إلى نقد يعي أن أصله لا يمكن أن يكون إلا عربيا، وأن ثقافة الآخر النقدية، يمكنها الإفادة في تطويره، فقط عبر ضوابط منهجية وعلمية وموضوعية.

يقول الناقد **عبد الغني بارة**: « هذا ما يسمح للناقد العربي بالتعامل مع المناهج الغربية في إطار ثقافة الاختلاف، حيث يتم التعامل مع الآخر لا كذات عارفة تشع على غيرها بالمعرفة، وإنما كمعرفة لها خصوصيتها الحضارية، التي تجعلها مختلفة عن حضارة الذات المتفتحة، فالحداثة لا تعني بالضرورة إضاعة الكيان وإذابة الذات في الآخر بقدر ما

[1]- المصدر نفسه، ص: 227-228.
[2]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 229.

تتطلب المحافظة على الهوية والتميز باعتبارهما شَرْطَيْ ولوج الحداثة الفعلية من بابها الواسع، وبأقل تكلفة ممكنة »[1].

يتضح إثر هذا، أن الناقد يقدّم **ثقافة الاختلاف**، كقاعدة أساسية تضبط الانفتاح على المناهج النقدية الغربية، بعيدا عن التحمس لمرجعياتها الدخيلة، أو حتى عداءها، حيث أن التطور لا يكون من خلال الرتابة والتماثل، إنما يتجسد عبر الاختلاف والمقابلة.

بالتالي، يتطور النقد العربي عند مقابلته مقوماته ومبادئه ورصيده الفكري، بما لدى المناهج النقدية من مبادئ وخصوصية فكرية مختلفة، لكن بالقدر الذي يضمن للنقد العربي المحافظة على هويته، ومن ثم، يجب إخراج النقد العربي القديم من متحف الذاكرة، وإخضاعه إلى التمحيص والمناقشة والغربلة، ثم مقابلة ما وصلنا إليه مع نقد الآخر المختلف عنه، لعل بهذا السبيل يشق النقد العربي المعاصر، طريقه إلى التميز والتطور، وإثبات بصمة الذات، في المنجز النقدي العالمي.

يقول الناقد **عبد الغني بارة**: « ألا يؤدي تحاشي الأبعاد المعرفية للمناهج النقدية إلى تشويهها وإفراغها من طاقتها؟ ألم يدرك الحداثيون العرب أن هذه المناهج ليست سوى مظهر مرئي لرؤية معرفية لا مرئية تؤسس شرعية وجودها، ومن دونها تبقى مجرد آليات باهتة لا حياة فيها، قد تسئ إلى الممارسة النقدية وتنحرف بها عن مراميها أكثر من إفادتها »[2].

يلفت الناقد في هذا المقتطف، الانتباه إلى قضية مهمة في التعامل مع المناهج النقدية الغربية، وهي المظهر المرئي واللامرئي الذي يتأسس وفقهما المنهج الصحيح. ويتبع هذا بقوله: « هكذا بدا واضحا أن أية قراءة نقدية خلاقة للنصوص الإبداعية، لا مفر لها من الاستناد على ركيزتين أساسيتين، تكمل إحداهما الأخرى، ألا وهما المنهج والرؤية، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها، شرط أن يكون المنهج مستخلصا من آفاق تلك الرؤية »[3].

من ثم، يدعو الناقد إلى تبني المنهج النقدي الغربي، كاملا غير مجزوء، عن الرؤية التي تشكل أصل تكوينه، وهو ما يؤكد كما يرى -أي الناقد- وفاء المناهج الغربية لأصولها الفكرية وموجهاتها الثقافية.

واصل الناقد **عبد الغني بارة** بعد هذا، مناقشته للإشكالية المطروحة، حيث يقول:

« هذه المحاولة -إن كتب لها النجاح- ما هي، في الحقيقة، إلا دعوة صريحة إلى فتح باب الحوار مع النصوص النقدية، في محاولة لاستنطاقها واستكناه دلالاتها المضمرة. والباحث، إذ يفعل ذلك، يروم الوقوف عند الخلفيات الفكرية الموجهة لهذه المناهج النقدية، والإجراءات التي توسلت بها في الاشتغال على النصوص، أو قُل هي نوع من المساءلة

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 229.
[2]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 230.
[3]- المصدر نفسه، ص: 230.

لتحديد موقع الذات داخل المنظومة الفكرية، التي يدّعي الغرب أنها عالمية، مأربها، إنساني، مع ما في ذلك من تضليل وتمويه »[1].

يناقش الناقد هنا، مسألة لا تقل أهمية، وهي دعوته إلى تَمَثُّل الحوار مع المناهج النقدية المستوردة، وعليه الاستفادة مما لثقافة الحوار من احترام متبادل بين طرفي هذا الحوار، واستبعاد كل ما له علاقة من نظرة إقصائية، أو متعالية، بالتالي تتمكن الذات من تعزيز الثقة بالنفس، وكشف الزيف والضبابية التي يشيعها الآخر، حتى يعلي من ذاته، بل ويجعلها النموذج المحتذى الأمثل.

ثم أتبع الناقد **عبد الغني بارة** هذا بقوله: « تُرى ما هو المصير الذي سيؤول إليه الخطاب النقدي العربي المعاصر في ظل تبني المشاريع الحداثية الغربية، بعد ما أقره البحث في رحلته، من أن الحداثة النقدية الغربية ما هي إلا تطور طبيعي للفكر والفلسفة الغربيين، وأن هذه الحداثة من التشابك والتلاحم، بحيث يصعب على كل من يروم نقلها خارج محيطها الذي نشأت فيه، تجريدها من خلفياتها الفكرية والفلسفية التي احتضنتها قبل أن تلفظ مشاريع نقدية؟ »[2].

في هذا التساؤل، يخاطب الناقد قارئه الحَذِق، بعد ما وضعه طيلة رحلته مع هذا البحث، في الصورة الواضحة لحيثيات الإشكالية، وحتى أضاء على بعض المنافذ التي تحد من خطورتها، وتقلل من فعاليتها، وتمثل متنفسا للنقد العربي المعاصر، لبناء ذاته من جديد على أسس قويمة صلبة.

بعدها، قال الناقد **عبد الغني بارة** مجيبا على تساؤله: « إذا كان ذلك كذلك، فليس -إذا- من حق الحداثيين العرب جلب هذه المشاريع النقدية إلى البيئة العربية، واتخاذها أساسات لممارساتهم التطبيقية، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تضخيم للقضية من لدن أنصار النقد المأثور -على حد تعبير الحداثيين- حتى يرفضوا النموذج التراثي، باعتباره السور المنيع الذي يحتمي خلفه النموذج الأصيل من تدفق التيارات النقدية الغربية »[3].

بالتالي، نلاحظ أن الناقد من خلال هذا، لم يبق على قارئه، في موقع المتلقي لملابسات القضية الإشكالية، وحلولها، إنما جعله مشاركا في ذلك، حيث أن فطنته النقدية، ووعيه بطبيعة قارئه، كذلك بعد أن اطمأن أنه عزز فهم هذا القارئ بما قدمه له من أبعاد وتشعبات، نفذ بها إلى عمق الإشكالية، حمله هذا، إلى دعوة القارئ حتى يكون شريكه في ذلك، لما لهذه الطريقة من فعالية تأثير أكبر، من أن يقدم الحل جاهزا، أو من خلال نصائح.

يقول الناقد **عبد الغني بارة**: « لكن لماذا لا يكون التطور الهائل الذي أحرزته الحداثة الغربية في موطنها الأصلي هو الذي أدهش الحداثيين العرب، فأحسوا بالضعف أمام هذا الزخم الفكري فهَالَهُم مدى التخلف الذي يعانيه النقد العربي، فكان تبنيهم لهذه المشاريع جزعا لهذه المعاناة وغيرة لما رأوه، فلم يكن من بُد، والأمر كذلك، إلا أن تحذوهم رغبة

[1]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 231.
[2]- المصدر نفسه، ص: 231.
[3]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 231.

المسايرة والملاحقة للمشاريع الغربية، فأقبلوا عليها إقبال النحل على الأزهار، يتبنون مناهجها ومصطلحاتها في غير حرج أو تقدير للعواقب »[1].

يتضح لنا من خلال هذا، أن الناقد الحداثي، وهو ينفتح على مناهج النقد الغربية، وإن لم يحكمه في ذلك، مجرد التقليد لمشاريع الغرب، باعتبارها موضة هذا العصر ومن ثم، قد حركته الغيرة على ما آل إليه حال النقد العربي من ضعف، مقابل ما حققه النقد الغربي من إنجازات متطورة، ولا زالت، كان من الأولى له، أن تتحرك هذه الغيرة، وفي الوقت ذاته، لعدم المساس بخصوصية الأصالة النقدية والأدبية العربية.

على هذا النحو، فالناقد، ليس ضد الانفتاح، إنما يريد ضوابط تحكمه، فلا ينفتح النقد العربي كل الانفتاح حتى تضيع هويته، ولا ينغلق كل الانغلاق، حتى تتوقف عجلة تطوره.

وهو ما جعله، أي الناقد **عبد الغني بارة** يختم بقوله: « لا جرم أن التخلف الذي آل إليه الخطاب النقدي العربي المعاصر مروّع، والانفتاح على الآخر الغرب أمر مشروع في إطار مبدأ المثاقفة، لكن هذا لا يعني أن ينكب النقاد العرب على المشاريع الغربية دون تقدير أو حساب فيقعون في المحظور... »[2].

[1]- المصدر نفسه، ص: 232.
[2]- عبد الغني بارة. "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)". ص: 232.

II. إشكالية تلقي وتداول المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر

1- مفاهيم في المصطلح النقدي:

تعتبر المصطلحات رحيق العلوم، وكونها خلاصات معرفية، يفترض فيها أن تمثل صورا مصغرة وافية للمفاهيم التي تعبر عنها؛ ذلك أن الكلمة الاصطلاحية الواحدة تنوب عن عشرات الكلمات اللغوية الغائبة التي من شأنها أن تعرف المفهوم المعرفي المرجو تقديمه. بالتالي، فهي تختلف عن غيرها من الكلمات العادية، ومن ثم يجب أن تلقى عناية وتعاملا مختلفا[1].

يكشف هذا للعيان، الأهمية التي يكتسيها المصطلح في تحصيل العلوم وضبطها وإدراكها، حيث يشكل كشفا مفهوميا، يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع، الذي يردعه إذا حاول ملامسة غيره، ويمنع غيره من الالتباس به[2].

إثر هذه الأهمية، استحدث **علم المصطلح**، وهو علم يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها، ويتناول الأسس العلمية لوضع المصطلحات وتوحيدها. وهو علم عَهِدَه الفكر الأوروبي حديثا، حيث شهدت ألمانيا نهايات القرن الثامن عشر، وضع الكلمة الدالة عليه على يد **كريستيان غوتفريد شتز** (Christian Gottfried Shutz). إلا أن التطور المذهل الذي لحق بعلم المصطلح، كان في ثلاثينيات القرن الماضي، حيث يعد المهندس النمساوي **أوغين فوستر** (Eugen Wüster)، مؤسس علم المصطلح المعاصر. بينما في الوطن العربي، فقد اضطلع بمهمة تطوير علم المصطلح، مجامع اللغة العربية على غرار؛ مجمع دمشق 1919، ومجمع القاهرة 1932، ومجمع الجزائر 1986،...[3].

حيث دعت المجامع العربية إلى العناية بوضع ضوابط وأسس، يتم وضع المصطلح بها، ومنها ما أقره مكتب تنسيق التعريب بالرباط عام 1981، ويمكن أن نورد من بين هذه الضوابط مثلا: - تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد داخل الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك، كذلك: - تفضيل الصيغة الجزلة الواضحة، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ،...[4].

وغيرها كثير من الضوابط، التي إن لقيت الالتزام والعناية، ستساهم في تجنيب المصطلح الكثير من اللبس والخلط. وقد تفاوت الباحثون العرب في وضع هذه الضوابط، وحتى في ترتيبها، وهو ما أضفى عليها النسبية.

من بين أهم آليات صياغة المصطلح، ما أورده الناقد **يوسف وغليسي** في كتابه "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد": 1-**الاشتقاق** الذي له دور فعال في تشكيل المصطلح واللغة في عمومها من خلال الاتكاء على ما لا حصر له من صيغ

---

[1]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009، ص: 69.

[2]- عبد الرزاق جعنيد. المصطلح النقدي قضايا وإشكالات. ط1؛ الأردن: عالم الكتب الحديث، 2011، ص: 5.

[3]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 28-29-30.

[4]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 284.

معيارية قابلة للقياس عليها، 2-**المجاز** وهو استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له أصلا، وهو ما يزيد المصطلح تطويرا وتجديدا دائما يقوم على سلسلة من التحولات الدلالية، 3-**الإحياء** أي التعبير بالحدود الاصطلاحية التراثية عن المفاهيم الحديثة، 4-**التعريب** وهو صبغ الكلمة بصبغة عربية عند نقلها بلفظها الأجنبي إلى اللغة العربية، لذلك فهو وسيلة لاستقبال مصطلحات علمية وافدة من الخارج، 5-**النحت** حيث نقوم على إثره بابتداع كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر، للدلالة على معنى مزيج من دلالات الكلمات المنحوت منها، ينضاف إل تلك الآليات؛ **الوضع/الارتجال** أي اختراع كلمة لم توجد من قبل، و**الترجمة** وهي نقل معنى كلمة من لغة إلى أخرى[1].

كذلك للمصطلح وظائف مختلفة من بينها؛ **الوظيفة اللسانية** حيث يكشف المصطلح عن قدرة اللغة على استيعاب المفاهيم المتجددة في شتى الاختصاصات، و**الوظيفة المعرفية** فالمصطلح مفتاح العلم، ودونه يفقد هذا الأخير مُسوّغه وتتعطل وظيفته، أيضا **الوظيفة التواصلية** إذ يعد أبجدية التواصل، و**الوظيفة الاقتصادية** حيث يمكنه التعبير بالحدود اللغوية القليلة عن المفاهيم المعرفية الكثيرة، و**الوظيفة الحضارية** فمن خلال اقتراض لغة بعضها من بعض يتحول المصطلح إلى وسيلة لغوية وثقافية للتقارب الحضاري بين الأمم المختلفة[2].

في ظل أهمية المصطلح هذه في شتى العلوم، نجد النقد العربي بدوره له مصطلحاته التي تشكل مفاتيحه وعتباته، وبفهمها وضبط دلالاتها يتمكن المتلقي من فهم أسراره وتذليل صعوباته وخاصة منها صعوبة الفهم والتلقي، وقد وعى النقاد القدامى بأن التحكم في المصطلح هو تحكم في المعرفة المراد إيصالها، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، لذلك فكلما ذكروا مصطلحا جديدا، أو شحنوه بدلالة مختلفة انتهجوا شرح معناه وحددوا دلالته تحديدا وافيا ومدعما بالشواهد والأمثلة[3].

فهذا **قدامة بن جعفر** على وعي تام بأهمية المصطلح ودوره في تحديد المفاهيم، لدرايته بما بينها وبين المصطلح من تعالق، فكانت أبرز مؤلفاته مفعمة بالمصطلحات منها ما هو مبتكر جديد، ومنها ما هو مستعمل متداول في التراث النقدي والبلاغي العربي، ومنها ما هو مستورد من الفلسفة والمنطق الأرسطي[4].

بالتالي، استطاع الناقد العربي القديم أن ينفتح على غيره من الحضارات؛ من يونانية، وهندية، وفارسية، مع ذلك بقي محافظا على أصالته، فالحضارة العربية الإسلامية كانت بمثابة النهر الذي تصب فيه الجداول من حضارات الأمم الأعجمية، وهذا يرجع إلى مدى الوعي الذي وصل إليه العربي وقتئذ[5].

---

[1]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 80-83-84-87-90-91-104-105.
[2]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 42-44-45.
[3]- عبد الرزاق جعنيد. المصطلح النقدي قضايا وإشكالات. ص: 6-10.
[4]- المرجع نفسه، ص: 134.
[5]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 286.

كما يلاحظ المتتبع للمصطلح النقدي في التراث العربي، أنه وليد البيئة التي نشأ فيها، حيث لا يعرف إلا بها، وقد وصلت بهم الدقة في وضع المصطلحات إلى تأنيب من يخالف في الكتابة المتواضع عليه عند السابقين، من ثم، فهو يحذر مما قد يحصل إذ وقعت المخالفة للمتعارف عليه، حيث تكون الفوضى ويعم الاضطراب[1].

هذا إن دل على شيء، فهو يدل ويؤكد على مدى الوعي والمسؤولية التي يلتزم بها الناقد القديم للمحافظة على ما حققه من رفاهية علمية وتطور فكري ورزانة نقدية.

أيضا يلقى المصطلح، عناية في النقد العربي المعاصر، إذ به يقاس تطور العملية النقدية، أو تخلفها، كما أن له قيمة تجعله يستقطب اهتمام الباحثين على اختلاف مجال اختصاصهم[2].

لكن، الخزانة العربية، بما تحوي من دراسات وأبحاث في المصطلح التقدي، على الرغم من المحاولات التي بذلها ويبذلها الباحثون، لا يمكنها كميا تلبية رغبة المتلقي وإشباع فضوله العلمي والمعرفي، خاصة إذا ما قورنت بالتراث النقدي، أيضا ما أنجز من تراكمات مصطلحية[3].

وهو الحال نفسه الذي تشهده دراسات وأبحاث المصطلح النقدي، وقضاياه وإشكالاته في النقد الجزائري المعاصر، على الرغم من العناية الملحوظة به، خاصة في الرسائل والأطروحات، التي يصعب على المتلقي الوصول إليها، لغياب ثقافة النشر، سواء من طرف الباحث أو دور النشر.

مع ذلك، هناك من الباحثين القلائل، من يمتلك الشجاعة النقدية وروح المسؤولية فاستطاع أن يجابه العقبات، ويخرج إلى النور بدراسات تُحسب لا للنقد الجزائري المعاصر فحسب، بل تعد فخرا وذخرا للنقد العربي المعاصر.

أبرزها؛ كتاب "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" 2000 للناقد **رشيد بن مالك**، وكتاب الناقد **عبد الغني بارة** "إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)" 2005، الذي خصصه فيه بابا عنوانه "أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر"، إضافة إلى كتاب الناقد **يوسف وغليسي** "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد".

حيث ذكر الناقد **يوسف وغليسي**، في كتابه هذا، أن الحاجة إلى البحث في مثل هذا الموضوع كانت ملحّة، لكنه لم يعثر -في حدود ما أتيح له من قراءات- على بحوث شافية تقع هذا الموقع من تلك الحاجة، وكل ما تيسر له من دراسات نضيضة على محيط الإشكالية الاصطلاحية، إنما كانت تتخذ من المصطلح البلاغي القديم متنا لها[4].

---

[1]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 285.

[2]- المرجع نفسه، ص: 282-283.

[3]- عبد الرزاق جعنيد. المصطلح النقدي قضايا وإشكالات. ص: 16.

[4]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 12.

لقي كذلك المصطلح النقدي وإشكالاته، اهتمام الملتقيات، على غرار الملتقي الدولي: "المصطلح النقدي والمقاربة النسقية"، الذي ينظمه مخبر "النقد ومصطلحاته" وقسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات، جامعة **قاصدي مرباح** ورقلة – الجزائر.

وعموما، إن الاهتمام بالمصطلح النقدي، في النقد العربي المعاصر يزداد يوما بعد يوم، والدليل على ذلك ما يلاحظه الدارس لتلك القوائم المصطلحية، التي يذيل بها الدارسون أبحاثهم؛ بعضها أحادي اللسان، وبعضها مزدوج اللسان؛ وهذا بدوره يدل على مدى الوعي الحاصل عند النقاد بقيمة المصطلح[1].

لكن نود أن نوضح قبل الانتقال إلى العنصر الموالي، والمتعلق بإشكالية المصطلح النقدي، خاصة منها ما يتعلق بالتلقي والتداول، أن مصطلح **إشكالية**، غدا يلاحق مختلف الدراسات التي تتناول تلقي المناهج النقدية الغربية، وحتى قضية المصطلح النقدي المعاصر، من ثم، ارتأيناه جزءا مهما لمختلف عناوين وعناصر هذا الفصل.

حيث أنه بمجرد الحديث عن المناهج النقدية التي يتوسل بها الناقد العربي المعاصر إضاءة نصه الأدبي، تطالعنا إشكالية، أو حتى إشكاليات، حيث أننا نصطدم، بحقيقة أن النقد العربي المعاصر، لا يعدو كونه مجرد اسم لممارسات استعارت مناهجها الدراسية من الغرب. بالتالي، صحيح استطعنا أن نقدم نقادا عربا، لكنهم لم يتمكنوا من تأسيس نقد عربي معاصر، له خصوصية وهوية عربية.

والغريب في الأمر، هو أنه حتى مصطلح **إشكالية** هذا، الذي نتوخى من خلاله فهم طبيعة الأزمة التي تعيق نقدنا العربي المعاصر، ثم بعد ذلك نستطيع تقديم الحلول للخروج منها؛ هو مصطلح مستعار من الفكر الغربي[2].

[1]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 288.

[2]- يُنظر: يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 49.

2- إشكالية التلقي والتداول:

يمثل المصطلح إشكالية نقدية عصيبة، ومعضلة من المعضلات التي لحقت بالخطاب النقدي العربي المعاصر، وبؤرة من أشد البؤر توترا التي تثير الباحثين والدارسين والنقاد للخوض فيها[1].

فمنذ أن ارتدى النقد العربي لبوس المناهج نقدية الغربية، ظهرت إشكالية المصطلح النقدي، وأخذت تثير اهتمام المنشغلين بهذا الحقل، ومن جهة بدأت المخاوف من جلب المصطلح الغربي وتبنيه تصدر خاصة من أصحاب النقد المأثور. والجدير بالذكر أن النقد العربي القديم كان قد عهد هذا النوع من الانفتاح على مختلف الحضارات المنتجة للمصطلح، دون أن تساوره مخاوف، ولم يقع في إشكالية، لأن الناقد العربي وقتها كان في مركز قوة[2].

من ثم، مركز القوة الذي كان فيه الناقد العربي القديم، يعني أنه كان ينتج نقدا طابعه وهوته عربية، على هذا الأساس فانفتاحه يكون قصد التطوير والإثراء، عكس الناقد العربي المعاصر الذي هو في موقع ضعف، ويعني ذلك أنه يستهلك نقدا، بالتالي انفتاحه اللاواعي يعصف لا محالة بمقوماته.

هذا الواقع النقدي العربي المتأزم، الذي لا يزال خطابه يتخبط في عشواء المناهج الغربية، انتقلت عدواه إلى قضية المصطلح، لذلك لا جدوى من معالجة إشكالية المصطلح النقدي منفردة، بذاتها ولذاتها، مفصولة عن الإشكالية الأم، أي إشكالية المنهج. نظرا لكون المنهج والمصطلح وجهان لورقة نقدية واحدة. ولأنه من خلال المنهج يتولد المصطلح، فأي محاولة لتطبيق أي منهج بمصطلحات غيره من المناهج، سيؤدي إلى القصور المنهجي والفوضى النقدية[3].

أيضا، هذه المصطلحات النقدية التي يستخدمها النقد العربي المعاصر، أينعت في حقل معرفي يحمل طابع الخصوصية الثقافية الغربية، التي تجد أصولها في الفكر الفلسفي، وأي عزل لهذه المصطلحات عن سياقها المعرفي وإسقاطها على نصوص إبداعية ذات خصوصية حضارية مختلفة، أو سوء فهم دلالتها يؤدي إلى الخلط والغموض وبالتالي الوقوع في إشكالية مصطلح[4].

أدى هذا، إلى أن المصطلح النقدي لم يعد وسيلة لتقريب المعنى، إنما غاية في حد ذاته، وغدا هم الناقد هو استعراض أكبر عدد منه، وتحول إلى قضية ترجمة وتعريب ليس إلا، وأضحت في ظل ذلك الممارسات النقدية شاحبة، لأنها ارتدت زيا غريبا عن طبيعتها،

---

[1]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 12.
[2]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 289.
[3]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 53-57.
[4]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 314.

تحول النص الإبداعي معها مسرحا تجريبيا، وفقد قيمته الجمالية، بل الأكثر من هذا لم يبق الوضع في إطار أزمة مصطلح، عصفت بالخطاب النقدي العربي، بل أزمة ثقافة وفكر[1].

هي أزمة ثقافة وفكر، لأن المصطلح النقدي يخفي في جعبته حضارة أمة ومنهج حياة، فكيف له أن يكون مفتاح الولوج إلى كشف أسرار نص أدبي، لا تتطابق شفراته الفكرية والثقافية مع مقياس هذا المفتاح.

وأسفرت إشكالية المصطلح النقدي، عن إشكاليات، على غرار إشكالية **التلقي** وإشكالية **التداول**.

حيث أن **تلقي** الخطاب النقدي العربي المعاصر للمصطلح الغربي، هو تلق فردي مشتت تعزوه روح الانسجام والتناسق، يقوم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض وحتى في إطار الجهد الفردي للناقد الواحد يغيب فيه التنسيق، إذ يدعوا في دراسة إلى مصطلح معين، ليأتي بغيره في دراسة تالية[2].

يعود هذا، لغياب الوعي بأهمية تفعيل التواصل، بين نقاد الوطن العربي، خاصة في المجال الواحد، فرغم ما تفرج عنه المجامع العربية من دعوة لتوحيد الصفوف، عبر مقترحاتها الضابطة لتوظيف المصطلح، وحتى الملتقيات المهتمة بقضايا المصطلح وإشكالاته، مع ذلك تبقى التوصيات مجرد شعارات لا يلتزم بها الناقد فعليا، ولا الهيئات القائمة على هذا، أهمها مخابر البحث التي تنشئها الجامعات العربية، لزاما عليها أن تشكل حلقة جمع وتوحيد، فيما يُتوصل إليه من نتائج أبحاث.

أيضا غدا المتلقي يشكو غموض المصطلح النقدي في دراسات النقاد المعاصرة خاصة التطبيقية منها، سواء المصطلح المترجم أو المعرب، وحتى المبتكر، وهو ما يترجم فشل النقاد في نقل المصطلح النقدي الغربي إلى العربية، الأمر الذي حال دون بلوغ دلالته إلى المتلقي[3].

يرجع ذلك، إلى المثاقفة النقدية والمعرفية اللاواعية، التي أرغمت الثقافة النقدية العربية على الخضوع لثقافة مغايرة، بل معادية، وبفعل التأثير تمكن الغرب من إحداث ارتباك وسط الثقافة المتلقية، وهو ما أدى إلى إضفاء دلالات مغايرة للمصطلح عن تلك التي كانت له في الأصل، ولتزيد الهيمنة أكثر قامت الثقافة الغربية بإزالة دلالة المصطلحات العربية عما وضعت له في أصل نشأتها ليغدو المصطلح الغربي بدلالته متداولا[4].

يعد هذا المصطلح النقدي من تأسيس الناقد الغربي، الذي نشأ في ظل الفكر اللاهوتي، والفلسفة التجريبية، والفلسفة العقلية/المثالية، وفلسفة الشك، بلغ تحقيق أحلامه بفضل ما

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 293-314.
[2]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 130-131.
[3]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 289-292.
[4]- المرجع نفسه، ص: 293.

صنعته له الآلة وليدة العقل الأداتي، حين لم يجد ما يفعل بهذه المتع الفائضة وهذه الحرية المبالغ فيها؛ أعلن موته[1].

فكيف لدلالة المصطلح الغربي هذه، التي طغت على دلالة المصطلح النقدي العربي، أن تكون بديلا لثقافة يعلوها التوحيد، واليقين بوجود الله، والحث على الحفاظ على كرامة الإنسان وحياته، وعلى الوسطية وإحكام العقل في الأمور جميعها...

لكن، الناقد العربي لن يتمثل المناهج النقدية بعقل عارف، مؤثث وتوازن، والسبب الكامن راء ذلك؛ هو إيراده القفز على المعرفة اختصارا للوقت، أو رغبة في التبوء لا غير، فأخذ العلوم من خواتيمها، بطريقة إملائية عادة، دون أي اجتهاد لربطها بفروعها التكوينية. هذا الفصل بين المجرى والمرسى، بين الوضع والاستثمار، أنتج مبهمات كثيرة ليس من السهل الخروج منها في ظل هذا التكديس المصطلحي الشامل الذي جيء به جملة وتفصيلا[2].

إثر غياب الوعي المنهجي هذا، شاع الغموض والقلق في الوسط المعرفي، ولعل السبب يعود فيما يعود إليه، إلي إشكاليتين؛ الأصالة والمعاصرة، فالأولى تكمن في محاولة أصحاب النقد المأثور إضفاء دلالات حديثة على المصطلح القديم، ظانين أن دلالة المصطلح الدخيل يمكن أن يكون لها ما يقابلها في الثقافة العربية القديمة، متناسين ضرورة مراعاة خصوصياته. في حين تتمثل الإشكالية الثانية/المعاصرة، في نقل المصطلح الأجنبي إلى العربية، متناسين أن هذه المصطلحات لا يمكنها التنفس إلا في بيئتها[3].

بالتالي، فإن غياب الوعي في طبيعة **تلقي** أو استقبال أو نقل النقد العربي المعاصر للمصطلح الأجنبي، سينعكس حتما وسلبا على كيفية **تداول** هذا المصطلح التي غدت ساحة للخلط والاضطراب والغموض... بل الأكثر من ذلك انبثاق إشكاليات، على غرار إشكالية الأصالة، وإشكالية المعاصرة، وغدت كل وسيلة لنقل وتداول المصطلح تعاني من إشكاليات، كالتعريب أو الترجمة...

حيث، يعاني التعريب من إشكالية رسم الحروف، إذ أثار رسم حروف الصيغة المعربة خلافا حادا، تعكسه الكيفيات المتعددة في رسم الحرف الدخيل الواحد، ويزداد الخلاف اتساعا كلما ابتعد نطق ذلك الحرف عما هو موجود في حروف العربية، ومن أمثلة ذلك الكيفية التي عُرِّبت بها أسماء الأعلام، على غرار مبدع اللسانيات Ferdinand de Saussure الذي نجده يتخذ صيغ عديدة منها: فردينان ده سوسَر، فردينان دي سوسير، فرديناند دي سوسير، فردينان دي سوسور، فردناند دي سوسير[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 297.

[2]- السعيد بوطاجين. "مستويات استقبال المصطلح". النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي-(الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته)، ص: 84.

[3]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 294-295.

[4]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 485.

يتضح من خلال هذا، مدى اللاإحساس بالمسؤولية التي وصل إليها الناقد العربي المعاصر، فلا ضوابط، تردع سبيله في إثبات ذاته كأنه المتلقي الأحسن والفريد من نوعه، وتتبعه لهواه أشاع هذا الاختلاف اللامبرر، بين تعريب ناقد لبناني وآخر تونسي، أو مغربي، فهذا يضع صيغة والآخر ينقص عنها أو يزيد حرفا، وآخر يبدل حرفا، يدورون في دائرة مفرغة لا تزيد النقد ومتلقيه إلا غربة وضبابية.

فلا يجد هذا المتلقي والدارس إلا جهودا فردية، لا يتعدى دور الناقد أو المترجم فيها دور القارئ الذي يحاول أن يستوعب وينقل قراءته الخاصة، التي تختلف عن غيره من النقاد أو المترجمين[1].

أيضا، هناك إشكالية الاصطلاح اللانحوي، فتحدث اللانحوية حين يخرق الفعل الاصطلاحي المعيار اللغوي، ويتجاوز القواعد الصرفية والتركيبية مبتغيا في ذلك حاجة وظيفية يقتضيها المفهوم المصطلحي، ومن المواطن الكثيرة التي خرق فيها الناقد العربي المعاصر الثوابت المعيارية للغة، ووقع إثر ذلك في المحظور اللغوي، نذكر: الاشتقاق من الجامد، كاشتقاق الأزمنة Temporalisation من الزمن، والأسطرة Mystification من الأسطورة، والتقاين والأيقنة Ionisation من الأيقونة، والنمذجة Modélisation من النموذج...[2].

من ثم، فالقصد إلى استعمال المصطلح النقدي الغربي، والتبرير لفعاليته، يهوّن عند الناقد احترام قواعد وقوانين اللغة العربية. ذلك أننا نجده هذه المرة يُحدِث إشكالية الصيغة الصرفية حتى يهتدي إلى دلالة المصطلح، وتتعدد العينات هنا أيضا، لذلك سنورد منها؛ محاولة توليد لفظي أو معنوي جديد، والطموح إلى تعميم اصطلاحي له، دون أن تكون له الطاقة الصرفية والدلالية الكفيلة بذلك، على غرار أحد النقاد الذي استغل دلالة "الهمزة الزائدة" على "السلب والإزالة" في بعض الصيغ العربية، من ثم عمد إلى محاكاة دلالة صيغة **أفعل** عبر الأصل المعجمي **رمز** لتوليد مصدر الإفعال **إرماز** حتى يقابل به المصطلح الفرنسي Décodage، ولأن زيادة الهمزة عبر صيغة **أفعل** لها في العربية ما يقل عن عشرة معان، سيتيه القارئ في إدراكه المعنى المراد؛ أهو التعدية، أم الصيرورة أم السلب...[3].

على هذا الأساس، بدل أن يهتدي المتلقي بهذه الدراسات النقدية، إلى تذليل صعوبة فهمه، ومن ثم يقدم بحثه، في صفاء نقدي ووضوح منهجي، سيقع في متاهة الاضطراب، ويتعطل في مباشرة بحثه، أمام عثرة فوضى المصطلحات.

إضافة إلى ما سبق، هناك إشكالية أخرى تتعلق بترجمة المصطلح، إذ تلاحقها عديد الصعوبات، من بينها السوابق واللواحق، التي تعول عليها كثيرا اللغات الأوروبية لأنها لغات إلصاقية، بينما العربية لغة اشتقاقية في مقدورها الاستخدام الداخلي لمختلف العمليات الصرفية. من ثم تعيق إشكالية السوابق واللواحق ترجمة المصطلح الأجنبي من

[1]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 290.
[2]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 487.
[3]- يوسف وغليسي. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ص: 491-492.

أمثلة ذلك، ترجمة مصطلح Métalangage حيث شكلت السابقة الإغريقية Méta سببا في اختلاف ترجمات هذا المصطلح واضطرابه، بين: اللغة الواصفة، ما وراء اللغة، ما بعد اللغة، ما فوق اللغة، الميتالغة، اللغة الانعكاسية...[1].

هذا ما يثبت دائما النزعة الفردية التي ينطلق منها الناقد في تعامله مع المصطلح الأجنبي، بحيث يُحمِّل اللغة العربية والمتلقي ما لا يُحتَمَل، ويدخل النقد العربي المعاصر، في حالة أقل ما توصف به، الفوضى والاضطراب والخلط.

وتتجلى أبرز ملامح هذه الفوضى والاضطراب والخلط في ترجمة المصطلح الغربي، في تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، على غرار ما لحق بمصطلح Sémiologie حيث نجد من يقابله بمصطلح السيميولوجيا، أو السيميوطيقا، السيميوتيك...، ولا ندرى أهذا الحشد من المصطلحات أزمة لحقت بالنقد العربي، إذ تعبر عن تشتت آراء النقاد والمترجمين، أم يمكن اعتباره تعدد في إطار ثقافة الاختلاف يفتح باب الحوار بين الناقد والمناهج الغربية، ومن ثم يعبر عن قدرة العربية على احتواء الدخيل؟[2].

وحتى إذا اعتبر التعدد مشروعا، ذلك لا يعني اللجوء إلى الكلمات العادية كترجمة للمصطلح الدخيل، لأنها لا ترقى إلى المصطلح النقدي، أيضا اللغة النقدية التي يرمي إلى تأسيسها الناقد قصد تقفي أثر اللغة الإبداعية، لا يمكنها أن تتجسد من خلال هذه الكلمات العادية ولا بالمصطلحات المتعددة للمفهوم الواحد، إنما عبر التفاعل مع النص ومحاورته، وتكون اللغة النقدية ثمرة هذه العملية[3].

أيضا يواجه ترجمة المصطلح الغربي، تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها المصطلح الواحد، على غرار الخلط الذي وقع حين اعتبر مصطلح **قصة** في العربية مقابلا لثلاثة مصطلحات إنجليزية هي: Story وTale وFable، دون مراعاة للتباين في معانيها في أصل وضعها في اللغة الإنجليزية. يضاف إلى ذلك، من سمات الفوضى والاضطراب؛ تداخل المصطلحات من الكلمات العادية، والسبب في هذا هو النقل الحرفي للنتاج النقدي الغربي، ما أدى إلى عدم التمييز بين الكلمة العادية والمصطلح النقدي، وبدل أن يتعامل القارئ مع مصطلح نقدي وجد نفسه أمام ألفاظ عادية تحمل خصوصية البيئة التي نشأت فيها[4].

كذلك، من مظاهر الفساد التي آل إليها النقد العربي المعاصر، ذاتية المفاهيم الاصطلاحية، حيث شاعت الفوضى والغلو والذاتية في ترجمة المصطلح، فأضحى كل ناقد يحاكم غيره مبطلا ما يقوم به غيره، مرة لأنه فرونكوفوني الثقافة، والآخر

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 494-495.
[2]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 297-305.
[3]- المرجع نفسه، ص: 306.
[4]- المرجع نفسه، ص: 306-307-308-309.

أنجلوفوني، ومرة أخرى لأنه ينزع إلى المصطلح كما ورد في المناهج الحداثية الغربية، في حين يبحث غيره عن مقابلات للمصطلحات الوافدة في مستودع التراث[1].

نلاحظ، أن الناقد العربي، تحولت في يده كل وسيلة للانفتاح والتحديث والتطوير على غرار التعريب، والترجمة أو مبادئ تحويها اللغة العربية، إلى نقمة عادت على النقد العربي بالأزمات والإشكاليات...

إذ بفعل الترجمة استطاعت الحضارة العربية الوصول إلى أوجها في العصر العباسي، واستطاعت احتواء جميع الثقافات الوافدة، فهذا العامل الذي كان عنصرا فعالا في تلاقح الحضارة العربية بغيرها من الثقافات وقتئذ، غدا اليوم حبيس عقدة التفوق الغربي، وما يتم جلبه من الآخر لا يعدو أن يكون امتدادا أو تكرارا لهوامش النظريات النقدية الغربية، وانعكاسا سريعا للمعرفة الأجنبية، فهل يعقل في ظل هذا للناقد العربي المعاصر أن يتحدث عن مدرسة نقدية عربية، أو نظرية نقدية عربية؟[2].

نتيجة لذلك، فالنقد العربي المعاصر في حاجة إلى إعادة النظر في كل ما وصل حديثا، خاصة إلى الجامعات، قصد التعامل مع المصطلح، بعيدا عن العصرنة المعزولة عن الفكر والأخلاق العلمية، وتجاوز الفجوة التي أحدثها تبديد الجهود هنا وهناك[3].

ومهما يكن حجم الأزمة التي لحقت بالنقد العربي المعاصر، إلا أن السعي الحثيث من نقاد لهم من الوعي والأخلاق العلمية، ما يَحْمِلهُم على تحمل المسؤولية، من حيث فهم الإشكالية، والبحث لها عن حلول جادة في إطار تثمين توحيد الجهود.

على غرار الناقد **عبد الغني بارة**، الذي أورد اقتراحات بارزة، ضمنها كتابه "إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)"، وهي كما وصفها جملة من الشروط تكون بمثابة المحك الذي يضبط عملية توليد المصطلح أو ترجمته، حيث ذكر: - تكوين المصطلحي/الناقد، الذي يكون بمثابة الخبير في مجال المصطلحية، يكون همه متابعة توظيف المصطلح في الخطابات النقدية، أيضا دعا إلى: - التعامل بحذر مع المصطلح الوافد، لا لأجل مقاطعته وتهميشه، بل اللجوء إلى آليات النبش والحفر في الخلفيات الفكرية والمعرفية التي تصدر عنها هذا المصطلح، والعمل على تهيئة تربة الثقافة العربية وتقليبها لتأصيله[4].

كما رأى الناقد **عبد الغني بارة**: - تقليب تربة التراث، في محاولة لإجراء عملية استقراء للاستعمال الاصطلاحي عند القدماء، وتتبع التطور التاريخي للمصطلحات، قصد إجراء مقارنة بين حالة المصطلح قديما وحديثا، لتنمية المصطلح العربي الأصل وجعله يتلاءم مع جديد المعرفة النقدية، وأضاف الناقد كذلك: - العمل على إنتاج المصطلح

---

[1]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص:311.

[2]- المرجع نفسه، ص: 313-314.

[3] - السعيد بوطاجين. "مستويات استقبال المصطلح". النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي-(الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته)، ص: 86.

[4]- عبد الغني بارة. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). ص: 315-316.

النقدي، بدلا من جلبه من الحضارة الغربية، ولا يكتفون بالنقل والترجمة والاستهلاك، بل بالنقد والإنتاج، والإبداع، ويكون ذلك فقط بالثقة بالنفس والقضاء على وهم الدونية للذات والتفوق للآخر[1].

لكن، على الناقد العربي المعاصر، أن لا يقف عند مجرد وعيه بطبيعة الإشكاليات والأزمات، ولا حتى مجرد بحثه عن الحلول، لتكون شعارات يتردد صداها من بعيد، إنما أن يتصالح بداية مع ذاته ويشرع في نقدها ويكتشف سلبياتها، قبل محاسبة الآخرين، لأننا في الوقت الذي نبحث فيه عن سلبياتنا سنكتشف إيجابيات لنا دفينة، لم نعرفها من قبل، من ثم فالنقد الذاتي للناقد العربي المعاصر، سينعكس بالإيجاب، عليه، ومن ثم، على النقد العربي المعاصر.

فما هي فعالية فهم حيثيات الإشكالية، أو حتى الوصول إلى حل، في ظل التعصب والفردية، وتبرئة الذات من مسؤولية الفشل، وتحميلها للآخرين؟

خاصة، وأننا نلمح مؤخرا أن الناقد أو المثقف أو الباحث العربي، لا ينقصه القدرة على فهم الإشكالية، ولا في البحث عن حلول، لكن غدت الأزمة الحقيقية هي تفعيلها على أرض الواقع، لأنه غدا متصالحا لا مع نفسه، إنما مع الإشكالية، ويتعايش معها سلميا.

[1]- المرجع نفسه، ص: 316-317.

3- نموذج "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي" لـ إسماعيل بن صفية:

تتحدد غاية الناقد من دراسته هذه، من عنوانها، وهي الوقوف على طبيعة الإشكالية التي تعرض لها المصطلح في النقد المسرحي، وفي سبيل اهتدائه في يسر إلى هذه الغاية، اتخذ الناقد مجموعة من العناوين ينظم وفقها معالجته لهذه القضية.

أولى هذه العناوين كان **في مفهوم المصطلح**، حتى يؤسس مقالته من خلاله، لأهم حلقة تشكل مدارها، وهي المصطلح، بدأه الناقد **إسماعيل بن صفية** بقوله: « مما لا شك فيه أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما تتميز به كل واحد منها عما سواها وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية، إنها المفتاح الأول للولوج إلى أي علم وعلى الباحث أن يضبط أدواته الإجرائية أولا ليكون عمله ناجحا وليصل إلى مبتغاه، فإذا كان مفتاح هذا العلم به خلل أو عيب فالثابت أنه لن يحقق مبتغاه وسيجد أمامه الكثير من المطبات التي تعرقل مسيرته »[1].

يتبين لنا من خلال هذا، إعلاء الناقد من قيمة المصطلح، فهو على وعي بما يشغله من مكانة، تجعله المسلك الأول والأوحد للولوج في صفاء ونجاح إلى مختلف العلوم، فهو الدرع الحامي الذي يميز علما من العلوم، ويدرأ عنه أي اختلاط مع غيره من العلوم، يمكن أن يعكر بلوغه مبتغاه، وليزيد في تأكيد هذه المكانة المتميزة أتبع الناقد **إسماعيل بن صفية** ما سبق بقوله: « ويشبه البعض المصطلح بالعملة التي تعتبر المحور الأساسي لأي تعامل أو تبادل ودونها لا يتم ذلك ولذا وجب ضبطه وتحديده والحرص على استقراره وشيوعه بين الناس حتى نتجنب الغموض والخلط لأن المصطلح الغامض يترتب عليه الفهم الخاطئ »[2].

من ثم، بعد أن وضح الناقد أن الفهم السليم يترتب عن ضبط وتحديد للمصطلح، تجنبا للوقوع في الخلط والاضطراب، انتقل لوصف الحالة التي تحول إليها النقد المسرحي، من أزمة في التأسيس ترتب عنها فوضى المصطلحات والمفاهيم المسرحية وسبب ذلك المرجعيات المستعارة التي اعتمدها في ظل تلاقحه المعرفي والمنهجي مع الآخر، أيضا غياب الرصيد المعجمي الكافي لتأصيل لغة النقد المسرحي.

ثم راح الناقد في تفصيله لمشهد معاناة النقد المسرحي، من خلال عنوانه الثاني المتمثل في: **إشكالية المصطلح في النقد المسرحي**، حيث عرض فيه بداية مفهوم المسرح وكيف أنه مزدوج الانتماء؛ فهو ينتمي إلى الأجناس الأدبية من جانب النص الدرامي، وينتمي إلى الفنون الدرامية باعتباره عرضا مسرحيا، وهذا الانتماء المزدوج كان سببا في كونه فن متشعب ومركب. بعد هذا قال الناقد **إسماعيل بن صفية**:

« ولأنه فن مركب ومتشعب فالمصطلح المسرحي بدوره فيه متشعب ومركب أيضا، ومن المؤكد أن معظم المصطلحات المسرحية المتداولة في الحياة المسرحية العربية

---

[1]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". الملتقى الأول، الجزائر: المركز الجامعي التراث العربي وجديد القراءات النقدية برج بوعريريج، 2011، ص: 14.

[2]- المصدر نفسه، ص: 14.

مستمدة من الثقافة الإغريقية يتساوى في ذلك النقد المسرحي العربي مع نظيره الغربي. وإشكالية المصطلح ليس قصرا على النقد المسرحي بل تكاد تكون عامة وشاملة حيث نعاني منها في الشعر والفلسفة والقانون والسينما والعلوم والتكنولوجيا»[1].

ما نستشفه هنا، هو أن هذا الوصف للحالة التي آل إليها النقد المسرحي، ليست حكرا عليه، إنما تنسحب على حالة النقد العربي في عمومه، وعليه، فهذه المناقشة التي قدمها الناقد، المراد منها الإلمام بشتات المعاناة المتناثرة على كامل أجزاء النقد العربي المعاصر، متخذا من النقد المسرحي ممثلا عنها.

واصل الناقد **إسماعيل بن صفية** في إضاءته لهذه الإشكالية، من خلال قوله:

« وتعود البداية الأولى لانفتاح الثقافة العربية على المصطلح المسرحي الإغريقي إلى الفترة العباسية الذي شهدت فيها الترجمة حركة دؤوبة بفضل التشجيع الذي لقيه القائمون على هذا العلم والحظوة التي كانت لمن يزاوله، وتطوع لهذه المهمة بعض المترجمين العرب لاسيما الفلاسفة منهم الذين نقلوا وترجموا من مختلف الثقافات والحضارات كل حسب تخصصاته وميولاته المعرفية، ترجموا كتب الطب والمنطق والفلسفة والخطابة، وكانت الترجمة عن اليونانية أول إطلالة على المصطلحات المسرحية من خلال ترجمتهم لكتاب "فن الشعر لأرسطو"، وعلى الرغم من جدة الأمر عليهم وافتقار الثقافة العربية لهذا الفن، إلا أن أولئك الشراح والمترجمين سعوا إلى تقديم مصطلحات تكون أقرب إلى هذا الفن الوافد على أدبنا وثقافتنا »[2].

يتضح لنا من خلال هذا، أن التطور الواسع الذي عرفه التراث الثقافي العربي القديم على اختلاف اتجاهاته ومدارسه، جعله يطمح إلى توسيع هذا التطور أكثر، من خلال تحاوره المعرفي مع غيره من الحضارات، ولأن الترجمة سبيلهم إلى ذلك، لقيت منهم الاهتمام والتشجيع، وكون بنائه لهويته كان رصينا فلم تتصدع هذه الهوية في ضوء تلك التحولات، التي حدثت إثر الانفتاح على مزيج ثقافي معرفي نقدي ... مختلف المقومات والخصوصية. من هنا كانت المصطلحات وليدة منهج قويم، واستيعاب سليم، وضمنت استمرارها.

لكن رغم هذا، سُجِلت بعض الهفوات الفردية لبعض الرواد، في ترجمة بعض المصطلحات المسرحية، يشرحها الناقد **إسماعيل بن صفية**، فيما يلي: « ولأنهم لا يملكون زادا مسرحيا يساعدهم على اقتحام هذا الميدان الأمر الذي جعل ترجمتهم للمصطلح تتسم بالقصور والضبابية، حيث فشل بعض الرواد في تمثل بعض المصطلحات المسرحية وفهم محتواها ونزحوا بها عن ماهيتها مما كان وراء انصراف العرب عن هذا الفن الذي ظل مجهولا إلى منتصف القرن التاسع عشر حين نهض مارون النقاش في التعريف به وحجز مكان له ضمن بقية الأجناس الأدبية »[3].

[1]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 15.
[2]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 16.
[3]- المصدر نفسه، ص: 16.

بالتالي، مثل هذه المصطلحات التي تحتاج إلى التأمل والمراجعة، كان سببها افتقار العرب للزاد المسرحي الذي عرفته الحضارة المنفتح عليها، لكن ليس من ورائها عجز أو تقليد سلبي، مادامت السمة الطاغية على التراث النقدي العربي، هي الإبداع والابتكار، والوعي. لكن القضية تشير إلى أهمية التأسيس الجيد للترجمة، حيث بإمكان الهفوة فيها أن تحيد بمن يتبعه على الفهم الصحيح لهذا العلم.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « إن عدم دقة المصطلح كان عاملا جوهريا في إحجام العرب عن ترجمة المسرح اليوناني ولم يكن مرده وثنية المسرح الإغريقي كما يتردد في عدد غير قليل من المراجع، ولم يكن أيضا لاعتبارات حضارية كما يذهب البعض الآخر من الدارسين. انطلاقا من معرفة عدد من القبائل العربية للتحضر والاستقرار ولم تكن جميع القبائل العربية بدوا رحلا، بل حدثتنا كتب التاريخ عن كثير من الحواضر العربية في بلاد الشام واليمن، وفي اعتقادي أن العامل الجوهري يكمن في عدم تمثل المترجمين العرب لهذه المصطلحات »[1].

يتعرض الناقد لمناقشة دقة ترجمة المصطلحات، لما فيها من خطورة وتعقيد، إذ تستلزم ضوابط وإتقان، مزدوجة الاتجاه، اتجاه الترجمة وما يتطلب من قواعد وشمولية اطلاع بلغة وثقافة المُتَرجَم منه والمُترجَم له...، والمصطلح وما يحمله من خصوصية ودقة ووضوح...، لذلك وجب على القائمين عليها التمثل الحسن للحمولة المعرفية والثقافية للوافد من المصطلحات الحضارات الأجنبية. بالتالي فالمصطلح يعبر عن ذاكرة حضارة، وعلى الترجمة أن تراعي فيه هذا، وتتسلح استعدادا للمواجهة، وبلوغا للنجاح.

تابع الناقد **إسماعيل بن صفية**، في دراسته هذه، عبر توظيفه لعنوان: **دوافعها وأسبابها**، وشرع فيه بقوله:

« بما أن المصطلحات هي أسس التواصل المعرفي لذا وجب ضبطها حتى يتم التواصل، وأي خلل يصيب تلك الأسس يحول دون تحقيق ذلك المسعى المتمثل في التواصل، وإذا كان من المسلم به لدى كتاب المسرح ونقاده أن كتاب "فن الشعر" لأرسطو هو المرجعية الأساسية التي لا غنى عنها لأي مسرحي، ففيه اجتمعت قواعد البناء الفني للمسرح، والمصدر الأول للنقد المسرحي في العالم، فهو لدى نخبة من نقاد المسرح الكلاسيكي أشبه بكتاب مقدس، على الرغم من هذا الثقل المعرفي الذي يمثله إلا أن هذا الكتاب فقد أهميته بين النقاد العرب، والسبب في ذلك .. يكمن في عدم ضبط المصطلحات المسرحية التي تضمنها »[2].

يرى الناقد، أن من الدوافع التي أدت لبروز إشكالية النقد المسرحي، هو غياب التواصل المعرفي، مع ثقافة الآخر المؤسسة للمسرح، خاصة كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي يعتبر المرجعية الأساسية في ذلك، لكن غاب التواصل المعرفي مع هذا المرجع المهم في ظل عدم ضبط المصطلحات المسرحية التي تضمنها، وشاعت إشكالية في

[1]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 17-18.
[2]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 19.

توظيف المصطلحات الخاصة بهذا المجال، وكأن غياب هذا الكتاب شكل فراغا في تأسيس المصطلحات المسرحية.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « ومن خلال تتبع حركة ترجمة المصطلح المسرحي لوحظ أن القائمين على ترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو الذي حمل معظم قواعد المسرح الإغريقي، لم يكونوا نقادا أو من المنشغلين في ميدان الأدب بل غلب عليهم الطابع العلمي وأمام افتقار الثقافة العربية للمسرح فقد اجتهدوا وفق ما يملكون ومع ذلك اتهموا بالقصور مما كان بداية الانحراف في فهم المصطلح »[1].

يقدم الناقد هنا، دافعا آخر كان سببا في الانحراف في فهم المصطلح، وفي إشكاليته، وهو عدم تخصص المترجم في النقد الأدبي، مادام المصطلح يحتاج معاملة خاصة، ولأن هذا المصطلح خاص بميدان النقد والأدب، فلزام على المترجم أن يكون عارفا بكل أمور التشفير في هذا الميدان، حتى ينجح في التواصل مع ما يحمل هذا المصطلح من ترميز وتشفير، سواء اللفظي أو الدلالي.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « وساهم في تعدد المصطلح وضبابيته التباين الثقافي والعلمي بين المترجمين العرب، فبحكم أن معظم الأقطار العربية كانت خاضعة للاستعمار الغربي الأمر الذي جعل أبناء كل قطر يترجمون -بحكم تمرسهم في اللغة عن الدولة التي كانت تستعمرهم- فترجم الجزائريون والمغاربة والتونسيون عن الثقافة الفرنسية في مقابل الثقافة الانجليزية لدى المشارقة، فضلا عن الدور الذي قام به نخبة من الطلبة العرب الذين ارتحلوا إلى الغرب للدارسة والتكوين »[2].

يضيف الناقد دافعا آخر أسهم في سوء استعمال المصطلح، وتعدده، وضبابيته، وهو اختلاف الثقافة التي ينتسب لها كل قطر عربي، بسبب الاستعمار، فهذا ثقافته انجليزية والآخر ثقافته فرنسية، فضاعت إثر ذلك أولوية المصطلح، بين نزعات ثقافية شخصية وفردية ليس لها أي أساس علمي أو منهجي، وتغرب المصطلح المترجم إلى الانجليزية في البيئة المثقفة فرنسيا، والعكس كذلك، وشاع الخلط والالتباس.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « كما أدى غياب التنسيق بين المشتغلين في حقل المسرح إلى تعميق الظاهرة لاسيما وأن البعض منهم كان يترجم عن عدد من النقاد المسرحيين الغربيين الذين لم يتفقوا فيما بينهم حول المصطلح الواحد، هذه العوامل أدت مجتمعة إلى غموض المصطلحات وضبابيتها، وكانت سببا في إصدار أحكام خاطئة، ومن الطبيعي أن الفهم الخاطئ للمصطلح يترتب عليه أحكاما خاطئة »[3].

إذن، يرى الناقد أن ما ذكر من أسباب كانت دافعا إلى غموض المصطلح وضبابيته، مضافا إليها غياب التنسيق، وسط انتشار الرؤى الذاتية، والجهود الفردية بين المشتغلين في حقل المسرح. أيضا ما زاد الحال سوءا، ترجمة مصطلحات تشكل في حضارتها الأم

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 19.
[2]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 19.
[3]- المصدر نفسه، ص: 20.

مدار اختلاف وإشكال، ولم يفصل فيها أهل الاختصاص من النقاد المسرحيين الغربيين. فهذه العوامل جميعها أدت إلى الفهم الخاطئ للمصطلح، وترتب عنه إصدار أحكام خاطئة.

قدم الناقد بعد هذا، بعضا من الشواهد النقدية المعاصرة على هذا النوع من الفهم الخاطئ للمصطلح في النقد المسرحي، وتوصل على نحوها إلى نتيجة مفادها أن « مثل هذه الأخطاء مردها عدم دقة المصطلحات المسرحية وافتقارها إلى أهم ما تتميز به عموما من تحديد وشيوع واستقرار »[1].

ثم تناول الناقد قضية السعي إلى الحد من هذه الأخطاء التي ترتبت عن سوء فهم المصطلح، حيث بادر عدد من المشتغلين في ساحة المسرح إلى تصنيف بعض المعاجم والقواميس المسرحية، وقد ساهمت هذه المعاجم -كما يرى الناقد- في سد فراغ كبير في الحياة المسرحية، كما أزالت الكثير من الغموض والالتباس. وأشار الناقد إلى تأخر الثقافة العربية في الالتفات إلى هذا النوع من التأليف، في حين سبقت إليها ثقافات أخرى، على غرار الفرنسية.

انتقل الناقد **إسماعيل بن صفية** إلى عنوانه الأخير الذي وظفه في هذه الدراسة، والذي كان: **تجليات وملامح إشكالية المصطلح**، وقد افتتحه بقوله:

« يلاحظ الباحث في هذه الإشكالية أن معظم المصطلحات التي قدمها أولئك الشراح والمترجمون الأوائل كانت مستمدة من كتاب "فن الشعر" لأرسطو وليس لها أي ارتباط بالشعرية العربية القديمة ومصطلحاتها ولم تستنبط من الشعر العربي القديم، وبما أنهم فصلوا بين تلك المصطلحات المسرحية عن ثقافتهم الشعرية فهذا دليل على أنهم كانوا يدركون جيدا أنهم أمام مصطلحات جديدة لا قبل لهم بها »[2].

يتعرض الناقد من خلال هذا، إلى تجليات إشكالية المصطلح، إذ وجد بداية أنها ترجع إلى ترجمة المصطلح الخاص بالنقد المسرحي في التراث النقدي العربي القديم ذلك أن المترجمين في تلك الحقبة، عمدوا في تبنيهم لهذا المصطلح إلى اعتباره مصطلحا جديدا على ثقافتهم، ومن ثم فصلوا بينه وبين ثقافتهم الشعرية.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « وسار تعامل أولئك المترجمين مع المصطلحات المسرحية اليونانية في اتجاهين، تمثل الأول في وضع مصطلحات مسرحية عربية فصيحة لتلك المصطلحات اليونانية .. وحين تعذر عليهم إيجاد مصطلح عربي دقيق ومحدد لعدد آخر من المصطلحات حافظوا على صيغتها اليونانية ولكنهم كتبوها بالحروف العربية مثل الدراما، المونولوج، التراجيديا »[3].

بالتالي، فهو يرى تباين التصورات حول القواعد التي تضبط ترجمة المصطلح في النقد المسرحي، مضافا إليها « مصطلحات قدمها هؤلاء المترجمون ولكنهم خرجوا بها عن مدلولها المتداول بين المسرحيين »[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 20.
[2]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 21.
[3] - المصدر نفسه، ص: 21-22.
[4]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 22.

حيث يتسبب هذا في اضطراب المصطلح، ومن ثم، يقود الاضطراب المصطلحي إلى اضطراب دلالة المصطلح وضياعها، فيشيع اضطراب في تطور مفاهيم هذه المصطلحات وسيرورتها، عند من يستعملها من النقاد المسرحيين اللاحقين.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « ومن هذه الإشكاليات أيضا إطلاق مجموعة المفردات على مصطلح مسرحي واحد.. ولا شك أن هذا النوع من التعدد يشتت الذهن ويسهم في الغموض »[1].

يلاحظ الناقد، أنه من المشاكل التي تلحق بترجمة المصطلحات، تعدد الألفاظ الدالة على مصطلح مسرحي واحد، هذا التعدد الذي يخل بالفهم ويشتت الذهن، ويذيع الغموض، وتتسع رقعة الاختلاف هذه، مع نمو واتساع الدراسات الموظفة لهذه المصطلحات، وفي والوقت الذي كان يمكن لهذا الاختلاف أن يكون تنوعا وإثراء، غدا داءا على الدارسين في هذا المجال أن يتخذوا من محاربته أولوية.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « وهناك ظاهرة أخرى ولكنها أكثر شيوعا بين المعاصرين وتتمثل في التباين بين أصحاب المعاجم أنفسهم، حيث يرد مصطلح مسرحي في هذا المعجم بمفهوم ولكنه يحمل مدلولا مختلف في معجم آخر »[2].

إثر هذا، يتعرض الناقد لمظهر آخر من المظاهر التي تتجلى فيها إشكالية المصطلح في النقد المسرحي، وهي تباين مفهوم المصطلح من معجم إلى آخر، ذلك أنه بدل أن تكون هذه المعاجم مصدر تنسيق وضبط للدلالات المصطلحية، غدت هي نفسها مثارا لاختلاط المفاهيم، وهو ما يزيد في شساعة الإشكالية وتعقيدها بالنسبة للباحثين في هذا المجال.

يقول الناقد **إسماعيل بن صفية**: « ومن الحقائق التي نسعى إلى إماطة اللثام عنها وإشاعتها بين المثقفين أن الكثير من المصطلحات المسرحية التي تتشكل منها الثقافة المسرحية الغربية والمادة الأساسية لمعاجمهم وقواميسهم المسرحية التي كانت معروفة وشائعة لدى المترجمين العرب، الذين كانوا السباقين في تعريف الغربيين بأرسطو وبكتابه فن الشعر، وعنهم أخذ الغربيون الكثير من المصطلحات الدرامية وسعوا إلى إثرائها وتطويرها »[3].

يتضح لنا من خلال هذا، أن الناقد غير جاحد لفضل التراث النقدي العربي، فعلى الرغم من بعض الهفوات الفردية الغير مقصودة، والتي كان لها سبب في بعض اللبس والاضطراب لبعض المصطلحات الخاصة بالنقد المسرحي، والتي كانت تعود لجهل هؤلاء المترجمين والشراح للمسرح اليوناني.

إلا أن هذا، لا يقلل أبدا من شأن هذه الحضارة التي كانت تشع تطورا في تلك المرحلة، لا على النقد المسرحي العربي فقط، إنما كان لها كبير الفضل على النقد المسرحي الغربي في حد ذاته، ومعاجمهم وقواميسهم المسرحية تشهد بذلك، حيث أنها تعج بكثير

[1]- المصدر نفسه، ص: 22.
[2]- المصدر نفسه، ص: 22.
[3]- إسماعيل بن صفية. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". ص: 22.

المصطلحات التي استقوها عن العرب، حتى أن العرب كانوا السباقين إلى التعريف الغرب بأرسطو، وبكتابه "فن الشعر".

والناقد **إسماعيل بن صفية** إذ يذكر هذا، فهو لا يذكره تعاطفا مع النقد العربي، إنما نظرته هذه علمية مؤسسة على شواهد موضوعية، إذ يقول:

« وقد أقر بهذه الحقيقة العلمية -وبهذا الفضل حين كنا صناع حضارة- الأرادايس نيكول صاحب المصنفات العديدة في المسرح وأحد أعمدة النقد المسرحي العالمي. الذي أقر بفضل ابن رشد ودوره في تعريف أوروبا بأرسطو فيلسوف اليونان وواضع أسس النقد المسرحي ... وساهم في هذا النقل والترجمة من العربية إلى اللاتينية العديد من رجال الدين حيث تشكلت مراكز ودوائر للترجمة في عدد من المدن الأوربية وخاصة صقلية وطليطلة »[1].

تأسيسا على هذا، يقدم الناقد واحدا من بين عديد الشواهد التي شهد بها أهل الاختصاص في الحضارة الغربية، على أن هذه الأخيرة استلهمت من الحضارة العربية الكثير من الأسس والمبادئ التي كانت بمثابة الأرضية المهمة لتشكيل علوم ونظريات مختلفة، على غرار النقد المسرحي.

ثم ختم الناقد **إسماعيل بن صفية**، بالتذكير أن معالجته لإشكالية المصطلح في النقد المسرحي، تنسحب على معالجة أزمة المصطلحات بشكل عام، ذلك أنه يعتبر إشكالية المصطلح في النقد المسرحي، الوجه الآخر للأزمة التي يشكو منها الشعر والسينما وعلم النفس... في أوسع مفهوم لها.

[1]- المصدر نفسه، ص: 23

خاتمة

وخلاصة القول، أنه على الرغم من الجهود المبذولة، لم يتمكن النقد الجزائري المعاصر من تأسيس حركة نقدية متميزة، وكان هذا نتيجة جملة من العوامل التي حالت دون رسم منهجية واضحة تتبع النتاج الأدبي الغزير، وغدا تتربص به إشكاليات التأسيس، والتأصيل، والمثاقفة، والمشروعية، والمنهج، والمصطلح... وكلها خطوات فكرية يتعين على الناقد الجزائري تجاوزها، ليتمكن من معرفة مواطن الضعف للمساهمة في تطوير الوعي الفكري، حتى يتمكن، في وسط صراع المناهج والمفاهيم والنظريات والعلوم اللسانية وغيرها، من إيجاد الطرائق والوسائل المناسبة لبناء توجه نقدي جديد، يقوم على خلفيات معرفية وثقافية واعية، وعبر هذا يتوصل إلى تشكيل خطاب نقدي جزائري له هويته الخاصة، التي يعمل بها على تطوير ممارساته النقدية المستقبلية.

وخلال تتبع المنظور التحليلي النصي الخاص بجملة المدارس النقدية الغربية التي ربما تكون الأكثر تداولا في الحقل الاشتغالي للنقد الجزائري المعاصر، وفي كل ما مر خلال الفصول الأربعة، تم التوصل إلى نتيجة مفادها، أن مسألة البحث عن المعنى كانت تماما مثل كيفية تبرير وجوده، تفتقد إلى مؤول نهائي، بذلك لا محايثة المعنى للنص، ولا ارتباطه بفعل التلقي أفرزت نظرية نقدية تتسم بشمول الفكر النظري وكمال المسعى الإجرائي.

فقد لوحظ كيف قلب التحليل الشكلاني النصي المنظور النقدي من السياق التاريخي إلى الاهتمام بالنص ذاته، وكرس إستراتيجية علمن عبرها الممارسة النقدية ومهد لعديد الدراسات الأدبية المعاصرة.

كذلك كان النص في التحليل الشكلاني، بعناصره المكونة يتحكم في صيرورة الوظيفة الجمالية، ما يترك مساحة قليلة لمشاركة القارئ، أيضا لوحظ أن الشكلانية وجهت نحو الكيفية التي يفهم خلالها النص الأدبي، ومن ثم، وفرت أدوات نقدية مهدت في تطوير الخطاب النقدي المعاصر.

لتستكمل البنوية، كما اتضح، قلب المنظور النقدي، بأسبقيتها صياغة نظرية عن القدرة الأدبية، وأحدثت نقلة نوعية في مجال الدراسات الشكلانية عبر اهتمامها بالشكل وعدته نظاما، إضافة إلى أنها أخفت جمالية النص وراء جفاف المنظور التحليلي العلمي، ما أدى إلى تجميد الكتابة الأدبية والفعالية النقدية.

أما السميائية كما تَبَيَن، في هذا البحث، فقد اعتبرت إضافة للرؤية المعلمنة للأدب من خلال تفعيل دور النص والقارئ عبر آليات إجرائية تتحكم في شروط إنتاج النص وتساهم في بنائه. كذلك تبين ارتباطها بالنظرة البنوية لحبسها حياة العلامة في حدودها وارتباطها بما بعد البنوية لحثها على الاهتمام بالقارئ.

في حين ظهرت الأسلوبية -كما اتضح- متموقعة ضمن المناهج المهتمة بالنص في ذاته، ومع ذلك استطاعت الانفلات من حتمية البنية النصية الانغلاقية إلى الانفتاح على التأثير في المتلقي.

والتفكيكية، من خلال ما اسْتُنتِج، تغير المنظور النقدي إثرها من النقيض إلى النقيض، أي من انحصار المعنى في منظومة النص إلى انفتاح النص عبر القارئ إلى حرية تأويلية لا يكون عن طريقها حد للمعنى والدلالة.

كذلك اسْتُنتِج، أن رواد الهرمينوطيقا اهتموا بالبحث عن القوانين والمعايير التي تعصم من سوء الفهم وتؤدي إلى تأويل صحيح ومناسب للنص.

وقد شكل كل ما مر من أشكال تحليلية للنص، إرهاصا لبروز نظرية القراءة والتلقي كسبيل مغاير للمفهمة والتحليل النصي، وقد لوحظ إثر دراسة شقها من جمالية التلقي(ياوس)، التي تعد من بين اتجاهات ما بعد البنوية، أنه كان فعل التلقي عندها محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية، حيث فسحت المجال أمام تاريخ جديد للأدب يسمح للقارئ الدخول الفعلي في تحليل النص، أيضا رفضت المعنى الواحد، واهتمت بحيثيات التأويل الخلاق، الذي جعل التحليل مشاركة بين النص -من خلال التأثير- والقارئ -عبر الاستقبال-.

أما نظرية الاستجابة الجمالية، فقد قدم عبرها **إيزر** نموذجا نظريا ممارساتيا فعالا لسيرورة القراءة، إذ ينشط تفاعل القارئ التواصلي مع النص في إطار الموضوعية، حيث حدد منحى فهم القارئ وتأويله عبر إستراتيجية تدحض مختلف أشكال ذاتية الفهم أو اعتباطية التأويل.

أما القسم التطبيقي الخاص بهذه الفصول، والذي اتُخِذت فيه مجموعة من الأسماء النقدية الجزائرية المعاصرة، لرصد طبيعة حضور المنجز النقدي للمدارس النقدية الغربية التي تناولها البحث، في النقد الجزائري المعاصر، حيث تبين أن الناقد الجزائري باستعارته هذه المناهج، فهو لا ينطلق من النص المدروس حتى يبحث له عن آليات مناسبة للتحليل، إنما يسقط الآليات التحليلية من خارج النص.

على هذا النحو، وُجِد من النقاد من هو مهتم بتوضيح نموذجه التحليلي الغربي أكثر من اهتمامه بنصه المدروس، فلم يظهر من هذا النص سوى ملفوظات سردية اتخذها وسيلة لتوضيح آلياته التحليلية، ما أدى إلى غياب خصوصية النص، وسط تأثره البارز بالمنهج الغربي، الذي تبناه.

لكن هذا لا ينفي، محاولة نقاد آخرين الواعية في عدم الاستغراق في حرفية المنهج الغربي المنفتح عليه، حيث لوحظ من طوعه ليستقبل ما يراه مناسبا لإضاءة دراسته وتطويرها ونضجها، دون أن ينسى خصوصية النص الأدبي الجزائري.

وفي الفصل الخامس، الذي تعرض لإشكاليتي المنهج والمصطلح، اتضح أنهما من القضايا الشائكة التي تحظى باهتمام كثير من الباحثين الجزائريين والعرب. كما اتضح من خلال النماذج المدروسة، الوعي الذي أضحى الناقد الجزائري المعاصر يتميز به، حيث غدا شريكا له بصمته في معالجة القضايا النقدية العربية؛ وكذا البحث في الحلول الناجحة.

وما يمكن قوله بعد عرض أهم النتائج، أن هذا البحث المتواضع كان محاولة بسيطة لخلق مساءلة بين آليات نقد النقد وقضايا النقد الجزائري المعاصرة، ربما تثير دراسات لاحقة للمواصلة في إحداث نقلة نوعية لممارسات قرائية من شأنها مناقشة طبيعة إشكاليات العملية النقدية الجزائرية، ومن ثم دفع هذه الأخيرة وتطويرها.

لكن، المشروع النقدي الجزائري عليه الإدراك أن الوعي بطبيعة الإشكالية يجب أن يتحقق بالتصدي الفعلي لها، وبتجاوز الألفة لمجرد الوعي بالإشكالية والتعايش معها.

قائمة المصادر والمراجع

المصـــادر:

1- **إسماعيل بن صفية**. "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي". الملتقى الأول، الجزائر: المركز الجامعي التراث العربي وجديد القراءات النقدية برج بوعريريج، 2011.

2- **آمـال فرفـار**. "شـعرية التلقـي وجماليـات إبـداع الدلالـة فـي رحلـة رسـالة الغفـران مـن منظور نظرية القراءة"(مَداخلة). الملتقى الرابع، الجزائر: القراءة والتلقي(الخطاب النقدي الأدبي المعاصر) جامعة خنشلة، ماي 2008.

3- **حكيمة بوقرومة**. "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة". الملتقى الثالث عشر، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2011.

4- **رشيد بن مالك**. "قراءة سميائية في رواية: عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي". الملتقى الثالث، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2000.

5- **عبد الحميد بورايو**. "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة". الجزائر: منشورات المركز الجامعي النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي- (الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته) خنشلة، 2004.

6- **عبد العالي بشير**. "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة". الملتقى الثالث، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2000.

7- **عبـد الغنـي بـارة**. "المنـاهج النقديـة والخصوصـية الحضـارية(قراءة فـي المرجـع والإجراء)". مجلة معارف. علمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد1 ماي، 2006.

8- **عمرو عيلان**. "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص". الملتقى الرابع، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2001.

9- **فتحي بوخالفة**. "التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد". مجلة معارف، علمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد1 ماي، 2006.

10- **محمد الأمين بحري**. "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية(عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)". الملتقى الحادي عشر، الجزائر: مديرية الثقافة أعمال وبحوث عبد الحميد بن هدوقة برج بوعريريج، 2009.

المراجع العربية:

11- **أحمد يوسف**. القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة). ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون،2007.

12- **بسام قطوس**. استراتيجيات القراءة(التأصيل والإجراء النقدي). الأردن: مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع، 1998.

13- **بشرى موسى صالح**. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). ط1؛ المغرب-لبنان المركز الثقافي العربي، 2001.

14- **حسن بن حسن**. النظرية التأويلية عند بول ريكور. ط2؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002.
15- **حسن مصطفى سحلول**. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضياها(دراسة). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.
16- **حسين خمري**. نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال). ط1؛ لبنان-الجزائر: الدار العربية للعلوم، ناشرون- منشورات الاختلاف،2007.
17- **رشيد بن مالك**. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي). الجزائر: دار الحكمة، 2000.
18- **رشيد بن مالك**. مقدمة في السميائية السردية. الجزائر: دار القصبة للنشر، 2000.
19- **سعيد بنكراد**. السميائيات السردية(مدخل نظري). الرباط: منشورات الزمن، 2001.
20- **سعيد بنكراد**. السميائيات والتأويل(مدخل لسميائيات ش. س. بورس). ط1؛ المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005.
21- **سعيد بن كراد**. مدخل إلى السميائيلت السردية. ط1؛ مراكش: دار تينبل للطباعة والنشر، 1994.
22- **سعيد حسن البحيري**. علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات). مصر: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
23- **صالح هويدي**. النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه). ليبيا: منشورات جامعة السابع من أبريل، نسخة إلكترونية: www.kotobarabia.com.
24- **صلاح فضل**. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته). ط1؛ القاهرة،: دار الشروق، 1998.
25- **صلاح فضل**. مناهج النقد المعاصر. القاهرة: دار الآفاق العربية، 1996.
26- **صلاح فضل**. نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: دار الشروق، 1998.
27- **عادل عبد الله**. التفكيكية(إرادة الاختلاف وسلطة العقل). ط1؛ سوريا: دار الحصاد ودار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، 2000.
28- **عبد الرزاق جعنيد**. المصطلح النقدي قضايا وإشكالات. ط1؛ الأردن: عالم الكتب الحديث، 2011.
29- **عبد السلام المسدي**. الأسلوبية والأسلوب. ط3؛ ليبيا-تونس: الدار العربية للكتاب.
30- **عبد السلام المسدي**. قضية البنوية (دراسة ونماذج). دار الجنوب للنشر، 1995.
31- **عبد العزيز حمودة**. المرايا المحدبة (من البنوية إلى التفكيك). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.
32- **عبد الغني بارة**. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
33- **عبد الكريم شرفي**. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة(دراسة تحليلية نقدية في النظريات الحديثة الغربية). ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2007.
34- **عبد اللطيف محفوظ**. آليات النص الروائي (نحو تصور سيميائي). ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2008.
35- **عبد الله محمد الغذامي**. الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر). ط4؛ مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

36- **فرحات بدري الحربي**. الأسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب). ط1؛ لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003.
37- **كمال أبوديب**. جدلية الخفاء والتجلي(دراسات بنيوية في الشعر). ط4؛ بيروت: دار العلم للملايين، 1995.
38- **محمد سويرتي**. المنهج النقدي(مفهومه وأبعاده وقضاياه). المغرب: أفريقيا الشرق، 2015.
39- **محمد عزام**. النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة). دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001.
40- **محمد عزام**. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد). دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003.
41- **محمود طرشونة**. إشكالية المنهج في النقد الأدبي. تونس: مركز النشر الجامعي، 2008.
42- **محمود عباس عبد الواحد**. قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة). ط1؛ القاهرة: دار الفكر العربي، 1996.
43- **منذر عياشي**. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط1؛ سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002.
44- **ميجان الرويلي وسعد البازغي**. دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ط3؛ المغرب: المركز الثقافي العربي، 2002.
45- **ناظم عودة خضر**. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1؛ الأردن: دار الشروق، 1997.
46- **نبيلة إبراهيم**. فن القص في النظرية والتطبيق.(سلسلة الدراسات النقدية -1)، دار قباء للنشر.
47- **نصر حامد أبو زيد**. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط7؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2005.
48- **نهاد التكرلي**. اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1979.
49- **نور الدين السد**. الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث).ج2؛ الجزائر: دار هومة،1997.
50- **يوسف أبو العدوس**. البلاغة والأسلوبية(مقدمات عامة). ط1؛ الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، 1999.
51- **يوسف وغليسي**. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. ط1؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009.
52- **يوسف وغليسي**. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر. قسنطينة: منشورات جامعة منتوري، 2004.

المراجع المترجمة:

53- **إنريك أندرسون أمبرت**. مناهج النقد الأدبي. تر: الطاهر أحمد مكي، القاهرة: مكتبة الآداب، 1991.

54- **أمبرتو إيكو**. الأثر المفتوح. تر: عبد الرحمن بوعلي، ط2؛ سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001.
55- **أمبرتو إيكو**. التأويل بين السيميائية والتفكيكية. تر: سعيد بنكراد، ط1؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2000.
56- **أمبرتو إيكو**. القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية). تر: أنطوان أبو زيد، ط1؛ الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.
57- **بول دي مان**. العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر). تر، سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
58- **بول ريكور**. من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل). تر: محمد برادة وحسان بورقية، ط1؛ مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001.
59- **بول كوبلي وليتسا جانز**. علم العلامات. تر: جمال الجزيري، ط1؛ القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
60- **بول هيرنادي**. ما هو النقد؟. تر: سلافة حجاوي، ط1؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
61- **بيير جيرو**. الأسلوبية. تر: منذر عياشي، ط2؛ سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 1994.
62- **بيير زيما**. التفكيكية(دراسة نقدية). تر: أسامة الحاج، ط1؛ بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1996. 11-
63- **تزفيتان تودوروف**. الشعرية تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990.
64- **ترفيتان تودوروف**. نقد النقد(رواية تعلم). تر: سامي سويدان، مر: ليليان سويدان، ط1؛ لبنان: مركز الإنماء القومي، 1986.
65- **تيري إيجلتون**. مقدمة في نظرية الأدب. تر: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1991.
66- **تيري إيغلتون**. نظرية الأدب. تر: ثائر ديب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995.
67- **جان بياجيه**. البنيوية. تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4؛ بيروت-باريس: منشورات عويدات، 1985.
68- **جوزيف كورتيس**. مدخل إلى السميائية السردية والخطابية. تر: جمال حضري، ط1؛ الجزائر-لبنان: منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم، ناشرون،2007.
69- **جون إيف تاديه**. النقد الأدبي في القرن العشرين. تر: قاسم المقداد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1993.
70- **جون ستروك**. البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. تر: محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996.
71- **جين ب تومبكنز**. نقد استجابة القارئ.(من الشكلانية إلى ما بعد البنوية). تر: حسن ناظم وعلى حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.
72- **دانيال تشاندلر**. أسس السميائية. تر: طلال وهبة، ط1؛ بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008.

73- **رامان سلدن**. النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للنشر والتوزيع، 1998.
74- **رولان بارت**. درس السميولوجيا. تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1986.
75- **رومان ياكبسون**. قضايا الشعرية. تر: محمد الولي و مبارك حنون، ط1؛ المغرب: دار طوبقال للنشر، 1988.
76- طرائق تحليل السرد الأدبي(نصوص مترجمة). ط1؛ الرباط: منشورات إتحاد كتاب المغرب، 1992.
77- **فلاديمير بروب**. مورفولوجيا القصة. تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1؛ دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، 1996.
78- **فنسنت ب. ليتش**. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
79- **فولفغانغ إيزر**. فعل القراءة(نظرية في الاستجابة الجمالية). تر: عبد الوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
80- **فيكتور إيرلنج**. الشكلانية الروسية. تر: الولي محمد، ط1؛ المغرب-لبنان: المركز الثقافي العربي، 2000.
81- **فيلي سندرس**. نحو نظرية أسلوبية لسانية. تر: خالد محمود جمعة، ط1؛ دمشق: المطبعة العلمية، 2003.
82- **فيليب هامون**. سميولوجية الشخصيات الروائية. تر: سعيد بنكراد، الرباط: دار الكلام للنشر والتوزيع، 1990.
83- **كريستوفر نوريس**. التفكيكية(النظرية والممارسة). تر: صبري محمد حسن، الرياض: دار المريخ للنشر، 1989.
84- **كلود ليفي ستروس**. الإناسة البنيانية. تر: حسن قبيسي، ط1؛ الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995.
85- **كلود ليفي ستروس وفلاديمير بروب**. مساجلة بصدد: "علم تشكل الحكاية". تر: محمد معتصم، ط1؛ الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، 1988.
86- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية. ج: 8، تح: رامان سلدن، تر: أمل قارئ وآخرون، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006.
87- **ميخائيل باختين**. الكامة في الرواية. تر: يوسف حلاق، ط1؛ سوريا: منشورات وزارة الثقافة، 1988.
88- **ميشال آريفيه وجان كلود جيرو ولوي بانييه وجوزيف كورتيس**. السميائية أصولها وقواعدها. تر: رشيد بن مالك، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002.
89- **ميشال ريفاتير**. معايير تحليل الأسلوب. تر: حميد لحميداني، ط1؛ المغرب: منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية (دراسات. سال)، 1993.
90- **نيوتن. ك.م**. نظرية الأدب في القرن العشرين. تر: عيسى علي العاكوب، ط1؛ القاهرة: عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1996.
91- **هانس جيون غادمير**. فلسفة التأويل(الأصول ،المبادئ ،الأهداف). تر: محمد شوقي الزين، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2002.

92- **هنريش بليت**. البلاغة والأسلوبية(نحو نموذج سميائي لتحليل النص). تر: محمد العمري، المغرب: أفريقيا الشرق، 1999.
93- **هوليب روبرت**. نظرية التلقي. تر: عز الدين إسماعيل، ط1؛ جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1997.

المراجع الأجنبية:

94- **Algirdas Julien Greimas**. Du sens II(Essais sémiotiques), Seuil, Paris, 1983.

95- **Algirdas Julien Greimas.** Sémantique structurale. PUF, Paris, 1966, Reed:1986.

96- **J. Fantanille**. Sémiotique et littérature (Essais de méthode). Presse Universitaire de France, Paris, 1999.

97- **Vladimir Propp**. Morphologie du conte. Seuil, Paris, 1970.

الدوريات:

98- "حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو". توقيع اللقاء: د/علي ملاحي، 28/أكتوبر/2010، موقع أرنتروبوس للأستاذ سليم درنوني، *www.dernounisalim.com*.

99- الملتقى الثاني، الجزائر: جامعة محمد خيضر السيمياء والنص الأدبي بسكرة، 2002.

100- مجلة بحوث سميائية، تصدر عن مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العدد 7و8، 2010-2011.

101- مجلة عالم الفكر، ثقافية فكرية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1و2، المجلد 23، يوليو/سبتمبر-أكتوبر/ديسمبر، 1994.

102- مجلة معارف، علمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد1 ماي، 2006.

فهرس الموضوعات

مقدمـــة.....أ - ح

المدخـــل

تحليل الخطاب في ضوء الاتجاهات النقدية المعاصرة..... 2

الفصـــل الأول

تلقي الاتجاه الشكلاني والبنوي في الدراسات النقدية الجزائرية

I- الشكلانية.....21

1- مفاهيم في الشكلانية.....21

2- انفتاح النقد الجزائري على الشكلانية.....34

3- نموذج "أشكال التعبير القصصي الجزائرية بين العتاقة والمعاصرة" لـ عبد الحميد بورايو.....41

II- البنوية.....51

1- مفاهيم في البنوية.....51

2- انفتاح النقد الجزائري على البنوية.....66

3- نموذج "دراسة بنيوية لقصة الرجل المزرعة" لـ عبد العالي بشير.....71

الفصـــل الثـــاني

تلقي السميائية والأسلوبية في النقد الجزائري

I- السميائية.....80

1- مفاهيم في السميائية.....80

2- انفتاح النقد الجزائري على السميائية.....92

3- نموذج "قراءة سميائية في رواية عواصف جزيرة الطيور" لـ رشيد بن مالك.....98

II- الأسلوبية.....108

1- مفاهيم في الأسلوبية.....108

2- انفتاح النقد الجزائري على الأسلوبية.....121

3- نموذج "الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق" لـ عمرو عيلان.....125

الفصـــل الثـــالث

مناهج ما بعد البنوية وأثرها في تحولات الخطاب النقدي الجزائري

I- التفكيكية.....138

1- مفاهيم في التفكيكية.....138

2- انفتاح النقد الجزائري على التفكيكية.....151

3- نمـوذج "التفكيكيـة فـي مقاربـة الخطـاب الروائـي الجديـد" لـ فتحـي بوخالفة.....156
II- الهرمينوطيقا..... 167
1- مفاهيم في الهرمينوطيقا.....167
2- انفتاح النقد الجزائري على الهرمينوطيقا.....180
3- نموذج "هرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية (عبد الحميد بن هدوقة-الطاهر وطار-أحلام مستغانمي)" لـ محمد الأمين بحري..... 182

الفصل الرابع

نظرية القراءة والتلقي وتحولات الرؤية النقدية في الجزائر

I- جمالية التلقي(ياوس).....193
1- مفاهيم في جمالية التلقي(ياوس).....193
2- انفتاح النقد الجزائري على جمالية التلقي(ياوس).....207
3- نموذج "شعرية التلقي وجماليات إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران من منظور نظرية القراءة" لـ آمال فرفار.....210
II- نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر) (التفاعل بين النص والقارئ).....220
1- مفاهيم في نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر).....220
2- انفتاح النقد الجزائري على نظرية الاستجابة الجمالية(إيزر).....246
3- نموذج "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة" لـ حكيمة بوقرومة.....247

الفصل الخامس

في المنهج النقدي والمصطلح النقدي

I- إشكالية تأصيل وتطبيق المنهج النقدي في النقد الجزائري المعاصر.....258
1- مفاهيم في المنهج النقدي.....258
2- إشكالية التأصيل والتطبيق.....263
3- نموذج "المناهج النقدية والخصوصية الحضارية(قراءة في المرجع والإجراء)" لـ عبد الغني بارة.....271
II- إشكالية تلقي وتداول المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر.....281
1- مفاهيم في المصطلح النقدي.....281
2- إشكالية التلقي والتداول.....287
3- نموذج "إشكالية المصطلح في النقد المسرحي" لـ إسماعيل بن صفية..297
خاتمـــة.....307
قائمة المصادر والمراجع.....310
فهرس الموضوعات.....319

ملخص:
يتوجه النقد الجزائري المعاصر نحو المناهج الغربية يأخذ منها ما يدعم معارفه ويغذي اتجاهاته؛ وإن لم يتمكن من بناء توجه نقدي له هويته الخاصة، ويقوم على خلفيات معرفية وثقافية واعية، لن يستطيع وسط صراع المناهج والمفاهيم والنظريات والعلوم اللسانية وغيرها من تجاوز مختلف الإشكاليات التي تعترض مسعاه، على غرار :إشكاليات التأسيس، والتأصيل، والمثاقفة، والمشروعية، والمنهج، والمصطلح .. وقد اختار البحث أن يعاين إشكالية مدى وعي الفكر النقدي الجزائري باستثمار الوافد من الغرب من مدارس نقدية، تنظيرا وتطبيقا، لإثراء تراثنا وتجديد آلياته، وتحريره من الجمود، بالتالي يغدو مشاركا في الاكتشاف، وذلك عبر ما نشره جملة من النقاد الجزائريين حسب توجهاتهم النقدية من دراسات نقدية في بعض الملتقيات الأدبية .
وقد اتضح من خلال البحث فاعلية الإستراتيجية التي يجب أن تميز النقد الجزائري المعاصر في تلقيه للمدارس النقدية الغربية والوعي بعمقها واستيعاب تشعباتها بحيث لا تطمس خصوصية مرجعيته الفكرية وهويته الثقافية ويتمكن من إثراء حقله النظري وتجديد آلياته الإجرائية وتطوير ممارساته النقدية .
استخلصت من هذا البحث في مجمله جملة من النتائج أهمها :أن المحاولة الواعية والجادة في خلق مساءلة بين آليات نقد النقد وقضايا النقد الجزائري المعاصرة، بإمكانها أن تصل إلى إحداث نقلة نوعية لممارسة قرائية من شأنها مناقشة طبيعة إشكاليات العملية النقدية الجزائرية، ومن ثم دفع هذه الأخيرة وتطويرها.

Résumé :
La critique algérienne contemporaine s'oriente vers les approches occidentales dont elle prend ce qui soutient ses connaissances et enrichit ses orientations. Au cas où elle se trouve incapable de construire une orientation critique qui a sa propre identité et basée sur des fonds cognitifs et culturels conscients, elle ne pourra pas, au milieu du conflit des approches, des concepts, des théories et des sciences humaines, surpasser les différentes problématiques qui entravent son parcours, à l'instar de :
Les problématiques d'institution, d'enracinement, d'interculturalité, de légitimité, de méthodologie et de la terminologie.. La présente recherche a choisi de vérifier la problématique du degré de conscience de la pensée critique algérienne en exploitant ce qui vient des écoles de critique occidentales, théoriquement et pratiquement. Ceci se fait en vue d'enrichir notre patrimoine, de renouveler ses mécanismes et de le libérer de la stagnation pour qu'il participe à l'exploration, et ce à travers les études critiques que publient des critiques algériens selon leurs orientations lors de certains séminaires littéraires. Il s'est avéré, selon la recherche, l'efficacité de la stratégie qui devrait caractériser la critique algérienne contemporaine dans sa réception des écoles critiques occidentales, de sa conscience de la profondeur et la compréhension des divisions de ces dernières, de sorte qu'elles n'effacent pas les spécificités de sa référence intellectuelle et son identité culturelle, et que cette critique puisse enrichir son champ théorique, renouveler ses mécanismes procéduraux et développer ses pratiques critiques. J'ai retenu de la présente recherche un ensemble de résultats parmi lesquels je cite : la tentative sérieuse et consciente dans la création d'une interrogation entre les mécanismes de critique de la critique et les questions de la critique algérienne contemporaines peut aboutir à créer une transition remarquable pour une pratique de lecture susceptible de discuter la nature des problématiques de l'opération critique algérienne et enfin pousser et développer cette dernière.