الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة–01–

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل 113/D3C/2018
الرقم التسلسلي 09/AR/2018

دراسة السرد في المنجز النقدي لدى الدكتور عبد الملك مرتاض

ـبحث في قضايا التجنيس و المنهج و المصطلح –

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه(ل م د ،L.M.D) في الأدب العربي الحديث والمعاصر

شعبة: الأدب العربي تخصص : الأدب العربي الحديث و المعاصر

إعداد الطالبة:
مفيدة شايب

إشراف الأستاذ الدكتور:
يوسف وغليسي

أعضاء لجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور : رشيد قريبع	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة01 –	رئيسا
الأستاذ الدكتور: يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة01 –	مشرفا و مقررا
الأستاذ الدكتور: مُحَمَّد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة –	عضوا مناقشا
الدكتور(ة) : نعيمة بولكعيبات	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة01 –	عضوا مناقشا
الدكتور : حسن دواس	جامعة 20 أوت 1955– سكيكدة –	عضوا مناقشا
الدكتور : نبيل بوالسليو	جامعة 20 أوت 1955– سكيكدة –	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2017 / 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلاهي

لا يطيب الليل إلا بشكرك، و لا يطيب النهار إلا بطاعتك

و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك ، و لا تطيب الآخرة إلا

بعفوك ، و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك ، اللهم لك الحمد

حتى ترضى ، ولك الحمد إذا رضيت ، و لك الحمد بعد

الرضى .

أهدي نجاحي إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب ، إلى من حصد الأشواك ليمهد

لي طريقي " أبي و أمي "حفظكما الله و رعاكما .

إلى فرحة عمري و أغلى شيء في الوجود ، قرة عيني إبني محمد أسامة

إلى زوجي الغالي أقول : لو أن الحب كلمات تكتب لانتهت أقلامي ، لكن الحب أرواح

توهب ، فهل تكفيك روحي .

خالتيّ الحبيبتين ، أراكما دوما كقمر شق طريقه في ليل سرمدي ، أراكما كطيف جميل

في سنا أحلامي ، أراكما كل شيء في حياتي" حبيبتاي ".

إخوتي ، بحثت عن ذاتي فلم أجدها ، بحثت عن وجداني ، و لكنه خانني ، فبحثت عن أخي

، فوجدت فيه كل ما أبحث عنه" نبيل ، طارق ، علاء الدين " و إلى زوجاتهم وأبنائهم.

إلى عائلة زوجي الكريمة ، و أخص بالذكر الوالدين الكريمين .

وقد اختلطت دموع فرحتي بنجاحي ، وحزني بوداع أحبتي : أخي و جدتي -رحمهما الله-

وجميع من افتقدهم فؤادي .

إلى صديقات الدرب و العطاء ، كل باسمها .

أهدي نجاحي ، و فرحتي لكل روح شاركتني بدعائها.

شـكـر و تقـديـر

الحمـد لله حمدا جزيلا و الصلاة و السلام على سيدنا خير الأنام محمد

-صلى الله عليه و سلم –

يطيب لي في هذا المقام أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر ووافر الامتنان إلى الأستاذ الدكتور المشرف يوسف وغليسي الذي كان بحق خير عون لي في توجيه وتسديد خطوات هذا البحث مذ كان بذرة صغيرة إلى أن أصبح بهذا الشكل .

فالشكر الجزيل أستا ذي الفاضل على مجهو دك المبذول و نصائحك السديدة ومعاملتك الأخوية أولا و العلمية ثانيا .

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل الطاقم الجامعي(أساتذة –إداريين – عمال المكتبة)

-جامعة منتوري قسنطينة 01 –

دون أن أنسى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم و قراءتهم متن هـ ذا البحث و تصويب ما وقع فيه من هنات .

مقدمة

شهد المجال الأدبي خلال القرن العشرين نوعا من الثورات التي مست مختلف أنواعه و أشكاله ، فجاء بذلك فكر جديد على صعيد الساحة الأدبية ،تولد عنه نشوء عدد من العلوم و النظريات ، وأفول أخرى ، فتفتح الذهن الإبداعي، و تطورت الأدمغة المنتجة ،ما أدى إلى تطور النظرة نحو الأدب على مختلف أصعدته.

منذ ذلك الحين عرف النقد الأدبي تحولا كبيرا من خلال تعامله مع النص الأدبي في مجمل القضايا المتعلقة بالإبداع ، وقد برز ذلك بصورة جلية في السرد، الذي شهد قفزة نوعية لدى معظم الباحثين و الأدباء انطلاقا من بدايات ظهوره الأولى على يد المدرسة الشكلانية الروسية ، و بالخصوص مع فلاديمير بروب من خلال بحثه حول الخرافة الروسية، ثم تودوروف في مرحلة لاحقة .

أصبح السرد إذن مادة لكثير من الطروحات ، حيث إن بناء الوقائع السردية المحيطة بنا في كل مكان تستند إلى التفكير ، فهو الأداة ، أو المنظومة المعرفية لتحليل مختلف القضايا و المفاهيم و تفسيرها في مختلف المجالات الأدبية و النقدية ، إذ يعد السرد من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي، واعترف به نقديا .

من خلال ما تقدم حاولنا تسليط الضوء على علم السرد الأدبي ، هذا العلم القائم بذاته ، و محاولة تطبيقه وفق الخلفية المرجعية التي ينطلق منها أحد النقاد الجزائريين ، ألا و هو الباحث عبد الملك مرتاض ، الذي يعتبر واحدا من أهم الشخصيات الأدبية في الجزائر و الوطن العربي ، فهو الناقد ، الأديب ، صاحب الإنتاجات الأدبية و النقدية الضخمة التي جابت عالم الأدب والمعرفة مشرقا و مغربا .

فكانت هذه الشخصية الأدبية ، و منجزاتها النقدية موضوعا أساسا لهذه الدراسة التي آثرنا أن نسم عنوانها ب :

دراسة السرد في المنجز النقدي لدى الدكتور عبد الملك مرتاض

-بحث في قضايا التجنيس و المنهج و المصطلح-

و اجتباء هذه العنونة جاء استنادا إلى جملة من الأسباب التي تنوعت بين الذاتية و الموضوعية ، أما الذاتية فكانت نتيجة احتكاكنا مع هذا الأديب و الناقد في مرحلة سابقة (مرحلة الماستر) ، و تأثرنا الشديد بكتاباته ، وأسلوبه المتميز .

وأما الموضوعية ، فتمثلت في تمازج الحضارتين (العربية و الغربية) ، و بروز ثنائية التأثير والتأثر بين الحضارتين ، و من ثمة النظر في مدى تأثر النقد الجزائري بغيره ، و مدى مواكبة الباحث الجزائري لمختلف المنجزات و التطورات الأدبية .

نود الإشارة إلى أن موضوع هذا البحث لقي تناولا من قبل باحثين آخرين في دراسات متنوعة، نذكر منها دراسة للباحث يوسف وغليسي تحمل عنوان (الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض)، بالإضافة إلى دراسة أخرى للباحث نفسه عنونت ب (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد)، كما أقدم الباحث مصطفى بوجملين على إعداد أطروحة للدكتوراه وسمت ب(المصطلح السردي في الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض)، بالإضافة إلى استحضار دراسة الباحث عبد الرشيد هميسي في رسالة ماجستير،والتي حملت عنوان (إشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر – عبد الملك مرتاض أنموذجا –) ، ورسالة ماجستير للباحث شارف فضيل بعنوان (مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – قراءة في المنهج –).

و الملاحظ على هذه الدراسات أنها ركزت على جانب محدد من أعمال عبد الملك مرتاض ، فقد نجدها تحدثت عن المنهج في استعمالات الناقد ، أو عن إشكالية المصطلح في كتاباته ، أما دراستنا فجمعت بين قضايا ثلاث تمثلت في إشكالية التجنيس و المنهج و المصطلح ، وبالتالي أحاطت بكتابات عبد الملك مرتاض انطلاقا من ثلاث زوايا .

هذا ، و قد جاء بحثنا ليطرح مجموعة من الإشكاليات :

ما هي الأنواع السردية التي حظيت باهتمام الناقد في مسيرته النقدية و العلمية ، و كيف عالجها من خلال إشكالية التجنيس ، وما هي حدود العلاقة التي تجمع بين هذه الفنون على اختلاف أنواعها ؟

كيف تعامل عبد الملك مرتاض مع المناهج الغربية ، أي هل انساق وراء تطبيقها تطبيقا آليا ، أم اتخذ لنفسه موقفا شخصيا خاصا به في دراسته لها ؟

كيف استقبل الناقد المصطلحات السردية الوافدة علينا من الضفة الغربية ، و ما مدى توفيقه في تطبيق آلياتها داخل مدونته النقدية ؟ وما هي المصطلحات البديلة التي تفرد باستعمالها ؟

الإجابة عن مثل هذه الأسئلة قادتنا إلى وضع خطة منهجية تكون بمثابة الطريق المعبد الذي تسير على منواله كل مراحل البحث ، و عليه آثرنا أن نبني خطة البحث على :

مدخل و ثلاثة فصول ، أما المدخل فيحمل عنوان (مدخل إلى مفاهيم السرد و السرديات) ، تناولنا فيه مفهوم السرد في جانبيه اللغوي و الاصطلاحي ، كما جاء فيه حديث عن مفهوم الشعريات أولا ، ثم تدرجنا إلى تبيان العلاقة التي تجمع بين الشعريات والسرديات ، وفي مرحلة أخرى تطرقنا إلى عنوان فرعي أسميناه (مفاهيم سردية) ،تعرضنا فيه إلى الوصف من حيث المفهوم، بالإضافة إلى دراسة الأسلوب الوصفي والأسلوب السردي و العلاقة بينهما ، كما تناولنا الراوي والرؤية السردية ، لنأتي في مرحلة موالية إلى استحضار (وظائف السرد) ثم (أنواع السرد) و في الأخير تناولنا ضمائر السرد الثلاثة (ضمير الغائب و المتكلم و المخاطب).

وأما الفصل الأول فكان بعنوان (الأنواع السردية و إشكالية التجنيس لدى عبد الملك مرتاض)، تطرق فيه بداية إلى استحضار الأنواع السردية المتناولة في الدراسة (القصة القصيرة – الرواية – المقامة – الحكاية – المسرحية)، وتبيان نظرة مرتاض إلى الخطوط النظرية العامة لكل جنس أدبي ، و في نقطة ثانية تطرقنا إلى(قضية الأجناس الأدبية و إشكالية التجنيس) ، مستهلينها بالحديث عن مفهوم الجنس الأدبي كما جاء الحديث عن الأجناس الأدبية و النظرية الكلاسيكية الداعية إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض ، و استقلال كل نوع بخصائص تميزه عن غيره ، ثم الأجناس الأدبية و النظرية الحديثة الوصفية الداعية إلى كسر جميع الحواجز والقول بتداخل الأنواع و تمازجها ، لنختم الفصل بالحديث عن قضية التجنيس من منظور عبد الملك مرتاض.

وجاء الفصل الثاني معنونا ب (مناهج الدراسة السردية في الممارسة النقدية لدى مرتاض) ، عالجنا فيه مصطلحي المنهج و النقد من حيث المفهوم ، ثم ماهية المناهج النقدية ، لنأتي إلى دراسة المناهج التقليدية أو السياقية التي تنظر إلى النص من الخارج ، فتوقفنا عند المنهج الانطباعي حيث عرفنا المدرسة الانطباعية أو التأثرية، و بداية ظهورها ، و استحضار الشروط الأساسية الواجب توفرها عند الناقد الانطباعي ، لنأتي إلى تطبيق ملامح الانطباعية في دراسات مرتاض السردية ، من خلال مؤلفه (القصة في الأدب العربي القديم) ، انتقلنا بعدها إلى دراسة منهج سياقي آخر هو المنهج التاريخي ، فعالجناه من حيث التعريف ، و ذكر أساسياته و شروطه ،

بالإضافة إلى تطبيقه من خلال رؤية عبد الملك مرتاض ، و ذلك في عدد من مؤلفاته (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر – فن المقامات في الأدب العربي – فنون النثر الأدبي في الجزائر– أدب المقاومة الوطنية في الجزائر – الأدب الجزائري القديم) .

بعد الانتهاء من دراسة المناهج التقليدية جئنا في مرحلة ثانية إلى معالجة أنموذج آخر مغاير لما درس في المرحلة الأولى يعرف بالمناهج الجديدة أو الحداثية، أو النصانية ، أو النسقية الداعية إلى العودة إلى النص ، ودراسته انطلاقا من العلاقات الداخلية ، فدرسنا نوعين منها ، تمثل الأول في السرديات البنيوية عالجناه من حيث التعريف،و تبيان أمارات ظهوره ،كما تطرقنا إلى أسس النزعة االبنيوية ، لنأتي إلى تطبيق المنهج البنيوي في أعمال عبد الملك مرتاض من خلال مؤلفيه (الميثولوجيا عند العرب – القصة الجزائرية المعاصرة)، أما النوع الثاني من هذه النماذج فتمثل في السيميائيات السردية حيث تمت دراسته من حيث المفهوم ،وتاريخ ظهوره ، لنختم الدراسة بتطبيق المنهج السيميائي في أعمال الناقد السردية فجاءت مؤلفات (ألف ليلة و ليلة، تحليل الخطاب السردي ، و كتابه عن مقامات السيوطي).

بينما تناولنا في الفصل الثالث قضايا (المصطلح السردي و إشكالياته) في مبحثين ، وسم الأول بتوظيف المصطلح حيث تعرضنا فيه إلى مفهوم المصطلح، ثم خصصنا الدراسة لمعالجة مجموعة من المصطلحات السردية التي حفلت بها مدونة مرتاض النقدية ، إذ عالجنا مصطلحات : الخطاب السردي ، و الشخصية السردية ، بالإضافة إلى الحدث السردي و المسرود له ، والتناص و الانزياح ، و الزمكان.

أما المبحث الثاني فكان تحت تسمية (إبداع المصطلح)،حيث تميز الناقد في هذه المرحلة بإبداع مصطلحات سردية جديدة ، من بينها : مفتاح السر السردي– المدد السردي – حديث الإشارة ، بالإضافة إلى مصطلحه اللصيق به الحيز، وأخيرا مصطلح المناجاة أو النجوى ، لنختتم هذا الفصل بتبيان طرائق صياغة المصطلح وآلياتها ، حيث درسنا آلية الاشتقاق و النحت والتعريب و الترجمة ، مع استحضار مجموعة من المصطلحات التي طبق عليها مرتاض هذه الآليات لتتوج هذه الفصول بخاتمة أجملت لنا مجموعة من النتائج التي توصل إليها البحث .

ولعل المنهج المتبع لتسيير معالم هذه الخطة ، و تحديدها تمثل في المنهج الوصفي التحليلي ،

بالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج المقارن، والذي حظي به الفصل الثالث من الدراسة،حيث تم تحديد التشابهات والاختلافات بين المصطلحات السردية من خلال المقارنة بين استعمالات عبد الملك مرتاض لها ، و استعمالات مجموعة من النقاد و الباحثين الآخرين .

و قد اعتمد البحث على مجموعة من المصادر و المراجع ، أما المصادر فتمثلت في منجزات عبد الملك مرتاض المختلفة ،وأما المراجع فتنوعت بين المراجع العربية و المترجمة ، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات الأدبية الصادرة عن مجلات مختلفة .

ولا يخلو أي بحث من صعوبات تعيق مسار الباحث ، فقد واجهتنا صعوبات ذاتية تمثلت في الانشغالات العائلية ،وأخرى موضوعية عملية تمثلت في صعوبة الحصول على بعض المصادر المتعلقة بموضوع بحثنا،والخاصة بمنجزات الناقد عبد الملك مرتاض ، لولا مساعدة أستاذنا المشرف في الحصول عليها .

وإن كان هناك من فضل في هذا البحث ، فهو عائد إلى أستاذي المشرف الدكتور يوسف وغليسي ، الذي كان له الفضل الكبير في إنارة هذا البحث مذ كان بذرة صغيرة إلى أن أصبح بهذا الشكل ، فالشكر الخالص لجهده المبذول ، و سعيه في تذليل ما صادفنا من عقبات بتوجيهاته ، لنخطو نحو الأفضل.

مدخل إلى مفاهيم السرد و السرديات

1- مفهوم السرد و السرديات :

1-1- السرد لغة :

جاء في (لسان العرب):

"السرد في اللغة هو تقدمة شيء إلى شيء يأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا.

يقال سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه،وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له "[1].

يفهم من هذا الكلام أن السرد في جانبه اللغوي هو إحداث أقوال متسلسلة، مترابطة، متناسقة، الواحدة تلو الأخرى في سياق جيد محكم النسج.

وهذا ما نجده في معجم الرائد، حيث إن السرد "مص: سرد، يسرد، ويسرد، إخبار، رواية الحديث أو القصة، أو القراءة، وشيء أو أشياء سرد "أي متتابع أو متتابعة"[2].

"وفي صفة كلامه - ﷺ – لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه، ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حدر منه، والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه (...) "[3].

النقطة الأولى المستخلصة من هذه التعاريف اللغوية أن السرد يعني: التتابع، الإخبار، والموالاة في الشيء.

كما يعني السرد كذلك النسج، ونسج الشيء معناه: "قيل سردها، أي نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض"[4].

فالسرد إذن هو النسج والتداخل.

كما يتمظهر السرد تحت مصطلحات لغوية عدة وردت في "اللسان" نجملها في: الثقب، والسمر، والخرز، والسرد اسم جامع للدروع، وسائر الحلق.

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب – المحيط –، معجم لغوي علمي، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، المجلد 02 ، دار لسان العرب – بيروت ، ص 130.

[2]-جبران مسعود: الرائد – معجم ألفبائي في اللغة والأعلام – ط 03، دار العلم للملايين، لبنان ،2005، ص 488.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، ص130.

[4]-نفسه، و الصفحة نفسها .

1-2- السرد والسرديات اصطلاحا:

لقد ولج السرد عالم الأدب من باب فسيح واسع، حيث التف حول دراسته، وتبيان ماهيته العديد من الباحثين والمنشغلين بقضايا الأدب، فاختلفت التعاريف، وتباينت الآراء من حوله بين هذا وذاك.

فما معنى هذا الوافد، وكيف عرف؟

عند تعريف السرديات (Narratology) لغة، ثم اصطلاحا، نلاحظ أن الكلمة مكونة من مقطعين هما:

"علم (logy) + Narrate (السرد) فالمقطع الأول (Narrate) يعني يسرد، والمقطع الثاني (logy) يعني علم، وهي كلمة أصلها يوناني تعني الإشارة إلى النظم الفكرية، أو عادات التفكير، كما أن لها معنى آخر هو (القانون) الذي يقابل المنطق بوصفه مبدأ عقلانيا داخليا يسود ويسيطر على الأشياء"[1].

فالسرد حسب هذا التعريف يشير إلى أنه مصطلح يوناني يعني القانون، أو المنطق الذي يحكم عادات التفكير السائدة.

"وفي سنة 1969، اشتق تودوروف مصطلح (Narratology)، بيد أن الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي هو الروسي "فلاديمير بروب (1895-1970) الذي بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة الروسية، حينما خصها ببحث مفصل انصب اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية، فأقر اللاحقون في حقل السردية ريادته المنهجية، والتاريخية في هذا المجال"[2].

إذن، نقر بأن السرد من الناحية التاريخية دخل أول الأمر مجال الأدب من خلال الأ عمال الروسية المتمثلة في الخرافة

[1]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، مؤسسة دار صادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ،2012، ص 24-25.

[2]-عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص 08.

ولم يكتف السرد بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها، بل ابتدأ بالخرافة، ثم انتقل إلى القصة والأسطورة والرواية والحكاية وغيرها، كما قد يكون مكتوبا بوسيلة لغوية، أو منطوقا.

وبما أن الأنواع الأدبية السالفة الذكر،تقوم على مقومات أساسية منها: الأبطال أو الشخصيات، اللغة والزمان والمكان وغيرها، فإنها نفس المقومات التي يستند إليها السرد، حيث يعرف بأنه"تمثيل لعالم ممكن بوسيلة لغوية، ورؤى بصرية، في مركزه هناك بطل أو أبطال بطبيعة إنسانية، مثبتون وجوديا بادراك زماني ومكاني والذين يؤدون (غالبا) أفعالا ذات أهداف مباشرة (تركيب الفعل والحبكة) إنه تجربة الأبطال الذين تركز السرود عليهم، ويسمح للقراء بأن ينغمسوا في عالم مختلف، وفي حياة الأبطال"[1].

ويعرف الناقد عبد الملك مرتاض السرد بالقول: "إن فن السرد هو انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي (...)، والسرد – إن شئت أيضا – هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية، ويعني فن السرد في أي أدب من الآداب الإحالة على ثقافة، والركح على إيديولوجيا، والكروع من نبغ الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم، فلا شعب إذن بلا حكي، ولا حكي بلا شعب، ولا أدب إذن، إلا إذا أحال على ذاكرة جماعية، وثقافة شفوية، وتقاليد شعبية، وطقوس قبلية، ومظاهر بدائية تؤوب بالذاكرة إلى الحافرة، وتعود بالحافرة إلى أصل الحياة وتكون الكون"[2].

نجد الدكتور مرتاض من خلال التعريف السابق يجمل لنا تعريفا شاملا وافيا عن السرد، حيث تتداخل فيه الصورة والصوت لإخراج انجاز سردي يتمركز داخل مجال زماني، وحيزي إنه محكي الشعوب وأصل تواجدها.

---

[1]– مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، ترجمة باسم صالح حميد، مراجعة: مي صالح أبوجلود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص 22.

[2]–عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد– عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) الكويت 1998،ص 257.

كما يرجعنا الناقد إلى جانب الاصطلاح اللغوي للسرد والمتمثل في النسج، حيث يعتبر السرد "الطريقة التي يختارها الروائي، أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج للكلام، ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا"[1].

يعد السرد أخيرا "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث، أو أحداث، أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال، على أن يراعي القاص في كلا الشكلين مبدأ إثارة المتعة الفنية عند المتلقي، ويعول ذلك بالتأكيد على كيفية العرض الذي على أساسها يتم تمييز هذا النسج البنائي عن ذاك"[2].

أما عن السرديات فهي "فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، ولكل محكي موضوع، إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا هو الحكاية، هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى (المتلقي) بواسطة فعل سردي هو السرد، الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي . والمحكي خطاب شفوي ، أو مكتوب يعرض حكاية ، و السرد هو الفعل الذي ينتج هدا المحكي "[3].

معنى هذا الكلام أن السرديات جاءت لتدرس المحكي بنوعيه الشفوي الملفوظ، أو المكتوب، وأن هذا المحكي يجب أن يقدم حكاية تعالج موضوعا، أو شيئا ما، بواسطة فعل سردي يكمن في السرد .

---

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1993، ص 84.

[2]–نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني– قراءة نقدية في قصص الكاتب العربي أنور عبد العزيز–، ط01، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ، 2011، ص 16.

[3]– جيرار جينيت، واين بوث وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط01،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، سور الأزبكية، 1989، ص 97.

يرى عبد الله إبراهيم أن السردية "تعنى باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها، وسماتها، وتوصف بأنها نظام نظري، غدي وخصب بالبحث التجريبي وهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو، ومروي، ومروي له"[1]، معنى هذا أن السرديات تحلل ماهو بداخل الأعمال الأدبية.

إن السرديات "تركح على السرد، والسرد يجسده العمل السردي، والعمل السردي يركح على الذاكرة الشفوية، والذاكرة الشفوية تركح على الذاكرة الجماعية، والذاكرة الجماعية تجسد ذهنية شعب من الشعوب بامتياز، وتحيل على فلسفته في الحياة، وعلى شبكة العادات والتقاليد التي تحكم علاقاته المتواشجة منذ نشأته الأولى (...)"[2].

يوجد السرد إذن بوجود البشرية الإنسانية، فمادامت هناك حياة فهناك سرود مختلفة، " فلا يستطيع المرء أن يعيش دون أن يسرد ويحكي، ويخرف، ويهذي، ويعبث ويهرج، وينكت ويسخر ويبكي ويضحك، ولا يبكي ولا يضحك...، كل هذه المظاهر سرود لحكايات أنجزتها اللغة، وصورها الأسلوب، وأبدعها الخيال، فالصمت حكاية، والبكاء حكاية، والصراخ حكاية، والحياة حكاية جميلة سعيدة، والموت حكاية حزينة"[3].

إن " السرد هو المنظومة المعرفية التي تصوغها المجتمعات عبر مراحل تطورها، وسيرورة مفاهيمها الثقافية تعبيرا عن موقفها من الله والكون، والإنسان، ويندرج في هذا الإطار الممارسات، والمعارف والهموم والأشواق، والهواجس والخسارات"[4].

---

[1]–عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 07.

[2]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 258.

[3]–نفسه، والصفحة نفسها.

[4]–هيثم محمد سرحان: الأنظمة السيميائية – دراسة في السرد العربي القديم- ط01، دار الكتاب الجديدالمتحدة ، بيروت ،2008، ص14.

2- في مفهوم الشعريات، وعلاقتها بالسرديات:

يعود مصطلح الشعرية تاريخيا إلى المدرسة اليونانية، حيث إنها "حلم بدأ منذ عصر أفلاطون الذي أكده في محاورة (أيون) في عام 532 قبل الميلاد، ثم جاء أرسطو بعده ليقننه في كتابه الرائد: (فن الشعر)أو (البويطيقا) التي تعني (الشعرية) أي أن النظرية الشعرية الحديثة اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو، وسعت بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنا إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي، خاصة البنيوية منها"[1].

فالشعرية إذن، استندت بادئ الأمر إلى القواعد الأساسية التي أتى بها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، ثم تطورت مبادئها بتطور الرؤى والمعطيات الحديثة.

"ولعل حداثة المصطلح تعود إلى اكتسابه دلالات جديدة في مطلع هذا القرن على أيدي الشكلانيين الروس، وممثلي حركة براغ (...)، ويعود الفضل الأكبر في تحديد مصطلح الشعرية الحديثة الشكلانيين الروس، والذين تنبهوا إلى وظيفة النقد الحقيقة لا تمكن أو تتبلور في حديثنا عن الأدب، أو النصوص الأدبية الفردية، بل عن الأدبية التي في هذه النصوص، ويعتبر رومان جاكوبسون المنظر الأكبر لها، إذ لعب دورا في تطوير مفهوم أدبية النص، وربطه بالمفهوم الشعرية، بعد دراسته لمقومات الرسالة الشعرية، ووظائفها الستة"[2].

نستخلص من التعريف السابق أن الشعرية تربطها علاقة وثيقة بالأدبية، أي تلك السمات أو الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، حيث نجد جاكوبسون يحدد الوظيفة الشعرية، ويربطها بالأدبية، أي الخروج من الكلام العادي المألوف إلى الكلام الراقي المرمق.

---

[1]-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط01، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دارنوبار للطباعة، القاهرة ،2003، ص 378.

[2]-فيصل الأحمر، نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية (الجزء الأول)، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص 213.

فكأن الشعرية هي "دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما"[1].

كما يرى تودوروف في كتابه (الشعرية): "أنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل الأدبي إلا انجاز من انجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[2].

وبما أن الشعرية تدرس خصائص الخطاب الأدبي، فإنها تتوجه لدراسة بنيته، و تركيبته الداخلية حيث "تنظر إلى الخطاب الأدبي، أو النصوص الأدبية من الداخل بكونها لا تحيل على شيء خارجها، أي لا ترتبط بمرجع خارجي خارج النص، بعبارة أوضح لا علاقة لها بوسائل إنتاجها، ومحيطها الواقعي، إذ ليس هناك من جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون بحد ذاتها انعكاسا بسيطا لمشاعر المؤلف الخاصة، وإنما هي دائما تركيب ولعب، فالعمل الأدبي مركب لغوي بأكمله، ومادته منظمة كلها، وعليه يمكننا على وفق ذلك بناء علم أدبي"[3].

وهي بذلك، تدخل في علاقة مع علم السرد (Narratology)، حيث " تتحدد هذه العلاقة من جهة دراسة الشعرية المعمارية، وطرائق انبناء الخطاب الأدبي، ومن جملته لخطاب سردي للبحث عن قوانينه الجمالية التي تنظمه وتسير بموجبه مكونات النصوص السردية التي هي محل دراسة علم السرد (Narratology)[4].

---

[1]–يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات – قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم- منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، أكتوبر، 2006، ص 20.

[2]–تزفيتان تودوروف:الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، ط02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص 23.

[3]–أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص22.

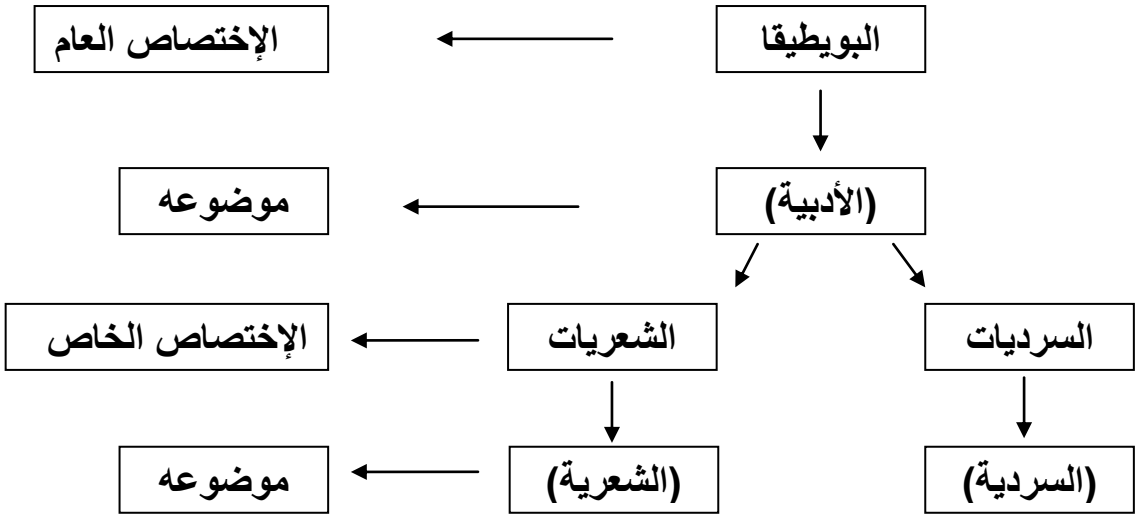
[4]–نفسه، ص 24.

وعن علاقة الشعرية بالسردية كذلك يمكن القول " تعنى شعرية السرد هنا أن الروائي الذي يكتب سردا يشعرن هذا السرد متوسلا في ذلك بمميزات اللغة الشعرية"[1].

يعني هذا أنه يجب على الكاتب السردي أن يتسلح بتقنيات، وأساسيات اللغة الشعرية موظفا إياها داخل العمل السردي المراد إنجازه.

وكما يقول يوسف وغليسي: "وهكذا تتضا فب الشعرية مع السردية بالشكل الذي يتيح لنا أن نفتح قوسا لاقتراح مصطلح جديد، نشتقه منهما معا، نسميه "الشردية"[2].

في ختام حديثنا، نجمل القول عن علاقة الشعريات بالسرديات وفق مخطط أتى به سعيد يقطين : حيث "تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ (سردية الخطاب السردي) ضمن علم كلي هو (البويطيقا) التي تعنى بـ (أدبية الخطاب الأدبي) بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ (الشعريات) التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري على هذا النحو[3]:



[1]–يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 129.

[2]–نفسه، ص 134.

[3]–سعيد يقطين: الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي– ط01، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 23.

3- مفاهيم سردية:

3-1- الوصف من حيث المفهوم:

يعد الوصف من بين العناصر الأساسية التي ترتكز عليها جل الأعمال السردية، إذ يقوم بتحديد الأحداث، وتصوير الشخصيات وإظهار الشكل الفيزيقي الخارجي لها، بالإضافة إلى إبراز السمات الداخلية للشخصية من عواطف، ميولات ونوايا باطنية، فبالوصف يتحدد جوهر الشيء، فالوصف "ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه، ورائحته وصوته، ومسلكه وشعوره، ويشمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات، والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية، والانطباعات (...)، كما يخلق الوصف عند القارئ انطباعا متدفق الحيوية، فكلنا نعيش في عالم من الصور لا من التجريدات ونستجيب للعيني، والمشخص، لذلك يصبح الوصف الجيد عينيا، وشخصيا باستخدام التفصيلات الوفيرة"[1].

معنى ذلك أن الوصف هو نقل للمظاهر المرئية وغير المرئية للأشياء، فهو يتعلق بجميع موجودات الكون من جماد، وإنسان، وحيوان، وتتحدد براعة الوصف وفقا لقدرة الكاتب ، فكلما كانت قدرة الكاتب جيدة، كلما دفع بالمتلقي إلى الاستمرار في القراءة بكل متعة وحيوية، بمعنى أن "الوصف هو الآلية الفنية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء، أو الأماكن، أو الشخصيات التي يراها جديرة بأن تكون محط أنظار القراء "[2].

الوصف إذن يلعب دورا كبيرا في تطوير الأحداث، وسيرها، فهو يدخل القارئ في عالم من التخيلات، والتوقعات المليئة بالتشويق لما سيحدث ،" (...) فهو يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث ليضعنا وجها لوجه أمام مشهد ما، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج، كما أن الوصف يري الأشياء أكانت موسيقية، أم لونية، ويحدد المواقع، ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة، ويطلق الخيال في معالم مجهولة"[3].

---

[1]-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،1986، ص 406-407.

[2]-نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 100.

[3]-صالح مُحَمَّد أرديني: ثنائية السرد والإيقاع، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2011، ص 13.

وعلى اعتبار أن الأنواع الأدبية تشترك في كونها توظف جملة من التقنيات والعناصر، فإننا نود في هذا المقام الإشارة إلى إبراز العلاقة الموجودة بين الأسلوب الوصفي والأسلوب السردي، أي علاقة التأثير والتأثر الموجودة بين الأسلوبين، وهل يختل العمل ويضعف بانعدام أحدهما، أم أنهما كل متكامل ؟

3-2- الأسلوب الوصفي والأسلوب السردي:

عندما يسرد المؤلف قصة أو رواية ما، لا بد أن يصف أحداثها، شخصياتها، يصف زمان حدوثها، ومكان وقوعها، فالوصف يعتبر الآلة المحركة لسيرورة السرد الذي يكون غامضا، مبهما لولا تدخل الوصف لحل الستار، وفك الألغاز، وكشف الخبايا والغموض، " فالوصف في السرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن - كما هو معروف - أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جينيت (...)، وللوصف علاقة حميمية بالسرد، حيث يظاهره على التطور والنمو، كما يبدد من بين يديه كثيرا من الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السردي، لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها كوصف القامات والعيون، والوجوه، (...) يضاف إلى كل هذا وصف الطوايا التي تنطوي عليها الشخصيات بالتصدي لها بطريقة السرد من الخلف، وتقديم كل التوضيحات عنها للمتلقي"[1].

وكما أشرنا سابقا فالوصف لا يتوقف عند حدود الشخصية السردية وحسب، بالكشف عن تركيبتها الفيزيولوجية، ونواياها الداخلية، بل يذهب كذلك إلى وصف الأماكن على تنوعها كالشمس والقمر، والأنهار، والجبال، وغيرها، وهذا ما أبرزه عبد الملك مرتاض.

إذن يمكننا القول بأن ثمة علاقة حميمية بين الأسلوب السردي، والأسلوب الوصفي "فكلما هم السارد بتقديم شخصية جديدة، أو مكان جديد سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث، فإن السرد يفسح المجال أمام العملية الوصفية، لأنه لا بد من تقديم المظهر الخارجي للشخصية، وطوبوغرافية

[1]-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة "لرواية زقاق المدق"- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1995، ص 264.

المكان وسمات الأشياء القابعة داخله أو حواليه، وبذلك يكون الوصف عنصرا هاما في بنية النص، لأنه يدخل في عمق التجربة التي يعبر عنها الراوي، بما ينسجم مع غايته الإبداعية"[1].

الوصف والسرد إذن لا ينفصل أحدهما عن الآخر، حيث يشكلان معا توأم العمل السردي، لكن دون أن يطغى الواحد عن الآخر، بل يأتيا ن متلاحمين، متناسقين، مكونين معا صورة سردية متكاملة "فهما متلازمان، متلاحمان، وليس متنافرين متضادين يطغى أحدهما على حساب الآخر، إذ لا ينبغي أن يطغى الدفق السردي على الوصف فيمحوه على سطح النص الروائي، كما لا ينبغي أن يطغى الوصف على الدفق السردي، فيحول بينه وبين التدفق والمضي نحو الأمام لتطوير الحدث وبلورة ملامح الشخصيات، وما يضطرب فيها من حيز وزمان"[2].

ختام هذه الإشكالية يتمثل في تحديد الوظائف السردية للوصف، أي وظائف الوصف داخل السرد، "إنه يقوم بوظيفتين أساسيتين تتمثل الأولى في الطابع الجمالي الموروث عن البلاغة التقليدية التي كانت تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب، وزخرفته، أما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقتضي أن يكون الوصف مثيرا، ومبررا في الوقت نفسه"[3].

إن الوصف أصل في الإبداع، إنه أساس جميع السرود، تكمن وظيفته في التعريف بالموصوف، بالإضافة إلى تلطيف مسار السرد، والترويج عن القارئ بتنميق الألفاظ، وزخرفة الأسلوب.

---

[1]–نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 101.

[2]–صالح مُحَمَّد حسن أرديتي: ثنائية السرد والإيقاع، ص 14.

[3]–نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 101.

3-3- الراوي والرؤية السردية:

إن خصوصية المكون السردي تستقطب الحديث عن الراوي، والمروي، والمروي له، هذه العناصر الثلاث هي الدعائم الأساسية التي تقوم عليها جل الأنواع الأدبية.

ففي كل عمل سردي مهما كان نوعه، يوجد راو يروي لنا الحكاية، ومتلق يستمع لتلك الحكاية، فلا حكاية، لا قصة ولا مسرحية بلا راو يرويها، إننا نعتبر الراوي الشخصية الثانية، أو الذات الأخرى للكاتب، فهو الناطق على لسانه، وعن طريقه يعبر عن أفكاره وأحاسيسه فالراوي هو "الشخص الذي يروي القصة، أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات (...) إنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة،(...)، وتتجه السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي، ويعنى بروايته اتجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد" [1].

والراوي عند تقديمه لأحداث القصة، وشخصياتها، وزمانها، ومكانها، فإنه يحتاج لتحقيق ذلك إلى رؤية سردية يعبر من خلالها عن آرائه ومواقفه، ومدى تحكمه في تلك العناصر.

وعلى هذا الأساس سنتطرق إلى قضية الرؤية السردية، حيث تباينت التعريفات، وتعددت التسميات والمصطلحات حول هذه التقنية من بينها: وجهة النظر، التبئير، الرؤية، الموقع، ونحن نميل إلى مصطلح (الرؤية) أي المرآة التي تعكس زاوية رؤية الأديب، أو الكاتب التي يضعها على لسان راويه وفق رؤية محددة .

ويعتبر هذا المفهوم "وليد استحدثه النقد الأنجلو أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس وعمقه أتباعه، وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه صنعة الرواية الواضع الأساس لأحجار زاوية الرؤية "[2].

كما يعتبر الباحث واين بوث من بين الكثيرين الذين تحدثوا عن هذا المصطلح في كتابا تهم ، حيث يعرف زاوية الرؤية (point de vue) بقوله: "إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية عند

[1]-أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 134.

[2]-نفسه ، ص 285.

الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له، أو على القراء بشكل عام"[1].

إن زاوية الرؤية هي التي يكون فيها صوت الراوي، محورا للحكاية، فالكلام المروي لا يصل إلى المروي له أو المتلقي إلا عن طريق الراوي، فالرؤية هي الوسيلة أو الطريقة التي يسلكها الراوي من أجل إدراك المروي، "فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته، ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها أي بمميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها"[2].

و فيما يأتي عرض لأهم أنواع الرؤية السردية .

[1]–حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط01، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء، 1991، ص46.

[2]–أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث،ص 171.

3-4- أنواع الرؤية السردية :

نود أن نبدأ هذه القضية بطرح إشكالية تتمثل في أن المؤلف عند كتابة عمله الأدبي، هل تكون تلك الكتابة نابعة عن الأنا الشخصي، أم أنه يضع را ويا يبوح له بجميع أسراره، ونواياه، فيرسل تلك القصة إلى زاوية عليا، فيعلم بكل ما يجري، أم أنه يكتفي بجعل راويه يقف موقف الوسط بين شخصياته، أم يكون ذلك الراوي كالضيف داخل العمل السردي يكتفي بما تقدمه شخصياته من معلومات، وانطلاقا من هذه الفكرة نقول إن أنواع الرؤية تصنف كما يأتي:

أ- الرؤية من خلف:الراوي>الشخصية الحكائية (Vision de derrière):

وهي الرؤية "التي يكون فيها السارد يعرف عن أحداث وشخصيات المتن السردي أكثر من كل الشخصيات الموجودة فيه، وهو يتميز بإطلاعه على دقائق الأحداث، وأفكار الأبطال، وانفعالاتهم النفسية، ومعرفتهم أو تفكيرهم الباطني من غير إيضاح بمصدر معرفته هذه"[1].

فالراوي هنا يتخذ مفهوم العالم بكل شيء، إنه المسيطر والمتحكم في كل صغيرة وكبيرة، المحيط علما بالظاهر والباطن، إنه يحتل "مركزا سلطويا تفتقده كل شخصيات القصة، ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها، وما في خارجها، ويشق قلوب الشخصيات، ويغوص فيها، ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وكأن جميع الحجب مكشوفة أمام نافذته المركزية ليطل من خلالها على جميع الأحداث صغيرها، وكبيرها، وليحيط علما برغبات شخصياته الدفينة، وأقدارها المحتومة، فيكون بذلك راويا كلي العلم، ذا رؤية مهيمنة تسبر أغوار المكنون، وتدرك المجهول"[2].

"ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه توما ش فسكي بـ "السرد الموضوعي"[3].

---

[1]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، ص 198.

[2]-نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 158.

[3]-حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 47.

ب– الرؤيةمع،أوالرؤية المصاحبة:الراوي=الشخصية الحكائية (Vision Avec):

في هذه الرؤية تقدم الأحداث وفقا لمنظور الراوي والشخصية على حد سواء، فالراوي هنا يرى ما تراه الشخصية، ويلاحظ ما تلاحظه، إنهما يستويان في نفس الدرجة من العلم، و"يسود هذا الشكل من التصور الأعمال السردية الحداثية، ويشيع فيها بكثرة" [1].

إن الرؤية مع، أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي جعلها" توماتشفسكي تحت عنوان (السرد الذاتي)، والواقع أن الراوي إذن يكون مصاحبا للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية، سواء في الاتجاه الرومانسي، أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي"[2].

ونود أن نشير إلى أن المادة الحكائية المقدمة في هذا النوع، تكون إما (بضمير المتكلم) أو (بضمير الغائب)، ولكن دائما حسب الرؤية التي يمتلكها شخص واحد، بمعنى أن المسار السردي يبقى ضمن إطار الرؤية المصاحبة إذا كان ثمة انتقال من الضمير الأول إلى الثاني"[3].

جـ– الرؤية من خارج: الراوي < الشخصية (Vision du dehors):

في هذه الرؤية تتضاءل معرفة الراوي بأسرار وخبايا شخصياته، فهو هنا يقدم الشخصية كما يراها، ويسمعها، فلا يتدخل في تصرفاتها إلا إذا أقرت هي بذلك،إنه لا يستطيع الوصول إلى عمقها الداخلي،فالراوي هنا"يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال ، ويرى تودوروف أن جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلا أمرا إتفاقيا، وإلا حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه"[4].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 193.

[2]–حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 48.

[3]–نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 163.

[4]–حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 48.

نشير أخيرا إلى تعدد تسميات هذا المفهوم، فهذا الباحث جنييت يبني تصوراته المختلفة، معوضا اصطلاح (الرؤية أو وجهة النظر) بـ (التبئير)، الذي يجعله ثلاثة أنواع مرتبا إياها كما يأتي:

*السرد غير المبأر، أو التبئير في درجة الصفر.

*السرد ذوالتبئير الداخلي.

*السرد ذو التبئير الخارجي.

وبذلك تكون الرؤية الخلفية –حسب رأي جنييت – بموازاة التبئير في درجة الصفر، لأن الراوي كلي المعرفة بماضي الشخصية، أو الشخصيات وحاضرها، ومستقبلها، وما يدور في خلدها، وجميع الأحداث تكون خاضعة لسلطته وهيمنته، أما الرؤية مع، فهي تقابل السرد ذا التبئير الداخلي لأن وضع الراوي فيها يقع ضمن إطار القصة، وع لم ه بالأحداث يكون على قدر علم الشخصية، وأخيرا الرؤية الخارجية التي أطلق عليها مصطلح التبئير الخارجي لعجز الراوي عن معرفة دواخل الشخصية "[1].

[1]–نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 157.

4- وظائف السرد:

إن تطور الحكي، يكون نتيجة لترابط فعل أول تتولد عنه أفعال متعددة، هذا الترابط من الأفعال هو ما يمكن أن ندعوه وظيفة.

ويأتي السرد ليحقق مجموعة من الوظائف:

4-1- الوظيفة المركزية:

تعد "الوظيفة الأم، أو النواة المركزية، ويمكن أن تتجلى من فعل واحد مركزي، أو من فعلين اثنين، هذا الفعل المركزي هو بؤرة الحكي، سواء كان ظاهرا، أو مضمرا، إذ كل الأفعال تظل بصورة، أو بأخرى متصلة به"[1].

إن أي عمل سردي يجب أن يأتي ليحقق فكرة معينة، هذه الفكرة تمثل الوظيفة التي يختارها الكاتب عن طريق راويه لتحقيق غاية أو هدف يهدف إليه من أجل إيصاله إلى المتلقي أو القارئ.

إن الوظيفة المركزية هي أساس العمل الحكائي، إذ هي في آن واحد :

أ- مركز جذب : لمختلف الوظائف التي يزخر بها النص عموديا، وأفقيا، بحيث تبدو لنا بعض الوظائف، وإن ابتعدت عن محيط دائرة الوظيفة المركزية كيف أنها مشدودة إلى مركز الجدب.

ب- مركز توجيه: لأنها تظل توجه مختلف الوظائف نحو مراكمة المزيد من العناصر التي تصب في اتجاه تحقيق غاية الوظيفة المركزية.

هكذا تبدو لنا علاقة الوظيفة المركزية بسواها من الوظائف علاقة المبتدأ بالجملة الفعلية الخبرية تركيبيا ودلاليا"[2].

---

[1]-سعيد يقطين: قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط01،المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء/ بيروت، 1997، ص35.

[2]-نفسه، ص36.

4-2- الوظائف الأساسية:

تسمى الوظائف التوزيعية أو الوظائف المحورية أو الوظائف الأصلية أو النوى.

وهذه الوظائف تتعلق بأفعال الشخصيات، أي أنها تتعلق ببداية فعل الشخصية، ونهايته، معنى هذا أنها تتكون بواسطة فعل مركزي تتولد عنه أفعال أخرى يرتبط الواحد منها بالآخر، وترتبط هذه الوظائف "ارتباطا سياقيا، كأن تكون الوحدات بداية عملية في القصة أو نهايتها، أو مرحلة من مراحلها، وهي تقابل من حيث المفهوم (الوظائف) عند بروب، ووظائف التحفيز عند توماتشفسكي مع فرق يسير"[1].

إن مجموع الأفعال المتنامية تولد لنا وظائف "فالوظائف الأساسية هي الوظائف (مجموع الأفعال التي تتنامى) التي تتولد من الفعل المركزي، وكلما تم امتلاء إحداها بواسطة انجاز تام، تتولد أخريات، تظل بدورها مشدودة إلى بعضها البعض منطقيا، ودلاليا، حتى يتم الانجاز النهائي للوظيفة المركزية"[2].

4-3- الوظائف التكميلية:

جاءت هذه الوظائف لتقوم، أو لتكملة أداء الفعل السردي، ودورها يكمن في "ملأ الفراغات التي تفصل بين الوظائف المحورية، وهي وحدات وظيفية مهمة، ولكنها دون أهمية الوظائف الأساسية، فهي الوظائف التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين:

بمعنى أن وجودها بموضع الوظائف الأساسية، ويعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها بطبائع الأشخاص وأعمارهم، ودوافعهم، والأماكن التي سيكونون فيها ، و ينتقلون منها و إليها ، و هي غالبا ما تكون بين بداية الحدث و نهايته ، أي تتوسط مجرى الأحداث في القصة ، و مجموع الوظائف التكميلية هو ما يؤلف الخطاب السردي"[3].

---

[1]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 274.

[2]-سعيد يقطين: قال الراوي، ص 35.

[3]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 276.

4-4- الوظائف الضمنية:

هي الوظائف التي توظف بصورة مباشرة أو غير مباشرة، حيث تتضمنها أفعال الشخصيات، سواء أكان الراوي على علم بتوظيفها، أم لا علم له، "وهي التي تتحقق في العملية السردية بصورة أوتوماتيكية، سواء أوعاها السارد، أم لم يعها، وسواء أقصدها، أم لم يقصدها"[1].

وكما أشرنا مسبقا، فإن السارد قد يكون مفارق لمرويه، أي أن ما يرويه غير شاهد عليه، وهذا راجع كما يخبرنا بذلك إبراهيم صحراوي إلى كثرة تناقل الأخبار بين الرواة "فلا يقتصر نقل الحديث أي الخبر على راويه الأول، بل إن كثرة الرواة المتوسطين للمصدر، والمتلقي الآخر (الذي يدون الخبر، أو يقرأه مدونا) هم مروي لهم، ورواة في نفس الوقت، لذلك قالت العرب قديما – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – "والسامع أحد القائلين" أي أن كل سامعي الحديث، أو الخبر هم رواة محتملون له"[2].

4-5- الوظيفة القياسية التأسيسية:

هي الوظائف التقويمية – التصحيحية — إن صح مثل هذا التعبير، لأفعال إيجابية، نتمسك بها، وأخرى سلبية نتجنبها، إنها الوظائف التي "تضع أطرا قرائية تفسيرية تقويمية لأعمال وحوادث ووضعيات أخرى مشابهة، أو تقدم صورا لما ينبغي اعتماده والسير عليه، تقوم هذه الوظيفة القياسية التأسيسية على تتبع الفعل الإنساني، وقراءاته المتواصلة تحسينا للواقع وبحثا عن التواصل، عن الخلود ، ومن ثمة يبرز الطابع الانتقائي للفعل السردي في كل حالاته، وأنواعه، وسياقاته بحثا – إضافة إلى الخلود — عن الكمال، باعتبار السرود والمرويات تنفرد في إبراز الإمكانيات الوجودية، إمكانات الفعل الإنساني، وطرائق الوجود في الزمن، أو توجيه الذات نحوه (...)"[3].

ختام الحديث، نقول إن أي وظيفة يقوم بها السارد أو شخصياته داخل العمل السردي وظائف يتدخل فيها طرف آخر ثالث هو المتلقي، لذا يكمن دور الراوي في القيام بإيصال رسالة هادفة نفعية إلى القارئ، فالمتلقي هو هدف هذه الوظائف "فلولا المتلقي لما كان هناك سرد، ولا تأليف"[4].

---

[1]– أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد ، ص276.

[2]–إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم – الأنواع والوظائف والبنيات — ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت، منشورات الاختلاف– الجزائر، 2008، ص 96-97.

[3]–نفسه، والصفحة 100.

[4]– إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم ، ص98.

5- أنواع السرد :

يرتبط السرد ارتباطا وثيقا بالزمن، وعلى هذا الارتباط تتأسس عدة أنواع للسرد بحسب علاقته بالزمن، فنجد السرد الاستذكاري، والسرد الاستشرافي، والسرد السابق للحدث، واللاحق له، وفي كل نوع لنا تفصيل.

5-1- السرد الاستذكاري (الاسترجاع):

فالسرد الاستذكاري هو "الاسترجاع، أو العودة إلى الوراء عندجنييت والإخبار البعدي عند فاينريش (H.Weinrich)، وهو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة"1، حيث "تستخدم الروايات الحديثة، وما بعد الحديثة الاسترجاع لتشويش (لتعطيل) التركيب التاريخي والغائي للسرد"2.

والاسترجاع أو الاستذكار هو العودة بالذاكرة إلى الماضي، إلى الوراء، أي إلى أحداث سبق وقوعها، ولعل هذا النوع من السرد يستعمل لغاية إفهام القارئ أو المتلقي بماضي الشخصية، فهو استحضار لسوابق الشخصية، حيث إن "كل عودة للماضي تشكل استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، وهناك وظائف أخرى للاستذكار منها الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا، ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكرارا يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة"3.

أما إذا استحضرنا موقف الناقد مرتاض بخصوص هذا الأمر، فإننا نجد الناقد يفضل اصطلاح (الارتداد السردي) على هذا الضرب من السرد، وذلك بقوله: "أطلقنا الارتداد السردي و(يمكن أن نطلق على هذه التقنية السرد من الأمام)، وذلك على نقيض السرد العادي الذي يتم في مألوف العادة من الخلف على الحدث المسرود بعد وقوعه بزمن قصير أو طويل"[4].

ولعل في هذا القصر أو الطول للزمن الاستذكاري، تتشكل مظاهر الاسترجاع، فلكل استرجاع مظاهر مختلفة تتمثل في "مدى الاستذكار"، "وسعة الاستذكار، أما الأولى فتعني المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار (...)، وأما الثانية فهي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات"[5].

---

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2005، ص 109.

[2]-مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، ص 290.

[3]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، ص 109.

[4]-عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 93.

[5]-محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.

معنى ذلك أن للمدى علاقة بالأزمنة من أيام، وأسابيع، وسنوات، وأن السعة تعني الحجم، أو المجال الذي تحتويه عدد من الفقرات والصفحات.

5-2- السرد الاستشرافي:

إذا كان السرد الاسترجاعي يعني العودة بالحدث إلى الوراء، فإن "السرد الاستشرافي مغاير للاسترجاع، فهو يصور الأحداث التي ستأتي، فتستبق الحدث الرئيسي أحداثا أخرى تعطي للقارئ الومضة بما سيحدث في المستقبل، والاستباق يأتي على شكل توقع، أو إعلان، أو تمهيد، قد يتح ق ق، أو لا يتحقق، ولكنه يشكل مساحة أقل من الاسترجاع" [1].

يعد الاستباق الإخبار القبلي لحدث يأتي في فترة لاحقة مستقبلية، إنه التنبؤ، أو التوقع لأحداث سابقة عن وقوعها،ولعل هذا النوع كذلك يأتي داخل الأعمال السردية ليحقق وظيفة أو غاية، إنه يدخل القارئ في عالم من التخيلات والتشويق لما سيأتي لا حقا من أحداث سبقت الإشارة إليها، حيث يجبره على تتبع كامل أجزاء القصة مع انتظار تحقق هذه الأحداث من عدمها، حيث تعمل هذه "الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج، أو مرض، أو موت بعض الشخصيات، ويسمي جينييت هذا النوع بـ (الاستشرافات الخارجية) تمييز لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد" [2].

بعد ذكر النوعين السابقين من السرد حسب الزمن، نجد إضافة إليهما أربعة أنواع أخرى من السرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي، وزمن الحدث:

5-3- السرد اللاحق للحدث: (Narration ultérieure):

يتجه خطاب هذا النوع من السرد نحو الماضي، سواء أكان الماضي القريب أو البعيد و"يتصدر هذا النموذج أغلبية الأعمال القصصية في عصرنا لأن استعمال زمن من الماضي كاف للدلالة على

[1]- ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، ط01، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع- عمان، 2011، ص 56.
[2]- مُحَمَّد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 111.

هذا النموذج كما هو دون الحاجة إلى الدلالة على المسافة الزمنية الفاصلة بين زمن السرد، وزمن الرواية" [1]، ويتمظهر هذا الشكل من الزمن إما ضمن أفعال ماضية صريحة، أو ذكر تواريخ لحوادث وقعت في الزمن الماضي.

5-4- السرد السابق للحدث(Narration Antérieure) :

جاء في معجم مصطلحات نقد الراوية أن السرد السابق للحدث هو "زمن الحكايات التنبؤية التي تعتمد عموما صيغة المستقبل، ولكن لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر، واستخدام هذا الزمن في الرواية يقتصر غالبا على مقاطع، أو أجزاء محدودة من النص تروي الأحلام، أو التنبؤات، وتسبق الأحداث" [2] .

يخبرنا هذا السرد بما سيحدث مستقبلا، إنه تقدمة أشياء، ووقائع لما تأتي بعد، إنه يفسح مجال التأويل والتخمين بمصائر الشخصيات في غد قريب، أو بعيد.

"ولم يتمتع السرد السابق سوى باستثمار أدبي ضئيل، لأن الكاتب فيه يشير إلى الأحداث قبل وقوعها، وذلك بلسان الشخصية، أو بلسانه، فتأتي الرؤية مباشرة مرة، وغير مباشرة مرة أخرى"[3].

5-5- السرد المزامن للحدث: (Narration Simultanée) :

لعل التزامن يفهم منه وقوع أحداث القصة في نفس الوقت أو الزمن التي تحدث فيه، فهو الزمن الحقيقي الواقعي" الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة

[1]-وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ط01، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1985، ص 182.

[2]-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي –انجليزي – فرنسي ،ط01 ،دار النهار للنشر- بيروت لبنان، 2002، ص105.

[3]-وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص 182.

روايته"[1]، وهذا ما يمنح نوعا من الانطباع بأن الكاتب يروي قصته في نفس الزمن الذي تحدث فيه، أو كتبت فيه.

والسرد المزامن يتبع صيغة الحاضر "أي أنه من النوع السلوكي (Behaviouriste) الغني بالأحداث، وينتمي إلى الأدب الموضوعي(Littérature objective)،أو مدرسة النظر (Ecole du regard)"[2] ، ويعد هذا النموذج السردي أكثر نماذج السرد سهولة في الاستعمال"[3].

5-6- السرد المتداخل (Narration Intercalée):

إذا كان الخطاب داخل السرد اللاحق للحدث يتجه نحو الماضي، أي العودة إلى الخلف، وفي السرد السابق يتجه الحدث نحو المستقبل، أي التقدم نحو الأمام، وفي السرد المتزامن يتساوى زمن الكتابة مع زمن وقوع الحدث، فإن الخطاب في السرد المتداخل تتشابك فيه كافة الأزمنة السالفة الذكر، ففيه نجد تضافرا وتداخلا بين الزمن الحاضر والماضي والمستقبل حيث يعتبر السرد المتداخل "السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنت ميّ إلى أزمنة مختلفة (الحاضر، الماضي، المستقبل)، ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تتخذ شكل المذكرات الحميمة"[4].

كان ذلك إذن تحدثنا عن أنواع السرد بالنظر إلى علاقته بالزمن، وفيما يأتي سنتحدث عن قضية ضمائر السرد المختلفة.

6- ضمائر السرد:

أشار عبد الملك مرتاض إلى أن هناك أشكالا سردية مختلفة، تربطها علاقة بالضمائر (ضمير الغائب، ضمير المتكلم، ضمير المخاطب)، نوجزها كما يأتي:

6-1- السرد بضمير الغائب:

---

[1]-لطيف زيتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 106.

[2]-وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص 188.

[3]-نفسه ، ص183 .

[4]-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 106.

لعل استعمال ضمير الغائب يعد من أحسن الضمائر، وفيه نرجع إلى الماضي، فكأن السارد يظهر بمظهر العليم العارف بكل شيء، حيث إن (الهو) يحيلنا إلى زمن سابق لأحداث العمل السردي. يعرف نورمان فريدمان (Norman Friedman)هذه الطريقة "بأنها الحكاية التي تسردها شخصية واحدة، وهو شكل سردي محمود، لأنه يركز النشاط السردي من حول راوية لا يكون إحدى الشخصيات، وإنما يتبنى وجهة أو وجهات نظرها (...)، ومن الأعمال السردية الشهيرة التي اصطنعت هذا الشكل السردي في الجزائر "ثلاثية مُحَّد ديب"، ويتميز هذا الشكل السردي بكونه يسوق الحكي نحو الأمام، ولكن انطلاقا من الماضي"[1].

6-2- السرد بضمير المتكلم:

إن اصطناع (الأنا) يدل على جعل شخصية من الشخصيات عنصرا ناطقا مشاركا في الأحداث، وقد تحتل أحيانا موقع الراوي، حيث "يكون الوضع السردي بضمير المتكلم (First person narrative situation)مبنيا على حقيقة أن واحدة من الشخصيات في القصة تعمل بوصفها راويا كذلك، في هذه الناحية يحاكي [هذا الوضع]السيرة الذاتية ، معظم روايات ضمير المتكلم هي سير ذاتية زائفة"[2].

وقد جاء هذا السرد لتحقيق غاية هي "وضع بعد زمني بين زمن الحكي (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا)، والزمن الحقيقي للسارد (وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي)،وببعض ذلك يتبين أن السرد بهذا الضمير ينطلق من الحاضر نحو الوراء، فكأن الحدث في الحال الأولى (السرد بضمير الغائب) هو بصدد الوقوع، أما في الحال الثانية فإنه يصنف على أساس أنه قد وقع بالفعل"[3].

6-3- السرد بضمير المخاطب :

[1]-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 196.

[2]-مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، ص 178.

[3]-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 196.

نشير بداية إلى أن هذا الضمير هو ضمير المتلقي، أو القارئ بامتياز، فصيغة (الأنت) موجهة نحو الآخر، أي الضفة الثانية الموجه إليها الخطاب السردي، حيث نجد المؤلف قد يصرح مباشرة بضمير المخاطب (الأنت)، كما قد يوظف قرينة تعبر عنه مثل (كاف المخاطب) وغيرها.

"وقد يكون هذا السرد أحدث الأشكال عهدا، ومن أشهر من اصطنعه غربا في الرواية الجديدة ميشال بيطور في روايته التحويل (La modification) وقد قيل أن الغاية من اصطناع ضمير المخاطب هي أنها تشطر الرؤية السردية إلى شطرين اثنين ، حيث إن "الأنت" يقوم مقام (هو) [Il]، كما يحل محل الشخص المتحدث عنه، ويحيل عن (الأنا) [Je]، بحكم أنه يضمن الشخص الذي يتحدث"[1].

ضمير المخاطب إذن، يمثل موقعا وسطا بين ضمير الغائب (الهو)، وضمير المتكلم (الأنا)، فيه يكون التعامل مباشرا بين المرسل والمرسل إليه.

ختاما نقول إن هذه السرود نجد لها مكانا في "التخيل القصصي الإنجليزي، وفي اللغات الرومانسية (العاطفية) "[2].

[1]–عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 198.

[2]–مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، ص 71.

الفصل الأول

الأنواع السردية وإشكالية التجنيس لدى عبد الملك مرتاض

عبد الملك مرتاض كاتب موسوعي، يصول ويجول في معظم أجناس الأدب وأنواعه، إبداعا ونقدا، حيث تطرق إلى دراسة شتى أشكال الأعمال الأدبية قديمها وحديثها، وكان له بالغ الحظ في الكتابة الإبداعية والنقدية ،التي لم تكن وقفا على نوع سردي بذاته، وإنما تعامل مع جل الأجناس الأدبية، وكان له ذلك، حيث حظيت باهتمامه كل من القصة والرواية، والمقامة، والحكاية، والمسرحية، وكان هذا الاهتمام على درجات متباينة، متفاوتة بين جنس وآخر.

وفيما يأتي سنخصص حيزا لتلك الأنواع السردية التي درسها.

أولا : الأنواع السردية:

1- القصة القصيرة:

القصة مرآة عاكسة لحياة الإنسان، وللطبيعة البشرية، إذ تعتبر الفن الأقرب إلى حياة الإنسان، فلا عجب أن يهتم الإنسان منذ القدم بهذا الفن الذي ولد معه، ونما بنمائه.

والقصة هي كل ما ارتبط بخيال الكاتب من إبداع أدبي، إنها مجموعة الأفكار التي ترد في مخيلته، والتي يجسدها من خلال شخصيات تقوم بأفعال وأحداث داخل مكان وزمان، ويوهمنا من خلالها بأن لها علاقة بقصة واقعية حقيقية، فالقصة عادة لا تروي لنا الواقع، وإنما تروي لنا أحداثا يلعب الخيال الجزء الأكبر منها.

وقد حظيت القصة باهتمام كبير من قبل عبد الملك مرتاض، إذ يعتد بها اعتدادا شديدا، ويرى "أن الأدب كل الأدب القصة"[1].

كما يعد فن القصة "أحد الفنون التي تنصب على النفوس الإنسانية، فتنقدها حتى تهذبها، وتربيها حتى تعلمها، وتنصرف إلى العادات الاجتماعية الشريرة فتنقم منها، وتطعن فيها، حتى تقوم ما فيها من أود، وتصلح ما ألم عليها من اعوجاج (...)، إن القصة إذا لم تضحكك تبكيك، وكل من الضحك والبكاء دليل على الحياة، والإحساس بها، والانفعال معها"[2].

---

[1]-عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954)، النهضة الفكرية، النهضة الصحفية والأدبية، والنهضة التاريخية، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص156.

[2]-نفسه ، و الصفحة نفسها .

ويلاحظ أن القصة القصيرة قد استأثرت باهتمام واسع من قبل الناقد الذي خصها بما لا يقل عن أربعة كتب كاملة (القصة في الأدب العربي القديم، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، فنون النثر الأدبي في الجزائر، القصة الجزائرية المعاصرة، شعرية القص وسيمائية النص).

أول تعامل مع الفن القصصي لعبد الملك مرتاض كان في كتاب (القصة في الأدب العربي القديم)، حيث أقحم نفسه في لجة التأريخ للقصة في الأدب العربي القديم.

استهل الناقد حديثه عن نشأة القصة في الأدب العربي القديم مقررا أنها "نشأت عن حفظ الأحفاد لمآثر الأجداد،وقص بعض مآثرهم في الحب،أو في الكرم، أو سوق بعض سيرهم في الحروب والمغامرات" [1]، ولعل في هذا الكلام إثباتا للناقد بوجود القصة في الأدب العربي القديم-خلافا لما روج له المستشرق الفرنسي (أرنست رنان)، الذي شكك في وجود جنس القصة في الأدب العربي القديم- أما عن علة عدم نجوم القصة في الأدب العربي القديم فيرجعه مرتاض إلى فشو الأمية في أوساط الناس في المجتمع العربي.

كما تطرق مرتاض إلى القصة مستحضرا أنواعها، فجاء الباب الأول معنونا ب(القصة العاطفية)، مستعرضا في الفصل الأول بعض الأقاصيص الشعرية (قصة امرئ القيس مع ابنة عمه فاطمة، قصة نعم لعمر بن أبي ربيعة)، بالإضافة إلى دراسته للقصة الرومانتيكية في الفصل الثاني (جميل بثينة، قيس وليلى، قيس ولبنى)، أما الباب الثاني فخصصه لألوان من القصص (أحاديث الجاحظ، أحاديث ابن دريد، القصة الفكاهية، القصة الاجتماعية)، أما الباب الثالث فخصصه للقصة الفلسفية (رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، قصة حي بن يقظان لابن طفيل).

لقد عمد مرتاض من خلال بحثه هذا إلى التأصيل لفن القصة من خلال تتبع المراحل الكبرى التي مرت بها القصة في الأدب العربي القديم، والتي خلص من خلالها إلى أن جذور القصة الشعرية نبتت في الأدب العربي قبل أن تنبت جذور القصة النثرية التي عرفت بدايتها على يد الجاحظ في البخلاء، وعلى يد ابن دريد في الأحاديث، لتختتم بفن المقامات الذي يمثل بحق الذروة العليا للفن القصصي في العربية.

[1]-عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة لأصحابها مرازقة وبوداود وشركائهما، الجزائر، 1968، ص19.

أما في كتاب (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر) فقد ركز على جانب من الكتابة القصصية الجزائرية في الفترة المحددة بين (1925-1954)، هذه المرحلة التي أثار فيها مسألة تأليف الأقصوصة الجزائرية جاعلا في طليعة الكتاب والمؤلفين (أحمد رضا حوحو) الذي عده "رائد الأقصوصة في الجزائر"[1]، إذ يرى أنه "لم يتح لأدبنا العربي المعاصر في الجزائر أن يحظى بكاتب قصصي ينفض عنه ذلك الغبار المتعفن الذي كان قد أصابه من فعل أصحاب الأسجاع، والمقلدين، حتى جاء حوحو، فنفض عنه هذا الغبار، ووثب به إلى مستوى أدب الإنسان في عاطفته وشعوره، وفي انفعاله وغضبه، حين انبرى يكتب الأقاصيص ويعالجها" [2].

ومن بين الأقاصيص التي كتبها (حوحو): (مع حمار الحكيم)، وهي مستوحاة من كتاب (توفيق الحكيم): (حماري قال لي)، و(صاحبة الوحي) وهي مجموعة قصصية اشتملت على تسع أقاصيص، مصدرة بصاحبة الوحي التي سمي الكتاب بها.

كما حظيت القصة القصيرة باهتمام الناقد في كتابه (فنون النثر الأدبي في الجزائر)، والتي عالجها معالجة تاريخية يؤرخ من خلالها للقصة القصيرة في الجزائر، وقد خصص لها فصلا كاملا من دراسته، حيث عنون الفصل الثاني من الباب الثاني بـ (الفن القصصي).

أشار مرتاض في بداية دراسته للفن القصصي خلال هذه الفترة إلى ذكر الدواعي التي دفعته لخوض القول في الفن القصصي مشيرا إلى الجهود المبذولة من قبل كتاب آخرين عالجوا الفن القصصي الجزائري قبله أمثال الدكتور (عبد الله ركيبي) في كتاب (القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر). أول ما يلاحظ على الناقد هو عدوله عن مقولة إن رائد الفن القصصي في الجزائر هو (حوحو)، ومنحه الريادة للكاتب (مُحَمَّد السعيد الزاهري)، وذلك في قوله: "أول محاولة قصصية ظهرت في عالم الفن القصصي في الجزائر، هي (فرانسوا والرشيد) للكاتب المرحوم مُحَمَّد السعيد الزاهري" [3]، مشيرا في الهامش إلى أنها نشرت بجريدة الجزائر، ع2، سنة 1925، وموضوع هذه المحاولة القصصية كان لمعالجة

[1]-عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص155.

[2]-نفسه، ص 157.

[3]-عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص162.

قضية المساواة السياسية في الجزائر بين الفرنسيين والجزائريين، وتبقى هذه القصة "في شكلها البدائي، أو شكلها الفني الذي لا يعدم مسحات بدائية"[1].

ليحاول بعدها (الزاهري) كتابة محاولات قصصية أخرى نشرت بالمشرق، وكانت أقرب إلى الفنية، منها: (عائشة)، و(الكتاب الممزق)، و (إني أرى في المنام)[2].

كما ذكر مرتاض بعض المحاولات القصصية للكاتب (مُحَمَّد العابد الجلالي) مثل: (السعادة البتراء) ،و(الصائد في الفخ)، والتي تبقى هزيلة، غير صالحة لأن تتخذ مادة غنية، طيعة، لتدبيج فن قصصي رفيع، على الرغم من اشتمالها على عناصر قصصية مثل: الحوار، والحوادث، والشخصيات، والعاطفة.

وقد استخلص مرتاض من خلال هذه المحاولات "أن الفن القصصي كان خلال العقد الرابع من هذا القرن في الجزائر، لا يزال يدرج درجانا فيه كثير من الخجل والفتور"[3].

تنتهي الحرب العالمية الثانية، وتنتشر الصحافة العربية في الجزائر، وتظهر كتابات قصصية تكتسب صفة الفنية، وتعالج موضوعات مختلفة: موضوعات عاطفية (صاحبة الوحي، فتاة أحلامي، وخولة للكاتب أحمد رضا حوحو)، وموضوعات اجتماعية (أقصوصة تضحية، أقصوصة عانس تشكو، زواج عصري للكاتب أحمد بن عاشور)، موضوعات نفسية (سعفة خضراء للكاتب أبو القاسم سعد الله)، موضوعات أخلاقية (زليخة والعفة تتذمران من الحمامات البحرية الماجنة، العظمة في أكواخ الفقراء للمحبوب)، موضوعات إصلاحية (أقصوصة بعنوان القافلة لمحمد الصالح رمضان).

أما الفصل الثالث من الباب الثالث من البحث، فقد خصصه لدراسة البناء الفني في القصة، من حيث (رسم الشخصيات، الحبكة، رسم البيئة المحلية) محللا بعض الأقاصيص التي عرض لها في الباب الثاني من الدراسة.

ومهما يكن من أمر، فإن القصة القصيرة في الجزائر خلال هذه الفترة لم تعرف نضجا، ولا ازدهارا كبيرا، فلم يبلغ هذا الفن من حيث المستوى الفني منزلة رفيعة،"فقد وجدنا هذه القصة تخطو خطوات

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ص164.

[2]- نفسه ، ص 165.

[3]-نفسه، ص 174.

خجولة طورا، وجريئة طورا آخر على أيدي مُحَمَّد السعيد الزاهري، ومُحَمَّد العابد الجلالي، وأحمد بن عاشور، وأحمد رضا حوحو، ثم أبي القاسم سعد الله، فهؤلاء الخمسة أسهموا حتما في بناء هذا الصرح الضخم، ولكنهم لم يكادوا يجاوزون أسسه إلا قليلا، مع تفاوت في الرؤية الخيالية، والمعالجة الفنية فيما بينهم"[1].

عرفت القصة القصيرة الجزائرية بعد هذه الفترة نضجا، وازدهارا كبيرا، خاصة بعد بزوغ شمس الحرية، حيث "استنشق الشعب الجزائري عبق الحرية التي ضاعت، فعطرت الفجاج والتلاع، فظهر فريق من كتاب القصة القصيرة، المعاصرة الزمان، العالية التقنيات، المشرئبة إلى الالتصاق بالواقع الاجتماعي الأكثر يومية (...)، وإذا القصة القصيرة في الجزائر تتخذ لها مسارا نهائيا، أو شبه نهائي، وإذا هي تترجم إلى بضع لغات عالمية (...)، وببعض هذا التصور يمكن أن تصنف القصة الجزائرية المعاصرة، بمضمونها الراقي، وبتقنياتها الحديثة أيضا، وبنزعتها الإنسانية التقدمية في التراث القصصي الإنساني، ذلك بأن القصص التي تترجم إلى بضع لغات من اللغات الكبيرة لا يجوز أن تعد غير عالمية التأثير..."[2].

هذا الازدهار الذي عرفته القصة القصيرة الجزائرية، هو ما دفع بعبد الملك مرتاض إلى دراستها في كتاب (القصة الجزائرية المعاصرة) –يريد بها القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة– دراسة منهجية متجددة، طبقها على مدونات قصصية ناضجة.

عالج مرتاض في القسم الأول (مضمون القصة الجزائرية المعاصرة)، فجاء الفصل الأول مشتملا على خمسة قصاصين، وسبع مجموعات قصصية (الكاتب وقصص أخرى، الأشعة السبعة لابن هدوقة، القرار، الصعود نحو الأسفل للحبيب السائح، الأضواء والفئران لمصطفى الفاسي، الصداع لأحمد منور، تحت الجسر المعلق لعثمان سعدي)، وقد درس الناقد هذه المجموعات القصصية من حيث المضمون الاجتماعي (في الفصل الأول)، هذا المضمون الذي ارتكز أساسا على محاور (الفقر، الهجرة، والأرض، والسكن)، ما عدا مجموعة (تحت الجسر المعلق لعثمان سعدي) التي انصبت على

[1]- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص07.

[2]- نفسه ، ص 09.

الموضوعات الوطنية، بالإضافة إلى كتابات ابن هدوقة "الذي لم يكن في كتاباته القصصية ذا ميل اجتماعي، قدر ما كان وطني النزعة إنسانيها"[1].

كما عالج الناقد المضمون الوطني في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفصل الثاني، والتي اشتملت على مضمون ثوري وطني (الأشعة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة، عودة الأم لأحمد منور، عندما تكون الحرية في خطر لمصطفى الفاسي، البيت الصغير للحبيب السائح، إجازة بين الثوار لعثمان سعدي).

أما القسم الثاني من بحثه — وفيه برز التجديد المنهجي للناقد — فقد خصصه لدراسة بعض القضايا الفنية: الشخصية وحيزها (قصة هلال لمنور، الأضواء والفئران لمصطفى الفاسي، إجازة بين الثوار لعثمان سعدي، الرجل والمزرعة لابن هدوقة، تحت السقف للسائح) محللا سلوك الشخصية وخصائص الحيز لهذه الأقاصيص الخمس في الفصلين الأول والثاني.

وقد اختتم مرتاض دراسته للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بدراسة المعجم الفني لدى (السائح وابن هدوقة)، بالإضافة إلى دراسة بعض القضايا الفنية المشتركة في القصة الجزائرية المعاصرة.

وتتطور الأطوار بالقصة، وهاهي تنتقل من صيغتها القديمة إلى صيغتها الجديدة، بل إلى صيغتها الأجد، والتي تمثلت في ظهور القصة القصيرة جدا، والتي تعرف بأنها "جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة، وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب، واستعمال النفس الجملي القصير الموسوم بالحركية، والتوتر المضطرب، وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار، كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ماهو بياني ومجازي، وذلك ضمن بلاغة الإيحاء والانزياح والخرق الجمالي"[2].

ولم يلبث عبد الملك مرتاض، هذا الناقد الموسوعي، أن ركب قارب الحداثة، وسافر في عوالم القصة القصيرة جدا ناقدا، ومحللا، من خلال تسليط الأضواء على كتابات الكاتب الإماراتي (سلطان

[1]- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة ، ص16.

[2]-جميل حمداوي عمرو: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا— المقاربة الميكروسردية— مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2013، ص 16.

العميمي)، فأصدر كتابا بعنوان (شعرية القص وسيمائية النص – تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة) وفق منهج مستوياتي، سلط من خلاله الضياء على النص من مستويات مختلفة، أدناها خمسة:

المستوى الأول: شعرية اللغة وكثافتها في مجموعة: تفاحة الدخول إلى الجنة.

المستوى الثاني: سيمائية الشخصية وحركاتها في نفس المجموعة.

المستوى الثالث: تحليل البناء الحدثي وتدويره في المجموعة.

المستوى الرابع: بناء الحيز وتدويره في مجموعة: تفاحة الدخول إلى الجنة.

المستوى الخامس: مسار الزمن وبتره في المجموعة.

وقد ارتأى الناقد أن يجتزئ بتحليل أربعة أعمال منها:

أقصوصتان تغريدتان (تفاصيل صغيرة)و (صد...مات)، وقصتان اثنتان (في غمزة عين) و (أنفاس).

أول قضية أثارها عبد الملك مرتاض هي قضية الاضطراب المصطلحاتي المتعلق بمصطلح القصة القصيرة جدا الذي شهد شيوع مصطلحات عديدة من نوع "الومضة الحكائية، السرد الخاطف، التخييل المجهري، النص الميكروسردي، النصيص، القشيرة، الشذرة، القصيصة، الومضة والأقصودة (وهي منحوتة من الأقصوصة والقصيدة) والأقصة (وهي منحوتة من الأقصوصة والقصة...)"[1].

من أجل ذلك نجده يضرب صفحا عن مصطلح (القصة القصيرة جدا) الذي هو في نظره "شرح في حقيقة الأمر للمصطلح، وليس مصطلحا" [2]،معوضا إياه بـ (الأقصوصة البرقية)، أو (الأقصوصة التغريدة)، وتارة (الأقصوصة) دون وصف.

يذهب بعدها إلى تحليل سمات مفاتيح نص الأقاصيص المدروسة، تحليلا سيمائيا عالجها من حيث شعرية اللغة وكثافتها مستعملا في تحليله إجراءات سيمائية مختلفة (التباين، التشاكل، المجازات والاستعارات، الانزياح، تعدد القراءات...).

[1]-علاوة كوسة: موسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر- سير ونصوص، تقديم أ/د يوسف وغليسي، ط01، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر ،2017، ص 9-10.

[2]-عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيمائية النص- تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة– البصائر الجديدة للنشر والتوزيع، الجزائر (دت)، ص05.

وفي تحليله للشخصية القصصية انطلق من البحث في أمر الشخصية من عنوان المجموعة نفسها، والتي يرى فيها "أن مثول الشخصيات لا يكمن في عنوان هذه الأقصوصة، ولكنه يكمن فيما وراءها، أي فيما تحيل عليه من دلالات غائبة، تمثلها بعض السمات الحاضرة، مما يذر القراءة مفتوحة على تأويلات خصيبة لا حدود لها"[1]،ثم أخذ يحلل الملامح السيمائية للشخصية في الأقاصيص المختارة.

كما خصص المستوى الثالث لدراسة الحدث القصصي، أما المستوى الرابع، فخصصه لبناء الحيز، مستهلا دراسته بعنوان فرعي أسماه (نحو تأسيس لنظرية الحيز) شارحا مصطلح الحيز، ومدافعا عن تسميته كعادته في جميع دراساته التي تتعلق بـ "الحيز"، ومثل هذا الصنيع عالج به مسار الزمن في مجموعة (تفاحة الدخول إلى الجنة)، ليختتم دراسته بملحق لنصوص القصص المحللة.

[1]- عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيمائية النص ، ص80.

2- الرواية:

أول ما تتميز به الرواية عن سائر الفنون الأدبية الأخرى هو عدم التوصل إلى مفهوم جامع شامل لدى جمهور الباحثين، ولعل هذا راجع إلى "ازدهار الرواية، وتعدد أنواعها، واتساع أغراضها، واختلاف أساليبها، وتدرج مستوياتها، وتنوع مصادرها وسرعة تطورها (...)، كل ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرا صعبا"[1].

وبالعودة إلى مدلول الرواية نجد أن مصطلح الرواية "من الري، ومدلولها الحسي كان نقل الماء من موضع إلى موضع لدى الأرض، أو إشباع الظمأ لدى الكائنات الحية، ثم أصبح يدل اصطلاحا على نقل الخبر أو الحديث من شخص إلى شخص، ولذلك ارتبطت بعلم الحديث الشريف، وبالتاريخ والأدب"[2].

والرواية "سرد قصصي نثري طويل، يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعات الشخصية"[3].

إن الرواية جنس أدبي نثري ، يكتسب صفة الخيال ، و يتخذ من الحياة اليومية العادية بشخصياتها ، وحوادثها مادة أولية في نسج كيانها الخيالي .

والرواية من الفنون الأدبية التي حظيت باهتمام كبير من قبل عبد الملك مرتاض- ولا غرابة في ذلك- فهو روائي بالدرجة الأولى، إنه صاحب روايات (دماء ودموع، نار و نور، وادي الظلام، مرايا متشظية، رباعية الدم والنار، ثلاثية الجزائر، ثنائية الجحيم، وشيء آخر...)، بالإضافة إلى انشغاله بالرواية في كتب كثيرة منها: (فنون النثر الأدبي في الجزائر، عناصر التراث الشعبي في اللاز، تحليل الخطاب السردي، في نظرية الرواية)، ومقالات كثيرة أخرى لعل أهمها (بنية السرد في الرواية العربية الجديدة)، و (العجائبية في رواية ليلة القدر...).

---

[1]-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99.

[2]-عبد الرحمان عبد الحميد علي: الفنون الأدبية-القصة، المقالة، المسرحية، ط01، دار الكتاب الحديث، القاهرة ،2014، ص06.

[3]-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 176.

أول تعامل للناقد مع الفن الروائي كان في كتاب (فنون النثر الأدبي في الجزائر) وذلك من خلال بحثه في الفن الروائي الجزائري خلال فترة (1931-1954)، والملاحظ أن مرتاضا لم يطلق عليه مصطلح(رواية)، وإنما تعامل معها على أساس (قصة طويلة)، وذلك حين تحدث عن (غادة أم القرى) لـ (أحمد رضا حوحو)، وقد وصفها بأنها "من النوع القصير — إن صح مثل هذا التعبير- ولكنها جاوزت في حجمها مفهوم القصة القصيرة بكثير" [1]، ومن ثم اعتبر مرتاض هذه الرواية (قصة طويلة)، بمعنى أنها (رواية قصيرة).

والنثر الأدبي الجزائري خلال هذه الفترة لم يعرف إلا رواية واحدة لا ثانية لها، وهي رواية (غادة أم القرى) والتي حظيت بإعجاب معظم الكتاب والقراء الجزائريين الذين سارعوا إلى اقتناء الرواية، وقراءتها.

كما خاض عبد الملك مرتاض غمار الفن الروائي من خلال دراسته لرواية (اللاز) للطاهر وطار: (عناصر التراث الشعبي في اللاز)، وكانت هذه الدراسة موضوع دعوة علمية تلقاها من أجل المشاركة في مؤتمر القصة العربية بمكناس.

جاءت دراسته في قسمين:

القسم الأول: في مضمون التراث الشعبي الوارد في اللاز، درس في الفصل الأول منه: المعتقدات الشعبية في اللاز.

وفي الفصل الثاني: في مضمون الأمثال الشعبية في اللاز.

أما القسم الثاني فخصصه لبعض القضايا الفنية (سلوك الشخصيات في نص اللاز، الحيز والزمان في اللاز، البنية والإيقاع في الأمثال الشعبية الواردة في اللاز).

تؤسس رواية (اللاز) عالمها السردي انطلاقا من التراث الشعبي، فالعنوان ذاته (اللاز) "ذو نزعة شعبية ثابتة شكلا ومضمونا، وسطحا، ودلالة..." [2].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص191.

[2]-عبد الملك مرتاض:عناصر التراث الشعبي في اللاز-دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية-،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1987،ص10.

يرى الناقد أن نص (اللاز) ينتمي إلى العالم الخيالي، غير الواقعي، ولو "وصف ألف مرة ومرة بأنه ينتمي إلى الواقعية: فأين هذه الواقعية..."[1]، كما يذهب بالقول إلى أن "الخطأ كل الخطأ في الذهاب إلى اعتبار النص – ونريد هنا بالذات إلى نص اللاز — وثيقة تاريخية تتحدث عن ثورة التحرير الجزائرية، بحيث يجوز للمؤرخ أن يعول عليها في كتابته، فيقتنع بأن اللاز هو ابن زيدان، وأن زيدان أخو حمولحا ...، من أجل كل ذلك فإن الميل إلى عد النص، روائيا كان أم قصصيا، أم مسرحيا، نصا خياليا قبل كل شيء هو المذهب الأدنى إلى الاستقامة، والأقرب إلى منطق وظيفة الأدب وطبيعته من حيث هو عمل إبداعي جمالي، لحمته الخيال الرحيب، على الرغم من أنه عكس لواقع، أو يجب أن يكون كذلك على الأقل..."[2].

وكما أشرنا سابقا إلى أن نص اللاز ذو نزعة شعبية، فإنه آثر استعمال الأمثال الشعبية التي عالجت شؤونا متفرقة من الحياة، والتي غلب عليها خصوصا المثل الشعبي الجزائري "ما يبقى في الواد غير حجاره".

وقد درس الناقد سلوك الشخصية، وتفكيرها من خلال حضور الأمثال الشعبية، بالإضافة على دراسته لعنصري الحيز والزمان دراسة أدبية خالصة، ليختتم بحثه بدارسة البنية والإيقاع في الأمثال الشعبية الواردة في نص (اللاز).

كما ألف عبد الملك مرتاض عددا من الكتب التي عادة ما تكون الهيئة الداعية هي السبب في الإقدام على تأليفها، ومن بين هذه الكتب (تحليل الخطاب السردي —معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق)، حيث يعود الفضل في كتابة هذه الدراسة التحليلية لنص (زقاق المدق) إلى كلية الآداب في جامعة القاهرة، وذلك للإسهام بدراسة في الندوة العالمية التي جرت في شهر آذار من سنة تسعين وتسعمئة وألف حول نجيب محفوظ.

ومن بين أسباب اختياره لهذه الرواية، هو اعتبارها "إحدى قمم الأعمال الروائية العربية إطلاقا، باعتراف بعض المستشرقين أنفسهم، حيث ألفينا مثلا فيال، كما يقول أندري ميكائيل، يعتبر هذه الرواية واحدة من أفضل ما أنتجه نجيب محفوظ من روايات معروفة في هذا اليوم"[3].

---

[1]- عبد الملك مرتاض:عناصر التراث الشعبي في اللاز ، ص75.

[2]-عبد الملك مرتاض :تحليل الخطاب السردي، ص102-103.

[3]-نفسه، ص22.

استهل الناقد دراسته بمدخل إشكالي، تمثل في (التحليل الروائي... بأي منهج؟)، وخلص إلى أن "أي منهج حداثي، لا يعجزه أن يتناول نصا غير حداثي" [1]، ولهذا نجد الناقد قد تعامل مع رواية (زقاق المدق)، والتي كتبت أثناء الحرب العالمية الثانية، بمناهج حداثية تمثلت في استعماله لمنهج مركب (تفكيكي سيمائي).

إذن، دخل مرتاض عالم الرواية التطبيقي مع نجيب محفوظ من خلال تحليله لرواية (زقاق المدق) والتي عالجها في قسمين:

القسم الأول: البنى السردية في زقاق المدق (البنية الطبقية القهرية، البنية المعتقداتية، البنية الشبقية)، والقسم الثاني لدراسة بعض التقنيات السردية (الشخصية من حيث البناء والوظائف، تقنيات السرد في زقاق المدق، الزمكان في زقاق المدق، خصائص الخطاب السردي في زقاق المدق).

لقد اعتبر الناقد نص (زقاق المدق) ذا بنية سردية كلاسيكية، لذلك أعطى أهمية بالغة لعنصر الشخصية باعتبارها كل شيء في أي عمل سردي كلاسيكي البناء،هذه الشخصية التي عالجهافي أربعة محاور كبرى:(سيمائية الشخصيات، البناء المورفولوجي للشخصيات، البناء الداخلي للشخصيات، الوظائف السردية للشخصيات) محاولا تسليط الضوء في تحليله على سبع شخصيات مركزية هي: (حميدة-عباس الحلو- فرج إبراهيم-المعلم كرشة-حسين كرشة-أم حميدة-سليم علوان).

أما في دراسته لبعض التقنيات السردية، فقد استهل الناقد حديثه بعقد مقدمة نظرية عامة حول بعض الأصول السردية، كحديثه عن السرد، والمؤلف والسارد، بالإضافة إلى حديثه عن علاقة السارد بشخصياته، والتي عادة ما تنطوي تحت ثلاثة أضرب (سارد > شخصية، سارد = شخصية، سارد <شخصية)، ودراسته للأشكال السردية المختلفة (السرد بضمير الغائب، السرد بضمير المتكلم، والسرد بضمير المخاطب).

وأما بخصوص تقنيات السرد في رواية زقاق المدق، فقد لاحظنا على الناقد إبداعه لبعض المصطلحات السردية (بناء الحدث والمؤشر السردي، التمويه الحدثي، المناجاة، الارتداد، الإشارة...).

[1]- عبد الملك مرتاض :تحليل الخطاب السردي ، ص18.

وخلافا لما عودنا عليه الناقد، فإنه في تحليله لهذا النص الروائي، عمد إلى استعمال مصطلح (المكان) عوض مصطلح (الحيز) -الذي يفضله في معظم تعاملاته النقدية-، ذلك "لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص، مثل القاهرة، سيدنا الحسين، والأزهر، وهلم جرا..."[1].

ليختم مرتاض دراسته بإبراز خصائص الخطاب السردي في (زقاق المدق)، والتي اشتملت خصائص أسلوبية من (وصف، وتكرار، وتشبيه)، وخصائص سيميائية عالج من خلالها (عنوان النص ذاته، التناص المباشر، الروائح، العيون، الوجه وملامحه، الصوت، الألوان...).

وبعد جهود تطبيقية كبيرة يدخل مرتاض عالم التنظير الروائي، مؤلفا كتابا نظريا مهما (في نظرية الرواية)، هذا الكتاب الذي يعد موسوعة معرفية لا يستغنى عنها.

محتوى الكتاب عبارة عن مقالات، بلغ عددها تسع مقالات: المقالة الأولى: الرواية: الماهية والنشأة والتطور، المقالة الثانية: أسس البناء السردي في الرواية الجديدة، والمقالة الثالثة: الشخصية: الماهية/البناء/الإشكالية، المقالة الرابعة: مستويات اللغة الروائية وأشكالها، المقالة الخامسة: الحيز الروائي وأشكاله، المقالة السادسة: أشكال السرد ومستوياته، المقالة السابعة: علاقة السرد بالزمن، المقالة الثامنة: شبكة العلاقات السردية، المقالة التاسعة: حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية.

ولعل في عقد هذه المقالات ما يجيب على الإشكالية التي تطرق إليها مرتاض في بداية دراسته: "الرواية، هذه العجائبية، هذا العالم السحري الجميل، بلغتها، وشخصياتها، وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها، وما يعتور كل ذلك من نصيب الخيال، وبديع الجمال: ما شأنها؟ وما تقنياتها؟ وما مشكلاتها؟ وكيف نكتبها إذاكتبناها؟ وكيف نبني عناصرها إذا بنيناها؟ وكيف نقرؤها إذا قرأناها؟"[2].

وكان متن هذا الكتاب بالفعل إجابة عن جل تلك الطروحات التي تساءل حولها ؛ ومرتاض من خلال مؤلفه هذا، يكون قد أصدر بحثا نظريا علميا أكاديميا، يخدم فئة الباحثين المقبلين على دراسة الفن الروائي، وكل ما يتعلق به من تعريف، وذكر خصائص كتابته، وبالأحرى —كل ما يتعلق بمجال — البحث في تقنيات السرد الروائي-.

[1]-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص245.

[2]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص07.

والملاحظ على عبد الملك مرتاض أنه يزاوج في أعماله بين التنظير والتطبيق، فإذا كان كتابه (في نظرية الرواية) يتجه نحو مجال التنظير الروائي بامتياز، فإنه خارج هذا الكتاب تعامل تطبيقيا مع بعض الروايات الجديدة، ومنها (رواية الجنازة لأحمد المديني).

استهل الناقد دراسته بطرح بعض المقدمات المنهجية حول الرواية الجديدة، منها: ما الرواية الجديدة؟

إن كسر كل الحواجز، وتجاهل كل الشروط والخصائص التي تكون دعائم، وركائز الرواية التقليدية، هو ما تدعو إليه الرواية الجديدة، حيث "إن تدمير الإنسان (الشخصية)، وتدمير اللغة بتعذيبها، وإزعاجها، ومحاولة إخراجها عما ألفه الناس في أساليب الكتابة الروائية، ثم خلخلة المسار الزمني بتقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يقدم، والتعمية على جريانه بشيء من التبهيت والتشحيب، ثم التعامل مع المكان تعاملا خاصا يثب به من مفهومه المكاني المألوف في الرواية التقليدية إلى مجرد حيز ميت شاحب لا تعرف ملامحه، ولا تدرك جغرافيته...، فكأن الرواية الجديدة تدمير لقواعد الحكي الموروثة عن الأعمال السردية الشهيرة في الآداب الإنسانية، ومنها ألف ليلة وليلة"[1].

أما عن أسباب اختياره لدراسة الرواية المغربية، فيرجعها إلى "أن الرواية في هذا الأدب، تمثل بحق القمة فيه، حيث بلغت درجة متميزة من النضج الفني، والوعي الفكري، والقدرة على البناء المتعدد المتجدد الناشئ عن التسلح بجهاز معرفي مقبول، والتطلع باستمرار إلى الاغتراف من تقنية الكتابة الروائية الحداثية"[2].

وأما شأنه برواية (الجنازة)، فلما يرى فيها من "خصائص سردية، وبنى حكائية لا ينبغي أن تلفي سبيلها إلا إلى الرواية الجديدة بالمفهوم الدقيق"[3].

وقد اقتصرت دراسة الناقد على الجانب اللغوي فقط في تحليله للرواية، دون أن يعطي أهمية للجوانب السردية الأخرى (المكان، الشخصية، الزمان...)، وقد صرح بذلك في قوله: "إننا لم نرد من

---

[1]-عبد الملك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة – الجنازة أنموذجا–، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد الثالث، يونيو 1994، ص11-12.

[2]-نفسه، ص16.

[3]-نفسه، ص19.

وراء هذه المدارسة لنص (الجنازة) إلى الشمولية والإحاطة...، وإنما أردنا فقط إلى رسم صورة مصغرة لهذا العمل السردي الحداثي"[1].

لقد عالج الناقد المستويات اللغوية في نص (الجنازة) من خلال أربعة مستويات: (المستوى المعجمي، المستوى النحوي، المستوى الحركي، المستوى التناصي).

على المستويين المعجمي، والنحوي، ركز مرتاض على استنباط بعض الهنات، أو الأخطاء المعجمية والنحوية التي كانت تسقط فيها لغة نص (الجنازة).

أما على المستوى الحركي ويريد به "إلى مستوى اللغة الروائية التي تتسم بالحركية والانتقال من طور إلى طور، ومن حال إلى حال، أي من مستوى من اللغة إلى مستوى آخر دون أن تفقد الرباط الأسلوبي العام الذي يربط الأدنى بالأعلى من وجهة، والأعلى بالأدنى من وجهة أخراة" [2]، فقد عالج اللغة من خلال جملة من المستويات (الطقوس الدينية – التراث – التقديم والربط – تقاطع الحوار – التسلسل والتكرار – الأحكام والحكم – السخرية...).

ليختم دراسته بتبيان المستوى التناصي الذي وظف توظيفا فنيا في نص الجنازة، والذي صنفه إلى ثلاثة أصناف: [3]

1 -صنف يتمثل في إدراج نصوص من التراث العربي الإسلامي بحذافيرها.

2 -صنف يتمثل في إدماج آيات قرآنية على سبيل الاقتباس الأسلوبي طورا، وعلى سبيل التضمين طورا آخر، وهو الذي يشكل السهم المعلى في هذه المسألة.

3 -صنف يتجسد في التناص مع نصوص الحديث النبوي.

[1]- عبد الملك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة ، ص44.

[2]-نفسه، ص33.

[3]-نفسه ، ص39-40.

3- المقامة:

تعتبر المقامة من الأجناس الأدبية التي حظيت باهتمام واسع من قبل عبد الملك مرتاض، كيف لا وقد خصص لها أطروحة جامعية ضخمة تزيد عن خمسمئة صفحة، تمثلت في (فن المقامات في الأدب العربي)، حيث وقف وقفة علمية جادة، عالج من خلالها هذا الفن العربي معالجة عامة شاملة "من يوم بزوغه إلى يوم أفوله، بالإضافة إلى البحث في خصائصه الفنية، والخوض فيها اعتوره من تطورات خلال عصور تاريخ الأدب العربي"[1].

أول ما استهل به دراسته للمقامة هو الكشف عن مدلول لفظ (مقامة) من الناحية اللغوية، حيث يعني "المجلس من حيث هو مجلس، أو الجماعة من الناس" [2]، إذ "يقال للجماعة يجتمعون في مجلس (مقامة):

ومقامة غلب الرقاب كأنهم: جن لدى باب الحصير قيام"[3].

كما يدل لفظ المقامة على اسم مكان "فالمقامة بضم الميم الأولى، وفتحها اسم مكان بمعنى المجلس الذي يجلس فيه جماعة من الناس، وقد وردت في القرآن الكريم أيضا بهذا المعنى، فقد جاءت على سبيل المثال في وصف الجنة "حسنت مستقرا ومقاما"، أي موضعا"[4].

وهو ما أشار إليه مرتاض، حيث يحيل لفظ (مقامة) إلى اسم مكان، وذلك من الناحية الصرفية البحتة "لفظ مقامة اشتق من قام، وهو اسم مكان القيام، ثم توسع فيه حتى أطلق على كل ما يقال في هذه المقامة-أي المجلس- من كلمة، أو خطبة، وكل حديث أدبي مقامة"[5].

نخرج من هذا بأن لفظ (مقامة) يطلق على المجلس والجماعة من الناس، والموضع أو المكان الذي يجتمع فيه.

---

[1]-عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980، ص03.

[2]-نفسه، ص09.

[3]-علي عبد المنعم عبد الحميد: النموذج الإنساني في أدب المقامة، ط01، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوميديا للطباعة، القاهرة ،1994، ص17.

[4]-طه وادي: القصة ديوان العرب- قضايا ونماذج- ط01، مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2001،ص44.

[5]-عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص12.

كما بحث مرتاض عن مدلول كلمة (مقامة) في مجالي الشعر والنثر، حيث لم تكد تخرج مدلولاتها في مجال الشعر عن دائرة: "مجلس، أو موضع يقام فيه، جماعة من الناس يجتمعون في مجلس، موقف للفصل في خصومة، أو حض على الخير"[1].

أما في مجال النثر، فقد عالج مدلولها عند خمسة من الكتاب، وهي لا تخرج عن مفاهيم: المواقف، المجالس، أو الخطب، الأحاديث الوعظية.

وتبقى المقامة تائهة تتخبط بين تعاريف هذا، وذاك، كما يقول مرتاض، لم يتهيأ لها معنى جديد إلى أن جاء زعيم فن المقامات بديع الزمان، فألبس المقامة حلة لم تلبسها من قبل، وإذا المقامات فن أدبي قائم بذاته، لا يعني الجلوس ولا الجالسين، وإنما يعني أقصوصة طريفة، أو حكاية أدبية مشوقة، أو نادرة من النوادر الغريبة يضطرب فيها أبطال ظرفاء يتهادون الأدب، ويتبادلون النكت في ابتسام ثغر، وطلاقة وجه، فقد أصبحت المقامة تعني منذ ظهور فن البديع الأقصوصة أو الحكاية أو النادرة المصبوبة في ألفاظ أنيقة وأسلوب مسجوع"[2].

من خلال ما سبق، أكد مرتاض عدم استقرار مدلول لفظ (مقامة) إلا بعد ظهور بديع الزمان الذي أدخل المقامة داخل دائرة الفنون، وجعلها فنا قائما بذاته له خصائص ومقومات يقوم عليها.

ونحن بدورنا نود أن نشير إلى أن عبد الملك مرتاض نفسه اضطرب في وصف بعض النصوص المقامية، حيث أطلق عليها تارة مسمى **الأحاديث**، ونستشهد لذلك بوصفه لمقامات الإبراهيمي على أنها (أحاديث)، و"لم يكن الإبراهيمي يصطنع المحسنات الثقيلة السمجة التي تفسد الكلام إلا حين كتب **أحاديث** سجع الكهان"[3].

وقوله: "ولعل أوضح فن يبدو فيه الإبراهيمي أديبا بالمفهوم الدقيق، سجع الكهان، وهي **أحاديث** أدبية كان ينشرها في البصائر"[4].

يضيف: "وعلى أن الإبراهيمي لم يلبث أن تحلل من الأسجاع حين تقدمت به الكتابة في هذه **الأحاديث**، أو هذه **المقامات**"[1].

---

[1]-عبد الملك مرتاض : فن المقامات في الأدب العربي ، ص17.

[2]-نفسه، ص23.

[3]-عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص332.

[4]-عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص127.

من خلال هذا القول الأخير، نلمس اضطرابا، أو نوعا من التداخل في استعمال المصطلحات، وعدم التمييز بينها، حيث جمع بين مصطلح الأحاديث ، ومصطلح المقامات، وجعل للمصطلحين نفس الدلالة، أو المعنى.

بل وذهب إلى أكثر من ذلك حين أطلق على بعض المقامات – تارة أخرى– لفظ **الرسائل**، وهو ما وجدناه حين وصف مقامات الزمخشري على أنها رسائل منمقة، "فهي أشبه ما تكون بالأحاديث الهادئة، **والرسائل المنمقة** التي تعالج مجردات من الأمور"[2].

بالإضافة إلى وصفه لإحدى مقامات الإبراهيمي بالرسائل "كما دبج رسالة مسجوعة في معظمها، هي رسالة مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة" [3]، وقوله: "ولم نقرأ شيئا يذكر بعد ذلك للإبراهيمي حتى بداية العقد الخامس، حيث ألفيناه يدبج **رسائل** من منفاه بأفلو، كأنها سبائك الذهب، ولعل في رسالة مناجاة **مبتورة** لدواعي الضرورة ما يؤيد رأينا..."[4].

وفي سياق آخر، نود معالجة قضية (مقامات الزهاد) وعلاقتها بالمقامات الفنية، وموقف عبد الملك مرتاض من هذه القضية.

أول ما يلاحظ على مرتاض هو عدم اعترافه بوجود نوع من المقامات يطلق عليه (مقامات الزهاد)، وإظهاره للبون الشاسع بينهما، إذا أثبت أن "مقامات الزهاد أو العباد لا يحتمل أن تكون من جنس المقامات الفنية التي ابتكرها البديع لا من حيث الشكل، ولا من حيث الأفكار والمضمون العام، أما من حيث الشكل فإن أسلوب المقامات الهمذانية يخالف أسلوب هذه المقامات، بالإضافة إلى أن البديع كان يصطنع مفرد المقامات بالهاء، ينضاف إلى كل ذلك اختلاف طريقة العرض في الأثرين اختلافا تاما، وأما من حيث المضمون، فإن مقامات البديع وأصحابه، كانت تعالج موضوع الكدية لا تكاد تتجاوزه إلا في أحوال معروفة، في حين أننا نلفي هذه المقامات الموسومة بمقامات الزهاد والعباد، تعالج موضوعا واحدا معروفا، هو الوعظ والتزهيد في الدنيا"[5]، بالإضافة إلى انتماء

---

[1]- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ، ص 131.

[2]-عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص248.

[3]-نفسه ، ص343.

[4]- نفسه، ص336.

[5]-نفسه، ص91.

المقامات الفنية إلى المجال الأدبي الصرف،بخلاف مقامات الزهاد التي تتخذ من المجال الديني مرجعا أساسا لها، من أجل ذلك يقول مرتاض: "نرفض حتى المقارنة بين أثرين مختلفين: أحدهما أدبي صرف، وأحدهما الآخر ديني، أو شبه ديني"[1].

أما عن الصلة التي قد تجمع بين هذين الأثرين، فتعد صلة ضيقة محدودة جدا من منظور مرتاض، إذ "إن الصلة بين الأثرين واهية جدا، بحيث لا تكاد تبين إلا بمقدار، وهي أوضح وأثبت ما تكون في جانب المضمون في بعض جوانبه الضيقة من حيث إن المقامات عالجت هي أيضا الأفكار الوعظية وتناولتها، ومع ذلك فإن المقامات الفنية عالجت هذا الموضوع بأسلوب فني، لا يمت إلى أسلوب الوعظ الذي جاء في مقامات الزهاد بمأتة من الموات"[2].

وإذا كان عبد الملك مرتاض قد عالج المقامات، في ذلك العهد، بروح منهجية تقليدية، لا تتجاوز الإطارين التاريخي، والانطباعي، بحكم أنه لما يدرك المناهج الحداثية بعد، فإنه عاد بعد نحو ربع قرن من الزمان إلى موضوع المقامات –تارة أخرى– وقد تسلح بعدة منهجية جديدة استثمرها في دراسته لمقامات السيوطي (المقامات الياقوتية أنموذجا)، مشيرا إلى أن الفضل في إنجاز هذه الدراسة يعود إلى دعوة تلقاها من جامعة مؤتة، ممثلة في شخص رئيسها الأستاذ الدكتور (مُحَمَّد عدنان البخيت)، ضمن فعاليات الندوة الدولية التي انعقدت حول الشيخ جلال الدين السيوطي.[3]

الدراسة عبارة عن (تحليل سيميائي لجمالية الحيز في المقامة الياقوتية)، وقد ارتأى أن تكون معالجته لهذه المقامة من وجهة نظر حداثية، يقرأ النص من خلالها، ويؤوله، ويحلله، ويشرحه من أربعة مستويات:

المستوى الأول ينصرف إلى سيميائية التشاكل في المقامة الياقوتية، المستوى الثاني، ويتعلق بسيميائية الألوان، أما الثالث فيتمحض لجمالية الحيز، والأخير ينصب على جمالية الإيقاع في الياقوتية[4].

---

[1]-عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي ، ص104.

[2]-نفسه، ص106.

[3]-عبد الملك مرتاض: جمالية الحيز في مقامات السيوطي –دراسة–، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996، ص05.

[4]-نفسه، ص07.

ومهما يكن من أمر فإن (المقامة) عند الناقد مرتاض تعد "من أعظم الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي شأنا، وأطوله عمرا، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون...، إنه الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل"[1].

[1]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص21.

4- الحكاية:

لقد وجد الحكي مع وجود البشرية، إنه قديم قدم الشعوب، فقد اتخذت منه الأمم القديمة والبدائية وسيلة للتسلية واللهو.

والحكاية عمل أدبي يقص واقعا أو خيالا، ويتم نقلها وتداولها بين الشعوب والأجيال، وهي أقرب إلى التجربة البشرية، فحياة الإنسان منذ طفولته إلى مرحلة الشيخوخة عبارة عن حكايات، إنها "فن قديم يرتكز على سرد خبر متصل بحدث قديم انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال، مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور، نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينسجها حول حدث، أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب، ولذا فهو يستمتع بروايتها، والاستماع إليها، لأنها تدور حول محور شخوص، ومواقف تاريخية، ويصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وتعبير عن موقف الأسرة، أو القبيلة اتجاه الأحداث، وبالتالي تعبير عن رأي الشعب، وآماله إزاء حوادث عصره وأحواله السياسية والاجتماعية، ومن ثم فهي جزء مهم من تراثه"[1].

يرى (عبد الله إبراهيم) أن الحكاية "تنسج كيانها من مصادر كثيرة أبرزها: الأساطير، والخرافات والمكونات الميثولوجية، وعلى الرغم من أن الحكاية تعود في جذورها إلى طفولة المجتمع البشري، أي إلى المراحل الأولى لتكون وعيه، إلا أنها غالبا ما تنطوي على شبكة دلالية خاصة تشي بهدف يكتسب أحيانا صفة الحكمة، وأن هذه الدلالة المترشحة عن بنية الحكاية تتسع أحيانا لتكون منظومة شاملة تؤشر مختلف القضايا التي كانت تشغل مركزا أساسيا من اهتمامات المجتمع آنذاك"[2].

أما عن اهتمام عبد الملك مرتاض بالحكاية، فيأتي في سياق اهتمامه بالأدب الشعبي (على اعتبار أن الحكاية هي أساس التراث الشعبي)،الذي خصه بمجموعة من المؤلفات (الألغاز الشعبية الجزائرية ، الأمثال الشعبية الجزائرية، في الأمثال الزراعية، عناصر التراث الشعبي في اللاز، الميثولوجيا عند العرب، ألف ليلة وليلة...).

وتبرز عنايته الشديدة بالحكاية خصوصا في كتابيه: (عناصر التراث الشعبي في اللاز)، و(الميثولوجيا عند العرب)، وكتاب (ألف ليلة وليلة)، بدرجة أقل.

---

[1]-رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د-ت)، ص35.

[2]-عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي -مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة -ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء-، 1990، ص17.

في كتابه (عناصر التراث الشعبي في اللاز) تناول الحكاية بوصفها عنصرا من العناصر التراثية الشعبية التي تضمنتها (رواية اللاز للطاهر وطار)، خاصة ما جاء في الفصل الأول الذي عنونه بـ (المعتقدات الشعبية في اللاز)، حيث تناول بعض المظاهر الاعتقادية (الطيرة التي تعني التشاؤم الذي هو ضد التفاؤل، التشاؤم من الضحك، الشعوذة، غيبيات، حتمية وقوع القدر، الاعتقاد ببركة الأولياء، الإيلاع بالعدد الفولكلوري، وبعض الأساطير).

في دراسته لعنصر الغيبيات تناول مرتاض بعض الأساطير الشعبية التي برعت في نسجها الأخيلة الشعبية، من ذلك الحديث عن الغول، هذا الكائن الخرافي الذي يمثل شخصية مثيرة من شخصيات الحكايات الخرافية في الآداب الإنسانية، ومنها الأدب الجزائري، حيث "تزخر الحكايات الخرافية الجزائرية بالحديث عن هذا الكائن الأسطوري العملاق، وتعزو إليه نتيجة لذلك، أعمالا خارقة، وتصوره بصور مخوفة، وتصفه بصفات بشعة، وتعيره من القدرة الخارقة، والقوة المدمرة ما يسمو به عن الإنسان الضعيف البنية، المحدود القوة"[1].

بالإضافة إلى حديثه عن إيلاع الذهنية الشعبية بالأعداد الفولكلورية، ومنها خاصة العدد سبعة، الذي يكتسب حضورا شديدا في جميع الطقوس الدينية والحكايات الخرافية، وقد وصف (مرتاض) بعض نصوص اللاز بـ (النصوص السبعية)، مبررا أن الغاية من توظيف هذا العدد الفولكلوري "ترمي إلى أن الذهنية الشعبية الجزائرية و العربية و الشرقية بوجه عام، تميل إلى اصطناع هذا العدد،وتصطفيه من بين جميع الأعداد الأخرى إلا استمرارا لهيمنة هذا العدد على الخيال الشعبي"[2].

بالإضافة إلى تضمين (نص اللاز) لبعض النصوص الأسطورية (الأساطير الإسلامية، والأساطير الإفريقية خاصة ما تعلق بأسطورة أوديب الإغريقية).

أما في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) فقد درس الحكاية في التراث العربي القديم، عالج (مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة) وفق منهج حداثي، وقد جاءت دراسته في قسمين اثنين خصص الأول لمفاهيم الأسطورة العربية ومضامينها، والثاني لدراسة بعض القضايا الفنية.

في هذه الدراسة ميز الناقد بين ثلاثة مفاهيم ميثولوجية متداخلة: الخرافة، الأسطورة، الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية.

---

[1]-عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص18.

[2]-نفسه ، ص26.

في تعريفه للخرافة، خلص إلى أن العنصر الأكبر المميز لهذا النوع الأدبي هو العنصر الحيواني المشخص في العمل الإبداعي (بناء على التعريفات الغربية التي استند إليها) أما معنى الخرافة بالمفهوم المتداول في اللغة العربية فإنه يحمل أحد معنيين: خرافة النخلة بمعنى أطيب ثمرها، وإما أن تكون آتية من خرف الرجل، إذا فسد عقله من الكبر، ويقول مرتاض بالاحتمال الأول الذي إليه يميل، وبه يتعلق.

كما عالج مفهوم الأسطورة في اللغات الغربية، وبعض المعاجم العربية، وخلص إلى أن الأسطورة "جنس قريب من القصة (تحت أي شكل من أشكالها السردية الكثيرة المختلفة)...، فهي إذن قصة مرتبطة بمظهر ديني خرافي، فهي تتناقض إذن بشكل صريح مع الحقيقة من حيث هي، سواء علينا أكانت دينية، أم تاريخية، أم غير ذلك شأنا"[1].

أما عن المفهوم الثالث للأسطورة، وهو الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية، فيقارب في تعريفها بين المفهومين الغربي، والعربي، وتعني: "قصة شعبية خارقة تقوم على أساس تاريخي (...)، ولعل هذا المفهوم من الأدب الشعبي أن يكون هو الأشيع والأعم في تراثنا العربي"[2].

وقد تطرق مرتاض كذلك في القسم الأول من دراسته إلى (صورة الغول في الذهنية العربية القديمة، الزواج من السعالي في الأساطير العربية، مظاهر اعتقادية في الميثولوجيا العربية)، ليخصص في القسم الثاني دراسة بعض القضايا الفنية المتعلقة بـ (الحدث وزمانه، الشخصية الأسطورية وحيزها، خصائص الخطاب في الأسطورة العربية)، وقد أردف كتابه هذا (في القسم الثالث من البحث) بملحق يتضمن نصوصا أسطورية منتقاة من التراث العربي القديم (إرم ذات العماد، الرئي شصار مع خنافر بن التؤم الحميري، أسطورة زواج عمرو بن يربوع بالسعلاة، أسطورة الزواج بفارعة الجنية، أسطورة شق علقمة بن صفوان، أسطورة عين وبار، أسطورة لقمان بن عاد مع النسور السبعة، من أساطير النسناس...).

أما في كتابه (ألف ليلة وليلة)، فقد اختار مرتاض حكاية (حمال بغداد) من بين حكايات ألف ليلة وليلة تناولها برؤية منهجية جديدة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، تعرض من خلالها إلى دراسة (الحدث، وعالم الشخصية، تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة، الحيز والزمن في

[1]-عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب-دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة-الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1989، ص15.

[2]-نفسه، والصفحة نفسها.

حكاية حمال بغداد، خصائص البناء في لغة السرد لحكاية حمال بغداد، المعجم الفني للغة السرد، فهارس ونصوص).

وقد مكنته هذه المنهجية من الوصول إلى نتائج جديدة مختلفة عما وصل إليه الدارسون السابقون لألف ليلة وليلة (من المستشرقين والباحثين العرب) على أن "مؤلف ألف ليلة وليلة مجهول الاسم، مجهول الشخص، ويحتمل أن يكون لها عدة من المؤلفين"[1].

ليخالف مرتاض هذه الآراء –مستندا إلى مجموعة من القراءات، والتساؤلات–: "إذ كيف يتعدد المؤلفون، وتتوحد اللغة الفنية للسرد؟ ثم كيف يتعدد هؤلاء المؤلفون، وتتوحد الرؤية الفنية، كما تتوحد المواقف والشخصيات، وتتشابه على تباعد بين الليالي ؟وكيف تفسر إذن هذه الوحدة الفنية العامة التي تطبع هذا الأثر السردي العظيم؟ هل يمكن لمجموعة من المؤلفين، أولي ثقافات مختلفة ، وإيديولوجيات متباينة ومنتمين إلى أزمنة، وأمكنة متباعدة أن يوفقوا إلى نسج هذا العمل الفني الكبير على هذه الصورة من الانسجام، والتلاؤم، وهو ما أطلقنا عليه: الوحدة الفنية للسرد؟ وهل سهل على الآخر أن يقلد الأول؟ وهل يجوز إذا يسر عليه ذلك، أن يجاوز الشكل السردي العام الذي يمكن أن يتأتى له إلى المعجم الفني العام لهذا السرد، عبر ألف ليلة وليلة، أي عبر مئات الحكايات الجزئية، وعشرات الحكايات الكلية؟"[2].

خلص مرتاض بعد طرحه لمعظم تلك التساؤلات إلى أن مؤلف حكايات ألف ليلة وليلة يكون "بغدادي الدار، رشيدي العهد، عربي الثقافة، وطني النزعة، كأنه مندسا في بعض قصور هارون الرشيد، حتى كأن هذه الحكايات إنما كانت ضربا من الدعاية العظيمة لشخصية هارون الرشيد، وحلمه وكرمه، وتواضعه، وعدله، وظرفه وأدبه"[3].

بل يمضي مرتاض إلى أكثر من ذلك، حينما يؤكد أن معظم الليالي دبجها (الجهشياري)، يقول: "إن الواضع الأول لخطة السرد على الأقل مؤلف مقتدر على الحكي، وله رؤية واضحة في تقديم السرد، ذو ثقافة أسطورية واسعة، وهي صفات تتجلى كلها في سيرة ابن عبدوس الجهشياري"[4].

---

[1]-عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، ص 229.

[2]-نفسه ، ص231.

[3]-نفسه، ص232.

[4]-نفسه، ص235.

5- المسرحية:

قبل التطرق إلى دراسة الأدب المسرحي من خلال منظور عبد الملك مرتاض، نود الإشارة أولا إلى مفهوم هذا النوع الأدبي، فما المقصود بالفن المسرحي؟

تعتبر المسرحية ذلك المجال الذي ينقل من خلاله الكاتب مشاعره، وأحاسيسه، وما يدور من خلده من أفكار سواء استمدها من خياله الواسع، أو من وقائع مجتمعه المحيطة به، ليقدمها في قالب حواري يعج بالأحداث الدرامية المتصارعة، وعلى هذا الأساس تعد المسرحية "الأداة أو الوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة من أفكاره ونظرياته، سواء السياسية منها، أو الاجتماعية، إنها الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها، وهي حجر ال زاوية في إقامة العرض المرئي، ورؤية مكتوبة وقعت، أو تقع، ويقدمها المؤلف في تسلسل منطقي، فيخصص الفصل الأول لطرح الموضوع، وعرضه، ثم يوالي نسج الأحداث مطورا هذا الموضوع في الفصل الثاني، وبعض من الفصل الثالث، حتى يصل إلى ذروة التعقيد، ثم يبدأ في الحل الذي يكون نتيجة طبيعية لتسلسل الأحداث، أو قد يأتي غير متوقع للمشاهدين، فيزيد من إثارتهم ومتعتهم"[1].

هذه لمحة سريعة عن مفهوم المسرحية عموما، أما عن رؤية مرتاض وأبحاثه في مجال الأدب المسرحي، فيمكن القول إن هذا النوع السردي يعد من أقل الأنواع الأدبية إثارة لانتباهه، فلم يعره كبير اهتمام، ولم يكن مرتاض بدعا من النقاد الجزائريين الذين تناولوا المسرح الجزائري، آنذاك، بل يصرح بأنه من الأوائل الذين باكروا إلى ذلك: "ومما يذكر أن أي دراسة شاملة لم تصدر إلى يومنا هذا حول الفن المسرحي في الجزائر، ما عدا دراستنا التي لا تبرح مخطوطة بحكم أنها أنشئت لنيل درجة جامعية، ولعلها أن تلقى بعض الأضواء على هذا الفن وتطوره في الجزائر، حين تذاع بين الناس" [2]، فكان في عمله (فنون النثر الأدبي في الجزائر) إشارة إلى دراسته للفن المسرحي في الجزائر، مرجعا إياه إلى سنة 1921، حيث تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر، هي فرقة"جمعية الآداب والتمثيل

[1]-شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية،2007، ص03.

[2]-عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص07.

العربي"[1]،مضيفا عوامل أخرى أسهمت في ظهور الفن المسرحي وتطوره في الجزائر، فكانت عوامل (وجود جمهور من المتفرجين، تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة، ومتطلبات حفلات المدارس العربية، و أخيرا زيارة جورج الأبيض للجزائر) من بين أهم العوامل التي ساعدت على تطور المسرح الجزائري –حسب الناقد–.

عالج مرتاض بعدها النشاط المسرحي في الجزائر ، و الذي حكم عليه بالحركية والنشاط، وظهور عدد من المسرحيات التي سلكت اتجاهين مختلفين أحدهما شعبي، يصطنع العامية، والآخر فصيح، راق.

أما عن الموضوعات التي عالجها الفن المسرحي الجزائري، فتباينت بين التاريخية والدينية والاجتماعية، والموضوعات الأدبية.

كانت هذه الخطوط النظرية العامة التي تطرق إليها مرتاض من خلال دراسته للفن المسرحي في الجزائر، وما وصله من تطور خلال فترة زمنية قاربت ربع قرن.

أما الفصل الثالث من الباب الثالث من بحثه، فكان فصلا تطبيقيا، خصصه الناقد لدراسة الناحية الفينة، فسلط الضوء على أهم عناصر الفن المسرحي، حيث عالج الشخصيات، و الحبكة ، والحوار،والوحدات الثلاث (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل)، محللا بعضا من المسرحيات (مسرحية عنبسة–أدباء المظهر–مسرحية الأستاذ لحوحو، مسرحية حنبعل لتوفيق المدني، امرأة الأب لأحمد بن ذياب، ويوغرطة لعبد الرحمان ماضوي، بالإضافة إلى مسرحية الخنساء لمحمد الصالح رمضان، و مسرحية مضار الخمر والحشيش والقمار لمحمد العابد الجلالي، والمولد النبوي لعبد الرحمان الجيلالي) مشيرا في الأخير إلى تباين المذاهب الفنية التي نهل منها كل كاتب مسرحي، بين المذهب الكلاسيكي المقيد بوحدات ثابتة، والمذهب الرومانتيكي المتحرر من القيود، والمذهب الواقعي.

وبالنظر إلى محدودية النصوص المسرحية التي عالجها في كتابه (فنون النثر الأدبي في الجزائر)، على الصعيدين الكمي (حوالي تسع مسرحيات)، والكيفي (الفني) فضلا عن كون الفن المسرحي مجرد جانب من الفنون النثرية الأخرى التي اهتم بدراستها هناك، فإن ذلك كله جعل الناقد لا يعير المسرحية اهتماما عميقا، بمقتضى ذلك الحال.

[1]-عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص197.

لكنه عاد بعد فترة إلى دراسة المسرح من باب المسرح الشعري، حيث درس مسرحية (رواية الثلاثة للشيخ الإبراهيمي) [1]من جوانب مختلفة، مركزا على (مواقف المسرحية، موضوع المسرحية، الظروف التي كتبت فيها المسرحية، متى كتبت المسرحية وأين؟دوافع كتابة المسرحية، ارتباط المسرحية بمؤلفها، شخصيات المسرحية، علاقة التراث برواية الثلاثة).

ويبدو بوضوح- من خلال عناوين هذه المباحث-أنه مسلم بأن (رواية الثلاثة) مسرحية، ولم يحد عن هذه الإشارة التجنيسية إلا مرة واحدة حين وصفها بـ "الأرجوزة الطويلة"[2].

كما أننا نجد مرتاضا لم يستعمل مصطلح الرواية إلا حين الإشارة إلى النص بعنوانه الأصلي (رواية الثلاثة)، و إن كانت الباحثة صورية غجاتي تشير في أطروحتها إلى بعض الاضطراب الاصطلاحي الذي لازم الناقد في نظرته إلى هذا العمل الدرامي :"و ربما يكون الناقد نفسه غير مقتنع كل الاقتناع بتجنيس هذا النص الأدبي مسرحا شعريا ، و يعكس ذلك تذبذبه في توظيف المصطلح الدال عليه ، عدم التزامه بمصطلح واحد ، فقد سمى هذا النص (أثرا شعريا)،و(مسرحية شعرية) و(مسرحية شعرية هزلية)،و(الرواية الشعرية الطريفة)،و(العمل المسرحي الجميل).وقد ذكرتنا هذه الحيرة المصطلحية بالدراسات النقدية المسرحية العربية في بدايات ظهور فن المسرح في البيئة العربية ، عندما كانت تنعت المسرحية بالرواية التمثيلية"[3].

[1]-مجلة (الثقافة)، تصدرها وزارة الإعلام والثقافة بالجزائر، السنة 07، العدد 38، أبريل-مايو 1977م، ص37.

[2]-نفسه ، ص38.

2-صوريةغجاتي : النقد المسرحي في الجزائر ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ،تخصص أدب جزائري ، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، السنة الجامعية2013/2012 ، ص 240.

ثانيا : الأجناس الأدبية وإشكالية التجنيس:

1- في مفهوم الجنس الأدبي:

إن البحث في قضية التجنيس يسعى إلى استكشاف مختلف القوالب الفنية، أو الخصائص التي يتوحد بها كل جنس أدبي في ذاته، وما يميزه عن غيره.

جاء في (لسان العرب) لابن منظور: "الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة (...)، والجنس أعم من النوع ، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال :هذا يجانس هذا أي يشاكله"[1].

وقد عمل بمقولة (الجنس أعم من النوع) بعض من الباحثين المعاصرين، أمثال عبد الملك مرتاض الذي خلص إلى تفضيل استعمال الجنس على النوع: "فقد وجدنا ابن منظور يقرر أن الجنس أعم من النوع، وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه أنواع، كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه جنسا، فإن المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعا في حقيقتها أنواع، وذلك كالهجاء، والرثاء، والمدح، والوصف، والغزل" [2]، ويضرب لذلك مثالا آخر بالرواية "حيث يمكننا اعتبار الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام: جنسا أدبيا، بينما الرواية التاريخية، أو البوليسية، أو الجنسية أو التجسسية... هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام"[3].

أما اصطلاحا، فالجنس الأدبي هو "مقولة تسمح بالجمع بين عدد معين من النصوص حسب معايير مختلفة، وترسي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها"[4].

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد السادس، ص43 (جنس).

[2]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص22.

[3]-نفسه، ص23.

[4]-مُحَمَّد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط01، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010، ص130.

2- الأجناس الأدبية والنظرية الكلاسيكية:

إن قضية الأجناس الأدبية قضية موغلة في القدم، حيث "يرجع الإرث التاريخي لنظرية الأدب إلى الماضي السحيق، فابتداء من أفلاطون بدأ اللغويون والفلاسفة، ونقاد الأدب يصنفون الأدب، ورائدهم في ذلك أفلاطون نفسه الذي صنف جنس الشعر إلى أنواع ثلاثة هي الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو مزيج من النوعين، والثالث وحده هو الذي يجمع بين صوت الشاعر ناطقا باسمه، وصوت الشاعر على ألسنة الأشخاص كما في الملاحم، وعلى الرغم من أن أفلاطون لم يستعمل كلمة غنائي، إلا أن النوع الثالث الذي عده مزيجا من النوعين القصصي والملحمي يندرج فيما يعرف بالغنائي والعلامة الفارقة التي تميزه عن النوعين أنه ذاتي، ففيه نجد صوت ناظمه معبرا عن نفسه، أو عن أشخاص..."[1].

بعد أفلاطون يأتي أرسطو الذي اتخذ من أفكار أفلاطون أساسا لتطوير نظرية الأجناس واضعا الخصائص الفنية والمعايير الدقيقة التي تميز طبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه، ليصبح بالفعل المؤسس الحقيقي لنظرية الأجناس الأدبية ومعه "يأخذ لفظ المحاكاة بعده الحقيقي، وكل شعر في نظره هو محاكاة، وهو يحدد هذه الأجناس انطلاقا من مستويين :

مستوى الموضوع المحاكي : فإما أن نحاكي أبطالا متفوقين ، أو نحاكي أبطالا متدنيين .

ومستوى الصيغة: وهي إما أن تكون سردية، أو درامية (...)"[2].

حيث انتقل أرسطو "من التصنيف المجمل إلى التصنيف المفصل فجنس الشعر عنده ثلاثة أنواع تتصف بالمحاكاة، ونوع رابع لا محاكاةفيه، وهو حري أن لا يحسب في الشعر، أما الثلاثة أنواع فهي: الملحمي والتراجيدي والكوميدي، وأما الرابع الذي لا يعد في الشعر، فهو المنظومات التعليمية التي تخلو من المحاكاة كتلك التي تنسب إلى هزيود"[3].

---

[1]-إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص -بحوث وقراءات-، ط01، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص16.

[2]-سعيد جبار: الخبر في السرد العربي - الثوابت والمتغيرات- ط01، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2004، ص53.

[3]-إبراهيم خليل: في نظرية الأدب، ص17.

كما فرق أرسطو أيضا بين التراجيدي (Tragedy) والكوميدي (Comedy) في الشعر، فشخصيات النوع الأول التراجيدي من الطبقة النبيلة المالكة، أما شخصيات النوع الثاني فتميل إلى الطبقة البسيطة العادية من الناس، كما ميز بين غاية كل من المأساة والملهاة، فغاية "المأساة هي التطهير (Catharsis) عن طريق إثارة الشعور بالإشفاق والخوف، أما الكوميديا فغايتها التطهير أيضا والتهذيب، عن طريق النقد، والسخرية والتهكم والإضحاك"[1].

وبالعودة إلى أرسطو، نجد دراسته لأنواع الأدب لا تقتصر على مجال الشعر، وحسب بل تجاوز أفلاطون بالتطرق إلى النثر حيث "صنف كتابا بعنوان الخطابة، وهذا الكتاب كان له تأثير في البلاغة العربية، والنقد العربي القديم أكثر من تأثير كتابه الشعر...، حيث في الخطابة تحدث أرسطو عن مزايا ثلاث تفرق الخطابي عن الشعري وهي : الجدل والتأثير والأسلوب، وقد تشترك الخطابة ببعض الأساليب كاختيار الألفاظ المجازية، والاستعارة، والتقابل، والطباق والمبالغة في التشبيه، وتختلف عن الشعر في خلوها من النظم (الوزن) لأن اعتماد الخطبة على الوزن تبدو مكلفة، وقد بقي هذا التصنيف الذي رسخه أرسطو سائدا لقرون"[2].

وعموما، فإن "نظرية الأجناس اليونانية سواء في صورتها الفلسفية التأملية مع أفلاطون، أو في صورتها النقدية الأدبية مع أرسطو، استطاعت أن تضع الأسس الأولى، والإطار العام الذي سارت عليه الإنسانية جمعاء عبر العصور المختلفة في التعامل مع الأدب وأجناسه"[3].

وأن النظرية الكلاسيكية تقوم على أساس النقاء الجنسي، والدعوة إلى استقلال الأجناس الأدبية بعضها عن بعض .

[1]-إبراهيم خليل : في نظرية الأدب ، ص 17.

[2]-نفسه، ص18.

[3]-سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، ص53.

3 – الأجناس الأدبية والنظرية الحديثة:

ظهر العصر الحديث وظهرت معه تغيرات، وتحولات جذرية مست نظرية الأجناس الأدبية، فتغيرت القوانين اليونانية القديمة، وانكسرت جميع حواجزها، وقواعدها الأساسية، فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي "تفترض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج، وأن تكون نوعا جديدا مثل التراجيكوميديا (المأسملهاةTragicomedy)"[1].

وهذا ما أكده (مُحَمَّد غنيمي هلال) حيث "يمكن أن يختلط جنس أدبي بجنس أدبي آخر ليؤلفا جنسا جديدا، كما في المأساة اللاهية، ويظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة، فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه، أو يزيد فيها، وهي دائما معللة مشروحة لدى القارئ الناقد"[2].

وهذه النظرة الحديثة للأجناس الأدبية، كما يؤكدها لنا كذلك (رنيه وليك، أوستن وارين) نظرية ذات طابع وصفي "ترى أن الأنواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية أو الثراء، وأيضا على أساس من النقاء (الجنس عن طريق التراكم، وكذلك عن طريق الاختصار)، وبدلا من تأكيد الفروق بين نوع وآخر، تعني النظرية —بعد أن كان الرومانتيكيون يؤكدون تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني– بإيجاد العامل المشترك في إطار كل نوع، والأفانين الأدبية المشتركة، والهدف الأدبي الموحد"[3].

إذن جاءت هذه النظرية الحديثة، وجلبت معها أفكارا ورؤى جديدة،فالنوع يختلط بالنوع والجنس يموت ويخلف مكانه جنسا آخر، وهكذا تصبح الأنواع الأدبية "كالكائنات الحية تسير دوما من موضع معين إلى وضع أكثر ارتقاء، أو أكثر نضجا أو ملائمة لأولئك الذين يقبلون على قراءة الأدب...،وتتسم هذه المسيرة بثلاث، إما أن يتطور كل نوع منها تطورا منفردا، وإما أن يشمل هذا

[1]-رنيه وليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة وتعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية 1992، ص326.

[2]-مُحَمَّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط07، نهضة نصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص119.

[3]-رنيه وليك، أوستن وارين: نظرية الأدب ، ص326.

التطور الأنماط التي تندرج في الجنس الأدبي كافة، وإما أن يطرأ عليها تغير تام، فتبدو منقطعة الجذور عن الجنس السابق"[1].

هذا على اعتبار أن الأدب "كان كائنا حياتيا شديد الانقسام، كالخلية الحية، ويتفاعل إيجابيا مع مختلف ألوان وأصناف المعرفة الإنسانية، يمتلك خاصية التكاثر والتنوع، فإن بقية الأنواع نلفيها تطلع من رحمه، وهي بدورها تعرف انقساما، أو تكاثرا يؤدي في النهاية إلى التعايش مع مختلف الألوان والأشكال الأدبية، ولذا بات من الصعب التفرقة بين هذه الأنواع في النص الواحد، لأن النص الأدبي الجديد صار يغرق وينهل، ويتغذى من مختلف النصوص الأخرى من أنواع، أو أجناس أدبية أخرى، فقلما نعثر في الراهن على قصيدة خالصة، أو رواية خالصة بالمفهوم التقليدي لهذه الأنواع أو الأجناس.

إذن صارت هذه الأنواع تأخذ من بعضها البعض، ومرد ذلك طبيعة المبدع الذي تعددت قراءاته، وتنوعت مرجعياته، وكذلك المتلقي الذي توسع أفق تلقيه"[2].

والثورة التي أقامتها النظرية الحديثة القائلة بالتجانس، والتداخل بين الأنواع الأدبية لم تتوقف عند هذه الحدود، بل "أصبحت محاولة حصر النص الأدبي في نوع بعينه، صار يضغط على تلقائية النص وتفاعلاته العميقة على المستوى التركيبي للنص من الداخل، ومن هنا عدت الفروق بين الأنواع الأدبية ضربا من المجازفة والتعدي على الطبيعة التشكيلية للنص، إن هذه الحدود التي تضبط النصوص وفقا لأنواع لا تخدم النص بقدر ما تقلقه، وتدخله في دائرة التكلف والافتعال، لأن الأنواع الأدبية أضحت تأخذ من بعضها البعض في معايشة وتناغم كبيرين، ولا مجال للتنافي والتضاد في شكل النص الأدبي الحديث، لأن النص صار يؤثر ويتأثر بالمعطيات الجديدة، والملابسات المحيطة به فكريا، وجماليا انطلاقا من امتلاك الواقع المعرفي بمستوياته الدقيقة، وتمفصلاته العميقة، ورؤاه المتغيرة وفقا للحالة الوجدانية للمبدع من جهة، وطبيعة التكوين الثقافي والجمالي للمتلقي من جهة ثانية..، و لا ريب في هذا، إذ أننا نلحظ أن الشعر والنثر مثلا قد عرفا هذا التداخل الذي لم يتحدد تباينه إلا على مستوى

[1]-إبراهيم خليل: في نظرية الأدب، ص34.

[2]-باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ط01، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن ،2010، ص202.

الإيقاع والوزن، وقد تجلت هذه الظاهرة أكثر ما تجلت في النصوص القديمة، كالأسطورة، والقصيدة، وكذا الحكاية والخرافة"[1].

من خلال ما تقدم يظهر لنا جليا أنه مهما تداخلت الأجناس، وتمازجت تبقى الأنواع محافظة على بعض من عناصر تكونها، وحقيقة ذلك أن "لكل فن من الفنون المختلفة – الفنون التشكيلية، الأدب–الموسيقى– تطوره الفردي، وهي تختلف بتوقيتها وبالعناصر المختلفة الداخلة في تركيبها، إلا أنه مما لا ريب فيه أن هذه الفنون على صلة دائمة بعضها ببعض آخر"[2].

ومما سبق يستنتج السعيد الورقي جملة من النتائج:

"أولا: أن لكل فن خصائصه المميزة، وأساليب صنعته الفنية التي توفر له هذه الخصائص.

ثانيا: أن النظرة التاريخية والمقارنة للفنون تؤكد على أن هناك علاقة تداخل وتمازج، وتأثير وتأثر بين الفنون، وأن هذه العلاقة قد ازدادت بشكل ملحوظ في الفنون المعاصرة بسبب الاتجاه إلى تحقيق النظرة الكلية الشمولية، وبسبب اتساع الإطار الحضاري للعصر وشموليته، وحاجة الفنان المعاصر إلى الإحاطة–على الأقل– بالتصور العام لهذا الإطار الحضاري.

وثالثا: أن علماء الجمال عندما تحدثوا عن العلاقة بين الفنون، اختاروا الشعر تمثيلا لفن الأدب، ولم يتحدثوا كثيرا عن علاقة القصة بالفنون الأخرى، وذلك لحداثة فن القصة– بطبيعة الحال–، فالقصة أحدث فنون الأدب على حين أن الشعر أقدمها، فقد كان مصاحبا لنشأة الفنون"[3].

أخيرا نقول إن نظرية الأجناس (سواء في مرحلتها الكلاسيكية الداعية إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، أو في مرحلتها الوصفية الحديثة الداعية إلى نماذج، وتداخل الأجناس فيما بينها)، "دراسة طوبوغرافية لأرضية الأدب في حقبة من الحقب، تكشف عن تضاريس هذه الأرض، بما فيها من أودية، وجبال شامخة، وما يعتورها من زلازل، واهتزازات باطنية، ورياح تهب عليها من نواح عدة،وجهات مختلفة، فهي بحث في عوالم مجهولة لكنها تعج بالحياة، فمن أفلاطون إلى جينيت مرورا

[1]- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية ، ص203.

[2]-السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة، ص01، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991، ص22.

[3]-نفسه، ص25.

بأرسطو، والشكليين الروس، ما يزال النقد يطمح لوضع خرائط، ورسوم بيانية، ترصد درجة التأثير في مسعى لجعل القارئ المهتم بالأدب يتحسس موضع خطاه، متنبها إلى الطريق التي عليها يسير، والغاية التي يصبو إليها ويتطلع"[1].

ترى كيف تعامل الدكتور عبد الملك مرتاض مع قضية الأجناس والأنواع في تعامله مع النصوص السردية؟!

[1]-إبراهيم خليل: في نظرية الأدب، ص35.

4- قضية التجنيس من منظور عبد الملك مرتاض:

لم يعر مرتاض قضية التجنيس أهمية بالغة، ولعلنا نجد في كتابه (في نظرية الرواية)، وكتاب (جمالية الحيز في مقامات السيوطي) بعضا من أرائه حول هذه القضية.

أشار الناقد في كتاب (في نظرية الرواية) إلى العلاقة التي تجمع بين جنس الرواية، وباقي الأجناس الأدبية (الحكاية والأسطورة، الملحمة، الشعر، المسرحية) وخلص إلى أن الرواية تشترك مع الحكاية والأسطورة في كون "الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع مع هذين الجنسين الأدبيين العريقين، وذلك على أساس أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام، لا تلقي أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا"[1].

وأما اشتراكها مع الملحمة، فمن حيث "إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل"[2].

وأما اشتراكها مع الشعر، فلأن الرواية "شديدة الحرص على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة"[3].

وأما "ميلها إلى المسرحية، أو اشتراكها معها في خصائص معينة، واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة، فلأن الرواية هي أيضا، شيء قريب من ذلك، ذلك لأن الرواية، في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تستميز به المسرحية، وهو الشخصية ، و الزمان ، والحيز ،واللغة ، و الحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"[4].

وعلى الرغم من اشتراك الرواية مع باقي الأجناس الأدبية في طائفة من الخصائص، إلا أنها تبقى متفردة بخصائص تميزها عن غيرها، وفي هذا يقول الناقد: "وأما كون الرواية متفردة بذاتها، فلأنها

[1]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص11.

[2]-نفسه، والصفحة نفسها.

[3]-نفسه، ص12.

[4]-نفسه، ص13.

ليست، فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة، أو منجمة، فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا ،وهي غنية بالعمل اللغوي، ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة ، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة ،و هي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل، حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية، وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان، والحيز، والحدث، فهي إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد، حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها"[1].

إن عبد الملك مرتاض لا يمانع من التداخل بين الأجناس الأدبية، في بعض الخصائص أحيانا، لكنه يدعو إلى الحفاظ على الخصائص الأساسية، الأصيلة التي تميز كل جنس أدبي عن الآخر، إذ يرى في كتابه (جمالية الحيز في مقامات السيوطي)، أن القصة من نسل المقامة، حيث يعتبرها ابنة لها، أو أنها فرع جديد انبثق عن أصل المقامة، لكن دون أن تكونها، يقول: "حقا إن القصة الفنية بحكم أنها ابنة المقامة، أو أنها شكل جديد لها، تتخذ كثيرا من خصائص المقامة، مثل اللغة، ولكن دون اللعب بها، ومثل الحبكة السردية التي تجدها ضعيفة طورا، وغائبة طورا آخر في المقامة، ومثل الشخصيات التي نلغيها ضعيفة الملامح ضئيلة الدور في المقامة"[2].

ويضيف: "كذلك يوجد زمان ومكان، وحدث في المقامة، ولكن دون المستوى الفني الذي يطبع القصة الفنية، وإذا كنا لاحظنا أن المقامة المضيرية تتخذ لها التقنية السردية الدائرية ، بحيث تبتدئ بالنهاية ،كما أن جانبا كبيرا من تقنياتها ينهض على التعامل العجيب مع اللغة، واللعب بها، فإن كل ذلك لم يكن كافيا لأن يجعل المقامة قصة فنية بكل ما يحتمل المصطلح من دلالة"[3].

نلاحظ أن الناقد من خلال مؤلفه هذا، قد أحاط بجميع جوانب أوجه الاتفاق والاختلاف بين الفنين المقامي والقصصي، ونفض الغبار عن هذا الإشكال من مختلف الزوايا (اللغة، الشخصية،

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

[2]-عبد الملك مرتاض: جمالية الحيز في مقامات السيوطي، ص13.

[3]-نفسه ، و الصفحة نفسها .

الحدث)، فمن حيث اللغة نجد أن "لغة القصة بحكم حداثتها، بسيطة، ولكنها في الوقت ذاته مكثفة، على حين أن لغة المقامة تنهض على العمل بالألفاظ أساسا، وعلى الغرابة المعتمدة في انتقاء المفردة المستعملة في السرد وعلى معمارية أسلوبية شديدة التنميق، عالية الأناقة، بديعة النسج إلى حد يمكن معه تشبيهها بالأصباغ التي يصطنعها الرسام في إنجاز لوحاته"[1].

أما من حيث الشخصية، فعلى اعتبار أن "شخصيات القصة متنوعة بملامحها، غنية بوجوهها، متناقضة بجبلاتها تبعا لكل قصة مفردة، على حين أن التأسيس الذي تنهض عليه المقامة لا ينوع في هذه الشخصيات إلا نادرا جدا، وإنما يتخذ من وجهين اثنين، أو شخصيتين اثنتين على الأصح تتبادلان الظرف، كما تتبادلان التراشق بالكلام البذيء والملاحة اللفظية الشديدة الحدة أساسا لها"[2].

أما الحدث فإنه "في جنس المقامة يختلف هو أيضا منه في جنس القصة، حيث إنه في هذه متنوع بتنوع أوجه الحياة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والعاطفية على حين أنه ينهض أساسا في جنس المقامة على حقول حديثة لا يكاد يجاوزها، ومعظمها يجري من حول القضايا الأدبية، والنحوية، والفكرية، والنقدية، والبلاغية"[3].

وعموما فإن عبد الملك مرتاض وإن لم يمانع من تداخل الأجناس والأنواع الأدبية في النص الواحد، بقدر محدد، فإنه لم يبلغ حد الدعوة إلى الكتابة المضادة للتجنيس، أي الكتابة العصية على انتماء جنسي محدد، بل هي الكتابة التي تنتمي إلى مجموعة من الأجناس والأنواع في وقت واحد. ومنه فإنه يمكن تصنيف الناقد ضمن قائمة النقاد الذين يميلون إلى الصفاء الجنسي عادة.

---

[1]-عبد الملك مرتاض : جمالية الحيز في مقامات السيوطي ، ص13 .

[2]-نفسه ، ص 16 .

[3]-نفسه ، و الصفحة نفسها .

الفصل الثاني

مناهج الدراسة السردية في الممارسة النقدية لدى عبدالملك مرتاض

أول ما نود أن نستهل به هذا الفصل هو طرح إشكالية ماهية المنهج النقدي ؟ أو بالأحرى ما معنى مناهج النقد الأدبي ؟

1- تعريف المنهج:

تعود بنا القواميس إلى أن كلمة (منهج) كلمة يونانية الأصل "(Methodos) تتألف من مقطعين هما: Metaبمعنى (بعد) ، و (hodos) بمعنى (طريق) ، والذي يدل من الناحية الاشتقاقية على معنى التزام الطريق، أو السير تبعا لطريق محدد. وهي نفس الدلالة الاشتقاقية على معنى التزام الطريق الواضح المحدد"[1].

و المنهج هو الطريقة التي يسير عليها الباحث ليصل و يكشف عن حقيقة ما في موضوع من الموضوعات ، فيصبح المنهج "العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما، أو موضوع ما، كما استخدمت لتشير إلى طريقة البحث عن المعرفة، والاستقصاء، وقد استخدمت بدلالات أخرى في مجالات الفلسفة والمنطق، والطب وما إلى ذلك"[2].

نجمل القول إن المنهج عبارة عن مجموعة من القواعد و الأساليب يستعملها النقاد عند تحليل وتفسير الآثار الأدبية "بكيفية شاملة لا تتوقف فعاليتها على عتبة دراسة الجزء من الكل، وإنما تتجاوز ذلك إلى النص في صبغته الكاملة شكلا ومضمونا وفي انتمائه إلى أي جنس أدبي"[3].

---

[1]–يوسف خليف: مناهج البحث الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة2004 ، ص11.

[2]–فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، 1994، ص 218.

[3]–يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – بحث في المنهج وإشكاليته- ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، 2002 ، ص 24.

1-1 – مفهوم النقد:

جاء في معجم المصطلحات الأدبية أن النقد "تحليل وتقويم متعدد الجوانب ، مبني على إمعان الفكر، ويأتي من كلمة يونانية تعني القاضي "[1].

ويرى مرتاض أن النقد "في أكثر مظاهره الجدية لا يمكن أن يظل إلا ما هو عليه، أي تقديم تعليق على عمل أدبي، ولكنه بحساسية مرهفة تسعى إلى إبراز الأسرار الجمالية والحقائق المخبوة التي يحملها النص الأدبي للقراء المفتقرين إلى من ينير لهم السبيل ويسلك بهم الطرق "[2].

إن النقد عملية بحث عن جودة الأعمال الأدبية ، و كشف ما هو أصيل عما هو زائف ، و ما هو جيد عما هو رديء ، أي تحليل مضمون النص و تقويمه إيجابا و سلبا ، من هـ ذا الأساس يقوم النقد بوظيفة أساسية تتمثل في تقييم و تقويم مواطن الجمال و مواطن القبح .

بعد هذه التعريفات السابقة ، نطرح سؤالا مفاده هل يمكن اعتبار النقد علما من العلوم ؟ وللإجابة عن هذا السؤال يذهب بنا رولان بارت إلى أن النقد "ليس هو العلم بحد ذاته، فهذا يعالج المعاني، بينما ذاك يصوغ بعضا منها، ويحتل النقد مكانا وسيطا بين العلم والقراءة، إذ يهب لغة للكلام المحض الذي يقرأ، كما يهب كلاما للغة الأسطورية التي بها صيغ العمل الأدبي، وإياها يعالج هذا العلم "[3].

فالنقد إذن – ليس علما –"بل هو تطبيق يستند إلى علم، وهو نظر مركز في نص يدرس تركيبه وترتيبه وعناصره، وأسلوبه ومضمونه، ويكتشف الخصوصيات التي تميزه بين أمثاله، وهو تفاعل بين ثقافة القارئ وشخصيته من جهة، والأثر الفني من جهة أخرى، وهو يسمح دائما بتعدد النظر وتطويرها وتباين النتائج (...) وأن النقد في الأخير يكشف النص تدريجيا، ونتيجة سلسلة من الأسئلة التي لابد من أن تكون شاملة، لهذا لا غنى للنقد عن المنهج، سواء أكان تاريخيا، أو اجتماعيا، أو نفسيا، أو جماليا أو سيميائيا"[4].

---

[1]–إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ص 390.

[2]–عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد– متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010 ، ص 30.

[3]–رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت ،1988 ، ص 73.

[4]–لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 169 .

اجتمع لدينا الآن كلمتا (المنهج) و(النقد) لتكونا جملة المنهج النقدي، أو المناهج النقدية، فماهي المناهج النقدية ؟

1-2 – المناهج النقدية:

المنهج النقد ي هو المنهج القائم على مجموعة من القواعد و القوانين التي تسنها شخصية تسمى (الناقد) من أجل تحليل النصوص و إزالة الغموض من حولها مع كشف الجيد من الرديء ، والمناهج النقدية "هي مجموعة أطر نظرية ، وإجراءات عملية تهدف إلى وصف وتفسير، أو تحليل ، أو تفكيك، أو تأويل نص أدبي معين، أو قراءة الأثر قراءة ظاهرة، أو كامنة وفق معايير لغوية أو أسلوبية، أو سيكولوجية، أو سوسيولوجية، أو علمية، أو شكلية " [1]إنها مجموعة من الخطوات و الإجراءات الضرورية التي تتجسد في قراءة النص و تحليله وتقويمه.

والمنهج النقدي له مفهومان أحدهما عام، والآخر خاص:

"أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، وهذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها (ديكارت) على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، ومبدؤه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين (...).

وأما الخاص، فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية، والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله، وتحليلها"[2].

وللمناهج النقدية أهمية بالغة في دراس ة الأعمال الأدبية، حيث تتطلع إلى جعل قراءة النصوص متعة من خلال تجسيد عناصر الجمال و مواطن الابتكار و الجودة "باعتبارها طرقا، وأساليب يتناول الناقد في ضوئها الأعمال الإبداعية ويتحكم بفضلها في الدراسة، ويوجهها الواجهة التي تحقق غايته، وتقضي به إلى استخلاص النتائج بشكل جيد، وكيفية مقنعة وذلك ما جعل بعض النقاد يلحون على حتمية اختيار المنهج المناسب قبل الشروع في العملية النقدية، لأن ذلك يعصم الناقد من عشوائية مضرة، ويجعل دراسته دراسة موضوعية"[3].

---

[1]–سمير حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية– القاهرة، 2001 ، ص 91.

[2]–صلاح فضل: في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق،2007 ، ص 08.

[3]–عمار بن زايد : النقد الأدبي الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1990 ، ص 123.

بعد تحديدنا لمعنى المناهج الأدبية ، نود الإشارة إلى أن هـ ذه المناهج تنقسم إلى عدة أقسام سنتناول منها المناهج السياقية أو التقليدية بادئ الأمر،ثم المناهج الحداثية أو النصية في مرحلة لاحقة من مسار البحث .

أولا: المناهج التقليدية :

1 – الانطباعية: (المنهج الانطباعي، أو المنهج التأثري) :

مدرسة أدبية فنية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا ، و أبسط صورة لها هي أن يعبر الناقد عن رضاه تجاه العمل الأدبي استنادا إلى أحكام تأثرية مبنية على استنتاجات ذاتية ، و أول ظهور لهذه المدرسة كان ضمن مجال الرسم قبل أن ينتقل إلى الأدب ، حيث يعود أصل وجودها "حين قررت مجموعة من الفنانين الشباب ترك المحترف، ورسم اللوحات أمام المنظر نفسه، في الهواء الطلق، بعد أن رفضت لوحاتهم في الصالون الرسمي عرضها في محترف المصور نادار Nadar من بينهم:

مونيه(Monet)، رونوار(Renoir)، سيسلي(Sisley)،بيسارو(Pissaro)، دوغا(Dogas)، سيزان(Cezanne)، غيلومان (Guillaumin)، بيرت موريزو(Bethe Morison) وغيرهم.

أحدث هذا المعرض فضيحة كبيرة لدى الجمهور، وفي الصحافة فقام الناقد لوروا (Le roy)في مجلة (Le churvari)بتسمية هؤلاء الرسامين ب : الانطباعيين سخرية، وقد استوحى هذا الاسم من إحدى لوحات مونيه (Monet)، وهي بعنوان : انطباع شمس تشرق (Impression soleil levant) ". [1]

هكذا إذن، بدأت الحركة الانطباعية، أو التأثيرية ضمن "الفن التشكيلي أولا قبل أن تتبلور في اتجاه أدبي، ونقدي ذي ملامح متميزة في الأدب العالمي، ولا عجب في هذا، فالعلاقة بين مختلف الفنون علاقة وثيقة أو عضوية تقوم على عنصري التأثير والتأثر وخاصة إذا ارتبطت بعامل المعاصرة"[2].

---

[1]–نهى حنا، يوسف قطوس: الفنون– الموسوعة الثقافية العامة– إشراف إميل يعقوب ، ط1، دار الجيل – بيروت، 1999، ص 27.

[2]–نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 60.

ونود أن نشير في نقطة موالية إلى تعدد ترجمات هذا المصطلح ، حيث تعتبر كلمة التأثرية "ترجمة للكلمة الفرنسية (Impressionnisme)، إلا أن هذه الكلمة الأجنبية تترجم أحيانا إلى اللغة العربية بمصطلح: (انطباعية) ويطلق على أصحابها وأتباعها اسم(الانطباعيين)، بينما تترجم أحيانا أخرى بكلمة (تأثرية)، ويسمى أتباعها باسم (التأثريين)، ومن هنا فإن المصطلحين العربيين لهما معنى واحد "[1].

لكن مهما اختلفت التسميات و تباينت ، فإنها جميعا تصب " داخل مسعى نقدي واحد لا يقوم على قواعد فنية محددة، ولا يستأنس بأدوات نظرية محددة (...)إنه النقد الذي لا يحتكم إلى أدوات محددة، ولا إلى قواعد مضبوطة، فهو لا يعمل بقواعد تؤمن بها الشكلانية، أو ال بنيوية، أو السيميائية، أو الأسلوبية، أو التفكيكية، أو غيرها من النظريات النقدية المعاصرة، بل إنه الذي يستمد أحكامه من الأحاسيس والعواطف الناتجة عن قراءة نص أدبي ما، إنه النقد الذي يهتم فيه الناقد بتقديم انطباعاته الخاصة حول الأثر الأدبي الذي يتناوله"[2].

فالنقد الانطباعي نقد متحرر من كل القواعد و القيود ، لا تحكمه أي سلطة سوى سلطة المشاعر و الأحاسيس، والانطباعات الذاتية ، إنه النقد القائم على الإحساس ، و ما يعبر به الأدباء عن مكنونات صدورهم ، فالتأثرية إذن "ذلك الأثر الذي تتركه القراءة للنتاج الأدبي في نفس الناقد، ثم تحليله وتعليله بالحجج المستنبطة من النص المنقود مدللا على سر إعجابه، ورغبته المتزايدة في قراءته"[3].

وبتعبير آخر" إنها استحواذ الأثر، وما ينطوي عليه من قيم جمالية، وصور فنية على مشاعر الناقد وأحاسيسه، إنها تلاحم كامل بين الناقد والأثر المنقود، ذلك التلاحم الذي يقوم بتغيير حالة الناقد تغييرا معينا، وبمقدار ذلك التغيير يكون الحكم على النتاج الأدبي، إنه مفهوم بسيط مرده ذات الناقد، وردود فعله وهو يقوم بعملية النقد والتقويم "[4].

---

[1]–إبراهيم صدقة: التأثرية والنقد التأثري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2011، ص 07.

[2]–فيصل الأحمر، نبيل دادوة : الموسوعة الأدبية ، ص 67.

[3]–إبراهيم صدقة: التأثرية والنقد التأثري، ص 09.

[4]–نفسه ، ص07.

مما سبق نستنتج أن هذا النقد التأثري، أو الانطباعي قوامه الأول والأساس الشعور الداخلي للفنان أو الأديب، حيث يعتبر المرآة العاكسة لنفسية الكاتب، تلك المرآة نجدها مجسدة في عمله النقدي والإبداعي ، على هذا الأساس ظهر هذا النقد "كرد فعل قوي لأنواع النقد الأخرى، أي النقد الموضوعي فالإفراط في تحري الأسلوب العلمي، والتزام الصرامة المذهبية أدى إلى ظهور النقد التأثري الذي مثله في الأدب الفرنسي أقوى تمثيل الكاتبان القديران أناتول فرانس و جيل ليميتر ، وواضح أن هذا النقد التأثري اتضحت معالمه كمذهب نقدي مقابل للاتجاه العلمي الصارم"[1].

يقول النقاد الانطباعيون: "يوجد العمل الأدبي كتجربة قارئ نعيد تصوره في عقلنا، وهكذا يحددون العمل الأدبي بهذا التطور العقلي، وبلا شك، فإن أي شخص يلون العمل الذي يقرأه في حرية طبقا لمزاجه وتربيته، وحالة داخله "[2].

إن الانطباعية مجموعة من الإحساسات و التأثيرات الانفعالية التي ينطوي عليها الانطباع داخل الذات الناقدة و مدى تأثرها بالموضوع الإبداعي ، إنها نقد الاعترافات الذاتية و التعبير عن الأفكار الخاصة ، فالإحساس هو معيار وجود الإنسان .

ختاما التأثرية "نقد ذاتي غايته إبراز صورة الأثر الانعكاسي للنص على الناقد، يقوم أساسا على الذوق الفردي بوصفه منطلقا مباشرا لالتقاط التموجات الجمالية للنص في كيفية انعكاسها على الذات الناقدة، مع تجاوز المعايير المتعارف عليها، وإسقاط الوساطة الموضوعية بين النص والناقد، وعدم التزام الناقد بتبرير الأحكام المجملة التي يفضي بها "[3].

---

[1]–إبراهيم صدقة: التأثرية والنقد التأثري، ص 08.

[2]–إنريكي أندرسون امبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب– القاهرة 1991 ، ص 206.

[3]–يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية– الجزائر،2002 ، ص 69.

1-1- الشروط الأساسية للناقد الانطباعي:

يخضع النقد الانطباعي لمكونات تأسيسية لابد من توفرها من أجل الحصول على مادة نقدية رفيعة المستوى :

أ- صفاء الذهن: وخلوه من أي شاغل مقلق، أو هم حياتي، فالناقد الانطباعي عليه أن يطلق العنان لخياله ، وانفعالاته في جو من الراحة النفسية و الذهنية ، و التفرغ التام من كل هم حياتي عند قراءة الأثر الأدبي وذلك من أجل تحصيل التلقي السليم للنتاج الأدبي "فالناقد عندما يشعر بالراحة النفسية أثناء عملية التحليل، فإنه يسترسل في تعليل مواطن الجمال التي عثر عليها في النص الأدبي، وكأنه يحاول إبداعه مرة ثانية "[1].

ب- الخلفية الفكرية الثقافية: معنى ذلك التسلح بقدر كاف من المعارف و العلوم و تكوين خلفية ثقافية عالية "تسمح بوضع الأشياء في مواضعها وتصنيفها، والحكم عليها أولها، فالإنسان المتواضع الثقافة لا يملك ملكة التمييز بين الجيد المتقن، والسطحي الهش [2] ، فتزوده بثقافة عامة تسمح له بوضع الأمور والموضوعات في مواضعها، وإلا وقع في مزالق الأحكام والآراء، والانطباعات الهزيلة والملبقية "[3].

ت – التجربة الذاتية: هي"التي أورثت صاحبها حس المشاركة الوجدانية،مع الشاعر أو الروائي أو المسرحي، وبدون هذه التجربة يبهت الأثر الأدبي المنطبع في ذهن المتلقي، ويسحب لونه، وتتبخر حرارته في أثير الفراغ وغياب المعاناة المشابهة"[4].

فالنقاد التأثريون يرون أن" العنصر الذاتي لا يمكن أبدا أن يتخلص منه أي ناقد مهما حاول ذلك، وفي هذا الصدد يرى أناتول فرانس أحد أقطاب النقد التأثري أنه لا وجود للنقد الموضوعي، فحقيقة الأمر أننا لا نستطيع أبدا الخروج عن دائرة أنفسنا"[5].

---

[1]-إبراهيم صدقة: التأثرية والنقد التأثري، ص 13.

[2]-ياسين الأيوبي: النقد الانطباعي في الأدب – أفاق- تعريفات- واستكشاف- مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب- دمشق، السنة الأربعون، العدد 473، سبتمبر 2010 ، ص 09.

[3]-نفسه ، ص20.

[4]-نفسه، ص 10.

[5]-إبراهيم صدقة : التأثرية و النقد التأثري ، ص 10 .

ث- ملكة الذوق السليم :هو ملكة عند الإنسان تبنى على أصل الفطرة ، ثم تصقل بعد ذلك نتيجة البحث والأخذ من مختلف المعارف و العلوم ،و تسليطها على الأدب لدراسته و التعمق في فهمه ، فيمتلك عندئذ ذوقا سليما ، مصقولا ،مدربا ، ثقفته التجربة و الخبرة و الدراية الكافية بمختلف العلوم والثقافات .

"فسلامة الذوق، وقدرته على الاختيار، والتمييز لا تأتيان عرضا، ولا هوى، بل تتطلبان ثقافة عميقة، ومتنوعة في اللغة والبلاغة، والعلوم الإنسانية، مضافإليها الإطلاع الواسع على التراث الأدبي شعرا ونثرا، وعلى ما كتب حوله قديما وحديثا، فيستقيم الذوق، ويحسن الإحساس، ويثمران آراء، وأحكاما لا تزيغ عن الصواب، ولا تكون اعتباطية أو مزاجية مرتجلة "[1].

نود في الختام أن نستحضر رأي الناقد مُحَمَّد مندور بخصوص الانطباعية حيث يرى أنها"لا نستطيع أن نغفل التأثرية في العملية النقدية، فلابد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه للعمل الأدبي، والفني ليتبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها، والناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدا حقا ما لم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة، أو المرآة التربة، ولن تجد يه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته، أو ألوان الأدب، والفن مختلفة"[2].

في الأخير يظل الانطباع المادة الخام التي يتشكل منها أي عمل فني، ابتداء من الرومانسية، ومارا بالواقعية، والرمزية، والطبيعية، والتعبيرية، والعدمية، والوجودية، والع بثية، والبنيوية، والتفكيكية، والحداثية... الخ[3].

[1]-ياسين الأيوبي : النقد الانطباعي في الأدب ، ص 10.

[2]-مُحَمَّد مندور : النقد و النقاد المعاصرون ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع 1997 ، ص 185.

[3]-نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص68.

1-2 – ملامح الانطباعية في دراسات (مرتاض) السردية:

تتجلى الملامح الانطباعية بوضوح في دراسات عبد الملك مرتاض السردية خاصة في:

أ- القصة في الأدب العربي القديم (1968):

مما لاشك فيه أن الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه (القصة في الأدب العربي القديم) بدأ ناقدا انطباعيا بكل ما تحمل الكلمة،حيث بين الفينة والأخرى نلمس منه ثورة انطباعية عارمة، وهو يخوض في تحليله للنصوص مبديا آراءه النقدية بكل عفوية ذاتية، وحرية شخصية .

لقد قسم مرتاض كتابه إلى فاتحة، وتمهيد متبوعين بثلاثة أبواب تنقسم إلى عدة فصول: عنون الباب الأول ب (القصة العاطفية)، وقد درسها في فصلين اثنين (القصة الشعرية- الرومانتيكية). والباب الثاني من الدراسة خصص لألوان من القصص قسمه إلى فصول أربعة: (أحاديث الجاحظ – أحاديث ابن دريد – القصة الفكاهية – القصة الاجتماعية).

ليختم دراسته بباب ثالث حمل عنوان (القصة الفلسفية)في فصلين: أولهما (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري والثاني (قصة حي بن يقظان) لابن طفيل.

ولعل أول ما نتطرق إليه لتبيان طائفة الأحكام الانطباعية التي احتوى عليها النص هو ملاحظة إعجاب الناقد مرتاض بقصة (امرئ القيس) مع ابنة عمه (فاطمة) في (غدير دارة جلجل) حيث اعتبرها " قصة لطيفة طريفة ربما كانت أجمل قصة عاطفية رواها لنا الرواة، وحفظتها لنا الأخبار، وأبقاها لنا التاريخ المريض بالنسيان والإهمال" [1].

بالإضافة إلى انبهاره أمام رائية (عمر بن أبي ربيعة) في قصة (نعم)" وأسارع إلى تعجيل الحكم، والنفس مولعة بحب العاجل – كما يقول جرير- فأزعم أن مبناها ممتع الأسلوب، سلس العبارات، رائع الموسيقى ، وإني لا أملك إلا أن أعجب أشد الإعجاب بهذه الأقصوصة الشعرية التي كانت مدعاة الكثير من الشعراء القدماء"[2].

---

[1]–عبد الملك مرتاض : القصة في الأدب العربي القديم ، ص408.

[2]–نفسه ، ص83.

ليختم إعجابه ب(عمر) و (رائيته) بقوله: " وإني أريد أن أقرر رأيا واضحا في عمر بن أبي ربيعة "فأقول: "إنه عاش للجمال، والفن، والحب والمرح، والخيال"[1].

لنجده مرة أخرى يطلق العنان لأحكامه على قصيدة (جميل بثينة) :" فهذه قصيدة جيدة عالية الجودة، مما جعل الكثير يستخفه الطرب، والإعجاب بها، فيزعم أن جميلا أشعر الناس" [2] ، بل يذهب إلى القول:

" أي قصيدة أشد تعبيرا عن حالة الحزن من هذه التي رويت لك؟، بل أي شعر يمكن أن يكون أحزن من هذا في لغة الضاد، وفي كل لغة؟ إنك لتقرأه، وأنت تشعر بالدموع تنفجر هتانة من كل لفظ، وتساقط غزيرة من كل بيت"[3].

كما نجده يتأثر تأثرا شديدا بقصة (قيس وليلى)، ويذهب بنا إلى رواية حقيقية مشابهة لتلك القصة لشاب وفتاة كان يعرفهما حق المعرفة، ويحكم على قصيدة (قيس) بقوله: "وإذا كان لا مندوحة من إدراج مقطوعة من شعره، فإني أوثر هذه اليائية، ولست أدري لماذا أجد ني ولعة باختيار مثل هذه القصائد، ربما لأنني أجد فيها من الجمال التعبيري، ومن الصدق العاطفي، ومن النغم الموسيقي ما لا أكاد أتجسمه في القصائد الأخرى"[4].

ليضيف: "ونحن مع ذلك لا نملك إلا أن نقرر أن هذه القصة أمعن في الحسرة، وأغرق في الأسى، وأبعد في الرومانسية الجامحة، وأدعى – علاوة على ذلك — إلى إدخال الكآبة على قلب الإنسان في كل زمان ومكان"[5].

هذا وبذهابنا إلى عينية (متمم بن نويرة) في الرثاء، نجد لها انطباعا داخل نفسية عبد الملك مرتاض: "وينبغي أن لا يغرب عنا مرثية (متمم بن نويرة) التي رثا بها أخاه (مالكا) فهي لا ريب من أحر وأروع ما قالت الشعراء العرب في فن الرثاء" [6].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربيالقديم ، ص 88.

[2]–بنفسه، ص 100.

[3]–بنفسه، ص 103.

[4]–نفسه، ص 121.

[5]–نفسه، ص 132.

[6]–نفسه، ص 137.

يضيف : " و أنا أكاد أحكم أن هذه القصيدة العينية التي تركها لنا متمم ليس لها مثيل في العربية جودة، وروعة إطلاقا من حيث فن الرثاء" [1].

كما نجد هذه الثورة العارمة من الأحكام، والانطباعات لا تتوقف عند هذا الحد، بل تمتد إلى (الجاحظ) في (أحاديث البخلاء): "ونحن نرى أن الجاحظ ينبغي أن يكون أبا الأقصوصة العربية في الأدب العربي القديم" [2]، وإلى (ابن دريد) وأحاديثه بقوله: "أي حديث أعذب، وأسلس وأسهل من هذه القصة القصيرة"، "بل نحن نرى أن الأحاديث التي يمكن أن يعتبرها معتبر أساسا للقصة العربية، أو لبنة للمقامة في الأدب العربي هي أحاديث كلها ممتعة، تنم عن ذوق أدبي جميل"[3].

وبعروجنا على (مقامات البديع) نجد الناقد انطباعيا بعد دراسته لمقامات البديع دهرا طويلا دلته دراسته المتعمقة لهذا الأثر الأدبي "أن المقامة مقامات، وأرقاها، وأعلاها، وأوصلها بالفن القصصي، أي بالأدب الحي إنما هي مقامات البديع" [4]، ليضرب مثالا بالمقامة المضيرية يقول فيها: " فالمضيرية إذن أدب حي رفيع، وبتعبير قد يكون أدق هي أدب عالمي، أي إنساني، لأنه يعبر عن أعمق الخلجات التي تضطرب في نفس الإنسان من خير، وشر، وحب، وكراهية..."[5].

لنختم الحديث عن أحكام مرتاض من خلال دراسته لرسالة(أبي العلاء المعري)،يقول فيها : "قبل أن أغرق في الحديث، وهو أن رسالته الغفرانية قصة إنسانية عالية فتحت الباب على مصراعيه أمام الكتاب والشعراء العالميين"[6].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، ص 137.

[2]–نفسه، ص 146.

[3]–نفسه، ص 165.

[4]–نفسه، ص 201.

[5]–نفسه، ص 220.

[6]–نفسه ، ص 252.

2- المنهج التاريخي :

يدخل المنهج التاريخي ضمن المناهج السياقية التي تنظر إلى النص من حيث العوامل الخارجية المؤثرة فيه ،ويعد من أول المناهج النقدية في العصر الحديث، و ذلك لأنه "يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث، والعصور القديمة "[1].

وقد شكل ظهور الرومانسية في الأدب تحولا جذريا ، حيث دعت إلى التحرر من أفكار المدرسة الكلاسيكية ، و أقامت الثورة على الأصول و القواعد السائدة آنذاك ، ولعل في هذا التحرر دعوة إلى بزوغ الوعي التاريخي "فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل ، والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمانية، والحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ التي كانت تضع العصور الذهبية في الماضي، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا، وهذه هي فكرة الكلاسيكية" [2].

فالمنهج التاريخي إذن تبلور داخل المدرسة الرومانسية و انبثق عنها.

الرومانسية – إذن — في الفكر النقدي "هي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ باعتباره حلقة من التطور الدائم، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع، وباعتباره – وهذا هو الأهم – تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها.

هذه الثورة (التي جاءت بها الحركة الرومانسية) كانت انعكاسا للتفاعل الحيوي للإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي الخارجي، بمعنى إحلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية مخالفة للمنظومات السائدة "[3].

---

[1]–صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص 16.

[2]–بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية2006 ، ص 42.

[3]–صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص 17.

ومن الأساسيات الأولى لبروز المنهج التاريخي داخل الساحة النقدية هو التأريخ لحياة الأديب من خلال بيئته ، و الظروف المحيطة به ، و على هـ ذا الأساس يعد المنهج التاريخي في النقد" في مقدمة النظريات السياقية التي تهاجم النظريات الأدبية والنقدية التي تسعى للفصل الكامل بين الإبداع الأدبي، والسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي والفكري الذي أنجز فيه مثل نظريات الشكلانية، والفن للفن، والنقد الجديد، إذ يرى أصحاب هذا المنهج أنه مهما بلغ الأدب أعلى درجات الجماليات في الإبداع فسوف يظل يحمل بصمات العصر الذي أبدع فيه، والد راية العميقة، والواعية بسمات هذا العصر، ومعطياته لن تضعف على الإطلاق لاستيعاب المتلقي للعمل الأدبي ككيان فني، وجمالي له شخصياته المتميزة (...)"[1].

فأصحاب الاتجاه التاريخي في النقد" ركز وا على وصل آثار الآداب بسياقاتها التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، كما اعتمدوا في قراءتهم للعمل الأدبي على مبدعه وذلك بتتبع سيرته، وسيرة عصره، فأخذوا يجرون تحليلاتهم على نفسيته، وعقده حتى جعلوا من النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها، و نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها "[2].

ومن ثمة فإن المنهج التاريخي يولي أهمية كبرى لما هو خارج النص ، و ذلك من خلال معرفة جميع سياقاته الخارجية انطلاقا من معرفة سيرة الأديب أو كاتب النص ، و معرفة العصر أو البيئة التي عاش فيها ، ومدى تأثيرها على نتاجه الأدبي ، أي دراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب و سيرته ، والظروف التي أثرت عليه .

ومهما يكن من أمر فإن المنهج أو النقد التاريخي للأدب "جزء من منهج تاريخي عام، يحاول أن يستنتج الوقائع التاريخية العابرة خلال البحث في الآثار الباقية، ومنها النصوص الأدبية باعتبار هذه النصوص وثائق تاريخية يمكن أن تحلل، وتستنبط منها النتائج بطريقة قريبة من المنهج العلمي (...)"[3].

---

[1]–فيصل الأحمر، نبيل دادوة– الموسوعة الأدبية (ج1)، ص 79.

[2]–نفسه، ص 78.

[3]–عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب ،2004 ، ص 208.

حيث تتكشف هيمنة التاريخ على الأدب كذلك، حين يجد الدارس نفسه يطبق على الأدب "أساليب التاريخ العادية من تمييز الحقب، وتحديد نزعاتها المسيطرة، إظهار تسلسل الوقائع، وضع جدول لكل حقبة أو لكل لون أدبي في فترة معينة ، و ربط الوقائع الأدبية بحقائق التاريخ الأخرى وباختصار تقديم الأدب في ديمومته و استمراره الحي ، و جعلنا نشعر بمؤلفات الماضي القديم أو الحديث كأننا نعيش في زمن ظهورها ، وإن كنا نفهمها أحسن فهم لأننا نعرف ما سيتبعها "[1].

فالمنهج التاريخي هو القائم على تسجيل الحوادث في أمكنة معينة ، و أزمنة معينة ، فهو يحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه و مكانه ، إنه المنهج المرتبط بآثار السلف ، وما ارتبط بالماضي من أحداث و أفكار ووقائع على اعتبار أن التاريخ هو وثيقة ، أو سجل انجازات الإنسان عبر مراحل تكونه المختلفة .

يمكننا حوصلة جميع ما قيل سابقا بتحديد أو استحضار الثلاثية التي جاء بها تين، و الذي يعتقد" أن الأديب الذي يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية لا بد أن يخضع لها ، و ينتج ، و يبدع في سياقها المعرفي و التاريخي ، فتطبعه بطابعها ، و لذا فقد رأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في إنتاج الأديب ، وتخضعه لمشيئتها وهي: الجنس، والبيئة والعصر، ويقصد بالجنس العنصر أو (السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص أو الأديب من أمته فتمنحه خواصها، كأن يكون عربيا أو جرمانيا أو غير ذلك.

ويعني بالبيئة (المكان) الذي يمنع الفرد مجموعة من الخصائص، أو المميزات الجغرافية التي يعيش في ظلها، وتترك بصماتها عليه.

أما العصر فيقصد به (الزمان) وما يحدث فيه من علاقات اجتماعية أو ظروف سياسية، أو حروب أو عوامل ثقافية، ودينية، أو تيارات سياسية. فكل هذه الأحداث تؤثر في صياغة عقل الأديب ووجدانه "[2].

---

[1]– حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى من المعيارية إلى الافتتاح القرائي المتعدد ، دار الغرب للنشر و التوزيع (د.ت)، ص 98.

[2]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 46.

إن المنهج التاريخي يعتمد على "مبدأ الشرح والتفسير متعقبا تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر، رابطا الأحداث بالزمن، مقسما الأدب إلى عصور، واصفا كل أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأديب، كما أنه يعني بشخصية هذا الأخير، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية"[1].

[1]–عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث،ص 123.

2-1- أساسيات وشروط المنهج التاريخي:

إن الباحث في المنهج التاريخي لابد له من تتبع خطوات معينة يسير من خلالها من أجل الإيصال الدقيق والصحيح للمعطيات التي يقدمها للمتلقي نوجزها كالآتي:

أ- الابتعاد عن الانفعالات العاطفية:

فعلى الباحث في التاريخ التعامل بموضوعية و حيادية إزاء النصوص المعالجة ، و جعل ميولاته الذاتية ، وعواطفه الشخصية خارج نطاق عملية التحليل ، لأجل ذلك وجب على المؤرخ "التحلي بصفة الهدوء، والتروي في معالجة الوقائع التاريخية، وتحليلها تحليلا موضوعيا هادئا رزينا، فإن رأيت مؤرخا مندفعا اندفاعا عاطفيا، كثير النعوت للأشياء، فاعلمن أنه شاعر بعيد عن علم التاريخ، ونحن نعترف بأن هناك حوادث عنيفة جدا يعسر أن يلم عليها المؤرخ دون أن تضطرب نفسه اضطرابا مريعا، فإن من الحوادث لما يؤز الجبال، وإن منها لما تجزع له النفوس، ولكن المؤرخ يجب أن يكون قويا هادئا لا ينفعل، ولا يجزع، ولا يضطرب، ولا يعجل، وإنما ينظر إلى الوقائع كلها نظرة رزينة، ثم يحللها تحليلا هادئا، ويحللها تحليلا منطقيا، ليخرج منها بعد ذلك بأحكام موضوعية أقرب ما تكون إلى الحق"[1].

ب- البحث عن الوثائق:

على اعتبار أن التاريخ هو سجل انجازات الإنسان عبر مراحل تطوره المختلفة ، وجب على الباحث العودة إلى آثار السلف و إحياء التراث و استنباط كل المعالم و المعلومات لاستخلاص وقائع تاريخية ذات أسس صحيحة ، فبانعدام الوثائق تنعدم الحقائق الإنسانية و تزول أمم بأكملها، فالتاريخ "يصنع من وثائق، والوثائق هي الآثار التي خلفتها أفكار السلف وأفعالهم، والقليل جدا من هذه الأفعال والأفكار هو الذي يترك آثارا محسوسة إن وجدت فنادرا ما تبقى، لأن عارضا بسيطا قد يكفي لزوالها، وكل فكرة أو فعل لا يترك أثرا مباشرا، أو طمست معالمه هو أمر ضاع على التاريخ،

[1]-عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر، ص228.

كأن لم يكن البتة، وبفقدان الوثائق صار تاريخ عصور متطاولة من ماضي الإنسانية مجهولا أبدا، إذ لا بديل عن الوثائق، وحيث لا وثائق فلا تاريخ "[1].

ت – العلوم المساعدة:

للعلوم المساعدة من الأهمية"ما لعادة التفكير المستقيم، إذ لو أخطأنا أثناء العملية النقدية بإساءة التفكير، فإن من الممكن كذلك أن نخطئ بسبب الجهل، ومهنة العالم المحصل، أو المؤرخ تشبه في هذا معظم المهن، فمن المستحيل ممارستها دون أن تكون لدى المرء بضاعة خاصة من المعلومات الفنية التي لا تغني عن المواهب الطبيعية، ولا المنهج" [2].

ولعل المقصود بالعلوم المساعدة — في نظرنا – الأخذ من كل علم بطرف ، و الإحاطة بأكبر عدد من المعارف في جميع المجالات و محاولة استحضارها أثناء عملية التحليل ، و بهذا يصبح المؤرخ في المستقبل "مسلحا بالمعارف الإعدادية التي لا يستطيع إغفالها إلا إذا قدر عليه أن يظل عاجزا، أو معرضا لأغلاط مستمرة ، ويصير في أمان من الأخطاء (العديدة في الوقائع) التي مصدرها المعرفة الناقصة بخطوط الوثائق ولغاتها، والجهل بالأبحاث السابقة، والنتائج التي حصلها النقد، لقد صار مالكا للعلم بالمعلوم، وبما يمكن أن يعلم"[3].

ث – نقد المصدر:

و يمكن أن نطلق على هذه العملية مرحلة التحري و الكشف عن الحقائق ، أين تصبح وظيفة الباحث في التاريخ هنا كوظيفة المتحري داخل الأجهزة الأمنية حيث عليه التعرف على هوية و أصالة الوثيقة و التأكد من مدى صحتها والتساؤل أولا حينما يكون أمام وثيقة ما: "من أين أتت؟ومن مؤلفها؟ وما تاريخها؟ فالوثيقة التي لا يعرف شيء عن مؤلفها، وتاريخها ومكان كتابتها، وبالجملة مصدرها هي وثيقة لا تفيد شيء[4].

---

[1]–النقد التاريخي– دراسات مترجمة عن الفرنسية والألمانية– ترجمة عبد الرحمان بدوي، يشمل: لانجو أويسينوس: المدخل إلى الدراسات التاريخية، بول ماس: نقد النص، أمانويل كانت: التاريخ العام، دار النهضة العربية، ودار الهنا للطباعة،1970، ص 33.

[2]–نفسه ، ص 63.

[3]–نفسه، و الصفحة نفسها.

[4]–نفسه، ص 85.

"فنقد المصدر يحمي المؤرخين من الوقوع في أغلاط هائلة، والنتائج التي يصل إليها نتائج بالغة الأهمية، والخدمات التي قدمها باستبعاده الوثائق الزائفة، وكشفه عن المتحولات، والمشوبات كذبا ، وتحديده للظروف التي نشأت فيها الوثائق التي شوهها الزمان، وتقريبها من مصادرها"[1].

هكذا إذن تعد عملية نقد المصدر عملية مهمة يتبعها الباحث داخل العمل التاريخي فهي "صلب المنهج النقدي التاريخي، بل هو النقد بمعناه الرفيع، وهو الذي يراد عند إطلاق مصطلح النقد التاريخي "[2].

ج – الترتيب النقدي للمراجع:

بعد عملية البحث عن الوثائق ، و نقد المصدر ، و التسلح بمختلف العلوم المساعدة ، تأتي عملية تركيب تلك المراجع و ترتيبها ، أي التركيب التاريخي للوقائع ، و تنظيم الحقائق التاريخية ، وبنائها في شكل متناسق متسلسل ، لذا وجب عليه تنظيم تلك الآثار المتراكمة فيما بينها ، ذلك أن الأحداث التاريخية تكون في تراكم أمام الباحث ، و قد تختلط و تتداخل إ ذا لم تكن لديه مثل هذه القدرة على التنظيم ، حيث "إن أول من يدرس نقطة في التاريخ مضطر إلى البدء بترتيب مراجعه، وترتيب المواد المحققة قبل استعمالها ترتيبا عقليا، وسهلا في وقت واحد هو جزء يبدو في الظاهر متواضعا جدا، ولكنه في الواقع مهم جدا، من مهنة المؤرخ والذين تعلموا كيف يقومون به، يضمنون لأنفسهم بهذا وحده مزية ظاهرة، فهم يبذلون مجهودا أقل، ويحصلون على نتائج أفضل، أما الآخرون فيبددون أوقاتهم، وجهودهم إذ يحدث أن يختفوا تحت التقيدات، والاقتطافات، والنسخ، والأوراق التي جمعوها في غير نظام، من ذا الذي تحدث عن أولئك الناس المشغولين الذين ينقلون طوال حياتهم أحجارا لا يعرفون أين يضعونها، ويثيرون بهذا أمواجا من الغبار الذي يعشى الأبصار" [3].

[1]– النقد التاريخي – دراسات مترجمة عن الفرنسية والألمانية– ، ص 93.

[2]–عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، ص 209.

[3]–النقد التاريخي– دراسات مترجمة عن الفرنسية والألمانية– ،ص 209.

ح – تجميع الوقائع:

معنى ذلك " القدرة على بناء الوقائع والأحداث التاريخية من خلال الرابط بين جزئيات هذه الوثائق، وتفسيرها التفسير الصحيح المعتمد على القرائن "[1].

حيث إن "كل بناء تاريخي يجب أن يبدأ بإيجاد المبدأ الذي يمكننا البحث عنه إما في الظروف الخارجية التي جرت فيها الوقائع، أو في الطبيعة الداخلية للوقائع ، والترتيب بحسب الظروف الخارجية هو الأسهل، والأبسط لجعل واقعة تاريخية تحدث في لحظة من الزمان، وبقعة من المكان، وعند إنسان، أو جماعة من بني الإنسان، وهذه إطارات ميسورة لتحديد الوقائع، وترتيبها، وهكذا يولد تاريخ عصر، وقطر، وأمة، وإنسان (...) ،والترتيب تبعا لطبيعة الوقائع جرى في عهد متأخر جدا، وببطء، وعلى نحو ناقص، لقد ولد خارج التاريخ في الفروع الخاصة من دراسة بعض أنواع الوقائع الإنسانية: اللغة، الأدب، الفنون، القانون، الاقتصاد السياسي، الدين، التي بدأت بأن كانت توكيدية "dogmatique"، وشيئا فشيئا أصبحت تاريخية ومبدأ هذا الترتيب هو انتخاب وتجميع الوقائع التي ترجع إلى نوع واحد من الأفعال، فكل واحدة من هذه المجاميع تصبح مادة لفرع خاص من فروع التاريخ وهكذا يأتي مجموع الوقائع، فيرتب في خانة يمكن أن نهنيها قبليا بدراسة مجموع ألوان النشاط الإنساني"[2].

[1]–عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، ص 209.

[2]–النقد التاريخي– دراسات مترجمة عن الفرنسية والألمانية–، ص 192.

2-2 – المنهج التاريخي من خلال رؤية الدكتور عبد الملك مرتاض:

لقد ارتأى الناقد أن يستهل رحلته مع النقد، أو المنهج التاريخي من خلال عدة كتب نحددها كالآتي:

أ- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954:

ينقسم هذا الكتاب إلى ثلاثة أبواب معنونة في :

الباب الأول: النهضة الفكرية.

الباب الثاني: النهضة الصحافية والأدبية.

الباب الثالث: النهضة التاريخية.

ولعل أول ما نود الإشارة إليه هو تحديد الناقد لفترة معينة من تاريخ الجزائر (1925-1954)، حيث يقول : "وإنما تناولت عصرا محددا وعهدا معينا، إذ كانت المنهجية العلمية تفرض علينا بعض ذلك فرضا، والعهد الذي تناولناه لا يتجاوز تسع وعشرين سنة، وهي الفترة التي تفصل ما بين سنتي خمس وعشرين وتسعمائة وألف، وأربع وخمسين وتسعمائة وألف" [1]، ولعله بهذا الصنيع نجده يتوافق مع الثلاثية التي أتى بها (تين) والمتمثلة في العصر، ومعنى ذلك تحديده للفترة أو الزمان، وما حدث فيه من ظروف، وعوامل ساعدت على ظهور النهضة الجزائرية، في جوانبها الفكرية، والصحافية والأدبية والتاريخية.

يضيف مرتاض عن صلابة، وقوة النهضة الجزائرية خلال هذه الفترة قائلا:" وإذا هي نهضة لا من باب التجاوز، أو التسامح في الإطلاق، ولكنها نهضة من باب الحقيقة التاريخية التي لا يتسرب إليها الشك، ولا يسري إليها الارتياب"[2].

بالإضافة إلى تحديده للبيئة أو المكان بقوله: "أما المكان، أو الأمكنة التي نريد أن نتناولها في هذا الفصل فهي كثيرة، وإنما آثرنا أن نبحث في أعظمها شأنا، وأشهرها أثرا ، وهي ثلاثة: "تلمسان- الجزائر- وقسنطينة"[3].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر،ص09 .

[2]–نفسه، ص 11.

[3]– نفسه ، ص 39.

كما نلمح في دراسة الناقد خلوها وبعدها عن الانفعالات العاطفية، وهذه ميزة أخرى تحسب للمؤلف التاريخي، أو من يحرر وقائع تاريخية، يقول مرتاض: "وقد تكون هذه الصورة غامضة، وقد تكون واضحة، وقد تكون غير ذلك، ولكنها صادقة، خالية من التحيز في الحكم والهوى والعاطفة في تقرير الآراء فيها إيمان مني بأن نهضتنا يجب أن يؤرخ لها، وبأن أدبنا يجب أن يثار حوله الجدال، ويساق فيه البحث ثم بما حب شديد مني للبحث الخالص، المجرد عن كل هدف غير محاولة استكشاف الحقائق التاريخية ورسمها"[1].

والنقطة الأخرى التي نود إثارتها أن كاتب هذه الدراسة الناقد مرتاض كان يعيش خلال تلك الفترة (على اعتبار أنه من مواليد 1935)، لذلك نلمحه أحيانا يعطي براهين شخصية ذاتية عاشها ولامسها في حياته إبان فترة الاستعمار القاهر، ومثال ذلك قضية التلاميذ الذين يدرسون بالمدارس العربية بدل الفرنسية، وكيف يصب عليهم المستعمر أسواط العذاب، وما يلحق بهم من مكروه إذ يقول: "إذ كنت أتحدث عما شاهدت، ورأيت، ولمست، وجربت، وبلورت، وسمعت، وما بعد المشاهدة من دليل، وما فوق العيان من بيان، ولأهل العلم أن يعدوا هذا الفصل بمثابة تقرير رجل معاصر يسجل فيه ما كان يرى ويسمع"[2].

ومما لا شك فيه أن الباحث في مجال تأريخ الوقائع لا بد من التسلح بمجموعة من الوثائق، وتجميع عدد من الأحداث التي تعد المادة الأولى، والنواة الرئيسية، إلا أننا نجد مرتاض قد اعترف خلال قيامه بعمله هذا باصطدامه أمام معضلة تتمثل في نقص المصادر، وفي هذا يقول: "وقد كتبت هذه الفصول في جو علمي ضنك، تنقصه المصادر وتعوزه الوثائق الفنية التي من شأنها أن تنير سبيل البحث"[3].

ومع الانتهاء من الحديث حول (نهضة الأدب العربي المعاصر)، وللتأكيد على تاريخيته، نقر بأن "هذا البحث جاء من أجل البحث عن الحقائق التاريخية بما فيها الأدب المنثور، والصحافة، والصراع الفكري بين الجزائريين والفرنسيين المستعمرين، والمحاولات التي كتبت حول تاريخنا"[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر ، ص15.

[2]–نفسه، ص 38.

[3]– نفسه ، ص 06.

[4]– نفسه ، ص 16.

ب- فن المقامات في الأدب العربي:

يعد هذا الكتاب المرجع الأول، والأساس لكل باحث أراد الاختصاص في مجال فن المقامات - وهو عبارة عن دكتوراه الحلقة الثالثة التي ناقشها في جامعة الجزائر سنة 1970 (بإشراف د. إحسان النص) ولعله أول كتاب من جنسه يظهر على هذا النحو من حيث "إنه يعالج فن المقامات بوجه عام من يوم بزوغه إلى يوم أفوله، بالإضافة إلى البحث في خصائصه الفنية، والخوض فيما اعتور هـ من تطورات خلال عصور تاريخ الأدب العربي"[1].

ولعل في هذا إشارة إلى المنهج التاريخي الذي اتبعه عبد الملك مرتاض ، حيث لم يهمل أي جزئية صغيرة ولا كبيرة، ولم يتطرق إليها بالتدقيق والتفصيل بخصوص المقامة وتطورها فكان له ذلك، حيث نجده قد تعامل معها مثل التعامل مع الكائن الحي الذي يولد بادئ الأمر، ويخرج للوجود، ثم يتطور شيئا فشيئا مع الزمن بواسطة عوامل مساعدة.

لقد تطرق الناقد أولا إلى تبيان مد لول كلمة (مقامة) من الناحية اللغوية في مختلف المعاجم العربية، ودلالتها في الشعر والنثر، لينتقل إلى أصول فن المقامات بدءا من تطور التسول إلى كدية، أحاديث الجاحظ و ابن دريد، مقامات الزهاد... وغيرها) [2]، مما جعلنا نلتمس من ناقدنا ترتيبا، وتسلسلا زمنيا لهذه المقامات.

هذا، ومن الأساسيات المنهجية البارزة في هذا الكتاب أن يتطلع مرتاض إلى قاعدة أساسية في التعامل مع المنهج التاريخي، ألا وهي (نقد المصدر)، ومعنى ذلك أن يتساءل الباحث أولا عن أي وثيقة ما، من أين أتت؟ ومن مؤلفها الأصلي؟ وهذا ما وفق إليه، وذلك في حديث (الكدية للجاحظ) بقوله: "لم يرد هذا الحديث في كتاب من كتب الجاحظ التي وصلتنا، وإنما ورد معزوا في كتاب (المحاسن والمساوئ) ولعله نقل أصلا من كتاب: (حيل اللصوص) الضائع، ويبدو أن الفكرة لرجل من المكدين كان يعيش على عهد الجاحظ"[3].

---

[1]-عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص 03.

[2]-نفسه، ص 25.

[3]-نفسه، ص 61.

كما نجد الناقد يصحح كل ما تعلق بتطور المقامات في الأدب من أخطاء تاريخية بالدليل الساطع، وهذا ما نوجعه إلى إحاطة ناقدنا بمجمل الظروف المحيطة بالوقائع والأحداث، والتي تعد كذلك من شروط المنهج التاريخي، وذلك ما تجلى عند دراسته لأحاديث ابن دريد (حديث الأميرة القرطبية) المتخالف في صحتها: "كل هذه المتناقضات التي عرضناها في شكل حجج، تنفي بها تاريخية هذه الحكاية التي جاء بها (ابن دريد) على أنها شيء تاريخي، جعلتنا نميل إلى أن الحديث لوكان تاريخيا حقا لما اشتمل على كل هذه العناصر المتضاربة التي لا تتلاءم مع الحياة الاجتماعية العربية ولا مع نفسية المرأة السيدة التي تأنف ، وتشمخر أن ترسل العجائز ليخطبن لها الرجال، أو ليبحثوا لها عنهم"[1].

نختم الحديث بخصوص هذه المدونة، ل نبرز الشخصية العلمية البارزة للناقد في دراسته هذه، والتي تجلت خصوصا في قوله: "ولن نكون متأثرين بالآراء التي قررها الباحثون قبلنا، فإن ذلك ليس من شيم البحث العلمي في شيء، ولذلك سنخضعها كلها لمرآة العقل، ومحك العلم، فنغربلها غربلة منطقية أساسها النصوص، والوثائق التاريخية، وقوامها البراهين العقلية الثابتة"[2].

[1]–عبد الملك مرتاض: فن المقامات ،ص 79.

[2]–نفسه، ص 137.

ت – فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954):

هذا العمل تقدم به إلى جامعة مُحَمَّد الخامس لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الآداب، ولظروف خاصة لم يتم ذلك، بل ناقش أطروحته هذه في جامعة السربون سنة 1983.

بداية، وكما ألفيناه في دراسة سابقة، فإننا نجد الناقد في هذا العمل يحدد الإطار التاريخي للمدونة الأدبية المدروسة بسنتي 1931–1954، وهذه إشارة إلى أساس من أسس المنهج التاريخي المتعلقة بتبيان الفترة أو العصر.

وقد تناول الناقد دراسة هذه الفنون عبر أبواب ثلاثة هي:

الباب الأول: الحياة العامة في الجزائر استدعى فصلين اثنين أحدهما لمعالجة الحياة السياسية والاجتماعية، وثانيهما لدراسة الحياة الفكرية والثقافية.

الباب الثاني: فنون النثر الأدبي في الجزائر: قسمه إلى خمسة فصول تناول كل فصل منها على التوالي: (المقالة الأدبية، الفن القصصي، الفن المسرحي، حركة التأليف، فنون أدبية أخرى: الخطابة، المذكرات، السيرة الذاتية، والرسائل).

ليختم بباب ثالث تحت عنوان: الخصائص الفنية للنثر الأدبي في الجزائر.

تناول فيه ثلاثة فصول: الأول تمثل في: المذهب الفني للنثر الأدبي في الجزائر.

والثاني تمثل في: الإطار الفني للمقالة وخصائصها.

والفصل الثالث:البناء الفني في القصة والمسرحية.

في إشارة أولى لهذه الدراسة نجد مرتاض قد ابتعد عن الانطباعية قدر المستطاع عكس الأعمال السابقة التي لمسنا فيها بعضا من الانطباعية، وبهذا يحقق شرط المنهج التاريخي والمتمثل في الابتعاد عن الانفعالات العاطفية، وقد أقر بذلك شخصيا في قوله: "غير أن أحكامنا التي أقمناها وآراءنا التي أصدرناها لم تكن عشوائية أو مرتجلة، وإنما اجتهدنا في أن تكون قائمة على أصول من العلم بهذه الفنون التي درسناها، ولا سيما في القصة والمسرحية، وقد حاولنا أثناء كل ذلك أن نتخلص من الذاتية ما أمكن، ونتسلح بالموضوعية ما استطعنا، ونتحلى بالمنطق والحذر، والحيطة جهدنا، لئلا تكون أحكامنا هواء، وآراءنا ضربا من الانطباعات الذاتية"[1].

[1]–عبدالملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ص08.

كما نلاحظ على الناقد في هـ ذا العمل أنه تسلح بالعدة اللازمة التي تساعده في دقة التاريخ ، وإصدار الأحكام الصحيحة الصائبة ، تتمثل هـ ذه العدة في البحث عن الوثائق ، و تجميع الوقائع والأحداث ، حيث يقول : "وقد تنوعت المصادر والوثائق التي عول عليها الباحث في دراسته بين الصحف والمجلات، والنصوص الأدبية، كتب عادية، الرسائل، الجلسات الطويلة المتكررة التي عقدناها مع المثقفين الذين عاصروا هذه الحركة، أو ساهموا فيها ممن لا يبرحون أحياء"[1].

هذا، وللأمانة العلمية التي يتحلى بها الناقد نجده يقر، ويصرح بأن عمله هذا لا يعتبر أول محاولة من نوعها، بل سبقه في ذلك الدكتور عبد الله ركيبي في كتاب: (القصة الجزائرية القصيرة)، ونجده يحدد عدة دواعي دعته إلى خوض القول في الفن القصصي في الجزائر، ويعتبر عمله هذا تكملة صالحة للدراسة الوحيدة التي ظهرت إلى اليوم، حول هذا الفن في الجزائر[2].

إضافة إلى الأمانة العلمية نجده يتحلى بالدقة التاريخية في تحديد التواريخ، وتمثل ذلك في مسرحية (يوغرطة)، والخلط القائم في تحديد تاريخ صدورها، (أي قبل سنة 1954، أو بعدها)، مما دفعه – لكي يخرج من غموض الاحتمال، وظلمات الشك– ومساوئ القيل والقال– للاتصال بالمؤلف نفسه (ماضوي)، ومكاتبته من وهران، فيجيبه كتابة: "إشارة إلى رسالتكم عن تاريخ كتابة (يوغرطة) ، يسرني أن أخبركم أنني انتهيت من كتابتها في سنة 1952"[3].

في ختام هذه المدونة، نجد مرتاض يختم عمله المنهجي التاريخي بملحق (ذيل) يكون جامعا لطائفة من المعلومات الفنية التي اشتمل عليها هذا البحث (فيه إحالة على النصوص والمراجع، والشخصيات التي عالجها وذكر لآثارها).

والحكم الذي نستخلصه بعد هذا التبسيط، أن عبد الملك مرتاض جمع في هذه الدراسة حصيلة معرفية قيمة ومعتبرة تنوعت بين الوثائق المختلفة، الكتب، المجلات، الرسائل، وحتى الاتصالات الشخصية المباشرة، والجلسات العلمية التي تشبه الرواية في العصور القديمة، ليخرج لنا بحثا صادقة أحكامه، أمينة آراءه.

---

[1]–عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 08-09.

[2]–نفسه، ص 161-162.

[3]–نفسه، ص 231.

ث- أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962):

هذا كتاب يقع في جزءين اثنين : جزء أول خصصه لدراسة الشعر(ولا يهمنا هنا بطبيعة الحال)، وجزء ثان خاص بالنثر(يقع ما تعلق منه بالسرد في صميم البحث).

وهو كتاب قسمه إلى سبعة فصول: الفصل الأول: صورة المقاومة الوطنية في كتاب (المرآة) لـ: حمدان خوجة.

الفصل الثاني: صورة المقاومة في أدب المذكرات.

الفصل الثالث: صورة المقاومة الوطنية في قصة (فرانسوا والرشيد) لـ الزاهري.

الفصل الرابع: صورة المقاومة الوطنية في الكتابات السياسية (حلل فيه مقالة للإبراهيمي، ومقالة لابن باديس) .

الفصل الخامس: صورة مجازر ثامن مايو في المقالة الأدبية.

الفصل السادس: صورة المقاومة الفكرية للاحتلال الفرنسي في الصحافة الوطنية.

الفصل السابع: صورة المقاومة الفكرية للاحتلال الفرنسي في الدوريات الوطنية.

أول ما نستهل به عند حديثنا عن هذا العمل ، هو تحديد الناقد للفترة التاريخية الحقيقية لظهور النثر الفني في الجزائر، والتي ترجع إلى فترة الحرب العالمية: "ونحن حين جئنا نتناول صورة المقاومة الوطنية في الأدب الجزائري الحديث (1830-1962) لم نكد نجد في المرحلة الأولى من عهد الاستعمار الفرنسي أي دور يذكر للنثر الفني منه، فيما عدا بعض الرسائل المتفرقة المحدودة العدد هنا وهناك ، وكان يجب أن ننتظر إلى أن تضع الحرب العالمية الأولى أوزارها لتبدأ الكتابات النثرية الجادة مثل المقالة الصحفية، والمحاولات القصصية، وبعض الخطب التي كانت تلقى في المواقف العامة..."[1] .

نركز في هذه الدراسة على أدب المذكرات، والمحاولة القصصية التي قام بها الزاهري في قصة (فرانسوا والرشيد) أما عن أدب المذكرات ، ففيه يبدو الناقد متذبذبا في إدراج المذكرات ضمن جنس الأدب، أم أن كتابة المذكرات مما ينتمي إلى التاريخ، فنعدها كتابة تاريخية.

[1]-عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر(1830-1962) – رصد لصور المقاومة في النثر الفني ، سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر 1954 ، دار هومة – الجزائر،2003 (الجزء الثاني) ، ص 04.

وللأمانة العلمية، التي اعتدناها من ناقدنا، نجده يركز على أن النص الذي يتعامل معه ليس مع الأسف الشديد أصليا، ولكنه مترجم من الفرنسية إلى العربية[1].

كما نجد مرتاض يقر بأن (مذكرات البطل أحمد باي) لتجربة أدبية تاريخية، سياسية، نضالية معا، ويعترف بقيمة هذه المذكرات، ويعدها من الوثائق التاريخية التي لا يمكن الاستغناء عنها بالرغم من انعدام بعض النصوص التي تمجد مقاومة (أحمد باي) باي قسنطينة السياسي، الداهية، نجده يقول: "وأعتقد أن مذكرات أحمد باي تعد مصدرا مركزيا في الكتابات التاريخية التي كتبت عن مدينة الجزائر ذلك بأنه جاء بتفاصيل على الرغم من أنها ناقصة إلا أنها مثيرة، ودقيقة إلى حد ما حول جميع الخطط العسكرية التي تناقش حولها هو شخصيا، وقادة آخرون"[2].

وفي نقطة أخرى، يقدم لنا عرضا للمحاولة القصصية التي قام بها (الزاهري) والتي تحمل عنوان (فرانسوا والرشيد) والتي ظهرت في جريدة (الجزائر) في يوم الاثنين عاشر غشت عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف، وخلاصة فكرة هذه المحاولة القصصية أنها تتناول مسألة المساواة التي كان الفرنسيون يملؤون بها أشذاقهم، ويرفعون بها عقائرهم، فكانوا لا يزالون يزعمون للناس بعامة، وللجزائريين بخاصة، أن فرنسا تشع منها مبادئ المساواة والحرية الإخاء[3].

وقد اعتبر الناقد أن النص من الوجهة الفنية لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى الكتابة القصصية بكل ما يحمل اللفظ من معنى، غير أن الكاتب استطاع أن يسرد فعلا أحداث شخصيتين كانتا تبدوان أول الأمر على وفاق واتفاق، وخصوصا على مساواة تامة بينهما في الحياة السياسية إلى أن تكشفت الحقيقة القاصمة فأفضت إلى موت إحدى الشخصيتين كمدا وحزنا، وهي الشخصية الوطنية جراء التمييز العنصري بين الشابين الصديقين الجزائري والفرنسي[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ص51-52.

[2]– نفسه ، ص64.

[3]– نفسه ، ص98.

[4]–نفسه ، ص91.

ليختم مرتاض هذه الدراسة بتحليل نص هذه المحاولة القصصية من حيث (بنية اللغة السردية ، بناء الحدث ، بناء ملامح الشخصيات، بناء الزمن، بناء الحيز).

وعموما فإن الناقد يعتبر عمل السعيد الزاهري في قصة (فرانسوا والرشيد) أول محاولة قصصية في تاريخ الأدب الجزائري الحديث "ولعل هذه الكتابة أن تكون أول نموذج للنثر الفني المقاوم للاستعمار الفرنسي"[1].

[1]– عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ص07.

ج – الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور):

يقول عبد الملك مرتاض: "لكيما نتمكن من إثبات أدبية هذا الأدب من وجهة، وتحديد حجمه تقريبيا من وجهة ثانية، وتمكين القارئ من الإفادة من طائفة من نصوصه من وجهة أخراة كان علينا أن ننتهج منهجا تاريخيا في القسم الأول من بحثنا هذا ومنهجا تحليليا في القسم الآخر منه"[1].

بعكس الكتب الأخرى التي تحدثنا فيها عن المنهج التاريخي عند مرتاض ، والتي لم يصرح تصريحا مباشرا فيها باستعماله للمنهج التاريخي، نجده في هذا العمل يصرح بخطته المنهجية ويذكر لفظ (المنهج التاريخي) تصريحا لا تلميحا.

وفي هذا يقول: "وقد اقتضت الخطة المنهجية التي سلكناها أن يشتمل القسم الأول الذي هو أدنى إلى الدراسة التاريخية منه إلى التحليل، ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الأدب الجزائري القديم: عوامل النشأة.

الفصل الثاني: الشعر (أنواعه، وتشكيله على عهد الرستميين).

والذي يهمنا من هذه الفصول في هذا المقام تحديدا، الفصل الثالث المتعلق بـ: شعرية النثر في الجزائر على عهد الرستميين.

أول تحليل لنا يكمن في تبيان أن الناقد تعامل مع مصادر مختلفة تنير له طريقه، حيث يقول: "ونود أن نتوقف لدى بعض المصادر التي عولنا عليها في كتابة هذا البحث منها: (البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب)لابن عذارى المراكشي ،(رياض النفوس في طبقات علماء القيروان)، (معجم البلدان) لياقوت الحموي..." [2].

"وتفرد كتاب (الأزهار الرياضية) بذكر نصوص الرسائل الخمس، وبعض الخطب الجمعية التي اتخذنا منها مادة لمدارسنا في الفصل الذي عقدناه للنثر الأدبي على عهد الرستميين في عملنا هذا ونعترف بأنه لولا هذا المصدر لما استطعنا أن نكتب شيئا ذا بال على عهد الرستميين في الجزائر"[3].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم– دراسة في الجذور– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع– الجزائر،2005 ، ص 13.

[2]–نفسه، ص 18.

[3]–نفسه ،ص 23.

لكن، وبالرغم من توفر هذه المصادر، نلاحظ الناقد في عمله هذا قد عانى كثيرا من قلتها، حيث يعترف بذلك قائلا: "ولعل من مشاق البحث في الأدب الجزائري القديم، أن يأتي في الطليعة ندرة المصادر وضحالة المادة التي تشتمل عليها، حين توجد من وجهة، وتكرار كثير منها، عبر مراجع كثيرة دون زيادة، أو تفرد يذكران من وجهة أخراة" [1] ،يضيف: "وأمام هذا الفراغ التاريخي المحزن لا نملك إلا أن نفرغ إلى فرض الفروض"[2].

ويعود بنا مرتاض مرة أخرى حين نجيء إلى الحديث عن النثر الأدبي على عهد الدولة الرستمية في الجزائر، وهو العهد الذي يمتد تقريبا من منتصف القرن الثاني إلى نهاية الثالث للهجرة (160هـ – 296هـ) كما يحكم ويقر على أن أول حركة أدبية عربية في الجزائر على وجه الإطلاق تأسست من خلال الدولة الرستمية "إننا لا نصادق، حسب ما انتهى إليه علمنا، أدبا عربيا يمكن أن ينطبق عليه هذا الوصف قبل ظهور هذه الدولة في الجزائر..."[3].

وفي تحليله لأدب هذه الفترة، ألقى الضوء على جنسين أدبيين هما (الرسائل، والخطب)، وقد أحصى لنا عددا من أسماء الخطباء التي بلغته، والتي يعرف منها (نظرا لموسوع ته المعرفية الضخمة)، مثلا: "ابن أبي إدريس، وأحمد التيه، وأبا العباس بن فتحون، وعثمان بن الصفار، وأحمد بن منصور". أما عن الرسائل، فنجده يعود إلى ما جمعه (الباروني) والذي "لاحظ أن الباروني نفسه، كان اشتكى من ندرة النصوص التي وصلته" [4] ، ومهما يكن من أمر، فإن مرتاض اتخذ من أفكار الباروني وثيقة أساسية اعتمد عليها في توثيق معلوماته، حيث "جمع لنا الباروني أطراف ا صالحة من هذه النصوص الرسائلية التي تنتمي في معظمها إلى أميرين اثنين هما: أفلح بن عبد الوهاب، ويستأثر بأربع رسائل، وابنه مُحَمَّد بن أفلح الذي يستبد برسالة واحدة، فتلك إذن خمسة نصوص تتوزع على زهاء ثلاث عشرة صفحة من القطع المتوسط"[5].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص 16.

[2]–نفسه، ص 67.

[3]–نفسه، ص 82.

[4]–نفسه، ص 85.

[5]–نفسه، ص 93.

ثانيا: المناهج الجديدة:

بعد الدراسة التي خصصناها لمعالجة المناهج النقدية السياقية التقليدية ، التي تستند أساسا إلى فكرة ربط النص بسياقه الخارجي ، نأتي في هذه المرحلة لدراسة مجموعة ثانية من المناهج يطلق عليها المناهج الحداثية النصانية ، التي جاءت – في نظر أصحابها- نتيجة للقصور الناتج عن المناهج السياقية ، حيث ظهرت هذه المناهج لتؤسس لمرحلة جديدة مرحلة النصانية أو العودة إلى النص و دراسته انطلاقا من العلاقات الداخلية .ومن بين تلك المناهج الخاضعة لدراستنا ، نذكر :

1- السرديات البنيوية:

لقد ظهرت البنيوية نتيجة لتضافر جهود ألسنية مختلفة ،بحيث يمكننا تتبع هـ ذه الجهود انطلاقا من "الكتاب المشهور (النقد والحقيقة) لـ بارت (Critique et Verité)، الصادر عام 1966، الذي يعد بمثابة البيان النقدي، والأساس النظري للنقد الفرنسي الجديد، غير أن هذه الواقعة النقدية المشهورة التي كانت إيذانا بالمسيرة الباهرة للنقد البنيوي الذي صار الموضة السائدة في فرنسا والعالم، تعود بدايتها في أوروبا إلى التحول الذي بدأت تعرفه الدراسات الإنسانية عموما، والأدبية خصوصا بعد الاستثمار الجديد للنظرية اللسانية في الميدان النقدي الأدبي"[1].

وعلى الرغم من أن الحركة البنيوية كانت قد انطلقت "في أمريكا مع إعلان جاكسون ميلادها سنة 1958 خلال مؤتمر الأسلوب والنقد المنعقد بجامعة أنديانا حيث أعلن هذا الميلاد مع نوام شومسكي الذي نطق ببيان (الشعريةوعلم الأسلوب)، وكان جاكسون قبل هـ ذا التاريخ أول من استخدم أو نحت كلمة (بنيوية) في مؤتمر عقد عام 1929، فإن تطورها كان في فرنسا على يد الباحث الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس الذي يلقب بـ أبو البنيوية على حد وصف أديثكروزويل أو شيخ البنيوية المعاصرة، كما يدعوه زكريا إبراهيم في كتابه (مشكلة البنية) "[2].

---

[1]–عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي – دراسة – إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (2) سنة 2008 ، ص 12 (بتصرف).

[2]–نفسه، ص 14.

وأيا ما كان الأمر، فلقد كانت الجهود النقدية "لمدرسة النقد الجديد، ومدرسة الشكلانيين الروس مع غيرهما من العوامل، موصولة بالجهود اللسانية للعالم السويسري فردينان دي سوسير (De saussure) المهاد الأساسي لظهور البنيوية"[1].

جاء المنهج البنيوي إذن ليكون مثالا للتحول الجذري الذي عرفته العلوم الإنسانية ، حيث أعاد للنص قيمته بعد أن أهملته الدراسات التقليدية ، فما المقصود به ذا المنهج ، و ما هي الأسس التي يقوم عليها ؟

تنسب كلمة بنيوية إلى الأصل اللاتيني(Structure)الذي يعني البناء أو التشييد ، يقول جورج مونان : "إن كلمة بنية ليست لها رواسب وأعماق ميتافيزيقية، فهي تدل على البناء العادي، أما في الفرنسية، فتحمل كلمة (Structure) دلالات مختلفة، فهي تعني النظام (Ordre)، التركيب(Constitution)،والترتيب(Disposition)،والشكل (Forme)،الهيكلة (Organisation) وفي العربية عند (أبي الأعرابي): البنى، الأبنية من المدر، أو الصوف كذلك البنى من الشرف "[2].

وقد اتخذت البنيوية لنفسها عدة تعريفات حيث "وصفت البنية بأنها نظام، أو نسق من المعقولية، وقيل إنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواق، ونظام الخيال، وأعمق منهما في آن، وهو النظام الرمزي . وتاريخيا نجد أن كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها هي كلمة الشكل، سواء في علم النفس (الجشطالت)، أو في النقد الأدبي عند الشكلانيين الروس، يقول ليفي شتراوس : "إنني أؤكد على أن البنيوية الحديثة، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية ماهي إلا امتداد للشكلانيين الروس"[3].

إذن ترتكز البنية عند مفاهيم: النظام ، النسق ، و الشكل . و يحدد جان بياجيه تعريفا دقيقا وشاملا للبنيوية موظفا مجموعة من العناصر التي تعمل على تنظيم هذا النسق الداخلي ، يقول : "إن البنية لهي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة، باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) علما بأن شأن هذا النسق أن يظل قائما، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات

[1]–عبد الناصر حسن محمّد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهة، 1999، ص 29.

[2]–فيصل الأحمر، نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية (الجزء 01)، ص 52.

[3]–بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 124.

نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه.

وقصارى القول أنه لابد لكل بنية من أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية:"الكلية والتحولات، والتنظيم الذاتي"[1]:

*** الكلية (Totalité):**

حيث تعطى الأولوية للكل على حساب الجزء ، فهي تنظر إلى النص باعتباره كل متكامل ،فصفة الكلية "تفترض أن البنية تأتلف من عناصر داخلية تحكمها قوانين الكل، معنى ذلك أن البنية لا تضم عناصر خارجية منتمية إلى أنظمة أخرى، كما أن حكمها ليس حكم العناصر المجموع بعضها إلى بعض، أو المنعزل بعضها عن بعض، إنما المهم أن ينتظم العناصر من علاقات، ويشد بعضها إلى بعض من سمات خلافية"[2].

*** التحولات(Transformation):**

و التحول صفة من صفات البنية ، حيث لا يمكن أن تظل في حالة ثبات ، بل هي دائمة التحول ، والتغير ، فليس للبنية وجودا قارا ثابتا ، إنما هي متحولة ، لكن هذا التحول "ديناميكية خاصة إذ يخضع للقوانين الداخلية المتحكمة في عناصر البنية لا لعوامل خارجية مفروضة "[3].

"أي أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية"[4].

---

[1]–زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، (د،ت)، ص30.

[2]–مُحَمَّد الناصر العجيمي: النقد العربي ومدارس النقد الغربية، ط1، دار مُحَمَّد علي الحامي للنشر والتوزيع،صفاقس،كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة،1998 ،ص 359.

[3]–نفسه ، و الصفحة نفسها.

[4]–زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص 31.

*** التنظيم الذاتي: (Autoréglage):**

هذه الخاصية تمكن البنيات من تنظيم نفسها بنفسها ، و المحافظة على تماسكها الداخلي دون العودة إلى عوامل أو مراجع خارجية ، و هذا ما يحقق ضربا من "الانغلاق الذاتي، ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية، أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي أنسقة مترابطة، تنظم ذاتها، سائرة في ذلك على نهج مرسوم وفقا لعمليات منتظمة خاضعة لقواعد معنية، ألا وهي قوانين الكل الخاص بهذه البنية، أو تلك"[1].

ونظرا لأن البنيوية تتسم بالكلية و الشمولية ، فإنها تقوم " بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا، أو بوصفها بنى فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[2].

و البنيوية بوصفها منهجا نقديا يعتمد ا لترك ي على الأنساق الداخلية للنص جاءت لدراسة الأدب من حيث هو "لغة خاصة، بنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى، أو حذف عنصر، أو اختزال النص دون أن يختل، فالنص شبكة من العلاقات الداخلية الخفية التي تربط جملة الوحدات البنائية واللغة الأدبية لغة بنيوية تختلف عن اللغة الفلسفية، والدينية، والعلمية التي يمكن استبدالها أو اختزالها لأنها لغة اصطلاحية تؤدي معاني محددة.

ويتمثل النقد البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف الب نى أولا، وتحليلها ثانيا بالتدرج من البنية السطحية من خلال المستويات الصوتية والصرفية، والتركيبية إلى البنية الدلالية العميقة "[3].

---

[1]– زكريا إبراهيم: مشكلة البنية ، ص 31 .

[2]–ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية –الأدب والنظرية البنيوية – ترجمة ثائر ديب، ط2، دار الفرقد للطباعة والنشر، سوريا– دمشق، 2008 ، ص 51.

[3]–فاتح علاق: التحليل البنيوي للخطاب الشعري، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، السنة السابعة والثلاثون، العدد 439، تشرين الثاني، دمشق 2007 ، ص 07.

و يجمل لنا الناقد يوسف وغليسي تعريفا للبنيوية بقوله : "البنيوية منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية، تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحول النص إلى جملة طويلة، ثم تجزئها إلى وحدات دالة كبرى فصغرى، وتقصي مدلولاتها في تضمن الدوال لها (يمثلها سوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا على شتى سياقاته بما فيها مؤلفه (وهنا تدخل نظرية موت المؤلف لرولان بارت) وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا مع الاستعانة بما يتسر من إجراءات منهجية عملية كالإحصاء مثلا"[1].

[1]–يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص120.

1-1- أسس النزعة البنيوية:

أ- النزوع إلى الشكلانية:

على اعتبار أن المنهج البنيوي ترعرع في أحضان مدرسة الشكلانيين الروس ، فمع الشكلانيين الروس كان أول ظهور للاصطلاح (البنيوي) "في البيان المنهجي الذي أصدره اثنان منهما (لعلهما جاكسون، ويوري تنيانوف) سنة 1928، في خصوص العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي، وقد جاء ضمن ما جاء – في هذا البيان –تحليل القوانين البنائية للغة والأدب، حيث ظهر المصطلح بطريقة منهجية مقصودة، عكس استعمالاته العفوية السابقة "[1].

وعلى اعتبار كذلك أن الشكلانية نزعة ترمي إلى تغليب الشكل ، فهي تعتبر النص ظاهرة شكلية تنفصل عن المضمون ، فهي تطلع إلى التعلق المفرط بالأشكال ، و تدعو إلى الاعتناء بالشكل على حساب المضمون ، وحين جاءت البنيوية إذن "لم تأت شيئا غير التعلق المفرط بنزعة الأشكال، فعدت الكتابة شكلا من أشكال التعبير قبل كل شيء، في حين أن اللغة في تمثلها هي أيضا لا تعدو كونها شكلا للتعبير أو أداته، وهي لا تحمل أي معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدال، ومن أجل ذلك رفضت مضمون اللغة، ومن ثم مضمون الكتابة، وعدتها مجرد شكل "[2].

ب- رفض التاريخ:

إن المنهج البنيوي ظهر كتيار فكري لمحاربة النزعة التاريخية ، على هذا الأساس جاءت البنوية "إلى هذه القيمة فرفضتها لانعدام فائدتها، في تمثلها هي على الأقل، فنادت بموت التاريخ، وبموت كل القيم التي كان نادى بريستان وبريطون بموتها أيضا. ولم تكن المناداة بموت التاريخ الذي كانت الماركسية روجت له،من بعض الوجوه ببلورة المادية التاريخية (Matérialismehistorique) إلا إعلانا عن موت الإنسان نفسه، ولعل موت الإنسان هنا كان يراد به موت القيم التي ظل الإنسان يناضل من أجل تكريسها عشرات القرون دون عناء "[3].

---

[1]–يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص118.

[2]–عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 210.

[3]– نفسه ، ص 213.

ت – رفض المؤلف:

تعود إرهاصات مسألة رفض المؤلف "قبل تأسس النزعة البنوية، وازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين، لعل أهم من ألح عليها في أكثر من مقولة هو الشاعر الفرنسي فاليري (Paul Valéry 1871-1943) الذي كان يزعم أن المؤلف تفصيل لا معنى له(L'auteur est un détail inutile)، ولقد ذهب هذا المذهب فيما بعد، جملة من المنظرين الفرنسيين منهم :جيرار جينيت ، ورولان بارت، و ميشال فوكو وكلود ليفي ستراوس"[1].

فبعد أن كان اهتمام المناهج السياقية منصبا على مفهوم المؤلف الذي اعتبرته أساس العملية الإبداعية والنقدية ، جاءت البنيوية إلى هذا العنصر فأزاحت الكاتب ، و قالت بموته معتبرة أن العمل الأدبي يرتبط بالنسق الأدبي و ليس بشخصية كاتبه أو مؤلفه ، فقد عمد البنيويون إلى "عزل النص الإبداعي عن كل ماهو خارجي عنه، وأصبحت سلطة النص تفوق كل سلطة بما فيها سلطة منتجه الذي أبدعه، ذلك المنتج الذي أعلن رولان بارت موته، وتضاؤله، (حتى كأنه تمثال صغير وضع في الطرف النائي للمشهد الأدبي)، ولم يعد في المفهوم البنيوي سوى خازن جيد للغة سبقته في وجودها، وأن قصارى قدرته إنما تتمثل في مزج كتاباته بمفردات هذه اللغة السابقة عليه"[2].

ث – رفض المرجعية الاجتماعية:

لقد جاءت البنيوية –كما قيل سابقا – لمحاربة كل ما تعلق بدراسة ما هو خارج عن النص(مؤلف النص–التاريخ)فكان لامناص من رفض كل ما تعلق بدراسة الظروف الاجتماعية المحيطة بكتابة النص ، أي المؤثرات الخارجة عنه ، والقول "بوصف المرجعية بالاجتماعية– ذلك بأن البنوية– في الحقيقة لا ترفض المرجعية من حيث هي مطلقا، ولكنها ترفض فقط الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع، أي أنها تنكر تأثير المجتمع تأثيرا مباشرا في المبدع، وفي إبداعه (...)،فقد تجرأت البنوية على رفض التاريخ الذي يصنعه الإنسان، فضربت عصفورين بحجر واحد، فالرفض المعلن للتاريخ هو رفض في الحقيقة لكل ما له صلة به من الإنسان الصانع لأحداثه، ومن المجتمع المتأثر بذلك، والمؤثر في ذلك أيضا، وقد أفضى ذلك إلى رفض كل القيم الروحية، والإنسانية، جملة وتفصيلا فلا عجب

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ، ص 215.

[2]–فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ، 2011 ، ص 42.

أن نجد الكتاب البنيويين يعلنون في أكثر من موقف أنهم لا يؤمنون بمرجعية الكتابة، ويعدون المرجعية الاجتماعية للأدب من أساطير الأولين "[1].

ج – رفض المعنى من اللغة:

حيث " عني النقاد، والبلاغيون العرب القدماء عناية شديدة بمسألة (اللفظ والمعنى)، فنجد كثيرا منهم يعرض لها في كتاباته بتفضيل شديد (...)، فقد خاض المنظرون العرب القدماء كثيرا في هذه المسألة و أولوها عناية شديدة، وخصوصا عبد القاهر الجرجاني الذي كان يعد المعنى أشرف من اللفظ، والأصل في تدبيج الكلام ... "[2].

و"كان الجاحظ على عكس عبد القاهر الجرجاني لا يرى في المعاني إلا أنها أفكار مطروحة في الطريق، وهي يمكن أن تقع لجميع الناس، وهذه هي النظرية التي طبقتها المدرسة البنوية بخاصة، ومدارس النقد الجديد بعامة– وأيا كان الشأن – فإن المدرسة البنيوية ترفض معنوية اللغة، بل ترى كما يذهب إلى ذلك بارط أنه من العسير التسليم بأن نظام الصور والأشياء التي المدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللغة، وأن عالم المدلولات ليس شيئا غير عالم اللغة"[3].

أخيرا ، إن المبدأ عند البنيويين ينطلق من دراسة النسق اللغوي في ذاته من دون العودة إلى تاريخه ولا إلى مؤلفه و ظروفه الاجتماعية.

[1]–عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 216.

[2]–نفسه ، ص 217.

[3]–نفسه، ص 219.

2-2- تطبيق المنهج البنيوي في أعمال عبد الملك مرتاض:

يقول مرتاض : "يتيح هذا المسعى لدارس النص الأدبي، أي بعد التخلص من خرافة الشكل والمضمون أن ينطلق إلى وجه آخر من الدرس، وهو البحث في تشكيل أكبر ما يمكن تشكيله من الشبكة المتحكمة في العلاقات التي توحد وجهي الإبداع: الدال والمدلول في الفعل، وتمضي في تفعيلهما بالقياس إلى مجال القول "[1].

يضيف :"فمحال أن ندرس نصا أدبيا شعبيا كان أم فصيحا، دراسة علمية موضوعية دون أن نفزع إلى مثل هذه المناهج الحديثة لتبنيها فيه، فلم يعد النقد أحكاما اعتباطية انطباعية، ولا ذرابة لفظية تقوم على سرد مصطلحات جاهزة (...)، وإنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب، وتقويمه بموضوعية وحياد(...) ، وهذه النظرة البنوية في حد ذاتها ثورة في عالم النقد الحديث، ولعلها أن تقضي إلى تخليص هذا النقد من الأكاذيب، والأباطيل التي كان المدعون يكتبونها دون أن تكون لها صلة حقيقية بالنقد الحق "[2].

بعد هذا التقديم، نلاحظ أن الناقد قد دخل عالم التجديد، ومحاربة التقليد من خلال عدة أعمال أدبية سردية، لعلنا نستهل الحديث عنها بـ :

[1]-عبد الملك مرتاض: أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، (د.ت)، ص12.

[2]-عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1982، ص 07.

أ – الميثولوجيا عند العرب:

يقول عبد الملك مرتاض: "لقد جئنا إلى هذا الموضوع فطرحناه تحت ثلاث زوايا:

الأولى: مفاهيم ومضامين، وقد شمل ذلك أربعة فصول: ماهية الأسطورةووظيفتها جماليا، واعتقاديا، ثم صورة الغول في الذهنية العربية القديمة، ثم الزواج من السعالي في الأساطير العربية، ثم مظاهر اعتقادية أخرى في الميثولوجيا العربية .

والثانية: قضايا فنية، وقد امتدت على ثلاثة فصول: الحدث وزمانه في الأسطورة العربية، ثم الشخصية الأسطورية وحيزها، ثم اللغة الفنية في الأسطورة العربية، ويعد هذا القسم الثاني هو أساس الدراسة التحليلية الألسنية.

والثالثة: وقفنا ها على مختارات من النصوص الأسطورية كما وردت في أمهات التراث العربي الإسلامي[1].

لعل أول ما نلاحظ في هذه الدراسة عدم ذكر للمؤلف، فمختلف الأساطي ـر (السبعة نسور، وأسطورة السعلاة، والنسلس...وغيرها) كلها مجهولة المؤلف، كما أن بعضا من هذه الأساطير (بحكم خرافيتها) لا علاقة لها بالواقع، ولا بالتاريخ، فرفض هذا التاريخ أيضا من ميزات المنهج البنيوي) .

ويلاحظ على هذه الأساطير أنها تصطنع ضمير الغائب حتى يسهل على المبدع الشعبي، أو الراوية الشعبي، أن يتصرف في أحداث الأسطورة، وبنائها الفني، فمثل هذا السلوك الزمني يطغى على معظم النصوص السردية الأسطورية[2].

أما الشخصيات الأسطورية (على اعتبار أنها كائن من ورق لا غير)، فإننا لا نعرف من أمورها شيء، كالملامح والصفات والأخلاق، والسجايا.

وعن الحيز فقد قسمه إلى ثلاثة أضرب: حيز جغرافي، وأن الحيز الجغرافي في معظم الأساطير العربية ينتمي إلى بلاد اليمن، وحيز خرافي (مثل عين وبار) ،والحيز شبه الأسطوري (رأس ثبير، والصرف الأملس،والجبل الأيسر)[3].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص 06.

[2]–نفسه، ص 78.

[3]–نفسه، ص 94.

ب – القصة الجزائرية المعاصرة:

لقد قسم الكاتب هذه الدراسة – والتي درس فيها زهاء 70 قصة – إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول :في مضمون القصة الجزائرية المعاصرة، يحتوي فصلين الأول في المضمون الاجتماعي، والثاني في المضمون الوطني.والقسم الثاني : خصصه للشخصية، وحيزها

والقسم الثالث:في المعجم الفني (السائح، ابن هدوقة، الفاسي، منور، وسعدي عثمان).

وقد برزت ملامح الدراسة الألسنية في الحديث عن المعجم الفني، حيث يقول الناقد: "فالحديث إذن عن المعجم الفني هو من خالص الدراسات الحديثة التي تكشف عن طبيعة اللغة الفنية التي يصطنعها القاص، والأفكار التي تتردد لديه عبر هيكل هذه اللغة، أو تطفو على سطح بنيتها عن شعور، أو عن دونما شعور"[1].

وأول ما نشير إليه هو تحليله للمعجم الفني لدى (السائح) الذي نلحظ له معجما فنيا معينا، فإذا أخذنا مثلا عبارة "تنهدت، وزفرت نارا، تأججت في صدرها" [2]، نلاحظ أن النار هنا ليست على الحقيقة، وإنما هي مجاز، ولعل هذه النار المتأججة تدل على الصورة العنيفة القاتمة التي تعاني منها شخصية القصة، وما بلغ منها من هم، ويأس، فقد عبر عن الحرارة الداخلية، أو الانفجار الداخلي الذي تعاني منه الشخصية بهذه النار المحرقة.

والذي دل على أن الصورة كلها مجازية، أن الصدر البشري لا يجوز أن يقذف من داخله النار بمفهومها الحقيقي، وإنما لما كان الحزن الشديد يشبه في تأثيره وقع النار ذات الوقود في الجسم، تنوسي المعنى الأول، واصطنع له ما يلائمه مما يكون له شديد التأثير في الجسم البشري، فكانت النار[3] .

ومثال ذلك نجده عند المعجم الفني لدى (أحمد منور) في نصوصه التي يعبر فيها عن ظاهرة الحر الشديد، والتي يربطها بشخصياته، ومعنى ذلك أن النص يهيئ من الجو الخارجي، ما يظاهر على وضع حال من السوء والبؤس والتعب للشخصية التي تصبح تعاني خارجيا من الحرارة الثقيلة، كما تعاني داخليا من المشاكل التي تنهض في سبيلها[4].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 11.

[2]–نفسه، ص 138.

[3]–نفسه، ص 139.

[4]–نفسه ، ص 230.

ولنضرب مثلا آخر في قوله: "المدينة مصدورة، ينخر صدرها حراك دائم، وجهها توشحه قتامة شتوية " فهذا المقطع من أوله إلى آخره سلسلة من المجازات التي منحته قوة ألسنية شديدة ، فقد منح للمدينة صدر الإنسان، ولكن ليس ذلك الصدر الجميل السليم ، وإنما صدرا مريضا مرض العصر بتكالبه وأتعابه[1].

كما ألفينا مرتاض يعتمد كثيرا على الإحصاء في تعامله وتحليله لهذه النصوص – في نصوص السائح مثلا – تكرار مادة الصدر، ومادة الزفر، والتنهد، والغليان، والاحتراق [2]، حيث نجده يحصي عدد تكرار هذه المواد ليخرج منها بنسب مئوية متفاوتة، وبنفس الطريقة يتعامل مع باقي النصوص المدروسة.

[1]–عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 139.

[2]–نفسه، ص 147.

2- السيميائيات السردية:

تدخل السيميائيات كذلك ضمن المناهج النصانية الحداثية التي تعطي الأهمية للنص وحده ، لا لمن قاله ، و الحديث عنها يقودنا إلى استحضار مسيرة ذلك المنهج الذي انطلق كفكرة أو تصور ، ثم استقام عوده كعلم قائم بذاته .

و بالعودة إلى الأصل اللغوي لمفهوم السيميائية يحدد لنا عبد الملك مرتاض تعريفا لها بقوله : "إن مفهوم السيميائية آت كما هو معلوم من تركيب (س،و،م) الذي يعني (العلامة)، التي يعلم بها شيء ما كالثوب، أو إنسان ما كالوشم، أوحيوان ما كمياسم القبائل العربية التي كانت تسم بها إبلها. ومن هذه المادة جاء لفظ (السيما) بالقصر، و(السيماء) بالمد، و(السيمياء) بإضافة باء قبل الألف، وبعد الميم، ومن اللفظ الأخير أخذ منظرو السيميائيات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف تحت عبارة السيميائية (بإضافة باء النزعة أو المذهبية، أو الباء الصناعية باصطلاح النحاة العرب) وإذن، فمن الناحية اللغوية الخالصة يمكن أن نقول (السيموية)، كما يمكن أن نقول (السيمائية) "[1].

بعد تبيان الأصل اللغوي لكلمة سيميائية أو سيمائية (وفق المنظور المرتاضي)، و التي تركن عند مفهوم العلامة أو الإشارة ، نتطرق في هذه المرحلة إلى تتبع مسار ظهور هذا المنهج ، حيث وردت أول إشارة بينة لظهور السيميائية على يد العالم السويسري دي سوسيرالذي تنبأبولادة علم مستقل هو علم السيميولوجيا، وذلك في عمله الموسوم ب : محاضرات في اللسانيات العامة الصادر عام 1916 "، يقول :"اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وصيغ الاحترام، والإشارات العسكرية، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة، ولذلك يمكن أن تؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءا من النفس الاجتماعي، وسنطلق عليه (علم العلامات) أو (السيميولوجيا) (Semieon علامة باليونانية)، وسوف يكون علم اللغة (L'inguistique) قسما من السيميولوجيا"[2].

---

[1]-عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر، 2007، ص 157.

[2]-تأليف آن إينو، ميشال أريفيه :السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ) ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، ط01، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ، 2008، ص33.

كان إذن الباحث دي سوسير هو أول من بشر بميلاد علم جديد يهتم بدراسة العلامات و الذي ربطه بالحياة الاجتماعية ، حيث يعتبر اللغة بنية و نظام يدرسها بعموم العلامات.

وقد شاعت عدة استعمالات لمصطلح السيميائية ،حيث نحصي "السيمائية، أو السيميولوجيا، أو السيميوطيقا، أو علم الإشارة، أو علم العلامات، أو علم الأدلة...إلخ، وكلها ترجمات وتعريبات تطول لعلم واحد بمصطلحين شائعين هما (Semiology)من(Semion) اليونانية حسب العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (F.de saussure) (1856-1913)، أو (Semiotics)حسب العالم والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Ch.S.Perice) (1838-1914) والمصطلح الأول شاع عند الأ وروبيين، وعند سيمياىيي مدرسة باريس تقديرا لصياغة سوسير، وأما المصطلح الثاني (Semiotics)فيفضله الناطقون بالإنجليزية، كما يشيع في أوروبا الشرقية، وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية، تقديرا للعالم الأمريكي بيرس"[1].

فعند تسميتنا إذن لهذا العلم تتداخل التسميتان (Sémiologie) ، و (Sémiotique)، و كلتاهما مشتقة من الأصل اليوناني (Semion) والذي يعني العلامة ،ومن هنا نلاحظ أن علم السيمياء أو علم العلامة تتداخل في ظهوره نزعة أوروبية بقيادة دي سوسير ، و نزعة أمريكية بقيادة بيرس.

"كما يجمع عدد من الدارسين أن تاريخ السيميولوجيا كعلم يبدأ مع شارل ساندرس بيرس (Ch.S.Perice) (1839- 1914) الذي أخذ يدرس الرموز ودلالاتها، وعلاقاتها في جميع الأشياء بعمق، واستنباطها عند دراسة الإشارات، واستقراء منطقها، وسبر حقيقة النظام، والدلالة التي تنطوي عليها"[2].

---

[1]–بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد ، ص 187.

[2]–محمود درابسة : مفاهيم في الشعرية – دراسات في النقد العربي القديم – ط01 ، دار جرير للنشر و التوزيع ، عمان – الأردن، 2010 ، ص 70.

انطلاقا من المعطيات السابقة نقر بأن المنهج السيميائي يعنى بدراسة العلامات اللغوية و غير اللغوية ، فموضوع السيميائية هو العلامات و أنساقها انطلاقا من العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول "فالعلامة اللغوية عند دي سوسير تتكون من دال هو صورتها السمعية، ومدلول هو التصور الذهني لهذه الصورة السمعية، وتنقسم العلامة حسب بيرس كذلك إلى ثلاثة أنواع هي:

(الإشارة)، و(الأيقونة) و(الرمز)، فالإشارة نمثل لها بالسهم الذي نبصره، ويشير إلى شيء معين، مثل حركة الإصبع التي تشير إلى شيء أمامها، والأيقونة هي الصورة الدالة على متصور مثل صورة السيارة في إشارات المرور، والرمز نموذجه الأول الكلمة، مثل الحمامة التي ترمز للسلام "[1].

فالعلامة عند دي سوسير تتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية ، و يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا و هما الدال و المدلول ، الأول يمثل الصورة السمعية ، و الثاني هو التمثيل الذهني للأشياء ، وأن العلاقة أو الرابط بين هذا الدال و ما يقابله من مدلول علاقة اعتباطية ، أما العلامة عند بيرس فتتوقف عند ثلاثة هي : الإشارة ، الرمز ، الأيقونة كما تم التوضيح سالفا .

"وتطلع السيميائية اليوم إلى تبني نفسها بماهي علم للمعاني، إنها منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة، أي العلوم الإنسانية، حيث إنها تعد الممارسات الاجتماعية / التاريخية التي تشكل موضوع هذه العلوم (الأسطورة، الدين، الأدب...الخ) على أنها أنساق للسمات "[2].

أخيرا "أصبح المصطلح السيميائي- في زماننا – الأكثر تداولا لدى النقاد المعاصرين، وأصبحت الأفواه تتهافت عليه، وتتهدل الأعضاء في التعامل معه في النصوص، وفي التعامل مع الإجراءات بشكل خاص، فيشتغل به المبتدئ من النقاد، ليؤلف بشأنه ألفاظا، ومعاني جديدة من عنده، وبحسب الضرورة، فيبدع ويبتكر[3].

---

[1]–أمنية فزاري: أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، ط1، دار الكتاب الحديث- القاهرة،2011 ، ص 31.

[2]–عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 159.

[3]–مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والإمتداد ،منشوراتإتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2005 ، ص159.

وفيما يتعلق بالسيميائيات السردية فيكمن القول:

لقد صار التحليل السيميائي تصورا نظريا ، و منهجا تطبيقيا في شتى المعارف و الدراسات منهابالخصوص الدراسات السردية ، حيث اقتحمت السيميائية عالم السرد من باب فسيح فقد "حظيت الأشكال السردية بكثير من العناية من طرف السيميائية، حيث كانت مجالها الخصب لتجريب أدواتها،ربما يعود السبب في ذلك إلى امتداد جذور الخطاب السردي في تربة خصبة تشتمل على كثير من الأنواع بدءا من الأسطورة وانتهاء بالمطبخ، ومرورا بكل الأشكال التعبيرية ذات البعد التصويري "[1].

"فالسيميائية كغيرها من المناهج النقدية النصانية قامت باقتحام عالم السرد، والإبداع القصصي مستخلصة رموزه وعلاماته، سابرةغوره ، مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة، لكنها مرت قبل ذلك بتاريخ طويل، استطاعت بفضله نفض التراب عن أهم نفائسه، إلى أن استوت مناهجها، وأدوات تحليلها، وغزت مجال السرد حتى يومنا هذا" [2] .

هذا ،وإن جذور سيميائية السرد ترجع إلى مدرسة الشكلانيين الروس، وخاصة فلاديمير بروب وكتابه مورفولوجيا الخرافة الذي صدر عام 1928، بتحديده لقواعد السرد ، و جعل الوظائف هي المكون أو العنصر الأساسي في تشكيل ا لخرافة ، و التي حددها ب 31 وظيفة ، ويقصد بروب بالوظيفة "الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية وقد لاحظ بروب أن هذه العناصر مرتبطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية.

هكذا كان (مورفولوجيا الخرافة) النواة الأولى للسيميائيات السردية، والموطئ لولادتها على حد تعبير "جان إيف تاديه".

أما الولادة الحقيقية لسيميائية السرد، فقد جاءت عام 1966 على يد ألجيرداس خوليان غريماس في كتابه الشهير الدلالة البنيوية وأعقبتها كتب أخرى من بينها: (في المعنى) و(السيميائيات) "[3].

---

[1]–نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، اربد– الأردن ، 2011 ، ص 09.

[2]–فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2010 ، ص 207.

[3]–عبد الهادي أحمد الفرطوسي: سيميائية النص السردي – آفاق جديدة – منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،2007، ص 04 .

وبهذا أحدثت دراسة بروب ثورة كبيرة في الدراسات السردية بعد توظيفه لخاصية النموذج الوظائفي ، حيث شكلت الوظائف البروبية دورا هاما ، أو الأساس الأول الذي اقتدى به غريماس فيما بعد في توظيف برنامجه السردي .

هكذا إذن "يعد ألجيرداس جوليان غريماس" (1917-1992) مؤسس السيميائيات السردية الأشهر وزعيم (مدرسة باريس) من دون منازع، فهذا اللغوي والسيميائي الليتواني الأصل ، الفرنسي الجنسية، يعدبحق من أكبر الباحثين الأوروبيين اللذين اتخذوا من اللسانيات السويسرية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي الأنموذج العلمي الرائد في مجال العلوم الاجتماعية، والإنسانية ووصلوا به فعلا إلى تأسيس نظرية سيميائية شاملة في مجال تحليل الخطاب السردي سرعان ما صارت بدورها أنموذجا علميا بديلا في السبعينيات، والثمانينيات، ومازالت تعتبر هذه النظرية المتكاملة – إلى اليوم – من أخصب النظريات الاستدلالية في ميدان علوم اللغة وأكثرها وضوحا على مستوى البناء المعرفي، والمناهجي ودقة المفاهيم الإجرائية، وضبط المصطلحات النظرية والتقنية "[1].

"كما تهتم السيميائية بالسرد في أي صيغة كان أدبي، أو غير أدبي، متخيل أو غير متخيل، منطوق أو مرئي، لكنها تسعى إلى التركيز على الوحدات السردية الصغرى، ونحو الحبكة (يتحدث بعض المنظرين عن ضروب نحو القصة)، وهم بذلك يتبعون تقليدا أقامه الشكلاني الروسي فلاديمير بروب (Vladimir propp) وعالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي ستراوس"[2].

أخيرا جاءت السيميائية السردية للتعرف على الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقا وبنية ، وهي قائمة على بنيتين "بنية سطحية ممثلة في المكون الصرفي، والمكون التركيبي، وبنية عميقة ممثلة في المكونين السردي والخطابي ، ولدراسة المحكي سيميائيا نقوم باستخراج البنيتين من هذا المحكي حسب المفاهيم النظرية التي وضحها غريماس وتلاميذه"[3].

---

[1]–نزار التجديتي: السيميائيات الأدبية "لألجيرداس.ج.جريماس" مجلة عالم الفكر، المجلد34، العدد 1، يوليو سبتمبر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب – الكويت ، 2005، ص 151.

[2]–دانيال تشاندلز: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة مُحَمَّد بن راشد آل مكتوم، بيروت ،2008، ص 199.

[3]–أمنية فزاري: أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، ص70.

ختاما نقول إن النموذج الوظائفي و أبحاث فلاديمير بروب الرائدة في الحكي الشعبي الروسي ، بالإضافة إلى دراسات ألجيرداس جريماس دفعا السرديات السيميائية إلى التقدم بخطوات حثيثة في بناء ركائز وأساسيات بنائها النظري و التطبيقي .

2-1- تطبيق المنهج السيمائي في أعمال عبد الملك مرتاض السردية:

أ- ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) :

يقول عبد الملك مرتاض : "فلتكن هذه المحاولة ممنهجة لدراسة الثراث العربي السردي، ولتكن قبل كل شيء، مدرجة لإثارة السؤال، ومسلكة لاستضرام الجدال، ولتكن أيضا دعوة إلى التجديد، ولكن بعيدا عن فخ التقليد الذي أبتلتنا به هذه النظريات التي نقرؤها في لغاتها الأصلية طورا، ونقرؤها مترجمة طورا آخر، فإذا عدواها تسري فينا كالسموم التي تتسرب في أجسامنا من فعل اللدغ، أو أثر العدوى المرضية، فتصيبها بالبلاء، وتؤذيها بالأوجاع والأوصاب" [1].

وهذه الدراسة التي بين أيدينا تؤكد مقولته هذه، حيث تناول فيها بالتحليل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، تناول فيها حكاية حمال بغداد ابتداء من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشر، وقد عالجها من سبع مستويات: ابتداء من الحدث، عالم الشخصية، تقنيات السرد، الحيز، الزمن، خصائص البناء في لغة السرد، وأخيرا المعجم الفني للغة السرد.

عند الوقوف أمام الحدث نجد الناقد يعدده، فهناك الحدث المحظور، ويضرب لذلك عدة أمثلة منها : حب ابن الملك لأخته، ثم زواجه بها، فارتكابهما لهذا المحظور، وإصرارهما على سلوكهما، فجر مأساة في النهاية وهي احتراق العشيقين، أو اختناقهما [2]، والحدث المسحور كذلك، وتمثل مثلا في تحويل الجن (جرجريس) الحطاب إلى قرد عجوز، بالإضافة إلى الحدث المكذوب وغيرها.

لينتقل إلى الشخصية، وقد قسمها إلى شخصيات مركزية، وثانوية، وأخرى بدون شأن، كما نجد الشخصيات الأفللية ثلاثة أصناف: تاريخية (هارون الرشيد، الأمين والمأمون، المتوكل)، ومتخيلة(قمر الزمان، وبدور، وأنس الوجود)، وخرافية (ذكر الهواتف، والعفاريت، والأفراس الطائرة)[3].

---

[1]-عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ، ص11.

[2]-نفسه، ص 25.

[3]-نفسه، ص 62.

كما سخر الناقد بعض المصطلحات السيميائية مثل استعماله لمصطلح (قرينة) وذلك في قوله: "إن السارد العربي كان يصطنع قرينة من أجل الإيحاء للمتلقي بأن هذا الحديث حديث نفسي داخلي، فكانت تتمثل غالبا في: "فقلت في نفسي" أو "قال في نفسه"، وسواهما ما يدل على نحو انيه الكلام ضمن الخطاب السردي[1].

ولفظ (الإشارة)، وما صادفه عند تحليله لحكاية (حمال بغداد)، مثلا ما دار من حوار غير معلن بين العشيقين الحطاب وصبية العفريت (جرجريس): (فأشرت لها بحاجبي – فنهضت ، وغمزتني- فأشرت لها أن هذا وقت العفو-، فقالت لي بحاجبها...)[2].

كما يستخلص عند تحليله لهذا النص تقنية الوصف، ويقترح مصطلح (الوصف بالعلاقة)[3]، ومثاله: "منصوب عليه ناموسية من الأطلس الأحمر"، ومثاله: "سرير من المرمر، مرصع بالذهب، والجوهر".

هذا، ويستعمل مرتاض التضاد، أو التباين باللغة السيميائية عند تحليله، وجعله تضاد الجنسين، أو تقابل الذكورة والأنوثة، مثلا في : الصبية والحمال، البوابة والتجار الثلاث، الحطاب والصبية المختطفة،والتباين الشيئي في: (في أكل وشرب)، و(أوقد الشموع) "[4].

والتباين الطبقي مثلا: (وكنت عزيزا، فصرت ذليلا) و (كيف صرت في الذل بعد العز).

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 93.

[2]–نفسه، ص 108.

[3]–نفسه، ص 196.

[4]–نفسه، ص 219.

ب- تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق لـ نجيب محفوظ) :

من خلال العنوان الظاهر أمامنا نلاحظ الناقد يزاوج في دراسته هذه بين منهجين أحدهما تفكيكي، والآخر سيميائي :

"أي منهج إذن هذا القادر على ما نشأ منه، أو نشأ له؟ أم يجب أن تتضافر هذه المناهج كلها، مضافا إليها السيميولوجية، والتفكيكية من أجل محاولة فك الألغاز،وحل المعقدات ، وا لاهتداء إلى المعميات...)[1].

وربما التزاوج راجع إذن إلى أن (السيميائية)-كما يلاحظ أيضا - تركيبية الطبيعة، حيث إنما تتركب من مفاهيم بيولوجية، ومفاهيم فيزيائية، ومفاهيم الذكاء الاصطناعي، فلقد انبثقت السيميائية إذن عن ميراث مركب من اللسانيات البنيوية، ودراسة الفولكلور، والميثولوجيا"[2].

وقبل تحليل ناقدنا لهذا النص، نجد أنه قد قرأه خمس قراءات من حيث البنية (القهرية، الطبقية، الشهوانية...) ومن حيث سيميولوجيا (الألوان، الروائح، والأصوات...) بالإضافة إلى الشخصية وبنائها، وقراءة حول الزمكان، وأخيرا قراءة حول الحدث، وتقنيات السرد.

إن مرتاض عالج سيميائية الشخصيات في (زقاق المدق) من جهة الأسماء، حيث نلمس مثلا تغيير فرج ابراهيم لاسم حميدة، بعد اختطافه لها باسم (تيتي)[3]، وفي هذا تغيير لماضيها، ودلالة على حاضر جديد لها، بالإضافة إلى تسمية (المعلم كرشة) ، فكأن هذه الشخصية لضخامة بطنها من وجهة، وللتهالك في تحصيل المال من وجهة ثانية، والإنفاق على ملذات البطن المحرمة كالحشيش من وجهة أخراة، ارتبطت تسميتها بالكرش الحيوانية [4]، بالإضافة إلى تسميات (زيطة)، (وجعدة)،

---

[1]-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 03.

[2]-نفسه، ص 08.

[3]-نفسه، ص 128.

[4]-نفسه، ص 130.

و(سنقر) التي وردت بدون تثنية، ولا تثليت، فكان ذلك دليلا على أن النص أراد أن يوهمنا بأنها مقطوعة النسب[1].

كما نجده درس الشخصيات من خلال سنها، أو عمرها، فكانت تتباين بين سن الخمسين سنة،وشخصيات ذات العشرين سنة، والشخصيات المسكوت عن سنها أصلا.

وبالوقوف عند الشخصية أيضا نجده يقسمها بناء على الأهمية الوظائفية إلى شخصيات رئيسية، ثانوية، عابرة، بالإضافة إلى قيامه بإحصاء لهذه الشخصيات بناء على تواترها في النص، ليختم الحديث عن الشخصية، بوصف خارجي، وآخر داخلي حدده لسبعة شخصيات فحسب (حميدة، عباس الحلو، فرج إبراهيم، المعلم كرشة، أم حميدة، سليم علوان).وعند دراسته لتقنيات السرد في (زقاق المدق) نجده يشير إلى (سيميائية الإشارة)بقوله : "فقد كان منتظرا أن يكون لسيميائية الإشارة في هذا النص مكان مكين"، ومثال ذلك خصوصا ما يتصل بعلاقة "فرج إبراهيم" مع "حميدة" التي قامت على تسخير النظرة الدالة، واصطناع الغمزة المعبرة كيوم رأته، ورآها لأول مرة"[2].

كما نتوقف عند المكان في هذا التحليل، ونظرا لأن حيز النص المدروس، ووصف مساحته عبر صفحات الكتاب فيه من السيميائيات المطلوب الكشف عنها دراسة حداثية، نجده يقدم توصيفا لمساحته حيث إن "الطبعة التي عولنا عليها في هذه الدراسة التحليلية هي من نشر دار القلم بيروت حيث بلغ عدد صفحاتها أربعين ومائتين بمقياس: 17X24"[3].

هذا ،وعند ذكره المكان في هذا النص، وذكره خاصة للقذارة، والرطوبة والظلام، ففي ذلك إشارة سيميائية، تعني أن سيميائيةالقذراة في هذا النص أريد لها أن تنهض بدور الدلالة على الفقر، والتخلف، والانحطاط[4].

وفي الفصل الرابع والأخير، والذي حدده لدراسة (خصائص الخطاب السردي) في (زقاق المدق) نجده يدرس خصائص أسلوبية من وصف، وتكرار، وتشبيه، لينتقل بعدها إلى دراسة خصائص

---

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 132.

[2]–نفسه ، ص 219.

[3]–نفسه، ص 245.

[4]–نفسه، ص 257.

سيميائية، مثل دراسة عنوان النص (زقاق المدق) حيث نلاحظ أن هذا العنوان المتكون من لفظين اثنين فقط مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقة[1].

كما درس سيميائية نصية تمثلت في (التناص المباشر)، حيث كشفت البحوث السيميائية عن أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم ولا يروى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم[2].

نختم الحديث عن هذا العمل بالحديث عن مجموعة سيميائيات تعددت بين الروائح من حيث أنها أيقونة شمية، والعيون من حيث أنها أيقونة بصرية، والوجه، وملامحه، والصوت أو الصورة الأقونية السمعية.

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 277.

[2]–نفسه ، ص 278.

ت – جمالية الحيز في مقامات السيوطي:

وقد عالجها من أربعة مستويات معالجة تحليلية:

المستوى الأول: ينصرف إلى سيميائية التشاكل في المقامة الياقوتية .

المستوى الثاني: يتعلق بسيميائية الألوان في هذه المقامة.

المستوى الثالث: ويتمحض لجمالية الحيز في المقامة الياقوتية.

المستوى الرابع: و الأخير ينصب على جمالية الإيقاع في الياقوتية .

وقد كانت هذه المعالجة لتوصيف النص وحده، وتحليله على شيء من المقاربة السيميائية[1].

وأول ما اجتهد فيه الناقد مرتاض في تحليل أطراف من نص المقامة الياقوتية للسيوطي من الوجهة التشاكلية، حيث نجده درس كلا من التشاكل، والتباين، وعدد أنواعا للتشاكل فوجد التشاكل النحوي، والتشاكل الانتشاري، وتشاكل يقرأ على مستوى للمعنى، وتشاكل نسجي ثنائي، وثلاثي الأطراف.

وقد حلل مجموعة من العلاقات الاحتمالية الرابطة بين الأزواج السيميائية، وضرب مثالا عن ذلك في هذه المقامة بـ[2] :

للمفاخرة ⟵ لا للمفاجرة للمفاجرة ⟵ للمكابرة.

للمكاثرة ⟵ لا للمكابرة للمفاخرة للمكاثرة.⟵

معنى ذلك أن من نجد له مكاثرة أي كثرة في الولد والمال، ونحو ذلك، س يعمد للمفاخرة لا محالة، وكذلك الحال بالنسبة للمفاجرة، وللمكابرة، إذ من يكابر الحق ويتعالى عليه لا يكون إلا فاجرا، فكأن المفاجرة هي المكابرة[3].

كما نلاحظه يضرب لنا مثلا بالتشاكل في اللونية بين (حمراء، وخضراء، وبيضاء) فهو تشاكل معنوي من حيث مراعاة أصل الصفة في ذاتها، ولذاتها وهي اللونية[4].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: جمالية الحيز في مقامات السيوطي ، ص 07.

[2]–نفسه، ص 54.

[3]–نفسه، ص 49.

[4]–نفسه، ص 65.

أما ما يتعلق بسيميائية الألوان، فنجده قسم الألوان إلى ألوان صريحة، وأخرى مؤولة، أما الألوان الصريحة الغالبة في هذا النص فهي الأحمر، والأخضر والأبيض.

وللتركيز على الجوانب السيميائية نجده يذهب إلى تأويل الألوان، ومثاله: "اجتمع سبعة من اليواقيت لبضعة من المواقيت حيث نجد أن معنم (اليواقيت) الذي نتمثل فيه ألوانا متجسدة على نحو محتوم، إذ لا يخلو الياقوت من أحد ألوان ثلاثة، فإما أن يكون أحمر، وإما أن يكون أزرق، وإما أن يكون أصفر[1].

ومثاله كذلك الخاتم، الذي بعد دراسته، وتأويل ألوانه، استخلص أن الخاتم مصنوع من مادة ذهبية، تتسم بالصفرة التي يجسدها لون الذهب في أشهر ألوانه وأجملها[2].

وقد درس الحيز في هذه المقامة من ثلاثة أضرب: الحيز الثابت مثاله: " اجتمع سبعة من اليواقيت (...)" فقعدوا لكل منهم حلقة، و"جعل معدني في البحور، ومسكني في قلائد النحور"

حيث يتجسد الحيز بكل ما يحمل من هذه البدائع الجمالية الطافحة في ثلاثة معانم على الأقل: البحر- ومسكني - والنحور - واجتمع- والحلقة — ويتسم فيها معا بالسكون، والثبات[3].

والحيز المتحرك ،أين رصد في هذه المقامة ثلاثا وعشرين وحدة حيزية:"تمايلت أعطافه بزهوره فتموجا،و"إذا ركبها (الخيل) صاحبها طارت به في الجنان".

والحيز الروحي، أو الحيز الجناتي ومثاله: "أنهار الجنة سائحة على وجه الأرض، حافاتها خيام اللؤلؤ، وطينها المسك "الأذفر" و"قصر من لؤلؤ فيه سبعون دارا من ياقوت، في كل دار، سبعون بيتا من زمردة خضراء" فإن هذا الحيز روحي بديع[4].

ليختم بحثه بدراسة الإيقاع، والذي صنفه إلى إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي، والإيقاعات المتناصة بالقياس إلى الحديث والقرآن.

---

[1]-عبد الملك مرتاض: جمالية الحيز في مقامات السيوطي، ص 98.

[2]-نفسه، ص 100.

[3]-نفسه، ص 121.

[4]- نفسه، ص 139.

وفي الختام يبدو أن دراسة السرد لدى عبد الملك مرتاض في استعمالها للمناهج الحداثية – قد كانت أميل إلى اصطناع السرديات البنيوية، منها إلى السيميائيات السردية، لأنها كانت كثيرا ما تركن إلى البنى والأشكال السردية، ولا تهتم – نسبيا – بالمحتوى الحكائي للأعمال السردية.

الفصل الثالث

المصطلح السردي و إشكالياته

أولا : توظيف المصطلح :

تنطلق بداية هذا الفصل من خلال تبيان أول الأمر شأن مفهوم كلمة (مصطلح)، ما معناه؟ وما هي الطرق والوسائل المتبعة في صياغة مصطلح ما داخل أي مفهوم، وأي علم من العلوم ؟

1- تعريف المصطلح:

يرى أحد الباحثين : "أن نطلق أسماء على أشياء، وعلى مفاهيم الكلمات أسماء تشير وتدل، فإننا لا نتصور ونتمثل، ونختلق الكون، بل أننا نعلل حياتنا، ووجودنا بمحاولة التعرف عليهما" [1]، والمصطلحات هي الوسيلة المحققة لذلك.

وعلى هذا الأساس أصبحت قضية المصطلح من القضايا الشائكة ، و أداة من أدوات الصراع الفكري والثقافي بين الأمم، ومن هنا ارتأينا أن نطرح إشكالية ماهية المصطلح ؟

تعود الجذور اللغوية لهذا المفهوم إلى أصل مادة (صلح) الدالة على الصلاح الذي هو ضد الفساد.

أما في اللغات الغربية أو الأوروبية ، فإن هـ ذا المفهوم "يتكون بعامة من عنصرين اثنين، وذلك كما يمثل في اللغتين الفرنسية والانجليزية (Terminologie) ، (Terminology) : (Terme) وهو الذي جاء من اللفظ اللاتيني (Terminus) والذي معناه: "الحد" مضاف إليه اللاحقة الإغريقية المعروفة (Logos) الواردة بمعنى "العلم"،فكأنه يعني في اللغات الأوروبية بعامة "علم الحد" أي العلم الذي يستطيع وضع الحدود للمفاهيم" [2]،أي توحيد المفاهيم ، ووضع الحدود لمختلف المعاني.

---

[1]–مانويل سيليوكونسيساو : المفاهيم و المصطلحات و إعادة الصياغة ، ترجمة محمد أمطوش ،ط01، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد–الأردن، 2012، ص17.

[2]–عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص19.

"ومن المفيد أيضا، أن نستحضر الدلالة الأسطورية لكلمة (Terme) المكافئة لرب التخوم الحدودية، حيث تحيل في الميثولوجيا الإغريقو- لاتينية على "إله" روماني مجسد للحدود، أو تخوم الحقول، يمثل بنصب يعلوه صدار"[1].

بهذا إذن تم تبيان الأصل اللغوي و الأسطوري لمفهوم المصطلح .

أما المعنى الاصطلاحي فإن المصطلح يعني "اتفاق أناس على تخصيص لفظ ما لحقل معرفي ما يليق بالدلالة التي يودون الانتهاء إليها من أجل ثمرة يجرونها، ومصلحة يرتفقون بها، وأصول معرفة يتداولونها"[2].

أي اتفاق طائفة على وضع ألفاظ ما خاصة بمعاني ما داخل حقل من الحقول المعرفية ، أي تلك الكلمات المتفق على استخدامها داخل تخصص معين ، و بهذا تعد المصطلحات "مجموعة من الرموز اللغوية المتفق عليها من لدن جماعة ما لتدل على مفاهيم ، أو أشياء تتعلق بعلم من العلوم ، أو بفرع من فروعه، وتتوقف حياتها على تداول مستعمليها لها"[3].

وقد استقل المصطلح بذاته ليصبح علما من العلوم ، حيث تعد دراسته من الموضوعات الجوهرية المهمة ، فهو يمثل "مخططا مفهوميا، وإذا معرفيا وفي نفس الوقت يستعمل كوسيلة نقل وفهم للمعارف، لأنه كوحدة لسانية هو مثل (اللغة) أساسا متعدد، فمن المسلم به أنه إبداع، وانعكاس ثقافة، ومن الوسائل الأساسية لتكونها، ونقلها"[4].

"فالمصطلحات في كل علم من العلوم هي بمنزلة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي، و يترسخ بها الاستقطاب الفكري، وكل ذلك لإسهامه في ربط الح ضارات، والأمم بعضها ببعض، كما أسهم أسلافنا بمصطلحاتهم في استيعاب العلوم، والفنون قديما "[5].

---

[1]–يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ط01، منشورات الاختلاف –الجزائر العاصمة –الدار العربية للعلوم ناشرون –بيروت ، 2008،ص23.

[2]–عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص19.

[3]–أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي ، ص15.

[4]–مانويل سيليوكونسيساو: المفاهيم و المصطلحات ، ص57.

[5]–مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، ص18 .

مما سبق نقول إن المصطلح يمثل أحد أهم عوامل النهوض باللغة و ذلك " بما يغدقه من إثراء على اللغة، وأول باكورة لهذه كانت بفضل القرآن الكريم الذي جاء بمعان لغوية مختلفة على سابقاتها القديمة، وأضفى المعاني الدلالية، والتشبيه، والمجاز"[1].

أخيرا تعتبر قضيةا لمصطلح قضية حركة فكرية لأي مجتمع من المجتمعات من أجل تكوين معارفه وتحصيل علومه ، فالمصطلح مفتاح ثقافة الأمم و أساس تطورها ، وكما قيل قديما "المصطلحات مفاتيح العلوم ".

[1]– مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، ص24.

2- مصطلحات سردية في مدونة عبد الملك مرتاض النقدية:

2-1- الخطاب السردي:

يعد مصطلح خطاب من المصطلحات التي ولجت إلى الدراسات الأدبية و النقدية ، و التي لاقت رواجا كبيرا بين النقاد و الباحثين ، فما المقصود بالخطاب ؟

إن مصطلح خطاب "وحيثما ورد في تضاعيف المعاجم العربية ، فهو يحيل على الكلام ، و قد استمد دلالته المذكورة من السياق الذي ورد فيه القرآن الكريم [1]، قال تعالى : " و شددنا ملكه ، وآتيناه الحكمة و فصل الخطاب"(سورة ص الآية 20) ، و في قوله - عز و جل -: " فقال أكفلنيها ، وعزني في الخطاب "(سورة ص الآية 23) .

كما يشير مصطلح الخطاب إلى "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا"[2]فهو عبارة عن متتالية من الجمل المترابطة فيما بينها بطريقة منسجمة.

أما الخطاب عند الغربيين فيعني"الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا ، تسهم به من نسق كلي، متغاير، ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألق الجمل ضمن خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا ، أو تتألف النصوص نفسها في نظام م تتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد"[3].

يلاحظ على الخطاب بعد ه ذه التعريفات أنه لا يخرج عن معنى تتابع عدد من الجمل مكونة نصا أو مجموعة من النصوص المترابطة لتشكل في النهاية خطابا.

وقد تبلور مفهوم الخطاب في كتابات بعض المفكرين المعاصرين خاصة مع ظهور مؤلفات ميشال فوكو، حيث يعد تحليله مهما بالنسبة للدراسات الأدبية و النقدية خاصة في دراساته التي تشمل : أركيولوجيا المعرفة 1972م، و أدب و عاقب 1975م، وكذلك في محاضرته نظام الخطاب ، وفي هذه الأعمال يحدد فوكو الخطاب :"بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية و السياسية

---

[1]-مولاي علي بوخاتم : مصطلحات النقد العربي السيماءي، ص253.

[2]-ميجان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب/ بيروت، 2002، ص155.

[3]-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي، ص105.

والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة ، و المخاطر في الوقت نفسه ، يقول فوكو:" أفترض أن إنتاج الخطاب في مجتمع ما، هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب، أو منتقى ومنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته، و مخاطره، و التحكم في حدوثه المحتمل، و إخفاء ماديته الثقيلة ، و الرهيبة"[1].

مفاهيم الخطاب عند فوكو تجعل هناك تحليلا للخطابات في علاقاتها مع الممارسات الاجتماعية، أي ربط تلك الخطابات بعلائق خارجية .

ولا بد لهذا الخطاب – في الأخير – "أن تكون له مادة (Substance) (وسيط تتمظهر فيه لغة شفاهية أو مكتوبة، صور ساكنة، أو متحركة، إيماءات... الخ) وشكل (Form) (يتألف من مجموعة مترابطة من الملفوظات السردية التي تعرض القصة، وعلى نحو أكثر خصوصية تحدد ترتيب عرض المواقف والأحداث (...)، وفي الخطاب يتم الربط بين حالة، أو حدث ، والمقام الذي تبرز فيه تلك الحالة، أو ذلك الحدث لسانيا، ومن ثم ة فإن الخطاب يتضمن إحالة إلى مقام التلفظ، ويشتمل ضمنا على "مرسل" (Sender)، ومستقبل (Receiver) "[2].

نخرج من كل هذا بأن الخطاب لغة تفعل من طرف متكلم و مستمع ، فهو كل كلام يستوجب وجود طرفين ، أو هو إرسال رسالة سواء كانت منطوقة أو مكتوبة، يبثها مرسل، ويستقبلها مرسل إليه.

أما بخصوص صياغة مصطلح خطاب في كتابات الناقد عبد الملك مرتاض، فنجده يقول في هذا الشأن:"الخطاب من المصطلحات اللسانياتية الحديثة التي استعملت في دلالتها الجديدة عن طريق الترجمة، على الرغم من وجود هذا اللفظ في اللغة العربية منذ فجر تاريخها، و"الخطاب" يعادل (Discours) في الفرنسية و(Discourse) في الإنجليزية، و (Discourso) في الإسبانية، ثم لم يلبث هذا المصطلح، أو هذا اللفظ العربي الأصيل الذي استحال إلى مصطلح، أن تبناه النقد العربي المعاصر، فأمسى من أكثر مصطلحاته ترددا على ألسنة المحاضرين، وأقلام النقدة حين التعرض لمعالجة نص من النصوص الأدبية"[3].

---

[1]–ميجان الرويلي ،سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ص 156.

[2]–جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات– القاهرة،2003، ص 48.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 261.

حيث أصبح الخطاب "اليوم يطلق في العربية على كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين متخاطبين، أو متخاطبين اثنين) سواء كان شفويا أو مكتوبا، ولكنه شاع إطلاقه على المكتوب أكثر من إطلاقه على الشفوي الملفوظ، ثم على المكتوب الأدبي أكثر من إطلاقه على المكتوب غير الأدبي " [1]،فالخطاب عند مرتاض لا يخرج عن المفاهيم السابقة الذكر في أنه تبادل الكلام أو التخاطب بين طرفين أو أكثر باستثناء أنه يطلق الخطاب على الكلام المكتوب لا المنطوق ، و جعله ضمن الإطار الأدبي دون الإطار غير الأدبي.

ويذهب مرتاض بالخطاب عند الغربيين " أين تطورت الأطوار بأهل الغرب، فاغتدوا يطلقون على هذا الضرب من المفهوم الألسني غالبا مصطلح (Langage) وهو ما نطلق عليه نحن اليوم "الخطاب"، وعلى أن هذا المصطلح نفسه واسع قد يشمل نسج الخطاب، أو طبيعة الأسلوب المستخدم، بيد أنه في الغالب يطلق على شبكة العناصر الألسنية المستخدمة داخل نص من النصوص"[2].

يضيف قائلا: "ويتحذلق الأمر عند "غريماس" في تعريف هذا المصطلح والذهاب به إلى اشتقاق معنى جديد منه هو ما يمكن أن نترجمه بـ: الخطب بق(Discursivisation)، (Discursicization) على الرغم من ثقل هذا الاستعمال في العربية لعدم جريانه على الألسنة و الأقلام من قبل ،و"الخطبة" لديه عبارة عن جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الإنجاز، أو في حالة إنجاز"[3].

ونجد الناقد يضع حدا بين مفهوم "الخطبة" و"النصنصة" :

" (Textualisation)،(Textualization)الذي هو مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مضمون خطابي، يكون طليعة لظهور الخطاب، فكأن النصنصة تعني مرحلة إنجاز النص، ومعاناة مخاضه، على حين أن الخطاب هو النص الكامل المتكامل، المنجز، أي النص المهيأ للطبع، أو القراءة. والخطاب عنده، أو كما يعرفه "أنه خصوصية النص ضمن الجنس الأدبي"[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 262.

[2]–عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري–دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية –ط01، دار الحداثة للطباعة و النشر –بيروت، 1986، ص 173.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 262.

[4]–نفسه ، و الصفحة نفسها .

"كما أن لإطلاق مصطلح خطاب على نص رواية مبرراته التأويلية، من حيث إن الخطاب كأنه مجموعة من النصوص الموكل إليها سرد حكايات مختلفة مجتمعة عبر شبكة سردية متواشجة، مترابطة تجمعها حكاية واحدة كبيرة هي نص الرواية "[1].

مما سبق نستخلص أن الدكتور عبد الملك مرتاض يقر بأن مصطلح خطاب هو ما تخاطب به اثنان، أو أكثر خطابا شفويا أو مكتوبا، ويدخل ضمن ظاهرة "الخطبة" ظاهرة "النصنصة" التي أزاح الناقد الغموض، والإشكال حول هاتين اللفظتين، حيث إن النص يجتمع لتكوين مضمون خطابي، في حين أن الخطاب هو تداخل، وتمازج مجموعة من النصوص، فالنص عنده فرع من الخطاب.

بعد هذا نقول إن للخطاب أنواعا متعددة، منها الخطاب السردي ،فما المقصود بالخطاب السردي ؟

إن الخطاب السردي " ليس أي صياغة ن ثية، إنه فرع أدبي قائم بذاته، ينبني على عناصر، ومكونات ذات خصائص نوعية تشتغل وفق نظام تضبطه المفاهيم السردية في قواعد ثابتة "[2].

وبما أننا وصفنا الخطاب بصفة السرد ، و معلوم أن علم السرد يحاول أن يبحث عن المكونات التي تكون البنية السردية للخطاب ، وأن السردية هي العلم الذي يهتم بدراسة مظاهر الخطاب السردي أسلوبا و بناء ودلالة ، وانطلاقا من ه ذه المعطيات يمكن اعتبار السرد"المادة الأساسية لهذا العلم ، من حيث إن السرد نظام لغوي خاص يحمل حادثة، أو سلسلة من الحوادث المتوفرة أساسا في (حكاية المتن)، وتؤديها شخوص في أزمنة محددة، وأمكنة معينة، يقوم السرد بإنتاجها فنيا على سبيل التخييل، ثم يعمل الخطاب السردي بوصفه فنا نثريا على تنظيم هذ هالمحمولات في نسق لغوي، فيكسبها شكلا فنيا منتظما في علاقات مبنية على قواعد تربط أبنيتها الداخلية بالأبنية اللغوية لتشكيل كتلة فنية هي النص الروائي"[3].

ويعرف جينيت الخطاب السردي "بالمستوى القولي الملفوظ، أو المكتوب، الذي يستخدم لتقديم الحكاية، وتشييدها، أي أنه الطريقة التي يسلكها الكاتب لإيصال حكايته للمتلقي "[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 263.

[2]–سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها – فصلية محكمة، العدد14، السنة 4، صيف 2013، ص 103.

[3]– نفسه ، ص 111.

[4]– ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة– دمشق ، 2011، ص 284.

والخطاب السردي عند جينيت يهادل الحكي"حيث إن القصة والسرد لا يوجد ان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضا، فالحكاية (أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا، إنها تعيش بصفتها سردية من علاقتها بالقصة التي ترويها، وتعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها، ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردي – في نظرنا – هو أساسا دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد " [1]، فالخطاب السردي في نظره يركز على دراسة النص الأدبي انطلاقا من منظور العلاقة التي تجمع بين مكونات ثلاث تتمثل في الحكاية ، القصة والسرد .

"وينتهي إلى اعتبار أن الحكي نتاجا لسانيا، ولأنه كذلك من الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فني، أو لفظي (Forme Verbale) بالمعنى النحوي للكلمة، ليصبح من ثمة توسيعا فعليا، وهذا ما يتيح لنا تكوين قضايا تحليل الخطاب السردي بحسب المقولات المستقاة من نحو الفعل (Grammaire du verbe) والتي يمكن اختزالها في ثلاث، وهي: "الزمن، والصيغة، والصوت"، فالزمن والصيغةيتمان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي، أما الصوت فيتصل في آن بعلاقات السرد والحكي والسرد والقصة "[2].

مما سبق يظهر أن الخطاب "سردي بسبب علاقته بالقصة التي يرويها، وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله، ولذا فإن تحليل الخطاب السردي في نظر جينيت يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكاية والقصة من جهة، والحكاية والسرد من جهة ثانية، والقصة والسرد من جهة ثالثة" [3]، فالخطاب هو كل قول ملفوظ أو مكتوب،أما القصة فتمثل المحتوى السردي ، في حين يمثل السرد الفعل السردي سواء كان حقيقيا أو متخيلا.

---

[1]–جيرار جينيت: خطاب الحكاية– بحث في المنهج– ترجمة مُحَمَّد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997،ص 40.

[2]–سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير) ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع– بيروت، 1997،ص41.

[3]–عدنان علي مُحَمَّد الشريم: الخطاب السردي في الرواية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن،2015، ص12.

إن الخطاب السردي هو "الشكل الأمثل لتجسيد عملية السرد، ولا بد من التفريق فيه بين الخطاب الحقيقي، والخطاب التخييلي، وتحديد مكونات كل منهما:

مكونات الخطاب الحقيقي: كاتب ⟵ نص ⟵ قارئ.

مكونات الخطاب التخييلي: سارد ⟵ مسرود ⟵ مسرود له.

ترتبط مكونات كل من هذين الخطابين بعلاقات متشابكة يتآمر عليها الكاتب، والراوي لتشييد البنية السردية، وصناعة الخطاب السردي المعتمد على المنظومة اللغوية كي يجسد عملية السرد في نص روائي هو إنتاج إبداعي فني لحكاية المتن "[1].

أخيرا إن العمل على تحليل الخطاب السردي يتلخص في معرفة العلاق ة التي تربط بين السارد،والمسرود، والمسرود له، ومدى تأثير هذه الشبكة الإرساليةعلى صياغة الخطاب السردي.

[1]–سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي، ص118.

2-2- الشخصية السردية: (Character- Personnage):

نود أن نعالج في هذه المرحلة أحد أبرز المصطلحات السردية ، و المتمثلة في الشخصية ، من خلال التطرق إلى إشكالية مفاهيمها المختلفة و المتباينة بين جماعة الباحثين عامة ، و إشكالية مصطلح الشخصية عند عبد الملك مرتاض خاصة.

الشخصية ؟دلت هذه الكلمة أول الأمر على "عرض شخص في قصة خيالية، ظهرت هذه الكلمة في فرنسا في القرن الخامس عشر، مأخوذة من اللفظة اللاتينية (Persona) التي تعني القناع الذي كان يضعه الممثلون على خشبة المسرح، ثم استعملت من قبيل التوسع للدلالة على الأشخاص الحقيقيين الذين مثلوا دورا في التاريخ، وبالتالي صاروا رموزا في حكايته" [1]، حملت الشخصية بادئ الأمر إذن مفهوم القناع قبل أن تدل على الأشخاص الحقيقيين الذين تركوا بصمة في التاريخ.

لقد ظلت الشخصية مسيطرة على العمل الإبداعي خاصة في الأعمال التقليدية ، لتصبح من أكثر المقولات غموضا بعد أن قل الاهتمام بها من طرف الحداثيين، ومع ذلك"لم تستطع أية قوة أن تسقط الشخصية من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها، إنها الآن مومياء، ولكنها مازالت تحتل الصدارة بنفس العظمة – الوهمية — بين القيم التقليدية التي يحترمها النقد التقليدي، بل إن النقد لا يعترف بالروائي الحقيقي إلا بهذا ،فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات "[2].

يعرفها آلان روب غرييه بقوله : "الشخصية ؟كلنا يعرف معنى هذا، إن الشخصية ليست أي ضمير ثالث، مجهول مجرد، إنها ليست فاعلا بسيطا لفعل وقع، فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن، اللقب، واسم الأ سرة، يجب أن يكون لها أقارب وورثة، يجب أن يكون لها وظيفة، وإذا كانت لها أملاك، فهذا طيب جدا، ثم أخيرا يجب أن يكون لها طابع، ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع، وذاك الوجه، إن طابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه، والطابع أيضا يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث"[3].

---

[1]–بول آرون، دينيس سان، جاك آلان فيالا: معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة مُحَّد حمود، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، 2012، ص 644.

[2]–آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض ، دار المعارف بمصر، كورنيش النيل- القاهرة (د.ت)، ص 34.

[3]–نفسه ، ص 35.

نلاحظ مما سبق أن الشخصية رغم ما مرت عليه من تغيرات، إلا أنها بقيت صامدة، مقاومة، ظلت من أهم العناصر والمقومات التي يقوم عليها البناء السردي، ولولاها لاختل نظامه، وتزعزع قوامه، وأساسه، فمن خلالها تتفاعل جميع العناصر.

ونجد لطيف زيتوني في معجمه يعرف الشخصية بأنها "كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث، فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها، وأقوالها" [1]، فالشخصية به ذا المفهوم لها دور المشاركة في تطوير الأحداث من خلال تصرفاتها وأقوالها و أفعالها.

وللشخصية دور كبير في سير مجرى السرد، فهي "بؤرة الحكاية والخطاب معا، ذلك أنها مدار الحوافز التي تلج إلى النص من أجل تعيينها، وتمييزها سواء كانت هذه الحوافز حركية تحيل إلى الأفعال، أو ثابتة، أو حرة تحيل إلى الطبع والهوية والفكر، وهي النواة التي تستقطب فعل السرد الذي يصوغ الحكاية في حبكة، أو خطاب، يراعي تميزها ذاك، فيعيد تنظيم الحكاية بما يلائم تجليها نفسيا وعمليا [2]".

ومن بين المشاكل التي اعترضت سبيل الباحثين في محاولتهم الحثيثة لتحديد مفهوم الشخصية في النص السردي تلك المتعلقة بمكوناتها، ومستويات تحليلها[3]:

*النحوي أولا: فالشخصيات تنشر على امتداد النص لتحتل موقعها من خلال الأفعال التي تسند إليها.

*السردي ثانيا: لأن الشخصية بوصفها وحدة سردية تسهم في القصة المروية (Histoire narrée).

*الأدبي أخيرا: يعتمد هذا المستوى اعتمادا كليا على ما يقيمه النص من علاقة بالعالم الخارجي، وذلك انطلاقا من الاعتقاد السائد بالعلاقة الوثيقة الموجودة بين النص و الشخصيات الحقيقية.

---

[1]–لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص114.

[2]–سيدي مُحَمَّد بن مالك : السرد و المصطلح– عشر قراءات في المصطلح السردي و ترجمته– دراسة – ط01 ، دار ميم للنشر– الجزائر، 2015، ص19.

[3]–رشيد بن مالك :السيميائيات السردية ،ط01 ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان–الأردن، 2006 ،ص129.

بيين رشيد بن مالك من خلال هـ ذهالوقفة السريعة عند حدود الإشكالية التي يطرحها تحديد الشخصية، أن مسألة حصر مفهومها في حد ذاته تبقى غامضة، وهذا ما أشار إليه "فيليب هامون" في دراسته للنظام السيميولوجي للشخصية عندما أكد أن رواج التحليل السيكولوجي أسهم في تعقيد المسألة، وإثارة اللبس في التمييز بين الشخص (Personne)، والشخصية (Personnage)[1].

حيث نجد كثيرا من الكتاب والنقاد من تتداخل في أعماله مصطلحات بين الشخصية، والشخص، والبطل، فمنهم من يفضل اصطلاح شخصيات داخل عمله السردي، وفريق يطلق لفظ أشخاص بدل شخصيات، وفريق آخر يطلق عليهم أبطال، وفيما يأتي تحديد لمفاهيم هذه الشبكة المتداخلة.

***بين الشخصية، الشخص، والبطل:**

كثيرا ما يخلط مفهوم الشخصية بالشخص ، فمع أن الشخصية هي "نتاج اللغة ، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص ، فإن القراء ينظرون إليها أحيانا كأنها شخص موجود خارج الحكاية "[2].

يركن المعجم العربي إلى القول:"إن الشخص سواد الإنسان، وغيره والجمع أشخاص، وشخوص، وشخاص، والشخص: كل جسم له ارتفاع، وظهور، والمراد به إثبات الذات" [3]، فالشخص يطلق على كل شيء له جسم معين بمعنى أنه شيء ملموس له وجود واقعي حقيقي ، أما الشخصية فتمثل أولئك الأفراد الخياليين داخل العمل السردي ، فالمراد بمصطلح الشخصية " وجودها داخل المجتمع الروائي من وجهة النظر البنيوية، والشخص، والشخصية، وإن تشابها في جملة من الصفات، إلا أن هذا التشابه يبقى شكليا، لأن معيار الشخصية الروائية مستمدة من أدبية الرواية، وتابع لصوغ النص التخييلي، وهو نص مغلق، مكتف بقوانينه الداخلية"[4].

---

[1]– رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 129.

[2]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 114.

[3]– حميد عبد الوهاب البدراني: الشخصية الإشكالية – مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، ط01، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان – الأردن، 2014، ص 16.

[4]– ناصر نمر محي الدين: بناء العالم الروائي، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012، ص 88.

ويأتي لنا الناقد المغربي مُحَّد سويرتي بتحديد دقيق لمفهومي الشخصية و الشخص، إذ يقول بشأنهما:

" للشكل علاقة بمفهوم الشخصية الروائية، كما للمضمون علاقة بمفهوم الشخص لا بمرجعه، أي الشخص الواقعي، إذا يعني الشخص الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع (Person)، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش، ويفكر، ويشعر، ويرغب في معنى الشيء، كما يفرح، ويحزن، يسعد، أو يشقى، ويرتاح، وينام، يستيقظ بعد حلم، فيتصور، أو يتخيل، ثم يتحدث، إنه إنسان من لحم، ودم.....، أما الشخصية فلا يقصد بها مجموع الخصائص، والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي، والتي هي موضوع المعرفة النفسية، ولا السلوكات التي هي مجال بحث الأنسية، وعلم الاجتماع، بل يقصد بالشخصية (Personality) ما هو شائع ومتداول الحديث عن الرواية، ونقدها، إنه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية عن طريق أسلبة اللغة، وفقا لشفرة خاصة، ونسق متميز مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي تشي إليه عادة بكلمة (Person) للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية، واقتصادية، واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته"[1].

أجمل لنا هذا التعريف أهم الفروق التي تفصل مفهوم الشخص عن الشخصية من حيث إن الشخص هو الكائن الحي الذي له وجود حقيقي ، و الذي يقوم بمجموعة من النشاطات الحية ، أما الشخصية فلا يخرج مفهومها عن إطار العمل السردي .

فصل الكلام بين الشخص، والشخصية يتمحور في أن الشخص "هو الكائن البشري الفيزيولوجي المتكون من لحم، ودم، والشخصية هي ذلك الكائن الورقي الذي تكون الطبيعة السردية، والعمل السردي هو المنزل، أو المكان الذي تؤول إليه ، أما البطل (Hero) في الميثولوجيا، والأساطير: رجل يولد عادة من أبوين أحدهما إله، والآخر إنسان " [2]، فالبطل هو ما كان مزيج بين الإنسية و الألوهية ، إنه نصف إله .

[1]–أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد، ص 382.

[2]–نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية: عربي – إنجليزي، ط01، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان – الأردن ،2010، ص 60.

أما في الأساطير الكلاسيكية ، فقد كان البطل "إنسانا يحاكي الآلهة في بسالتها، وقدراتها الفائقة، وفعلها للخير، وأصبح محاطا بالتبجيل، والتقديس، وبعد ذلك أصبح البطل زعيما محاربا له قوة خارقة، ومقدرة، وشجاعة، ثم أصبح كائنا خالدا، نصف إله، وعلى طول قرون متعددة كان البطل يعتبر رجلا يتصف بالبسالة الجسدية، والمعنوية، ويحيطه الإعجاب لشجاعته وأعماله النبيلة ، ومن الأخطاء الشائعة اعتبار البطل (أو البطلة) الشخصية الرئيسية في القصة، أو الفلم، أو المسرحية، أو الرواية (دون أن يتصف بصفات البطولة) "[1].

ونود أن ندرج رأي ناقدنا الدكتور عبد الملك مرتاض انطلاقا من هذه القضية، وهي تمييز التداخل بين المصطلحات الشخصية، الشخص، والبطل، حيث يقول: "الحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب (ش-خ-ص) وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل، ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمة حية، عاقلة، ناطقة، فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه، وتمثيله وعكس قيمته، ولا يعني أصل المعنى في اللغات الغربية إلا شيئا من ذلك، إذ قولهم (Personnage) إنما هو تمثيل، وإبراز، وعكس، وإظهار لطبيعة القيمة الحية العاقلة الماثلة في قولهم الآخر(Personne)، فالمسألة الدلالية، وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة، بينما هي في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب، لأننا لو مضينا على تمثل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصا لكان المصطلح هو "شخصنة" لا "شخصية"، وذلك على أساس أن الشخصية مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى"[2].

نلاحظ أن مرتاض يضيف لفظا جديدا إلى الساحة النقدية، والمتمثل في لفظ "الشخصنة"، إلا أننا نجده في معظم استخداماته يفضل اصطناع مصطلح الشخصية ،فيقول: "وأيا كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي (Personnage) هو "شخصية".ما الشخصية ؟ يضيف قائلا" إن كثيرا من النقاد المعاصرين يخلطون بين الشخص والشخصية، ولذلك تراهم يقولون"الأشخاص" طورا، و"الشخصيات" طورا آخر، كأن أحدهما مرادف للآخر ، ويسقط محسن جاسم الموسوي في بعض ذلك أيضا حين يراوح بين الشخصيةأفرادا و الشخوص جمعا . كما تسقط فاطمة الزهراء مُحَمَّد سعيد في ذلك أيضا حين تطلق "الأبطال" على الشخصيات،

[1]–إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 69.

[2]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 85.

وحين تصطنع الشخصيات، فإنما تستعملها على أساس المراوحة بينها، وبين الشخوص، وذلك في صفة واحدة "[1].

وعدم التمييز بين هذه الشبكة المتداخلة من المصطلحات و الخلط في تحديد المفاهيم نجده كذلك " لدى بعض محللي الخطاب السردي (Le discours narratif) من النقاد العرب المعاصرين أنفسهم، بعد أن كان وقع الخلط أصلا في تصور هذا المفهوم لدى بعض القراء، فإذا هم يطلقون على الشخصيات السردية (Personnage) من حيث هي مصطلح "الشخوص" على أنها جمع "شخص"، كما هو معروف أي (Personne) باللغة الفرنسية، وهم بذلك يقعون في الخلط الذي كان وقع فيه القراء أنفسهم أيضا، فلم يتميز النقاد عنهم في خلطهم فتيلا...

إن الشخص كائن بشري إذن، وليس ينبغي له أن يختلط بمفهوم الشخصية، ذلك بأن الشخصية الإبداعية ليست إلا شبيها بالمماثل للشخص البشري، تدل عليه دون أن تكونه، فالشخص إذن من قبيل الواقع التاريخي، في حين أن الشخصية هي من قبيل الإبداع الخيالي "[2].

يوضح لنا الناقد إذن اللبس الواقع بين هاته المصطلحات ، حيث أن الشخص ينتمي إلى جنس البشر البيولوجيين الواقعيين الحقيقيين ، وأن الشخصية ما هي إلا صورة من صور الإبداع الخيالي ، أما شخصية البطل فهي شخصية أسطورية من الميثولوجيا القديمة مقترنة بظهور الأدب الملحمي، والغربيون يميزون بسهولة بين :

" (Person - Personnel)، وبين (Personage - Personnage) من وجهة، وبين: (Personage - Personnage) في حد ذاته، (Hero - Heros) من وجهة أخراة ، حيث إن (Hero - Heros) البطل يختلف عن الشخصية التي عرفناها منذ قليل، بأنه كائن حركي ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل "هرقل الإغريق"، وصامصون" عند العبرانيين، و"عنترة بن شداد" في الذهنية الشعبية العربية.

والبطل بحكم مفهومه هذا لا ينبغي له أن يوجد إلا في الملاحم، وهو ثلاثة أصناف: بطل ملحمي،وبطل تراجيدي، وبطل دراماتيكي "[3].

---

[1]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 125.

[2]–عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيمائية النص ،ص 75.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 126.

يجمل لنا مرتاض الحديث عن اختلاط هذه المفاهيم بقوله :

"إن لأهل الغرب في الحقيقة ثلاثة مفاهيم مختلفة التداخل، وهي: (Per- sonne) الشخص التاريخي أو الواقعي البيولوجي، المسجل في الحالة المدنية في بلدية ما، "Personnage " ، وهو الكائن السردي السيميائي الذي هو إبداع السارد (Le narrateur) فيمثل شخصا من الأشخاص، لينهض بوظيفة سيمائية لاصلة لها بالواقع المعيش، و(Personnalité) وهو الشخص التاريخي الحقيقي، ولكن بأهمية اجتماعية، أو سياسية، أو ثقافية، أو غيرها، يتميز بها، ويعلو في المكانة بفضلها"[1].

ختاما الشخصية عند الناقد هي ذلك : " العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس، والعواطف والميول، فالشخصية هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل، أو حدث، وهي التي في الوقت ذاته، تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض، وببعض ذلك تتشكل ثلاثة مستويات حولها، وقل إنها هي التي تشكل هذه المستويات، وتخضعها لأهوائها وأهدافها تبعا للخيط الخلقي غير المرئي، والذي يسيرها، ويتحكم فيها، والذي يكون وراءه شخص نطلق عليه "المؤلف".

والحق أن هذه المستويات الثلاثة تراها شديدة الترابط فيما بينها، إذ تشكل لحمة منسجمة متدرجة من مستوى إلى مستوى: فالوظيفة لا تكون ذات معنى إلا إذا تبوأت مكانها في السلوك العام (الحركة والفعل) للشخصية، كما أن هذا الفعل في حد ذاته إنما يستمد معناه آخر الأمر من الحدث المسرود، ويذوب في نص يكون له من الصفات الخصوصية ما يجعله منطبعا بطابع فني منفرد"[2].

[1]–عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيمائية النص، ص 78.

[2]–عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص67.

2-3- الحدث السردي (Acte, Event) :

يعد عنصر الحدث عنصرا مهما من عناصر النص السردي ، فهو المشكل السردي الذي يربط بين جميع المشكلات السردية الأخرى .

يعرف جيرالد برنس الحدث بأنه "سلسلة من الوقائع المتصلة، تتسم بالوحدة، والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية، ووسط، ونهاية، إنه نظام نسقي من الأفعال . وفي مصطلح بارت فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه، أو العوامل، فعلى سبيل المثال، فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا " [1].

يبين لنا هذا التعريف جملة من المفاهيم التي يقف عندها مصطلح الحدث ، والمتمثلة في الفعل أو الوظائف ، على اعتبار أن الأحداث في مجملها تجسد أفعالا مختلفة تقوم بها الشخصيات ، فالحدث يرتبط بالفعل الذي تنتجه، وتقوم به الشخصيات، حيث يعتبر مجموعة أفعال، أو وقائع متداخلة، متماسكة، تكون متسلسلة حيث لها بداية للفعل، ووسطه، والنهاية التي يؤول إليها ذلك الحدث.

أما معجم السرديات فيرى أن الحدث في السرديات يعني" الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث - واقعة كانت أو متخيلة — وما ينشأ عنها من ضروب التسلسل أو التكرر " [2]، فالحدث يمثل جملة المواقف أو تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا متسلسلا وفق مقدمة، عقدة ثم نهاية .

ولعل النظام الأكثر شيوعا في دراسة الحدث هو" ذاك الذي يقوم على ستة عوامل أو وظائف يمكن ترجمتها بالذات، وموضوع الرغبة، والمرسل والمرسل إليه، والمساعد، والمعاكس ، حيث يبدأ الحدث عندما تنشأ رغبة، أوحاجة،أو خوف(موضوع الرغبة)، فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات)متأثرة بقوى متحركة أو محرضة (المرسل)، وهادفة إلى إرضاء قوة أخرى (المرسل إليه)، فتصطدم بقوة تعارضها (المعاكس)، وتلاقي قوة تساعدها (المساعد)"[3].

---

[1]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم مُحَّد بريري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 19.

[2]-مُحَّد القاضي و آخرون : معجم السرديات، ص 145.

[3]-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74.

وليؤدي الحدث دوره على أكمل وجه ، لابد أن يشتمل على عنصري التشويق و الحركة ، حيث تكمن فائدة التشويق في إثارة اهتمام المتلقي و شده من بداية العمل إلى نهايته ، أما الحركة فلها أهمية كبيرة في "جعل الحدث حيا، والموقف مثيرا، وفاعلا لكي تبدو القصة مترابطة، ومنتظمة، وتتسم بالحيوية، وتجعل الفكرة أشد وقعا في النفس، لذا يمثل الحدث عنصرا مهما من عناصر القصة، ويكون الحدث رصدا للوقائع التي يقتضي تلاحمها، وكتابتها إلى تشكيل المادة الحكائية التي تقوم أصلا على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنية معا"[1].

ونجد الحدث يرتبط ارتباطا وثيقا مع باقي المشكلات السردية الأخرى، حيث تتداخل فيما بينها لتقدم للقارئ إنتاجا رفيعا راقيا، أما عن ارتباطه بالشخصية، فلكي يؤدي الحدث دوره في البناء العام، لابد"أن تتبناه شخصية من الشخصيات في القصة، وعلى هذا يظل الفعل بعيدا كونه حدثا فنيا إلا إذا تفاعل مع الشخصية، ومن تم يصبح مقوما من مقوماتها الفنية، ومن هنا ارتبط حدث القصة ارتباطا وثيقا بالشخصية ،كما حدد الحدث أيضا بكونه "تضارب القوى المتعارضة، أو المتلاقية الموجودة في أثر معين، فكل لحظة في الحدث تؤلف مو قفللنزاع تتلاحق فيه الشخصيات، تتخالفه، أو تتجاذبه، فالحدث هو ذلك العنصر المهم في القصة، أو الرواية، تدور حوله الشخصيات بجميع أنواعها، وتتشكل حوله الأحداث التي تدور حول عالم القصة، أو الرواية "[2].

إذن لا يجوز الفصل بين الحدث و الشخصية ، لأن الشخصية هي التي تقوم بهذه الأحداث، فالحدث هو الشخصية و هي تفعل .

أما بخصوص ارتباطه بالزمن، فإننا نجد الحدث " مجموعة من الوقائع المنتظمة، والمتناثرة في الزمان، وتكتسب خصوصيتها، وتميزها عبر تواليها من الزمان على نحو معين، لذا فالحدث هو اقتران زمن بفعل، وينتج عنه حدث آخر وصولا إلى نهاية القصة " [3]، وإزاء هذا نجد أن الزمان " حقيقة مطلقة تكتسب صفتها المحسوسة من خلال مرور تلك الوقائع، ولهذا فكل من الحدث، والزمان لا يكتسب خصوصية إلا من خلال تداخله مع الآخر"[4].

---

[1]–نبهان حسون السعدون: الحدث في قصص فارس سعد الدين السردار، دراسات موصلية، العدد41، سنة 2013، ص03.

[2]–خلف الله حنان: السرد العربي القديم–الأشكال والمضامين–اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد:السرد العربي القديم النص والثقافة، الثلاثاء 2016/02/26، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج – كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ص04.

[3]–نبهان حسون السعدون: الحدث في قصص فارس سعد الدين السردار، ص 11.

[4]– خلف الله حنان: السرد العربي القديم ، ص 03 .

ويحتوي زمن الحدث على مجموعة من الأزمنة، وهي (زمن الحبكة، وزمن القصة، وزمن العمل القصصي نفسه، ثم زمن قراءته)[1].

هذا، وقد حدد علماء السرد أربعة أبنية الأحداث هي[2]:

* البناء المتتابع (وهو تتابع الوقائع في الزمان).
* البناء المتداخل (هو تداخل الوقائع في الزمان).
* البناء المتوازي (هو توازي الوقائع في الزمان).
* البناء المكرر (هو تكرار الوقائع في الزمان).

أما بخصوص النظرة المرتاضية لعنصر الحدث السردي فإننا نجد له مجالا في دراساته الأدبية والنقدية، حيث يقول: "أصبح الاشتغال على العنصر السردي الذي يحتوي كل الأنشطة التي تنهض بها عامة المكونات السردية، والذي يسمى اصطلاحا "الحدث" إجراء مركزيا في تحليل المأدة السردية لمعرفة مدى اتصال هذا المكون، وعلاقاته بسائر المكونات السردية الأخرى" [3]، يجعل مرتاض لعنصر الحدث علاقة مع سائر العناصر السردية الأخرى،فالشخصية لا تقوم إلا به ، وينعدم الزمان بانعدامه ، أما بخصوص اللغة "فيعد الحدث- في حقيقة الأمر - هو المادة التي تتشكل منها اللغة الفنية (الخطاب)، بل هو المحور الذي من حوله تضطرب، والدعامة التي عليها تنهض،فالحدث هو أصل كل فعل،وتاريخ ، وأسطورة،وقصة وحكاية،وما شئت من مظاهر الوعي التي تجسدها اللغة العامة، أو الخطاب الفني الذي يتميز به كل إبداع ، ويميز نتيجة لذلك، كل جنس من الأجناس الأدبية"[4].

يضيف قائلا: "إن الحدث بمفهوميه الأسطوري، والواقعي ، هو رصد للوقائع التي ي فضي تلاحمها، وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية في حد ذاته، لا يعدو أن يكون كالمعاني المطروحة في الطريق بمفهوم "أبي عثمان الجاحظ"، لولا ما يتم له من كيفية النسج، وطريقة الربط المتسلسل لعملية

---

[1]–شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947م-1985م) من منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1998، ص 22.

[2]–خلف الله حنان: السرد العربي القديم، ص 04.

[3]–عبد الملك مرتاض: شعرية القص وسيمائية النص، ص 111.

[4]–عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص 71.

السرد ، و مثل هذا التصور يجعلنا نعتقد أن العمل الحكائي، أو العمل السردي بوجه عام، يقوم على شبكة من المعطيات الألسنية، والفنية شديدة التعقيد، ومن العسير العسير الفصل بين هذه الشبكة العجيبة"[1].

نفهم أن تعريف مرتاض لا يخرج، ولا يبتعد عن التعريفات السابقة الذكر، حيث يعتبر الحدث تسلسلا وتتابعا للوقائع المؤدية إلى تسلسل عملية السرد.

كما نجد مرتاض يربط الحدث بالشخصية في الرواية التقليدية، حيث"تستميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء، وربط بعضها ببعض، إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما،إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بقوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما، فالشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه ، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب، وتقنيات إجراءاته، وتصوراته، وإيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة"[2].

وبخصوص العلاقة بين الحدث السردي والزمن فنجده يعتبر الحدث من حيث هو" يجب أن يتسم بالزمنية، والزمن من حيث هو يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها، وإذا كان الروائيون الجدد يرفضون بإصرار تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات، فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن، والتنكب عن سبيله، فإنها واقعة تحت وطأته ، فالزمن إذن ضرب من التاريخ، والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضرب من الزمن، فهما متداخلان، بل هما شيء واحد، يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبكية، تستمد حبالها المعقدة من الإنسان، وحياته، وإصراره، وصراعه "[3].

بعد هذا، نرى الناقد مرتاض يصر على التداخل بين الحدث السردي والزمن، مهما كانت نوعية الأحداث إبداعية كانت أم حقيقية، فإذا كانت إبداعية من خيال الكاتب، فإن لها زمن كتابتها، وإذا كانت تاريخية حقيقية فإن لها زمن، وتاريخ لأحداث وقوعها.

كما يسوقنا عبد الملك مرتاض إلى تعدد، وتنوع في أنواع الحدث، فنجد له الحدث المحظور، والمسحور، والحدث المتسم بالغموض والضعف.... الخ.

---

[1]–عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، ص 15.

[2]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 86.

[3]–نفسه ، ص 210.

وفيمايأتي إيجاز لكل منها:

***الحدث المحظور:**

كان فلاديمير بروب" لاحظ في دراسة الحكاية الشعبية الروسية ظاهرة ارتكاب الفعل الحلظور من قبل الشخصيات الحكائية، والحق أن هو ذاك"[1].

والمقصود بالحدث المحظور هو الحدث الممنوع أو المحرم ، و من ثمة الامتناع عن أداء الشيء، ونجد" معظم الحكايات الشعبية عبر معظم الآداب العالمية بما فيها الحكاية الشعبية العربية، وفي طليعتها حكايات ألف ليلة وليلة تولع بالقيام على الحدث المحظور في نسجها وبنائها ، فما أكثر ما تحذر الشخصية المركزية في الحكاية من عدم فعل كيت وكيت، كضرورة الامتناع من الدخول إلى مكان ما، أو عدم ترديد قول ما، أو عدم مس شيء ما، ولكن الشخصية تحت ظروف مختلفة تدفعها، فتندفع إلى ارتكاب هذا المحظور في الحدث الذي كثيرا ما يكون ذلك علة في تحويل مسار الحدث أو الفعل، ومنحه حركة قوية، يغذيها ما يطرأ على الحكاية من الخطر الذي يحدق بالشخصية نتيجة لإصرارها على ارتكاب ذلك الفعل المحظور "[2].

***الحدث المسحور:**

فيه نجد عالما من السرد المليء بالسحرة و العفاريت و الجن ، و في ألف ليلة و ليلة أكبر دليل على وجود مثل هـ ذا الحدث ، حيث " لا نكاد نصادف حكاية دون أن لا يكون فيها سحرة، وعفاريت، ولعل العلة في كل ذلك واضحة لا تفتقر إلى تبيان، فإن ذلك العهد كانت تسمه السحريات والقوى الغيبية، حيث إن قصور العلم يومئذ أحدث فراغا في الذهنية الشرقية الخصبة التي أقبلت على السحر، والغيبيات لتكتمل بها لديها صورة الحياة"[3].

***اتسام الحدث بالغموض والضعف:**

يحيل لفظ الغموض إلى اختفاء المعنى ، أو الإبهام و عدم الوضوح، ويكثر استعمال هـ ذا الحدث في "الأعمالالسردية التي تتسم بنزعة الحداثة على عهدنا حيث تتعمد الغموض في بعض المواقف ابتغاءإزدجاء القارئ إلى البحث، والتفكر، والتأمل، أي دفع القارئ إلى المشاركة بوجه ما في الإبداع

---

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة ، ص23 .

[2]–نفسه ، و الصفحة نفسها.

[3]–نفسه ، ص 27 .

السردي ، أو الشعري ، فإن النصوص السردية القديمة أو المعاصرة، ذات النزعة العتيقة، تشرح كل شيء للقارئ، فتقدم إلينا الطعام جاهزا،بحيث لا يعمل فكره، ولا ينصب في القراءة فتيلا"[1].

*اتسام الحدث بالبتر :

"ومما يتصل في حقيقة الأمر بالحدث المتسم بالضعف والغموض، ما لاحظناه من الإنبتار الذي كان يقع في هذا الحدث من حين إلى حين، وإذا كان الإنبتار في الحدث في الأعمال السردية الحداثية، ولا سيما في الرواية الجديدة من الأصول الفنية الواعية التي يراد بها إلى الدس للقارئ إلى إعمال فكره حين يقرأ، فإن البتر الذي نلاحظه في ألف ليلة وليلة بدع من ذلك حتما"[2].

بالإضافة إلى هذه الأنواع نجد الحدث المكذوب، واتسام الحدث بالمفاجأة، اتسام الحدث بالعنف، اتسام الحدث باللين والميوعة .

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة ، ص35 .

[2]–نفسه ، ص 37 .

2-4- المسرود له/المرسل إليه:

كنا أشرنا سابقا إلى أن الخطاب أو الحكي ، و بعامة المنظومة السردية تكتمل بأركان ثلاثة ، تتمثل في رسالة يريد مرسل إيصالها إلى مرسل إليه ، حيث إن لكل سارد مسرود له ، يستمع إليه و يستقبل منه تلك الرسالة .

إن السارد و المسرود له يشكلان تركيبة أو ثنائية علائقية شديدة التماسك ، يستحيل تصور وجود أحدهما بمعزل عن الآخر.

ولعل أول تمييز لموقع ومفهوم المسرود إليه في النص السردي كان على يد جيرار جينيت، إذ يقول بشأنه: "لا بد من قول كلمة أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها في الحكاية قابلة للتغير إلى حد بعيد ، المسرود له مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمني)، أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف"[1].

أما المكتشف الحقيقي لهذا المكون السردي هو الناقد الأمريكي جيرالد برنس، حيث نظر له في عدد من دراساته ،و المروي له عند برنس "هو الشخص الذي يروي له في النص، ويوجد على الأقل مروي له واحد (يتم تقديمه على نحو صريح نسبيا) لكل سرد يتموقع على نفس المستوى الحكائي (diegeticlevel) الذي يوجد في الراوي الذي يخاطبه، ويمكن أن يوجد بالطبع أكثر من مروي له، يتم مخاطبة كل منهم بواسطة نفس الراوي، أو بواسطة راو آخر "[2].

يضيف :"والمسرود له مثل السارد يمكن أن يمثل واحدا من الشخصيات، يلعب دورا أقل، أو أكثر أهمية في الوقائع، والمواقف المرورية، وعلى أية حال، فغالبا، فإن المسرود له ي.مثل كشخصية" [3]، فالمروي له –حسب هذا المفهوم هو من يروى له النص ، و قد يتعدد داخل النص الواحد أكثر من مروي له ، كما قد يلعب دور شخصية من الشخصيات .

---

[1]–أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي، ص 226.

[2]–جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص121.

[3]–جيرالد برنس : المصطلح السردي ،ص 143.

هذا، ويرد مفهوم المروي له عند لطيف زيتوني في معجمه باعتباره "هو من يتوجه إليه الراوي بالسرد ، فالراوي وهو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى مروي له من داخل النص نفسه ، و من مستوى السرد نفسه ، يكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها ، ويتوجه إلى مروي له خارج الحكاية أيضا"[1].

كما يعرف المسرود له ، أو المروي عليه بأنه "الشخص الذي يوجه إليه السرد كما يتبدى في النص ، إنه كالراوي و الشخصيات كائن من ورق ، يتم تحديده بناء على معطيات نصية محضة ، وكل سرد لابد أن يحتوي على الأقل ، مرويا عليه واحد يكون متموقعا في المستوى السردي نفسه الذي يقع فيه الراوي الذي يقوم بالإرسال له، كما يمكن كذلك أن يشمل النص الواحد أكثر من مروي عليه"[2] كما ورد عند أيمن بكر.

بينما الدكتور مُحَمَّد القاضي في معجم السرديات، فإنه يرى أن المرسل إليه، قد يسمى أيضا "المتلفظ إليه (Enonciataire)، وذلك حين يكون فاعلا ضمنيا في الملفوظ، أما في صورة وروده معلنا، ومستدلا عليه في الخطاب بضمير المخاطب مثلا، فإنه يعرف بالمروي له وقد يطلق عليه في عملية التخاطب، ولا سيما في الحوار تسمية المقول له "[3].

يظهر لنا جليا من خلال التعاريف السابقة تعدد التسميات التي تحلى بها مفهوم المروي له ، وتباينها بين النقاد ، حيث نحصي : المسرود له ، المروي له ، المروي عليه ، المرسل إليه ،المتلفظ إليه، المقول له .

لكن مهما اختلفت التسميات ، فإنها جميعا تصب داخل معنى واحد و هو أن المسرود له عنصر هام، من عناصر العمل، أو الخطاب السردي، إنه مع الراوي يمثل تركيبة أساسية، فالراوي يوجه المادة السردية، والمروي له يتلقى تلك المادة، وأن كلاهما كائنات من ورق، وأن هذا المروي له قد يتموقع منفردا داخل النص، أو خارجه، كما قد يتعدد أكثر من مروي له .

---

[1]–لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 151.

[2]–أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني ، ص 47.

[3]–مُحَمَّد القاضي : معجم السرديات ، ص 385.

أما الناقد عبد الملك مرتاض، فإننا نجد له تناولا لهذه القضية في كتابه (في نظرية الرواية)، حيث يستعمل مفردة **القارئ** أو **المستقبل**، بالإضافة إلى احتفاظه بمصطلح **المسرود له** ، حيث يقول:"...فبمقدار ما تدق هذه العلاقات، وتلطف بين هذه العناصر التي تتضافر لإبداع الرواية، كتابة وقراءة، أي **بثا واستقبالا** ، تدق تقنيات الكتابة الروائية وتلطف، وتسمو في الوقت ذاته، إذ كلما تمكن الروائي من ثقافة تقنية متينة، وعميقة في إنشاء الرواية تراه يتخذ له أبعادا علاقاتية دقيقة، تربط بنيه وبين سارده من وجهة، وبين **سارده وقارئه** من وجهة ثانية ..."[1].

ثم يضيف قائلا: "ونحن لا نتردد في الإعلان عن وجود السارد، والسرد، و **المسرود له معا**، وفي صعيد واحد، بالقياس إلى الأعمال السردية الشفوية، لأن السارد حين يسرد، يحكي أساسا حكاية غيره (فهو هنا غير مؤلف ولا مبدع) ولكنه راوية يحكي ما سمعته من راوية آخر، وهو بحكم أنه سارد يقدم حكاية، أو حكايات، فعمله هذا، إذن، سرد، وهو بحكم الطبيعة الشفوية لا يمكن أن يسرد في هواء، ولا أن يحكى في فراغ، ولكنه يسرد **لمسرود له**، أو **لمسرود لهم**، فالسرد هنا قائم على ثلاثة أطراف:[2]

X X X

السارد السرد المسرود له

وإذن، فالنص السردي المؤلف، يتركب من مؤلف هو الذي يكتب عمله السردي، وشخصية، أو شخصيات هي التي تتلقى عنه الرواية مباشرة (وخصوصا لدى اصطناع ضمير المتكلم، أو المخاطب)...، ثم قارئ، يأتي بعدها، منفصلا عنها زمانا ومكانا، وانضياف هذا القارئ يظل مفتوحا إلى الأبد، (يتجدد، ويتعدد، ولا يتحدد)، ولكن صلته بالبناء الروائي تظل مع ذلك غير مباشرة، بينما تظل قوية، ومباشرة بالقياس إلى العمل السردي الشفوي[3].

[1]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص238 .

[2]–نفسه ، ص 264.

[3]–نفسه ، ص 276.

نلاحظ أن الناقد حدد للسرد الشفوي شبكة علاقاتية تجمع بين ثلاثة عناصر مترابطة تتمثل في : السارد والسرد و المسرود له .

كما نجده في موقف آخر يتساءل: "كيف يضاف القارئ على أنه عنصر، أو مشكل سردي، وهو لا وظيفة له إلا التلقي، ودوره لا يرتبط ارتباطا،لا في الزمان ولا في المكان بالمؤلف (المؤلف في أمريكا الجنوبية، والقارئ في أمريكا الشمالية)، مع اعترافنا بشيوع هذه الأطروحة في معظم الكتابات النقدية الغربية المعاصرة المتمحضةللأعمال السردية، فإننا نعتقد أن مثل هذا الأمر يتمحض خصوصا ، بل أساسا ووجوبا للحكاية الشعبية التي ينهض نظامها على المشافهة، فهناك باث، وهناك متلق مباشر (وليس قارئا، والوجه لدينا أن نميز بين القارئ والمتلقي، لهذه العلة فنقف المتلقي على متلقي الحكاية الشفويةونحوها، بينما القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية ونحوها"[1].

يضيف بالقول:"وليس ضرورة جعل القارئ مكونا في كل الأطوار من مكونات العمل السردي المؤلف، إذ قد يظل هذا العمل قابعا بين دفتي الكتاب زمنا طويلا، فلا يقرأ، فارتباط القارئ بالمؤلف الروائي لا يكون متصلا، ولكنه يكون منفصلا. ...، وإذن، فنعم للمستمع، أو المتلقي، الذي يكمل نشاط الراوي، أو السارد، في الأعمال السردية الشفوية، ولكن لا للقارئ الذي ليس ضرورة أن يتصل نشاطه المنفصل بحكم طبيعته بنشاط المؤلف الروائي "[2].

نجد مرتاض إذن – من خلال ما تقدم من تعريفات — يميز بين القارئ من جهة ، و المروي له ،أو المستمع أو المتلقي من جهة ثانية ، حيث يرى أن القارئ محكوم بالأعمال السردية المكتوبة ، وارتباطه بالمؤلف لا يكون أساسيا ، بينما المتلقي فوجوده مقترن بالمسرودات الشفوية فحسب.

ونراه في تمييزه هذا يتوافق مع رؤية صاحب المصطلح الحقيقي جيرالد برنس الذي يقول: " ويتعين التمييز بين المروي له وهو مجرد مركب نصي، وبين القارئ الحقيقي، أو المتلقي، إن نفس القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ سرودا مختلفة، (يضم كل منها مروي له مختلفا) كما يمكن أن يضم نفس السرد (الذي يضم دائما نفس مجموعةالمروي لهم) مجموعة متفاوتة لا نهائية من القراء ويجب أيضا التمييز بين المروي له، والقارئ الضمني:

[1]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص254 .

[2]–نفسه ، ص 282

(Impliedreader)، إن المروي له يمثل جمهور الراوي، ويوجد في النص على هذا الأساس، أما الأخير، فيمثل جمهور المؤلف الضمني (ImpliedAuthour)، (ويتم استنباطه من النص ككل) ،وعلى الرغم من أن التمييز يمكن أن يكون إشكاليا (مثلا في حالة مروي له خفي تماما: تلال مثل الفيلة البيضاء لـ همنجواي،فإنه يكون أحيانا غاية في الوضوح(مثلا في حالة السرد الذي يكون فيه المروي له شخصية أيضا "[1].

نفس الفكرة نجدها في معجم مصطلحات نقد الرواية، حيث يختلف المروي له عن القارئ، لأن القارئ لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي، بل إلى العالم الحقيقي، وهو يقرأ الكتاب، بينما المروي له يسمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما شاء (دفعة واحدة، أو بتقطع، بدءا من أوله، أو من خاتمته)، بينما المروي له يسمع الحكاية كما يقرر الراوي "[2].

أخيرا نقول إن القارئ ينتمي إلى العالم الحقيقي ، بينما المروي له فيعتبر كائن ورقي ينتمي إلى العالم الخيالي، فالمروي له "هو ذاك الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه،والقارئ الحقيقي (Réel) هو الذي يقرأ الكتاب فعلا، والقارئ المحتمل (Virtuel) هو ذاك الذي من شأنه أن يقرأ الكتاب، والقارئ المثالي (ideal) هو ذاك الذي بوسعه أن يفيد من كل إمكانيات النص، ويعرف خلفياته وأبعاده، أما القارئ الخيالي (Fictif) فهو الذي يرد اسمه، أو صفته صراحة في نص الرواية"[3].

وظائف المسرود له :

ختاما ، نقول إن للمسرود له داخل الخطاب السردي جملة وظائف، نذكر منها:

*** وظيفة التوسط :**

و التي يكون فيها همزة وصل بين الراوي و القارئ ،" و من ثمة بين المؤلف و القارئ ، وذلك من خلال التوضيحات والإرشادات الموجهة إلى المروي له، والتركيز على أحداث بعينها، أو تكرارها، أو تبرير أفعال ما، أو عبر حوارات، واستعارات، ومواقف رمزية"[4].

---

[1]–جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 121.

[2]–لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 151.

[3]–نفسه، ص 132.

[4]–عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية – دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي) ، ط1، تقديم أحمد إبراهيم الهواري ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، 2009 ، ص 164 .

*** التشخيص أو التمييز:**

التي تتجلى من خلال إسهامه في بلورة صورة الراوي ،كأن يجسد إحدى الشخصيات ، و في حالة التشخيص يكون المسرود له داخل السرد ،كما أن "المواقف السردية تتشكل داخل النص قبل أن تصل إلى القارئ، وفيما يكون المسرود أثر أولي في توجيه النص، فردود أفعال المسرود له، تسهم في بناء الحدث داخل النص، وتمنحه حياة واقعية"[1].

*** تأكيد موضوع السرد:**

و هذا من خلال " علاقة السرد بوصفه مجموعة من الوقائع، بالموضوع الذي يهدف إلى طرحه من خلال تلك الوقائع هي علاقة جدلية تكشف عن كلا الطرفين ،ويمكن للمروي عليه، إذا كان شخصية مؤسسة للموقف السردي أن يلعب دورا مهما في تأكيد موضوع السرد، مثال ذلك (ألف ليلة وليلة) ، حيث يتأكد موضوع السرد، الذي هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك، والعكس صحيح بالمثل، فالبطلة تقتل إذا قرر المروي عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها، بالقدر الذي تموت به بقية الشخصيات في السرد بسبب عدم استماعه إليها"[2].

[1]–ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي ، ص329.

[2]–أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني ، ص 50.

2-5- التناص:(Intertextualité):

برزت نظريات نقدية عديدة أدت إلى ظهور مفاهيم جديدة ، من بينها ظهور مفهوم التناص الذي يعتبر ظاهرة نقدية حديثة دخلت مجال النقد الأدبي الحديث ، و التف حول دراسته عدد من الباحثين بين منظر له ، و ومطبق عليه .

تدل الجذور اللغوية لأصل كلمة تناص على أنها مشتقة من " فعل تناص الذي أصله تناصص ، بحيث أدغمت الصاد الأولى في الثانية لتوالي الأمثال، وذلك مثل: تضاد الذي أصله تضادد، وتناصص على وزن تفاعل، وهي صيغة لفعل مزيد، من معانيه المشاركة في الفعل، وقياسا على هذا، فالتناص هو التقاء، وتعالق نصين، أو أكثر، وبهذا فهي أقرب صيغة مترجمة لكلمة (Intertextualité) اللاتينية التي هي مركبة من السابقة اللغوية (Inter) التي تعني التعالق و(Textualité) التي هي مشتقة من النص (Texte) "[1]، فالتناص إذن يعني تفاعل أو تعالق نصين أو أكثر ، و بهذا يدخل في ترابط مع كلمة نص .

وهذا ما نجده ضمن معجم السيميائيات، ففيه يقول صاحبه: "بداية يجب الإشارة إلى أن التناصIntertextuality إنما اشتق من مصطلح النص (Texte) بكل ما يحمل هذا الأخير من معاني، والتناص مفهوم يدل على وجود أصلي في مجال الأدب أو النقد، أو العلم على علاقة بنصوص، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا، أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن، فهو أخذ نص لاحق عناصر نص سابق، ليكتشف ذلك الناقد، أو القارئ فيما بعد"[2].

يفهم من هدا أن التناص هو استدعاء النصوص السابقة في نص لاحق للتفاعل معها ، وإعادة إنتاجها ، أو صياغتها في ثوب جديد .

إن الجذور التأصيليةلهذا المصطلح موغلة في القدم ، حيث "عرف النقد الأوروبي منذ الإغريق التمييز بين ضروب من العلاقات بين النصوص ، فكان الحديث عن الاستشهاد (Citation) ، والأخذ غير المعلن، أو الانتحال والسرقة (Plagiat)، والمعارضة (Pastiche)، والتحويل والمحاكاة الساخرة (Parodie)، والتلميح (Allusion)، وفي النقد العربي القديم، نجد في كتب الموازنة بين

[1]- محمد وهابي: من النص إلى التناص، ط1، عالم الكتب الحديث - إربد - الأردن ،2016، ص 55.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 140.

الشعراء حشدا من المصطلحات مثل : الانتحال و السرقة ، و الأخ ذ و السلخ و الاحتذاء والاتفاق والنقل والمعارضة، والموارد وغيرها، وفي كتب البلاغة مصطلحات أخرى أقل معيارية مثل : الاقتباس، والتضمين، والحل، والعقد، والتلميح"[1].

انطلاقا من هذه المعطيات نجد أن مصطلح تناص قبل أن يستقر عند هذا المفهوم الحداثي ، قد عرف من قبل تحت عدة تسميات مختلفة، كما ذكرنا آنفا.

ولعل أقرب تعريف لمفهوم التناص هو ذلك الذي قدمه الناقد الروسي باختين الذي استخدمه في "نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928م-1929م) بمصطلحات أخرى كالحوارية(Dialogisme) والتعدد الصوتي، أو البوليفونية (Polyphonie)، يمكن القول إنها أرجعت النص الأدبي إلى النص العام للثقافة"[2].

فقد شارك ميخائيل باختين إذن بصورة فعالة في بلورة مفهوم التناص ، وإن لم يستعمل هذا اللفظ صراحة ، فقد كانت النظرية الحوارية و التعدد النصي الذي أتى به من بين المقدمات الأساسية و الجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور فيما بعد على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا في منتصف الستينيات ، لتمثل جهودها "خطوة عملاقة على مسار الدراسة التناصية التي عبرت عن مفهومها بحذين اصطلاحيين أقل شهرة من مصطلح التناص هما: التصحيفية و الإيديولوجيم"[3].

فقد قامت جوليا كريستيفا /بتعريف مفهوم التناص في كتابها عن "السيميوطيقا (Semiotike)(لوسويLe seuil 1969م)، ميزته جذريا بكونه موضوعا قائما بذاته، يمكن التعرف عليه بسهولة أو اكتشافه، بالنسبة لها التناص أساسا هو تحويل للنصوص (une permutation de textes) يعين واقعة أنه في فضاء نص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع، ويلغي بعضها بعضا"[4].

حيث يشير هذ المصطلح إذن إلى " تلك الصلات، أو الروابط المتنوعة في الشكل، والمضمون التي تقوم بربط نص معين بنصوص أخرى، ومع أنه نادرا ما يتم الاعتراف بما يدين به نص ما لنصوص أخرى،فإن النصوص عموما تدين بالفضل للنصوص الأخرى أكثر مما تدين به لأصحابها،

---

[1]-محمد القاضي: معجم السرديات، ص 113.

[2]-يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص391.

[3]-نفسه، ص 392.

[4]-ناتالي بييقي غروس : مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،2012، ص14.

أو صناعها ، فالنصوص توفر السياقات المناسبة، مثل النوع الأدبي، أو الفني مثلا التي يمكن في إطارها إبداع نصوص أخرى، وتفسيرها"[1].

يفهم أن التناص هو علاقة حضور مشترك بين نصين ، أو مجموعة من النصوص المتداخلة فيما بينها ، حيث يتفرع عن النص الأصل عدة نصوص ثانوية ، وتبقى هذه الحلقة مستمرة إلى ما لا نهاية.

فالتناص هو "مجال تقاطع، وتفاعل كتابات متعددة، ولا نهائية في نص ما ، سابقة عليه، أو متزامنة معه، كما أنه مجال تذوب فيه كل هوية، ومنها هوية المؤلف، فيصبح بذلك ن فيا لكل بداية، ولكل نهاية، ولكل أصل، إنه بتعبير بارت شبيه بفص البصل، حيث لا لب، ولا نواة، ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية، ولا بداية، فكلها أغشية، وكل الأغشية لب، والغشاء ليس غطاء لنواة، أو للب داخلي، وإنما هو غطاء لغشاء مثله"[2].

انطلاقا من هذا " أجمعت الرؤى النقدية الجديدة على نفي وجود نص بكر، صاف، خال من آثار الملامسات النصية، فكأن النص اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية، وثقافية، تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها.

لقد صار التناص قضاء مقدرا على كل نص، لا مناص له منه، ولا ملاذ إلا به في تقدير النقاد الجدد"[3].

مما سبق من معطيات نجمل القول عن مفهوم التناص بأنه عملية تداخل ، و تفاعل بين نصين أو أكثر، تتم على مستوى نص أول أصل ، ينبثق عنه مجموعة من النصوص الثانوية ، فالتناص يحدد لنا علاقة نص جديد مع نصوص أخرى تفاعل معها .

---

[1]–دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد،مراجعة نهاد صليحة، تصدير فوزي فهمي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارت ،2002 ،ص 94.

[2]–مُحَمَّد وهابي : من النص إلى التناص ، ص 91.

[3]–يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص390.

أما التناص من خلال منظور الناقد عبد الملك مرتاض فنجد له عدة أقوال ومفاهيم حيث "كثر الحديث في السنوات العشر الأخيرة، في الكتابات النقدية والتحليلية العربية الحداثية، عن هذه السيمائياتية النصية ما بين منظر لها، ومطبق عليها، وحائم من حولها، وقد كشفت البحوث السيمائية عن أن هذاالتناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم و لا يروى ، و مع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه ، و أن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم.

فمن من الكتاب، إذن، يستطيع أن يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله، ولا فكر فيه، ولا التفت إليه ؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا و أفكارا ؟ إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يريد، فهو منذ نعومة أظافره يخزن الأفكار من أبويه، وجديه، ثم معلميه وشيوخه، ثم مما قرأ في الكتب، واستمع في المحاضرات، وربتما ما سمعه في الإذاعات، أو قرأه في الصحف، والمجلات، ومما تداوله في محادثاته اليومية مع أدنى الناس طبقة، وأتحتهم درجة اجتماعية "[1].

يفهم مما سبق أن عبد الملك مرتاض يقر بوجود ظاهرة التناص منذ خلق البشرية، فالتناص موجود في كل مكان، حيث شبهه بالأوكسجين، كما نجده يحدد لنا أن التناص يولد مع الإنسان، فكل فكرة أو علم يعلمه الإنسان من حيث الحياة، ليس جديدا، بل سبقه إلى ذلك أناس آخرون استلهم منهم هذه الأفكار.

ويرجعنا الناقد إلى الجذور التأصيلية لمفهوم التناص رافضا اعتقاد بعض النقاد العرب المعاصرين ، حيث إن "شيطان العلم هو الذي قيض لهم هذه النظرية تقييضا، لطيفا للحداثة الفرنسية عام 1958، فاهتدت إليها السبيل، فهي وحدها صاحبة هذا الفتح المبين ، وهي — دون سوائها – أم هذا التأسيس العظيم (...)إنا لنخالف هذا الرأي – نؤكد ذلك توكيدا، ولا نقبل به شيئا، ذلك بأن قدماء العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة، من حيث ما نرى نحن على – الأقل — خوضا كثيرا فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها

[1]– عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 278.

مصطلح التناص، وإن ظلوا يعالجونها تحت مفهوم السرقات، وهم لا يدرون أن السرقات، أو أخذ الأديب من غيره أفكارا، أو ألفاظا عن قصد، أو دون قصد، هي نفسها التناص بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم "[1].

التناص إذن حسب مرتاض ليس مولود غربي –كما يعتقد البعض –حيث إن ظهوره على الساحة الغربية لم يكن إلا عن طريق التبني ، و من ثمة يقر الناقد بأن فكرة التناص فكرة عربية الأصل ، غربية المصطلح ، معنى هذا أن العرب استعملوا مصطلح السرقات قديما ، بخلاف الغرب الذي اقترح التناص إلا أن المعنى واحد .يضيف قائلا :"إن نظرية التناص نفسها التي عالجها الحداثيون الفرنسيون –كما سبقت الإيماء ة إلى ذلك – لم تنزل عليهم من السماء، ولا نجمت لهم من الثرى، بل كان سبقهم إلى ذلك الروائي، والناقد الفرنسي جان جيرودو (1882م،1944م)، (Jean Giraudoux) حين قال:إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب، باستثناء الأول منها المجهول على كل حال.

فهذا القول هنا، وهو لجان جيرودو، يثبت أنه هو صاحب نظرية التناص في الأدب الفرنسي، إن لم يكن هو أيضا سبقه آخر، أو آخرون لتأسيس هذه الفكرة، لا جوليا كريستيفا وأصحابها، وإن لم يطلق عليها هو أيضا مصطلح التناص حين كان يتحدث عن فكرة السرقة الأدبية (Le vol littéraire)"[2].

نلاحظ أن الناقد عبد الملك مرتاض يرجع أول استعمال لمصطلح السرقة الأدبية بهذا المفهوم إلى جان جيرودو، ويرجع في وجه آخر مصطلح التناص بهذا المفهوم إلى جوليا كريستيفا ، حيث يقول: "الحق أننا حين تابعنا ما كتب عن التناص في الكتابات النقدية الفرنسية المعاصرة تبين لنا أن جوليا كريستيفا هي أسبقهم حقا إلى معالجة هذا الموضوع من سائر أقطاره"[3].

بعد هذا التمهيد لتأصيل مصطلح التناص حسب مرتاض ،نعود إلى كيف عرف الناقد هذا المفهوم في قاموسه الشخصي؟

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص 189-190.

[2]– نفسه ، ص 192.

[3]– نفسه ، ص 277.

يعرف مرتاض التناص بالقول: "إن أصل فكرة هذا المفهوم، هي في مبدئها تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر، أو التأثير إما بصورة مباشرة (استشهاد بنص، تضمين نص ... الخ)، أوبصورة غير مباشرة (تضمين جملة ما، أو تركيبة لفظية مشابهة للجملة بالاتفاق، أو بالاختلاف"[1].

كما يعتبر التناص "مع التسامح في التعريف، والتبسيط في التعبير أيضا، هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس، أو يضمن ألفاظا، أو أفكارا كان التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صراح بهذا الأخذ الواقع عليه من مجاهل ذاكرته، وخفايا وعيه، فمفهوم التناص يعني ضرورة الإقرار بنسبية الإبداع، فكل ما يكتبه كاتب ، أو يشعر ه شاعر ليس إلا ثمرة من ثمرات القراءات أو السماعات السابقة للمبدع ، فهو محكوم عليه باجترار ثقافة أدبية تعامل معها بالقراءة، أو الاستماع من قبل، فهي متسلطة عليه، ولو لم يرد ذلك، وهي تقع في كتاباته، ولو لم يشعر بذلك "[2].

لا يخرج مفهوم التناص عند الناقد عن المفاهيم السابقة الذكر التي تقف هذا المفهوم على التفاعل بين نص و آخر عن طريق التأثير القائم بين النصوص ، بالإضافة إلى ما يلعبه مخزون الذاكرة عن طريق السماع و الحفظ في تداخل النصوص و ترابطها .

أشكال التناص عند عبد الملك مرتاض و مستوياته :

يطلعنا الناقد على وجود التناص داخل أشكال وأضرب مختلفة ، نذكر منها:

***التناص المباشر:**

القائم على الحفظ ،و ما يتم تخزينه في الذاكرة ، و يريد به " تناصا يتضح فيه المرجع، وقد كان يطلق عليه البلاغيون العرب الاقتباس، وأحسب أن المصطلح المعاصر الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة من الغربيين أدق وأدل على الحال(...)، والتناص الظاهر، أو المباشر، يخضع لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة"[3].

---

[1]–عبد الملك مرتاض:جمالية الحيز في مقامات السيوطي، ص 33.

[2]– عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 200.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 279.

***التناص النسجي:**

يطلق مرتاض على هذا النوع من التناص**التناسج**، حيث "إن الآخر ينسج على منوال الأول، ولم يجتزئ باستلهام فكرته، ولكن بتجاوزها إلى محاكاة النسج اللفظي، ومقابسة الكلام، ومناصة الخطاب، والحق أن بعض ذلك قد يمثل فيما كنا أطلقنا عليه التناص على مستوى البنية العميقة، حيث نحس أطوارا بتقارب المسافة بين مضمونين اثنين إلى حد غياب الفروق، واختفاءالاختلاف، واحتضار التماثل، غير أن الأمر هنا يوشك في مستوى النسج نفسه "[1].

***التناص الذاتي:**

القائم على التكرار الذي "يحدث لدى كاتب واحد، عبر نصه ، أو حتى عبر مجموعة نصوصه برمتها، من حيث يشعر، أو من حيث لا يشعر.

ويمثل مثل هذا الصنيع على الاحترافيةالنسجية التي تتم لشاعر من الشعراء، أو كاتب من الكتاب، أي أنه يدل على أن الشاعر لكثرة ما نسج من نسوج كلامية تكون لديه ما يشبه المجموعة الذاتية من المعجم اللغوي لشعريته الذي يلازمه، ولا يزايله، ويقارفه، ولا يفارقه "[2].

[1]–عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات –تحليل أنثروبولوجي سيمائي لشعرية نصوصها–دار البصائر للنشروالتوزيع،الجزائر، 2012،ص271.

[2]–نفسه ، و الصفحة نفسها .

2-6- الانـزيـاح:

يعد الانزياح ظاهرة أسلوبية و سيميائية مهمة في النقد الأدبي الحديث ، و أهميته هـ ذهـ تكمن في أنه مفهوم موجود في كل مظاهر اللغة الإنسانية ، فما المقصود بمفهوم الانزياح ؟

الانزياح هو "أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، إذ إن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها البعد أيضا، حتى إن بعض الباحثين والمترجمين العرب ترجمها بذلك، ولكن كلمة البعد لا تقوى على أن تحمل المفهوم الفني الذي يقوم الانزياح على حمله" [1] ، فالانزياح إذن مصدر للفعل انزاح الذي يعني ذهب وابتعد .

والانزياح هو"استعمال المبدع للغة مفردات، وتراكيب، وصور ا استعمالا لا يخرج بها عما هو معتاد، ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد، وإبداع، وقوة جذب، وأسر ، والانزياح —بعبارة أخرى – هو اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يقضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف، والمثالي، أو إلى العدول في مستوى اللغة الصوتي، والدلالي عما عليه هذا النسق "[2].

يقف هذا المفهوم إذن عند كل خرق للنظام اللغوي المعتاد ، مهما كانت صيغته شعرية أو نثرية حيث "إن لغة الشعر، أو لغة النثر – على حد سواء – تزخر بالألفاظ، والكلمات في شكلها الكتابي العادي، ولكن عندما تخرج هذه الألفاظ والكلمات عن نمطها الاعتيادي، فإنه يدخل عليها ما يعرف بالانزياح، أو الانحراف الكتابي"[3].

من خلال كل ما تقدم من تعريفات ، نستنتج أن الانزياح هو ظاهرة تحويل لمفردات، وأساليب اللغة من طبيعتها المألوفة المتداولة المعروفة إلى لغة أخرى جديدة مبتكرة خارجة عما ألفه الآخرون.

كما يعد الانزياح " تفننا في الكلام، وتصرفا فيه، يكسب النص قيمة جمالية، وينبه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون التواصل بين المبدع والمتلقي، لأنه يبرز إمكانيات المبدع في استعمال

---

[1]– مُحَمَّد هادي مرادي: الرد على منظري انزياحية الأسلوب – رؤية نقدية – اضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثانية، العدد الخامس، 2012 ، ص107.

[2]–نفسه ، والصفحة نفسها .

[3]–علي أكبر محسني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر – دراسة ونقد – مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد 12، سنة 2013، ص90.

الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة لإيصال رسالته إلى المتلقي بكل ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد، ليحقق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التركيب العادي"[1]،فالانزياح هو خروج الكلام من قيود اللغة،و الانتقال به إلى مستوى إبداعي فني ، ما يؤدي إلى إحداث جمالية ، ورونقا داخل النسق اللغوي الجديد .

ونرى أحمد مُحَّد ويس يقر أن إعجاز القرآن الكريم مرتهن بانزياحيته، فيقول: "فلئن جاء القرآن الكريم بلغة عربية، فإنه لم يأت بها موافقة تمام الموافقة لما عليه العرب، بل كانت له طريقة جديدة في استعمال اللغة استعمالا لا يخرج بها كثيرا عما هي عندهم (...) ،فإن القرآن الكريم انزياح على الانزياح، وينبغي أن نذكر بداءة أن القرآن – على ما هو معروف – قد حقق لقريش، أو من لف لفها مفاجأة من نوع خاص، بحيث وقفت بإزائها حائرة في وصف هذا الكلام، أهو شعر... أم سحر... أم قول كاهن...؟ ولكن القرآن الكريم لم يكن شيئا من ذلك البتة، وهكذا فإنهم بهذه الأوصاف المرتبكة، وعدم إجماعهم على وصف واحد، قد أقروا بخروج القرآن عن مألوف كلامهم، وتأكد ذلك إذا عجزوا عن معارضته، فالمعجز هو ما جاوز قدرة البشر، ومن شأن وقوعه أن يشير الدهشة، والمفاجأة، لأنه انزياح عن المألوف، وانزياح عن الممكن البشري"[2]، يصف لنا هذا الباحث القرآن الكريم بأنه انزياح على الانزياح ، فهو انزياح عما ألفه العرب آنذاك إلى لغة أخرى يعجز البشر على الإتيان بمثلها ، و تكمن انزياحية القرآن الكريم في الإعجاز على الإتيان بمثله .

أماالانزياح في القاموس المرتاضي هو " المروق عن المألوف في نسيج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة ، فكأن الانزياح خرق للقواعد المدرسية المعمارية للأسلوب ، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة ، والجدة، والرشاقة ، والجمال ، والعمق و الإيثار، والاختصاص، وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه"[3] .

---

[1]–مُحَّد هادي مرادي : الرد على منظري انزياحية الأسلوب ، ص105 .

[2]–نفسه ، ص 111.

[3]–يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص215 .

الناقد إذن ، يدور في نفس الحلقة التي تعارف عليها الباحثون من قبل ، و هي أن الانزياح خرق المتعارف المألوف إلى ما هو غير معروف ، ومتداول و نجده يق ر بأن الانزياح يضيف طابع الجمالية داخل اللغة ، كما يذهب مرتاض بالانزياح إلى المجال السيمائي كذلك،فلم يتوقف به عند الأسلوبية فقط—كما اتفق عليه سابقا –حيث يقول : " هذا المفهوم البلاغي ، الأسلوبي في أصله ، السيمائي في أيلولته ... "[1].

يضيف قائلا : "والانزياح في اللسانيات، و البلاغة، و السيمائيات (نريد أن نجمع بين هذه العلوم الثلاثة التي هي كلها سخر ي لخدمة اللغة)، هو كما يعرفه معجم روبير: فعل الخطاب الذي ينزاح عن المعيار، في حين يعرفه معجم لاروس: بأنه انزياح اللغة ، وهو الكلمة التي تخرق السلوك المتفق عليه في الاستعمال بين الناس"[2].

وقد وجد مصطلح الانزياح تحت عدة تسميات، حيث" نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن 40 مصطلحا، يمكن أن نجد شفيعا لها على أن الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين:

(Transgression, Abus, Distorsion , Incorrection, Violation ,Infraction, Subvertion, Altération, Aberration, Déformation,Scandale ...)[3]

إن مصطلح الانزياح الذي نحن بدراسته إذن مفهوم تجاذبته ، و تعلقت بدائرته مصطلحات ، وأوصاف كثيرة،نذكر منها :

"التجاوز (فاليري)، الإطاحة (باتيار)، المخالفة (ثيري)، الانحراف (سبترز)، الاختلال (والاك، واران)، الشناعة (بارت)، خرق السنن، اللحن (تودوروف)، العصيان (أراغون)، التحريف (جماعة مو)،الافتضاض، الانعطاف (كوهن)، وهي الاختلافات التي نجدها كذلك في الترجمة العربية للمصطلح: الانزياح، الانحراف، الاتساع،التجاوز، العدول، الخروج، الفارق ... الخ "[4].

---

[1]–عبد الملك مرتاض : مائة قضية و قضية – مقالات و دراسات تعالج قضايا فكرية و نقدية متنوعة—دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 2012 ، ص 185 .

[2]–نفسه ، و الصفحة نفسها .

[3]–يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص204 .

[4]–عمر أوكان : اللغة و الخطاب ، ص278.

أما عن الآراء التي وردت عند عبد الملك مرتاض من خلال رؤيته لمفهوم الانزياح ، فإننا نود الانطلاق من النقطة التي انتهينا عندها آنفا ،وهي تعدد المصطلحات، وتنوعها إزاء المفهوم الواحد الانزياح، وفي هذا نجد الناقد يقر أنه يطلق على الانزياح" في مصطلحات السيمائية باللغة الفرنسية (L'écart) ، وفي اللغة الإنجليزية (Gap) ،كما قد يطلق عليه في العربية أيضا الانحراف أو الانتهاك، وربما ترجمه بعض النقاد المعاصرين تحت مصطلح الفجوة، ولا نحسب أن الفجوة مما كان يريد البلاغيون العرب، والسيمائيون، والأسلوبيون الغربيون إليه جميعا"[1].

يضيف : "كما أن اقتراح مصطلح الابتعاد مقابلا للمفهوم الغربي على اقتراب معادلته لمعنى الانزياح لايرقى أدبيا ، وجماليا جميعا ، و إن شئت معرفيا أيضا إلى مستوى الاستعمال الذي أمسى متداولا بين أغلب النقاد ، والسيمائيين المعاصرين في موقعه الصحيح من الوجهتين اللغوية ، و المعرفية معا ، فلا مدعاة للإكثار من هذه المترادفات لمفهوم واحد دون عناء "[2].

من خلال ما سبق نستنتج أن الناقد مرتاض يقر بأن أفضل ترجمة لهذا المصطلح الأجنبي هي الانزياح ، وبهذا نجده يتخذ من الانزياح ترجمة خاصة به ، و يكتفي بها استعمالا .

ختاما ، و لتوضيح مفهوم الانزياح أكثر يأتي لنا مرتاض بمجموعة من الأمثلة ل: سيبويه ، فمثلا قول القائل " حملت جبلا ، يندرج ضمن الكذب الصراح ، بالمفهوم الحقيقي الضيق للكلام ، وأما من الوجهة الانزياحية، فإن هذا الكلام يفلت من تهمة الكذب ويرقى إلى مستوى النسج الأدبي الرفيع، أرأيت أن احتمال هذا الجبل على الظهر قد يكون ممكنا إذا شحنا معنى الجبل بدلالة انزياحية جديدة، كأن يكون القصد من هذا الجبل هو عالما متبحرا، فيتغذي كناية عن الامتلاء بالمعرفة، والازدخار بالثقافة، والاحتفال بالعلم الغزير، إن الجبل من هذا المنظور، ينصرف معناه أساسا إلى ثقل الحجم المعنوي لا المادي، ولذلك لا ينتقل موقع الاستحالة، في منظور الاستعمال الحقيقي للغة، إلى موقع الإمكان، في منظور الاستعمال الانزياحي لها "[3].

الانزياح إذن- من خلال هذا المثال- هو إعطاء اللفظ دلالة مجازية ، تزيد رونقا وجمالا للغة ، إنه تحويل لمعنى مألوف معتاد إلى معنى آخر غير مألوف ، ليرتقي باللغة إلى الإبداع .

---

[1]-عبد الملك مرتاض: مائة قضية و قضية ،ص 183.

[2]-نفسه ، و الصفحة نفسها.

[3]-عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص 173.

أخيرا "خروج النسج عما ألف المتعاملون مع اللغة هو ما يطلق عليه اليوم في مفاهيم السيمائية الانزياح بصرف النظر عن صدقه، أو كذبه، أرأيت أن الثلج لا يوصف بالسواد على الحقيقة أبدا، كما أن الليل لا يوصف على الحقيقة أيضا بالبياض أبدا، لكن مع ذلك نقول من المنظور الانزياحي ليلة بيضاء، إذاخلت من الكرى، وثلج أسود إذا قصدنا إلى معنى للذم من وراء استعمال صفة السواد، مثل قولنا أيضا: رغيف مر، والحال أن هذا الرغيف معجون من دقيق البر، أو الحنطة، أو الذرة، وإذن فليس هو مرا على سبيل الحقيقة، ولكن قصد به إلى علاقة الكدح، أو الذل، أو الشظف في الحصول عليه، فانتقلنا لمرارة إليه من هذه العلاقات الخارجية وليس من باب ما فيه أصلا"[1].

[1]–عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص 174.

2-7- الزمكان: (الكرونوتوب): (Espace-temps) (Chronotope) :

يعد كل من الزمان و المكان مكونين أساسيين من مكونات أي خطاب سردي ، فعلى عنصر الزمن تسجل الأحداث وقائعها ، و في حيز المكان تتحرك الشخصيات ، فهما كيانان لا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر ،حتى إن الدراسات الحديثة اختصرتهما في كلمة واحدة هي الزمكان . فماذا يعني الزمكان ؟

"لقد شغل مفهوم المكان كثيرا من الفلاسفة فعقدوا صلة وثيقة بين الزمان والمكان والحركة، ولذلك فإن النظر في أمر الزمان مناسب للنظر في أمر المكان، لأنه من الأمور التي تلزم كل حركة. وعلى الرغم من هذه الصلة إلا أن الأبعاد الزمانية بقيت مستقلة إلى حد ما عن الأبعاد المكانية في كل العلوم التي تناولته بالدراسة، حتى ظهرت نظرية النسبية، التي لم يفصل صاحبها فيها بين الزمان والمكان مطلقا، بل كونا لديه كلا متصلا، وقد أدخل الزمان باعتباره بعدا رابعا للمكان،ومع أن مبدأ "النسبية" مبدأ فيزيائي رياضي، ولا يتصل بالفلسفة،إلا أنها- الفلسفة –استفادت كثيرا من نتائج النظرية النسبية،وأصبح تعبير(مكان زمني)،أو (زمكان) Espace-temps تعبيرا دارجا على الألسنة الفلسفية، ومن ثم الأدبية، وهو تعبير يتعلق بالنسبية، وهو أهم آراءأنشتاين"[1].

إذن ظل مفهوم الزمان و المكان مفهومين مجردين قبل أن يأتي أنشتاين بنظرية النسبية ، من أجل تأكيد أن الزمان و المكان لا يوجدان بذاتهما ، أو منفصلين أو منعزلين عن بعضهما البعض ، ووفقا لنظرية النسبية فإن المكان و الزمان محبوكان مع بعضهما في نسيج زمكاني ، هذا النسيج الزمكاني الذي لم يلبث أن انتقل من الحقول العلمية إلى الحقول الأدبية .

انطلاقا من هذه المعطيات، أدرك ميخائيل باختين أهمية العلاقة بين الزمن والمكان، "فراح يوظف مصطلحا شائعا في الرياضيات، ونظرية النسبية لدى ألبير أنشتاين في مقاربة الرواية، وهو مصطلح الزمكان، أو كرونوتوب Chronotope) " [2]، قاصدا من خلاله "النظر إلى علاقة التداخل بين الزمن والمكان، وإسهام هذه العلاقة في إنتاج المعنى، ذلك أن الزمكان كتجسيم رئيس للزمن في

---

[1]–حنان مُحَمَّد موسى حمودة :الزمكانية و بنية الشعر المعاصر – أحمد عبد المعطي نموذجا-إشراف يوسف بكار ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، جدارا للكتاب العالمي –إربد الأردن ، 2006، ص 19 .

[2]–سيدي مُحَمَّد بن مالك : السرد و المصطلح ، ص 24.

الفضاء، يظهر كمركز للتجريد الصوري، كمجسد للرواية كلها، فالعناصر المجردة للرواية جميعها – تعميمات فلسفية،واجتماعية، وأفكار، وتحليل الأسباب، والتأثيرات...، تتمحور حول الزمكان ، وبواسطته تكتسب الحياة وتسهم في الخاصية المصورنة للفن الأدبي "[1].

وتنبغي الإشارة إلى أن مصطلح الزمكان أو الكرونوتوب مصطلح منحوت يعود إلى "الجذرين اليونانيين (Chronos) بمعنى زمن، و(Topos) بمعنى مكان، فالأول مصطلح فيزيائي، والثاني مصطلح رياضي، وقد استعمل المصطلح المكثف في الرياضيات، كما استعمله أنشتاين في نظريته عن النسبية"[2].

من خلال ما سبق نلاحظ أن مصطلح الزمكان استعمل من قبل ضمن علوم وميادين أخرى كالفيزياء، والرياضيات، والنظرية النسبية، ثم ولج داخل ميدان الأدب، وذلك نظر ا لأن أي عمل سردي،لا بد له من تناول الزمان و المكان بكونهما عنصران أساسيان من عناصره المختلفة ، وهذا ما تفطن إليه الباحث ميخائيل باختين، عند دراسته للرواية، وذلك في كتابه : "أشكال الزمان و المكان في الرواية".

يقول ميخائيل باختين : "من جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم (Chronotope) كرونوتوب ، مما يعني حرفيا الزمان المكان...، إن ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان و الزمان في كل واحد مدرك، ومشخص، الزمان هنا يتكثف، يتراص يصبح شيئا فنيا مرئيا ،والمكان أيضا يتكثف ، يندمج في حركة الزمن و الموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث، والتاريخ، علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك، ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"[3].

كشف باختين إذن "عن الأبعاد التي تنطوي عليها هذه العلاقة الجدلية، ورأ ى عدم قابلية قراءة الزمان بعيدا عن تأثير المكان عليه، فالمكان يمتص لحظات الزمان ليعيد تشكيلها في واقع الكائن الإنساني، الذي يتصل وجوده بعنصري هذه الثنائية، فالإنسان يترك ملامحه في المكان، ولا يستطيع أن

---

[1]–سيدي مُحَمَّد بن مالك: السرد والمصطلح ، ص 70 .

[2]– نفسه و الصفحة نفسها .

[3]–ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية– دمشق 1990، ص 06.

يستعيدها إلا من خلال العودة إلى هذا المكان المحكوم بحركية الزمان، فعمر الإنسان إنما هو طبقات زمنية، متراكمة في ذاكرته، يتم استعادة أسرارها في المسافة الواصلة بين الزمان والمكان،حيث الكائن الإنساني كرونوتوبي الوجود"[1].

إذن، يدخل الزمان و المكان في التركيبة البشرية ، و يلعبان دورا أساسيا في تشكيل الوجود الإنساني ، فتواجد الكائن البشري –كما أشرنا سابقا – تواجد كرونوتوبي مركب من تمازج عنصرين هما الزمان والمكان.

خلاصة قولنا تكمن في أن مفهوم الزمكان يدل على ذلك الترابط القائم بين العلاقات الزمانية – المكانية ، هذه العلاقات التي يمكن تشبيهها ب "علاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأول إلا بوجود الآخر، ولا تكون الحياة إلا بوجودهما معا، فإذا كان المكان مستقلا عن الزمن فهو مكان ميت، وكذلك الحال للجسم، الذي يستقل عن العقل، فيخرج من دائرة الإنسان إلى دائرة أخرى.
وإذا كان الزمان بالنسبة للمكان كالروح بالنسبة للجسم، فإن معنى ذلك أنهما يكونان معا وحدة حيوية لها صفاتها الخاصة الجديدة، وهذه الصفات الجديدة ليست مجموعة الصفات الزمانية، والصفات المكانية، وإنما هي صفات ذات طبيعة موحدة تماما، كما أن الكائن الحي ليس مجموع صفات الروح، والجسم"[2].

وفي هذا السياق (الزمكاني)، يبدو الحيز المكاني عند مرتاض" من المشكلات المركزية في العمل السردي، وخصوصا في الرواية، حيث إن هذه الكتابة، تختلف عن سواها (أدب المقالة مثلا) برسم الحيز، وغرس الزمن فيه، أو تعويم الزمن الحيز...، وعلى الرغم من أنهما متلازمان لا يفترقان، ومتقارفان لايتزايلان، فإن جمهور الدارسين، ومحللي الروايات يميزون بينهما على سبيل الت يسير الإجرائي، وإلا فلا حيز بلازمان، ولا زمان بلا حيز، ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه في العمل السردي " [3]، فالزمكان عند مرتاض أيضا يتحقق دائما في العمل الأدبي و الفني بحضور المؤشرات الزمانية و المكانية .

---

[1]–شهرزاد توفوتي : الترابطات الزمانية –المكانية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي –قراءة في نماذج من أشكال الكرونوتوب – اللغة والأدب – مجلة أكاديمية يصدرها قسم اللغة العربية و آدابها –جامعة الجزائر2 ، العدد 22، جويلية 2014 ، ص 363 .

[2]–حنان محمد موسىحمودة :الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 21.

[3]–عبد الملك مرتاض : مائة قضية و قضية ، ص149.

"وقد ظاهر العلماء عن تصوير النظام الزمني (ربطهم إياه بالحيز)، فإذا هم لا يرون أي وضع حيزي إلا مصبوبا في وضع زمني،كدوران آلة من الآلات، أو محرك من المحركات،فإن الحركة تدل على الزمن، وينظرف فيه، إذ يستحيل حدوث أي حركة، وأي تحريك خارج إطار النظام الزمني المتسلط"[1]، ذلك أن " الحقيقة تكمن في أن الزمن مخالط للحيز لا ينفصل عنه، ولا ينصل، فنفي الزمانية عن الحيز مكابرة، ونفي الحيزية عن الزمان مغالطة، فالزمن كالهواء يحس ولا يرى، يحس في تقادم الأشياء، أو تعفنها، أو زوالها، أو تغيرها، فهو يرى فيها إذا شئت، فعن سبيل ما يحدث من تغيرات في الأشياء يؤدي الزمن وظيفته المجردة "[2].

وعند دراسته لرواية زقاق المدق نجد الدكتور مرتاض يصرح باستعماله لمصطلح الزمكان حيث مزج بين الزمان والمكان، وفي هذا يقول في سؤال إشكالي: "لماذا هذا المزج التركيبي المنحوت من الزمان والمكان في فصل واحد ؟ وهلا فصلنا بينهما، فتناولنا الزمان في فصل، والمكان في فصل آخر ؟ أما الفصل بينهما، فلا يمتنع إجرائيا، ولا سيما إذا انزلقت الدراسة إلى أدق التفاصيل في هذا، وذاك (...)، بين أن القرن بينهما، أيضا، لا يمتنع إجرائيا، ولا يسمح لترابطهما في حقيقة أمرهما أصلا، بل لتمازجهما، وتراكبهما حيث يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"[3].

إذن نجد الناقد في هذا العمل ي ستعمل الزمكان كما جاء أول الأمر عند ميخائيل باختين، الذي يعتبر أن الكلمة منحوتة من لفظ: الزمان – المكان ،كذلك وجدنا مرتاض يستعمل الكلمة بنفس المفهوم، أي أن الزمكان عندهمزج تركيبي منحوت من الزمان والمكان.

ويضرب لنا عبد الملك مرتاض بعض الأمثلة لتوضيح فكرة الزمكان في كتابه (تحليل الخطاب السردي)، فعندما "نقرأ اسم مدينة تاريخية كالقاهرة مثلا فلا ينبغي أن نقرأ هذا الاسم بمعزل عن سياقه التاريخي الذي يفضي هو أيضا إلى سياق زمني يكون عائما، ومحصورا بحسب الظروف، والأطوار، فقولنا:القاهرة، أو مكة ،أو بغداد، أو تلمسان ،أو فاس ، لا يعني إلا خلفيات زمنية طويلة

[1]– عبد الملك مرتاض : مائة قضية و قضية ، ص203 .

[2]–عبد الملك مرتاض : الألغاز الشعبية الجزائرية ، ص89 .

[3]–عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 227 .

معقدة، ومركبة، ونابضة بالحيوية، والحركية، والعنفوان" [1]، معنى ذلك أن الزمن" لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلا إجرائيا، حيث يعسر على أي دارس وصف مكان شهير كالقاهرة بمعزل عن الزمن، أي عن التاريخ الذي هو تحديد دقيق أو حصر لزمن معين يتصل بوقوع أحداث معينة، لأشخاص معينين، في أمكنة معينة"[2].

يدعم لنا الناقد فكرة الزمكان كذلك ، أو تواجد الزمان في المكان ، في كتابه (ألف ليلة وليلة)، حيث إن " أول الزمن الذي نود التوقف لديه ، و الذي تجسد من خلال ما هو في ظاهره محض حيز ، دار الصبية التي توحي بزمنية فيها ناطقة ، فتصفيح بابها بالذهب ، و بناء مسبح فيها للنزهة ، وما شئت من القاعات، والأبهات والحجرات دليل على أن بناءها استغرق زمنا طويلا، وعلى أنها باذخة التصميم، فاخرة الترصيص، باهضة الثمن، وهذا الحيز الذي يشتمل على لوحات أمامية، وأخرى خلفية يختزن في طياته لوحات زمنية أيضا، بعضها أمامي، وبعضها الآخر خلفي، فكل من اشتغل في هذه الدار الأنيقة، بزمانه: زمان سنه، وزمان عمله، وزمان راحته ... ، ثم علينا أن نتصور زمن الحديد على حدة، وزمن الخشب على حدة، وهلم جرا مما لا يكاد يح صرى من مواد البناء، وما يعتورها من أطوار الحركات الزمنية التي لا مناص منها لوجود كل موجود، فكل مادة إذن حيز، وكل حيز إذن بزمانه، ومن العبث محاولة فصل الحيز عن الزمان"[3].

نختم حديثنا عن الزمكان بالقول إن ناقدنا لا يفصل الزمان عن المكان إلا على سبيل التيسير الإجرائي فحسب، حيث إن الزمن عائم داخل المكان لا محالة، لا يفارقه، ولا يمكن تصور أحداث حصلت في زمان بعينه، من دون أن تكون لها حركة حيزية معينة، فالزمان لا يكتمل دوره داخل العمل السردي إلا بوجود المكان والعكس صحيح.

---

[1]–عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 228 .

[2]–نفسه ، و الصفحة نفسها .

[3]–عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، ص 178.

ثانيا : إبداع المصطلح :

إن **مرتاض** في هذه المرحلة قد تميز بإبداع مصطلحات جديدة لا عهد للدراسات السردية بها : (المدد السردي، مفتاح السر السردي ، حديث الإشارة ...) تارة ، وتارة أخرى انفرد بترجمات خاصة لمصطلحات أجنبية معروفة ، حتى صارت تلك الترجمات لصيقة به (الحيز ، المناجاة...) .

1 -1- مفتاح السر السردي:

بعد تحليل حكاية حمال بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة يقترح علينا الناقد مرتاض تقنية سردية جديدة، يصطلح عليها: مفتاح السر السردي حيث يعرف هذه التقنية "بأن المبدع الشعبي العربي في الحكي، يحتفظ بمفتاح السر الحكائي، أو حل العقدة إلى الموطن الملائم لسرده"[1].

معنى هذا أن السارد لا يبوح بكل أحداث سرده، بل يدس بعض الأحداث، ويخفيها حتى نهاية الحكاية، ليجعل القارئ يتبع بتشوق مصير الأحداث، والشخصيات، وما الخاتمة التي س يؤول إليها الحكي.

و نجد الناقد يضرب لنا عدة مواقف و أمثلة من هذه الحكاية ،نذكر منها:

*احتفاظ الشخصية الساردة بسر العفريتة التي مسخت أختيها كلبتين، حيث لم تذكر للمتلقين مفتاح الاتصال بها في الليلة الثامنة عشر حين كشفت من سر المسخ، كما لم يسأل المتلقون عن بعض ذلك إلا في خاتمة الحكاية في الليلة التاسعة عشرة.

*احتفاظ السارد بشخصية واحدة حية (أي بالمفتاح السردي) لكي تقص سر المسخ.

*في الليلة الثامنة عشرة ،نجد السارد يعمد إلى القصر الذي كانت تقطنه الصبية المعاقبة فينسفه نسفا، بل نلفيه ينسف معه كل الحي الذي كان فيه، والشارع الذي كان يقضي إليه، كيما يعمي على المتلقي سر الحكاية، وتطلعه إلى معرفة خفاياها التي احتفظ بها إلى الخاتمة[2].

إن الناقد لم يأت بحديث كبير عن هذه التقنية السردية المستحدثة، لكنه وصل الفكرة للمتلقي، بأن مفتاح السر السردي تقنية لا بد من توفرها داخل السرد، لأنها تجعل الحكي متواصلا، ويحتفظ بسر العقدة، ولا يفصح عنها إلا في نهاية الحكاية، وذلك ما يبعث عنصرا من الشغف والتشويق حتى يبقى متتبعا لكل الجزئيات الصغيرة والكبيرة، المتعلقة بالحكاية إلى غاية النهاية.

---

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 96.

[2]–نفسه، ص98.

1-2 – المدد السردي:

يقول مرتاض عن المدد السردي بأنه مصطلح استحدثه مريدا به" أن هناك ضربا من الأسلوب السردي يتيح للنص التجدد، والحركة، وهو ديدن يشيع في كل النصوص السردية العربية القديمة، وفي طليعتها نصوص ألف ليلة وليلة، ومن أهم أدوات هذه السردية نذكر:

- إذا، إذ الفجائيتين.
- بينما أنا...، وما يتصرف منها.
- فاتفق أن...
- يوم من الأيام، ذات يوم...
- كان، وما يتصرف منها...
- قال، وما يتصرف منها...

وإذا كانت "كان" إنما تصطنع في السرد لتقرير الحدث الميت، وإعطائه صفة الشيء الواقع في ماض لا يتكرر مرة أخرى أبدا، فإن "إذا" الفجائية تصطنع في السرد عبر حكايات ألف ليلة وليلة، للتغذية السردية، إذا جاز مثل هذا التعبير الذي أطلقنا عليه أيضا المدد السردي، حيث أن السارد حين يشعر بأن الضجر بدأ يدب إلى نفس المتلقي من رتابة السرد، وسطحية الحدث، يلتجئ إلى هذه التقنية الألسنية ليبعث في بعض نصه حيوية كلامية كان أو شك أن يفقدها قبيل ذلك "[1].

نفهم من هذه التقنية الألسنية السردية التي أتى بها مرتاض أنه حين يصاب السرد بالملل، ويفقد عنصر التشويق الذي يحركه، ويملأه بالحيوية، تدخل عليه هذه الوسيلة، لتبعث فيه نشاطا، وحركية، تدفع بالمتلقي إلى مواصلة القراءة في شيء من الشغف، دون الشعور بالكسل، أو الملل.

ويضرب لنا الناقد مثالا لتوضيح هذه التقنية:

"فبينما هم كذلك،... إذا بطارق يطرق الباب...".

فكأن النص هنا كان قد أصيب بشيء من الإنهاك، كالحدث الذي كأنه كان قد أصيب ببعض النزيف، فعمد السارد إلى هذه العبارة لغايتين اثنتين على الأقل:

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 107.

الأولى: تخليص النص من رتابته، كما أسلفنا الإشارة.

والثانية: وتجديد حركة الحدث بتغذيته بحدث جديد، سينضم إليه "[1].

فتقنية الحدث السردي تجعل الحدث دائم الحركة و الحيوية ، فعندما تتوقف حركة الحدث الأول ، تدب الحياة من جديد في حدث آخر يأتي لتغذية الحدث الأول الميت – إن صح مثل هذا التعبير – وإكمال مسار السرد حتى النهاية .

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 108.

1-3 – حديث الإشارة:

جاء في (الموسوعة العربية العالمية):

"لغة الإشارة مجموعة من الإيماءات، والرموز اليدوية، يستخدمها الصم، وضعاف السمع، ويستخدمها كذلك أصحاب السمع السوي للتخاطب مع الصم، وضعاف السمع.

تعتمد لغة الإشارة على الأفكار أكثر من الكلمات، فكل إيماءة تعبر عن فكرة أو مفهوم محدد، على سبيل المثال يمكن استخدام إيماءة للتعبير عن فكرة أو شيئا ما حقيقي أو واقعي، أو قد سبق الوعد به"[1].

إن لغة الإشارة من اللغات العالمية ، تقوم على عملية التواصل و التعامل مع الآخرين عن طريق العلامات و الرموز ، وهي تعتمد على الصورة أكثر من الكلمة .

والإشارة" إحدى الطرق المستخدمة لنقل المعلومات من شخص، أو مكان آخر، وتستخدم الإشارة عندما يكون الصوت المباشر، أو الاتصال الكتابي المباشر مستحيلا، أو غير مرغوب فيه "[2].

ونجد الدكتور عبد الملك مرتاض قد استخدم تقنية الإشارة، أو حديث الإشارة من خلال دراسته، وتحليله لكل من رواية (زقاق المدق) وحكاية (حمال بغداد) من ألف ليلة وليلة ، حيث" يجب أن تشكل السردانية، من حيث هي جملة من التقنيات والأشكال كل ما يمكن أن ي فضي إلى آداء الحكاية المسرودة في النص بفعالية، ودقة، ووضوح ... والإشارة بأنواع أدواتها، وبأضرب مظاهرها كالعين، والحاجب، والشفتين، واليدين تندس في النص السردي، فتشكل إحدى تقنيات التوصيل الفني فيه"[3].

يقول الناقد : "حديث الإشارة، وهو يشبه الحديث الثاني، أو كما تسميه ناطالي صاروط "الحديث الناقص" وحديث الإشارة يأتي هو أيضا في السرد لتغذية النص ن وإخراجه من رتابة الحكي إلى لون آخر تتحدث فيه العيون و الحواجب ، كما تتحدث الشخصية داخل نفسها "[4].

---

[1]–الموسوعة العربية العالمية، ط2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ،1999، (حرف الألف)، ص198.

[2]–نفسه، ص 196.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 219.

[4]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 108.

الإشارة إذن قد تعوض في بعض الأحيان الكثير من الكلام الذي يعجز اللسان النطق به، إما لدهشة أمام موقف ما أو عند الخوف، أو الرعب، وغيرها...

وصادفنا من حديث الإشارة ما دار من حوار غير معلن بين العشيقين "الحطاب" وصبية العفريت جرجريس:

-"فأشرت لها بحاجبي...

- فنهضت وغمزتني...

- فأشرت لها... فقالت لي بحاجبها"

إن القول هنا في عبارة "وغمزتني " ،"فقالت لي بحاجبها" ، لم يكن قولا بالمفهوم المجهور، وبالحوار المنطوق، وإنما كان قول إشارة، وحديث عين، ويبدو حديث الإشارة هنا أروع من كل وصف، وأبلغ من كل بلاغة، وأبين من كل كلام أو بيان. ..، وحديث الإشارة يكثر في الأدب العربي القديم، ويغلب على المواقف التي تكون فيها العشيقة مراقبة لا تستطيع الكلام، فتكون الإشارة، والنظرة من أجمل ما يعبر عنه في تلك المواقف العاطفية العارمة، وهو سلوك يتلاءم مع ما عرفته المجتمعات العربية من محافظة، وتزمت، وغيرة على المرأة زائدة على حد المعقول[1].

[1]–عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، ص 109 .

1-4 -الحيز:

ينفرد عبد الملك مرتاض باستعمال الحيز مقابلا للمصطلح الأجنبي (ecapsE) الذي قد يترجمه آخرون ب المكان أو الفضاء.....

وقبل التطرق إلى تبيان مفهوم الحيز سرديا عند مرتاض نود الإشارة إلى مصطلحي المكان، والفضاء أولا.

المكان :

يتخذ عنصر المكان لنفسه منزلة أساسية داخل العمل السردي ، فالمكان ليس منعزلا عن باقي العناصر السردية الأخرى ،إنه يدخل في تشابك مع المكونات الأخرى ، حيث لا أحداث ، لا شخصيات تقوم لها قائمة دون المكان.

إن لكلمة مكان وجود في مختلف العلوم حيث دخلت هذه الكلمة مجال الرياضيات و الفيزياء والفلسفة ، ويعد المكان بادئ الأمر " وسط مثالي متميز بظاهرية أجزائه ، تتمركز فيه مداركنا (stpecrep) ، و تاليا يتضمن كل الفضاءات المتناهية "[1].

واتخذ المكان لنفسه مفاهيم كثيرة عند الفلاسفة ابتداء من أفلاطون و انتهاء بفلاسفة العصر فقد "صرح أفلاطون بأن المكان حاويا، وقابلا للشيء، ور أى أرسطو (بعد مقدمة جدلية طويلة رد فيها على أقوال الفلاسفة في المكان) أن المكان هو نهاية الجسم المحيط، وهو نهاية الجسم المحتوى"[2].

وقد تجلى التعبير عن المكان كذلك داخل عالم الأدب بنوعيه الشعري و السردي، حيث أصبح يتحلى بصيغة جمالية فنية ، فنقول إنه "المكان الذي يتشكل بفعل الخيال لغويا، أي أن المكان هو المكان الملموس، والخيال هو خيال الأديب الذي تكون لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية والنفسية ، والسياسية ، و الدينية "[3].

---

[1]-أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب : خليل أحمد خليل ، تعهده و أشرف عليه حصرا : أحمد عويدات ، ط2، المجلد الأول A-G، منشورات عويدات ، بيروت/باريس، 2001، ص362.

[2]-حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ص15.

[3]- نفسه، ص25.

من خلال ماسبق نقر بأن المكان فلسفيا هو ما ارتبط بالجانب الحسي الملموس ، بمعنى أن المكان هو عالم مادي حسي ، أما المكان في جانبه الفني هو ما ارتبط بمخيلة كل واحد منا ، إنه المكان المتجذر في اللاوعي للكاتب الذي يعكس من خلال وقائعه و أماكنه الحقيقية ، فالمكان الفني هو"مكان متخيل مشكل من ألفاظ لا من موجودات أو صور ، فهو إذن مكان غير حقيقي ينشأ عن طريق الكلمات ، وهذا لا يعني انتفاء علاقته بالواقع المعيش ،إذ لابد من وجود تماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النص ، وذلك لاستحالة بناء الأحداث و الشخصيات في مكان لا ملامح له، فضلا عن كون المكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة ، و من خلال هذا يعمد الروائي في بعض الأحيان إلى إضفاء الواقعية على المكان في رواياته وإلباس شخصياته ثوب أفراد مجتمعه الذي يعيش فيه، كي يعبر عما لا يستطيع التعبير عنه بصورة مباشرة فيتحول إلى رمز"[1].

بعد هذه اللمحة السريعة عن تعريف المكان ، نود الإشارة إلى أن أول من اهتم بدراسة المكان " هم الفرنسيون، ذلك في عهد الستينيات والسبعينيات، وأبرز هؤلاء جورج بولي وجليبر دوران ورولان برونوف، وكان أبرز من أسهم بفعالية في لفت الانتباهإلى م صطلح المكان في بنية نسج العمل الإبداعي هم الباحثون يوري لو تمان (Youri lotman)، روبير بيتش (R.Petch) وهيرمان ميير (H. Meyer) ، ومن أبرز المؤلفين في دراسة المكان الروائي هنري متران وذلك بإصدار كتابه خطاب الرواية (Discours du roman) عام 1980،كما عد كتاب غاستون باشلار من أهم الكتب التي ألفت في الموضوع"[2].

يقول غاستون باشلار :"المكان هو المكان الأليف الذي ولدنا فيه، ومارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا، أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[3].

---

[1]–بان صلاح الدين مُحَمَّد حمدي : الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية –جامعة الموصل– المجلد 11، العدد 01 ، ص 200.

[2]–كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، الأثر – مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد الرابع، ماي 2005، ص140.

[3]–غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالبا هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،1984،ص 09.

إذن يجعل غاستون باشلار للمكان علاقة ببيت الطفولة ، و يربط من خلاله جميع الذكريات المستعادة المخزنة في اللاوعي أو الخيال الباطني " فالبيت القديم ، بيت الطفولة هو مكان الألفة،ومركز تكييف الخيال،وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية، ذلك الإحساس بالحماية، والأمن الذين كان يوفرهما لنا البيت "[1].

في ختام الحديث عن مصطلح المكان ، نورد أسماء أهم الدارسين ممن فضل هذا الاصطلاح ، حيث نجد :

"غالب هلسا – سيزا قاسم – شجاع العاني – عبد الله إبراهيم – ياسين النصير – مهند يونس – عبد الحميد المحادين– موريس أبو ناضر– يمنى العيد– جميل شاكر– سمير المرزوقي– سعد العتابي"[2].

وهؤلاء النقاد، أو هذا الفريق يصنف المكان إلى عدة تصنيفات ، مثل :

"المكان المجازي – المكان الهندسي– المكان المعاش– المكان الأصل– المكان العرضي– المكان المركزي– والمكان المسرحي والتاريخي– المكان الأليف– المكان المعادي– المكان الآمن– والمكان غير الآمن"[3].

وفيما يأتي نتوقف عند مصطلح الفضاء للتحليل و تبيان مفاهيمه و مدلولاته .

[1]–غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 09.

[2]–أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي، ص 421.

[3]–نفسه ، ص426.

الفضاء :

أما عن الفضاء السردي فيمكن القول :"إن الروائي حين يرسم الفضاء ، يحمل القارئ إلى عوالم خيالية ، ويبث فيه الإحساس بأنه يحيا فيها ، و يتنقل في أنحائها ، و الفضاء الذي يرسمه هو لغوي وعقلي و ليس ماديا ،إنه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي "[1].

نود أن نشير إلى الجهد الكبير الذي أفادنا به الباحث حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي ، بخصوص تبيانه لمفاهيم الفضاء و علاقته بالمكان ، حيث قدم لنا الفضاء تحت عدة مفاهيم[2]:

*الفضاء كمعادل للمكان ،ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace géographique).

*الفضاء النصي (L'espace textuel) ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابات ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق .

*الفضاء الدلالي (Espace sémantique) وهو الذي يتأسس بين المدلول المجازي ، والمدلول الحقيقي.

ونظرا للالتباس الذي وقع بين مصطلحي الفضاء و المكان ، نقول إن المكان داخل العمل السردي هو مكان متنوع ، متعدد فإن "تغيير الأحداث وتطورها، يفترض تعددية الأمكنة، واتساعها، أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية (...) ، ثم إن مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى مكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية"[3].

المكان إذن جزء من الفضاء ، فالفضاء هو الكل ، هو الأصل ، و المكان هو الفرع من ذاك الأصل ، فالأرض مكان ، و السماء مكان ، الجبال و البحار أمكنة ، و مجموعها جميعا هو الفضاء.

---

[1]–لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ،ص128.

[2]–حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص53 .

[3]– نفسه، ص63.

إن" فضاء الرواية هو ما يجعل الأحداث تقع في العديد من الأمكنة التي تنتظم داخل الفضاء الروائي، لذا يجب التمييز بين الفضاء والمكان، فالمكان في الرواية هو وحدة صغرى ، و من مجموع الأماكن التي تحضر في الرواية يتشكل فضاؤها "[1].

نستنتج أن فضاء الرواية هو مسرح تطور الأحداث بأكملها ، و هو مجموع الأماكن التي تتحرك من خلالها الشخصيات ، فإذا كان العمل السردي عبارة عن مجموع حكي متسلسل ، فإن الفضاء هو الذي يؤسس ذلك الحكي .

في ختام الحديث عن الفضاء نشير إلى طائفة من النقاد الذين تبنوا هذا المصطلح أمثال: "حميد لحميداني- سعيد يقطين- حسن بحراوي- منيب البوريمي- سمر روحي فيصل- مُحَّد سويرتي- إبراهيم جنداري- راكز أحمد- وعواد علي"[2].

ويقسم الفضاء إلى:

الفضاء النصي – الفضاء الجغرافي- الفضاء الدلالي- الفضاء كمنظور- فضاءات الإقامة- فضاءات الانتقال- الفضاءات المرجعية- الفضاءات التخيلية –الفضاءات الظاهرة.

أما إذا درسنا المكان أو الفضاء عند الناقد عبد الملك مرتاض فإن أول إشارة يستميز بها ناقدنا هي مخالفته لجم هور النقاد حول هذا الاصطلاح، حيث يحرص على استعمال مصطلح الحيز ، و التعامل معه في جميع أعماله السردية و النقدية المختلفة ، بدل المصطلحات الأخرى التي يرى فيها : "ترجمة لفظ (Espace) بالفضاء، ترجمة لا تفضي إلى كبير معنى في اللغة العربية، ذلك بأن الفضاء اتخذ في العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء، والأبحاث الفضائية وهلم جرا"[3].

كما يرى الناقد أن مصطلح الفضاء لا يتوقف عند ميدان الأدب فحسب ، بل يخرج من دائرته إلى ميادين أخرى ، حيث يعد الفضاء " عاما جدا ، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر، فاصطنع فيه، إذ يوجد مثلا في لغة القانون الدولي حق الفضاء (Droit de l'espace) أو حق

---

[1]–مُحَّد عز الدين التازي: الرواية والفضاء الروائي- مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربية – رابطة أدباء الجنوب ، أغادير من27 إلى 30 ماي 2011، ص04.

[2]–أحمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي ، ص 427.

[3]–عبد الملك مرتاض: أ-ي ، ص 102.

المرور الفضائي ، وغزو الفضاء (Conquête de l'espace)، والفضاء المعماري (l'espace architectural) والفضاء التحليلي (Espace analytique)... يضاف إلى ذلك بعض المعاني الأخر ى لهذا اللفظ، مثل المصطلح النازي، وهو الفضاء الحيوي (Espace Vital)، وهلم جرا... "[1].

أما المكان – في نظره – " فينبغي له أن ينصرف إلى الدلالة الجغرافية، أي المكان الحقيقي الثابت في الخرائط الرسمية للأقطار "[2]،فما يلاحظ عند مرتاض ، أنه يربط المكان بالحقيقة ،أي المكان المادي الواقعي ، و يخرجه من دائرة الخيال و الإبداع الفني الأدبي ، من أجل ذلك يرى أن من " السذاجة النقدية اصطناع مصطلح المكان للشخصية في الرواية، أو الأسطورة، أو القصة، أو سواهن من الأجناس الأدبية والمدرسية والشعبية معا، ذلك بأن المكان كأنه إنما وضع أصلا للجغرافيا لا للفن، أي للحقيقة لا للخيال"[3].

كما نجد ناقدنا يميز من جهة أخرى بين المجال ، الفراغ ، المكان ، الفضاء (وهي ترجمات للفظ(ecapsE) ، (space) الأجنبي ،و التي دأب بعض النقاد العرب على تداولها)، حيث يقول: "إن المكان يعني الجغرافيا ، و أن الفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد فيها ، و والفضاء يعني الفراغ بالضرورة، أما المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما، والذي يكون في متناول الطيران، وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته"[4].

بعد تفصيل كل هذه المفاهيم السابقة الذكر التي أفادنا بها عبد الملك مرتاض ، والمتعلقة بترجمة مصطلح (Espace)، (Space) نرى أن الناقد يتفرد ، و يقترح مصطلح الحيز ترجمة لذلك المصطلح الأجنبي ، ويتعامل معه في كافة إبداعاته ، و اصطناعه له ذا اللفظ لم يأت من فراغ ، بل تجسد و ترسخ في مخيلة الناقد بعد جهد كبير من البحث و التوسع في المعاني التي يحملها لفظ الحيز . فماذا يقصد مرتاض بمصطلح الحيز ؟ وما علاقته بالمصطلحات التي ذكرنا آنفا؟

---

[1]–عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص298.

[2]–عبد الملك مرتاض: شعرية القص، وسيمائية النص، ص 427.

[3]–عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص 91.

[4]–عبد الملك مرتاض: أ–ي ، ص 101.

جاء في معجم التعريفات أن الحيز" عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم، الذي يشغله شيء ممتد كالجسم، أو غير ممتد كالجوهر الفرد، وعند الحكماء هو السطح الباطن من الحاوي المماس للسطح الظاهر المحوى"[1].

أما مرتاض فنجد له فائضا من الحديث بخصوص هذه القضية:

"الحيز و الحيز أيضا بالسكون (Espace, Space) لغة هو ما انحاز إلى البيت، أي انضم إليه، والتحق به وأصله من الحوز بالواو، وهو الجمع كما ورد ذلك في المعاجم العربية، ثم أطلق على كل ناحية حيز، ثم صارت الناحية -في منظورنا نحن على الأقل - تعني كل فراغ أرضي، أو سماوي، أو عمودي، أو وزني، أو حجمي، أو خطي (الطول والعرض) أو كل ما يدل على مكان غير جغرافي، كأحياز الأعمال السردية التي ينشئها الساردون في عوالمهم الخيالية، حتى نميز المكان الجغرافي في الحيز الإبداعي، وجمعه إما أحياز على اعتبار أن مفرده حيز، (حيز، أو حوز)، وإما أحواز على اعتبار أن أصله واوي"[2].

و يمضي مرتاض بالحيز إلى اعتبار أنه " تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان ، وليس به ، ثم يمضي في أعماق روحه ، يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا لأن الحيز يفضي إلى حيز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار،و تجزئها إلى تركيبات، و بمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها ، فتتبوأ مكانا مكينا "[3].

من خلال هذه الوقفة نلاحظ أن الناقد يجعل من الحيز الواحد أحيازا مختلفة تتفرع عنه ، فنجد الشخصيات تتنقل من حيز إلى حيز آخر عبر نشاط ، يطلق عليه "النشاط الحيزي أو الحيززة(Spatializatio، Spatialisation) "[4] .

و الحيز عند الناقد هو كل ما ارتبط بالخيال لا بالواقع ، هو ما ارتبط بالمستحيل ، بعكس المكان المرتبط الدلالة بالحقيقة ، فالحق أن" العوالم الخرافية و المتمثلات الخيالية التي تقع للأدباء في

---

[1]–الشريف الجرجاني: معجم التعريفات – قاموس مصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق، والتصوف، والنحو، والصرف، و العروض و البلاغة ، تدقيق و دراسة : مُحَمَّد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة،2004، ص 83.

[2]–عبد الملك مرتاض: شعرية القص، وسيمائية النص، ص 147.

[3]–عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، ص 113.

[4]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 145.

كتاباتهم على اختلاف أجناسهم أولى لها أن تكون حيزا صراحا ، لا مكانا جغرافيا قاصرا ، و لعل أجمل مثال للحيز الأسطوري ما يتمثل في نحو جبال قاف لدى الصوفية ، وبلاد تفاحة عالية بنت منصور ما وراء السبع بحور، في الحكايات الشعبية الجزائرية ، و بلاد الواق واق ، و جبال السعالي في الأساطير العربية "[1] .

إن كل الأحياز السالفة تقترن بصفة واحدة ، و المتمثلة في أنها أحياز خيالية من إبداع المؤلف ، فالحيز متسلط على " الكائنات الإبداعية ، لا الحقيقية التاريخية ، فيقارفها و لا يفارقها ، إنه يندس فيها فيمنحها شرعية الكينونة الإبداعية ، أي الدلالة الوجودية و الجمالية و السيمائية معا "[2].

و لتأكيد ما قيل سابقا نجد عبد الملك مرتاض عند تحليله رواية زقاق المدق يستعمل مصطلح المكان بدل الحيز،وذلك لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص مثل القاهرة، و سيدنا الحسين ، والأزهر وهلم جرا...[3]وللتوسع أكثر في هذا الموضوع نجد الناقد لم يتوقف عند مصطلح الحيز و اكتفى به ، بل ولد مصطلحات أخرى جديدة كالنشاط الحيزي أو الحيززة –كما أشرنا إلى ذلك سالفا – بالإضافة إلى اصطلاحه"(La proxémique) الذي عربه تحت مصطلح البروكسيميكا، وهو مصطلح سيمائي عربي حديث النشأة ، وقد جاء في اللغة الفرنسية أن كلمة (proximité) اشتقت من الكلمة اللاتينية(proximus) بمعنى كل قريب و(proximitas) بمعنى التجاور المشتقين من الفعل (Approximare)بمعنى يقترب"[4].

و البروكسيميكا عند مرتاض "حقل لما يقم على ساقيه ، و غايته هي تحليل أحوال الذوات ، و الموضوعات معا عبر الحيز"[5].

و يقر الناقد بأن اصطلاحه هذا ليس نهائيا ، و إنما هو مؤقت في انتظار الاتفاق على مصطلح عربي لائق.

---

[1]–عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب ، ص 91.

[2]–عبد الملك مرتاض: شعرية القص و سيمائية النص ، ص 151.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 245.

[4]–يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 263.

[5]–عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ص297.

خلاصة الكلام نقول إن المصطلحات الأجنبية الوافدة إلى العالم العربي مصطلحات غير قارة ، ولا مستقرة ، فكل باحث يتبع منهجا خاصا به حسب عاداته و تقاليده ، ووفق قناعته الشخصية ، و من بين هؤلاء وجدنا الدكتور عبد الملك مرتاض الذي أعطى مصطلح (Espace) حقه من الدراسة والتفصيل ، فأبدع في ترجمة هـ ذا المصطلح ، و تحديد المعاني المختلفة المرتبطة ، و المتداخلة المفاهيم بينه و بينها ، و ذلك نتيجة لموسوعيته اللغوية و الثقافية العالية ، ليخلص إلى أن لفظ الحيز الذي دافع عنه ، و استعمله في جميع أعماله الإبداعية ، والنقدية هو أفضل و أحسن ترجمة للمصطلح الأجنبي السابق الذكر.

1-5- الحوار الداخلي/ المناجاة/ النجوى:

ينفرد عبد الملك مرتاض باستعمال (المناجاة) ،أو(النجوى) مقابلا لمصطلح(Monologue) الذي يترجمه معظم الدارسين بالحوار الداخلي .

و يعد الحوار شكل من أشكال التواصل بين جميع البشر ، فوجوده مرتبط بوجود البشرية ، إنه عملية ضرورية للكائن البشري ، فمن خلاله يتم التواصل مع الآخر ، والتعبير عن الأفكار و تبادل الآراء كما يلعب الحوار دورا أساسيا داخل العمل السردي ، حيث يعتبر من بين " الوسائل اللغوية والتقنية التي يستخدمها الأديب عند كتابته لنص أدبي، وبخاصة تلك النصوص التي درج النقاد على تسميتها بـ "النصوص الموضوعية "خلافا للنصوص الذاتية التي يعد الشعر من أعمدتها، فالحوار إذن نوع من أنواع التعبير تتحدث من خلاله شخصيتان، أو أكثر حول قضية معينة، وإذا ما كان هذا الحوار فنيا، فإنه يتسم بالإيجاز، والإفصاح، والموضوعية، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار"[1].

والحوار عملية تواصلية تكشف"ما تتفوه به الشخصيات من أقوال تتضح بها مواقفها، وآراؤها إزاء الأحداث التي تجري حولها، وفي الوقت ذاته يشي تلفظ الشخصية بما يعتمل من داخلها من مشاعر، وأحوال نفسية مختلفة، كما يوحي بما يكتنفها من تواؤم، أو تناقض ما بين الداخل والخارج "[2].

ونود الإشارة إلى أن الحوار ينقسم إلى قسمين : الأول خارجي (Dialogue) "ويعني الحوار أو الحديث الذي يشترك فيه اثنان يتبادلان فيه أفكارهما، ومواقفهما إزاء موضوع ما، وقد أطلق باختين على (تعدد أو تعددية الصوت) مصطلح الحوارية أي ثنائية الصوت، أي الحديث المتبادل بين أكثر من طرف واحد، وهي قد تقابل نوعا ما (Voiced-double)ثنائي الصوت.

أما الثاني فهو داخلي (Monologue): كلمة (Mono) تعني أحادي، وكلمة (log) ،و(logi) تعني الكلام والفكر، والصوت، والنظر والعلم، واللغة، فتعني إذن أحادي الكلام أوالفكر،

---

[1]– مُحَمَّد العيد تاورتة: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلة علمية محكمة نصف سنوية، تصدر عن جامعة منتوري – قسنطينة ، عدد 21 جوان 2004 ، ص58.

[2]–عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب مُحَمَّد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 2008، ص133.

أو النظر، أو العلم، أو اللغة ، بعكس الحوارية التي تسيطر عليها ثنائية الفكر و النظر و تنوع اللغة والعلم" [1] .

إذن ، من خلال منهج باختين ، نجد الحوار إما متعدد الصوت ، تتحدث من خلاله شخصيتان أو أكثر ، أو أحادي الصوت أو الكلام تتكلف به شخصية واحدة، وما يهمنا في تحليلنا هو التوقف أو التركيز على النوع الثاني المتعلق بالحوار الداخلي، المونولوغ (Monologue).

"وقد يكون من المفيد الإشارة إلى أن اللغة العربية تستخدم فعل هس بمعنى حدث نفسه، والهس بمعنى حديث النفس، وتصلح هذه الكلمة للحلول مكان المصطلح الشائع"مونولوج داخلي" [2]. ونجد هذا الاصطلاح ورد عند لطيف زيتوني الذي استخدمه نظرا لشيوعه.

أما أول من استخدم عبارة المونولوج الداخلي كان "إدوار دو جاردن (E.du Jardin) في روايته الغا ر المقطوع (Les lauriers son coupés) ويعرف دو جاردن أسلوب المونولوج الداخلي بأنه :

الخطاب غير المسموع، وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية وجمله مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو، فكأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد"[3].

ونجد إبراهيم فتحي يستعمل مصطلح المونولوج الداخلي في معجمه ويعرفه بأنه "شكل من الكتابة يمثل الأفكار الداخلية للشخصية، فهو يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلا في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات حيث الصور تمثل الانفعالات، الإحساسات" [4]، من خلال هذا التعريف يمثل المونولوغ الداخلي ذلك الحوار الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها .

---

[1]–أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي، ص155.

[2]–لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص163.

[3]–نفسه ، و الصفحة نفسها .

[4]–إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، ص 361.

أما محمد القاضي في معجم السرديات فيسميه الحوار الداخلي (Dialogue intérieur)، ويرى أن الحوار الداخلي" ضرب من المونولوغ الداخلي، يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب، بل يظل شاهدا فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه، وعنه"[1].

ففي هذا اللون من الحوار " ترتد الشخصية إلى داخلها، لتقيم حوارها مع العالم الخارجي عبر أسئلة، وانفعالات نفسية، تعكس موقعها اتجاه مايجري ، و يقوم الحوار الداخلي بدور كبير في كشف أغوار الشخصية ، وتجلية جوانبها الفكرية والنفسية، وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تتعاورها: كالحب، والكره، والتضحية، والأنانية"[2].

هذا فيما يخص من ترجم المصطلح الأجنبي (Monologue intérieur) بـ :"المونولوج الداخلي" أو "المونولوغ الداخلي" أو "الحوار الداخلي".

أما من وجهة ثانية، فإننا نجد ترجمة أخرى لنفس المصطلح الأجنبي عند دارسين آخرين فضلوا استعمال مصطلح "المناجاة" قبل مرتاض ،فما معنى المناجاة ؟ وما المقصود بها ؟

يعرف سعيد علوش "المناجاة" بأنها "نشاط فردي يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ المناجاة عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه، وغالبا ما يقع خلط بين (المناجاة) و(المونولوك) بشكل تعسفي ، ففي علاقتها بالحوار (نقول إنه يفكر وحده) ، ومع اللغة الداخلية نقول إنه (يفكر بصوت عال)، و تتم المناجاة في السيم يائية المسرحية خارج الجمهور، حيث يجري الخطاب فوق لخشبة"[3].

ونجد معجم السرديات كذلك يستعمل لفظ مناجاة الذات ويرى أنها" مصطلح مسرحي كان سائدا خاصة في النصوص المسرحية ذات الطابع الأخلاقي في القرون الوسطى، ومؤداه كلام الشخصية المسرحية كلاما منفردا مرتفع الصوت تتوجه به إلى ذاتها، وهي أمام الجمهور، ومن أهم وظائف "مناجاة الذات" أن تكشف من أعماق الشخصية، وطرائق نظرها، وهي بصدد التفكير، لا

[1]– محمد القاضي و آخرون : معجم السرديات، ص161.

[2]–سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض- تقديم و ترجمة)، ط1، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، ص209.

[3]–نفسه، و الصفحة نفسها .

سيما تلك التي تكون مأزومة، وتبحث عن مخرج من أزمتها، ومنها أيضا أن تستعطف الشخصية المسرحية المذنبة الجمهور من نحو ما قام به ماكيت في مسرحية شكسبير" [1].

إذن استعملت المناجاة أول الأمر داخل الأعمال المسرحية ، وتعني ذلك الحوار الفردي عالي الصوت ، الذي تؤديه شخصية واحدة ، تعبر من خلاله عن الحياة الباطنية داخلها ، فهي توظفه للتعبير عما تحس به ، و تريده .

كما استعمل أنطونيوس بطرس لفظ المناجاة الذي يكشف "عن حقيقة الشخصية، وعن أسرارها، ويمكن اعتبارها تفكيرابصوت عال يسمعه المشاهدون، ويكون ذلك في حالات التوتر، والاضطراب الداخلي ، إذ يصبح الصمت قاتلا، فلا تجد الشخصية مفرا من البوح الذي يخفف من وطأة المأساة الداخلية، ويستحيل متنفسا ضروريا لها، ومؤشرا للمشاهد يمكنه من تتبع الوقائع، ومن الإطلاع على ما خفي من الأمور، وربما ساعد في توقع ما سيجري لاحقا.

وليس التفكير المسموع من واقع الحياة الحقيقي، لأن من يتكلم، ويحدث نفسه بصوت عال، يعتبره الناس مجنونا، ولكن مقتضيات المسرح هي غير مقتضيات الحياة، ونعثر على هذه "المناجاة" في مسرحية السيد (Le cid) للكاتب المسرحي الفرنسي كورناي (Corneille) وفي مسرحية هاملت (Hamlet) لـ: شكسبير"[2].

أما عبد الملك مرتاض فقد ترجم مصطلح Le monologue intérieur في أول عهده به ب (المناجاة) قبل أن ينتقل إلى النجوى :

"ما المناجاة ؟ولم أطلقنا هذا المصطلح العربي القح على ما يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة تحت مصطلح "المونولوج الداخلي"، وهو مصطلح هجين، دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يي أدبيهم الشهير إدوار دو جاردن (Edouard Dujardi 1861-1949)[3].

---

[1]–مُحَمَّد القاضي : معجم السرديات ، ص 423 .

[2]–أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه- أنواعه- مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس / لبنان،2005 ، ص 195.

[3]–عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 137.

يضيف :"لقد أخذ الغربيون مصطلح (Le monologue intérieur) من مقطعين اثنين علمانيين (Mono) يعني في الإغريقية: واحدا ،أو وحيدا، أو فريدا، و(Logo) وهو مقطع علماني يعني عقلا، أو تفكيرا، أو خطابا(....)وبهذا التأثيل يبدوأن هذا الإطلاق الغربي، في أصل الوضع الأول، لا يعني في حقيقته الحديث إلى النفس بصوت خافت، أو بدون صوت البتة، قدر ما يعني مظهرا من مظاهر الانعزالية، أو الوحدة، وهو شأن من الدلالة لا يكاد يعني شيئا ذا بال لولا قوة الاصطلاح والتواضع، وشيوع التفهم الناشئ عن دورانه بينهم بمفهوم حديث النفس للنفس"[1].

نرى أن عبد الملك مرتاض قد عاد بنا إلى الجذور اللغوية الأصلية لهذا المصطلح، والتي تمحورت حول "العقل الوحيد، أو الفريد"، أو "التفكير الوحيد"، أو "الخطاب الوحيد "كما سبقت الإشارة إلى ذلك في أول حديثنا.

ونجد ناقدنا في بداية ترجمته لهذا المصطلح كان يضيف للمناجاة الوصف(الذاتية) ، حيث يقول: "وقد كنا نحن، أول الأمر، نصطنع الوصف للمناجاة، فكنا نطلق على هذا المعنى "المناجاة الذاتية"، وهو وصف لم نلحن ساعة اصطناعنا له إلا أنه لا يضيف شيئا جديدا للموصوف، إذ المناجاة، أو النجواء (على وزن النفساء)، كما يذهب إلى ذلك المعجميون العرب القدامى، ليست إلا "حديث النفس ونجواها"، كما أن وصف "المناجاة بالداخلية" من باب الترجمة الحرفية للمصطلح الغربي، لا يستقيم هو أيضا، طالما كانت المناجاة في الغربية تعني حديثا داخليا أصلا، أو حديث النفس على حد تعبير "الزمخشري"، أي أن المناجاة في العربية تجتزئ بنفسها، فتستغني عن الوصف"[2].

من خلال ما سبق نستنتج أن مرتاضا بعودته إلى المعاجم العربية يزيح كل وصف يرتبط بالمناجاة، حيث إنها تحمل في نفسها كامل المعنى بعيدا عن أي وصف يحددها، فنجده يكتفي بطرح مصطلح "المناجاة" وفقط، أي ذكر الموصوف بمعزل عن الوصف لاكتمال المعنى في أصله . لكن ما "المناجاة" عند عبد الملك مرتاض ؟

[1]–عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 211.

[2]–نفسه ، و الصفحة نفسها .

يعرف الناقد المناجاة بأنها: "خطاب مضمن داخل خطاب آخر، يتسم حتما بالسردية: الأول جواني، والثاني براني، ولكنهما يندمجان معا اندماجا تاما (...) لإضافة بعد حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي"[1].

يضيف :"المناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات ، لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية، والصدق والاعتراف، والبوح...، ولقد اغتدت المناجاة، في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة سردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكل سردي آخر"[2].

فالمناجاة عند مرتاض أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل ، من خلال الكشف عن واقعها وأحاسيسها و مشاعرها التي تختلج نفسيتها من الداخل .

والمناجاة أخيرا " تقنية سردية تتيح للحدث أن يكون في مستوى وسط بين المؤلف (السارد)، والشخصية المتدخلة (...)، و الذي يعنينا أخيرا ، أن هذه التقنية تنتمي إلى علم النفس (أكثر من انتمائها إلى علم البلاغة ، أو اللسانيات) لارتباطها بتيار الوعي "[3].

ختاما "لا شيء يعادل معرفة النفس لداخل النفس، إذ لا أحد يستطيع أن يزعم أنه قادر على أن يحل محل الآخر في إدراك خفايا نفسه وطوايا ذاته، حتى الطبيب النفساني قد يسوء فهمه، أو يخطئ تقديره، فينزلق إلى ما لا ينبغي له أن ينزلق إليه، إما لعدم اعتراف الآخر، أو لقصوره هو في فهم غيره"[4].

نجد الدكتور مرتاض بعد هذا التحليل، لا يتوقف عند مصطلح "المناجاة"، ويكتفي به مصطلحا، بل يمضي بنفسه إلى اصطناع مصطلح آخر خاص به، والمتمثل في "النجوى" :

[1]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 137.

[2]–نفسه، ص138.

[3]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص 212 .

[4]–نفسه، ص213 .

"اصطناع النجوى: ونقصد بالنجوى إلى ما يشيع في مصطلحات النقد الروائي تحت عبارة "المونولوج الداخلي"، والنجوى إنما هي عبارة عن حديث داخلي ، ذاتي، كقول الزهاد : فلان يناجي ربه ، فالنجوى هنا، ليست ضرورة أن تكون خطابا بصوت خافت ، إنما هي أيضا حديث النفس للنفس ، وذلك ما قصدنا إليه نحن هنا من وراء استخدام هذا المصطلح الذي كلف النقاد المعاصرون بترجمته من اللغات الغربية كما هو، بدون نبش معاني العربية القديمة لإمدادهم ببعض ما يبتغون"[1].

و يضرب لنا الناقد أمثلة عن هذه التقنية عند تحليله لحكاية حمال بغداد،نستحضر منها:

"فقال الخليفة في نفسه:

"لابد أن أجازيها في غد على فعلها..."

نلاحظ هنا إذن، بأن السارد يصرح تصريحا بأن القول كان في النفس للنفس، ولم يك موجها إلى شخصية أخرى، وذلك باصطناعه عبارة "وقال في نفسه" فالقول إذن كان في النفس ، و الحديث إذن كان صراحة نجوى.

و إن من الواضح أن اصطناع النجوى تقنية لا يعوضها أي شكل اخر من أشكال السرد كالحوار والحكي ، إذ إن الشخصية تجدها في موقف لا تستطيع أن تخاطب فيه غيرها،لأن الموقف الذي تكون فيه لا يسمح لها ببعض ذلك ،كشدة الخوف ، أو كثرة الانبهار ، أو ابتغاء الاحتفاظ بسر الهوية "[2].

في ختام الحديث، نجد ناقدنا يضعنا عند التحديد الدقيق للمصطلح الغربي" Le monologue intérieur"فلا يكتفي "بالحوار الداخلي" فقط كما فعل البعض، ولا يتوقف عند "المناجاة" كما فعل البعض الآخر، بل يتخذ لنفسه مصطلح "النجوى" ، حيث يرى حقيقة أن حديث النفس داخل النفس، دون همس، ودون استعمال الصوت العالي، بل حديث النفس للنفس أي داخل أعماق النفس ، دون تحريك للشفاه حتى هو ما يسمى في حقيقة الأمر "النجوى" .

[1]–عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ، ص91 .

[2]–نفسه ، ص92.

2- طرائق صياغة المصطلح وآلياتها:

لقد أفضى التعامل مع المصطلحات يستند إلى مجموعة من الطرائق و الآليات ، التي تعد الركيزة التي يعتمد عليها في وضع المصطلحات و توليدها :

2-1- الاشتقاق:

معنى الاشتقاق لغة من الفعل "اشتق الشيء على وزن "افتعل"، بمعنى أخد شقه، واشتق الكلمة من الكلمة، أي أخرجها منها،والاشتقاق في عرف أهله هو "أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى، ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة"[1].

"ولقد عرف علماء اللغة المحدثون الاشتقاق بأنه توليد الألفاظ بعضها من بعض، ولا يتسنى ذلك إلا من الألفاظ التي بينها أصل واحد ترجع، وتتولد منه، فهو في الألفاظ أشبه ما يكون بالرابطة السببية بين الناس....وعليه يبقى الاشتقاق عملية استخراج لفظ من لفظ، أو صوغه في أخرى، بحيث تظل الفروع المولدة متصلة بالأصل، والمعنى أن أخد لفظ من آخر مع تناسب بينهما في المعنى، وتغيير في لفظ من شأنه أن يقدم لنا زيادة على المعنى الأصلي، وبهذه الطريقة يوجد الاشتقاق بغض النظر على تقسيماته "[2].

ومن المصطلحات المستعملة في هذه الدراسة و التي طبق عليها عبد الملك مرتاض آلية الاشتقاق نذكر مصطلح :

الشخصية الذي اشتق منه مصطلحا آخر تمثل في **الشخصنة** [3] ، بالإضافة إلى اشتقاق**الخطبة**(Discursivisation)من مصطلح **الخطاب** [4] ، و **الحيزية** (Spatialité)[5] ، **الحيزة**و **التحييز** (Spatialisation)[6] من مصطلح **الحيز** .

---

[1]-مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، ص 59 .

[2]-نفسه ، و الصفحة نفسها .

[3]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 85 .

[4]- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 262 .

[5]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص155 .

[6]- راجع كتبه : ألف ليلة و ليلة ، ص 116، نظرية النص الأدبي ، ص 296 ، أ- ي ، ص 101 ، في نظرية الرواية ، ص145 الألغاز الشعبية ، ص 84-85 .

2-2-النحت:

هو عملية "انصهار معجمي، ودلالي للفظين أو أكثر، وبعبارة أوضح هو صوغ كلمة من كلمتين فأكثر للدلالة على معنى مركب، وقد عرفه معجم اللسانيات بكونه "الجمع بين لفظين متميزين أصلا، أو أكثر في وحدة واحدة، غير أنهما يوجدان عادة مجتمعين ضمن نفس المركب"، وهو ظاهرة إنمائية للغة، إذ يجعلها تعبر عن مجموعة من الظواهر الجديدة، والمستحدثة خصوصا في لغة العلوم "[1].

إنه عملية تركيبية تجمع بين مفردتين أو أكثر لتكوين مفردة واحدة ، فهو المزيج الحاصل بين تداخل مفردتين أو أكثر.

والمصطلح في اللغات الأجنبية "يقابله لفظ (Composition) بحسب التحديد الذي أورده الباحث الفرنسي "موتني" وهو المدلول الذي ألفيناه في بعض القواميس الأجنبية يعني التداخل "[2].

ويعتبر مصطلح **الزمكان**(**Espace-temps**) (**Chronotope**)[3]من المصطلحات التي طبق عليها **مرتاض** آلية النحت .

2-3 -التعريب:

هو جعل الكلمة الأجنبية كلمة معربة ، من خلال تحويل و نقل اللفظة من لغتها الأجنبية الأصلية إلى لغة أخرى ذات لسان عربي ، والتعريب هو "التفوه على منهاج العرب"، ويمكننا تلخيص التعريب العام بأنه إدخال لفظ أجنبي إلى اللغة العربية بعد إخضاعه للوزن الذي تقبله هذه اللغة، أي أنه نقل اللفظ الأجنبي إلى اللغة العربية مع المحافظة على أصله ما أمكن، ويؤخذ فيه بأقرب نطق إلى العربية، مصطلح أقرب إلى "التدخيل" بمعنى إدخال الكلمة الأجنبية في اللغة العربية دون أي تغيير، وتعتقد فيه (رسما) أي رسم اللفظ الأجنبي بحروف عربية، ومن دون وعي لغوي "[4].

---

[1]-عمر أوكان : اللغة و الخطاب ، ص 112.

[2]-مولاي علي بوخاتم : مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، ص65.

[3]-عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 227.

[4]-مولاي علي بوخاتم : مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، ص69.

ويندرج مفهوم التعريب " ضمن ظاهرة لغوية عالمية لا تكاد تسلم منها لغة من اللغات تسمى "الاقتراض" (Emprunt)حيث تتبادل اللغات الأخذ والعطاء، ويستعير بعضها من بعض كلمات جاهزة تؤدي مفهوما معينا في لغاتها الأصلية يصعب أداؤه بغير أصوات تلك الكلمات "[1].

ومن المصطلحات المعربة عند الناقد مرتاض في هذه الدراسة ، نذكر :

البروكسيميكا(La proxémique)[2].

كما عمد الناقد إلى التعامل – في بعض الأحيان – مع مصطلح (**Le monologue**)وفق آلية التعريب (**مونولوج**)[3].

2-4 -الترجمة:

المقصود بآلية الترجمة نقل الكلمة من لغتها الأولى(اللغة الأم) إلى لغة ثانية مع المحافظة على نفس المعنى ، وللترجمة بهذا المعنى معنيان " الترجمة كنتيجة لعملية محددة، أو الترجمة باعتبارها العملية بالذات، واستنادا لهذا تعرف الترجمة عملية تحويل إنتاج كلامي في إحدى اللغات إلى إنتاج كلامي في لغة أخرى مع المحافظة على الجانب المضمون الثابت، أي على معنى، وهي نقل اللفظ الأعجمي بمعناه إلى ما يقابله في اللغة العربية ، مثال: (Thermomètre)"مقياس الحرارة"[4].

و كان حظ الترجمة في استعمالات عبد الملك مرتاض واسعا جدا ، حيث استعمل آلية الترجمة في العديد من المصطلحات ، و من بين تلك الترجمات نذكر :

---

[1]–يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص87.

[2]–ينظر : عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص297.

عبد الملك مرتاض : أ – ي : ص101 .

[3]– عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 40-148 .

ألف ليلة و ليلة ، ص 83- 84 .

[4]–مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، ص75.

الخطاب (Discours)[1]، الشخصية (Personnage)[2]، الانزياح (Ecart)[3] ، الحيز (Espace)[4]، المناجاة / النجوى (Le monologue intérieur)[5] ، التناص (Intertextualité)[6] .

---

[1]–ينظر : عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 261-262 ،بنية الخطاب الشعري ،ص 23-24-34 ، ألف ليلة و ليلة ، ص 193.

[2]–ينظر : عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 83، الميثولوجيا عند العرب ، ص 85،تحليل الخطاب السردي ،ص 125، شعرية القص وسيمائية النص ، ص73-74 .

[3]–ينظر : عبد الملك مرتاض : مائة قضية و قضية ، ص 183، نظرية النص الأدبي ، ص 173- 174.

[4]–(تناوله بالدراسة في جل أعماله) ،ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 140، الميثولوجيا عند العرب ، ص90، مقامات السيوطي ،ص 113 ،شعرية القص و سيمائية النص، ص 147 ، النص الأدبي من أين و إلى أين ،ص 101، ألف ليلة وليلة، ص 113 ، الألغاز الشعبية ،ص 83، نظرية النص الأدبي ، ص295 ،أ-ي ،ص 101، السبع المعلقات ،ص 115 ، بنية الخطاب الشعري ، ص 113.

[5]–ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 136، ألف ليلة و ليلة ، ص 91 ، ص 163 ، تحليل الخطاب السردي ، ص 210 ، أدب المقاومة الوطنية ، ص 112-113(من التهميش) .

[6]–ينظر: عبد الملك مرتاض : مقامات السيوطي ، ص 33 ، تحليل الخطاب السردي ، ص 278 ، نظرية النص الأدبي ، ص 185.

خاتمة

خاتمة :

أثمر هذا البحث مجموعة من النتائج ، نقطفها كالآتي :

-تناول عبد الملك مرتاض معظم القضايا المتعلقة بالسرد في مختلف أجناسه ، حيث عالج القصة القصيرة و الأقصوصة ، وخاض في الرواية ، و درس المقامة ، و الحكاية ،، وتحدث عن المسرحية وقد تباين اهتمامه بهذه الأنواع السردية .

- لم يول الناقد قضية التجنيس بالغ الأهمية ، على الرغم من أنها تعد قضية إشكالية منذ العصور الكلاسيكية إلى يومنا هذا ،باستثناء ما ورد في كتابيه (في نظرية الرواية) و (جمالية الحيز في مقامات السيوطي) اللذين يشكلان أنموذجا لوعيه بإشكالية التجنيس السردي ، و تداخل الأنواع السردية .

- على الصعيد المنهجي ، و بخصوص المناهج النقدية التي توسلها الناقد في دراسة السرد ، يبدو أنه قد طبق مناهج مختلفة بعضها سياقي تقليدي (الانطباعية ، التاريخية ...)كما في كتبه (القصة في الأدب العربي القديم ،نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر – فن المقامات في الأدب العربي – فنون النثر الأدبي في الجزائر – أدب المقاومة الوطنية في الجزائر – الأدب الجزائري القديم)، و بعضها الآخر نسقي حداثي(البنيوية ، السيميائية ، التفكيكية) كما في كتبه (الميثولوجيا عند العرب ، القصة الجزائرية المعاصرة ، ألف ليلة و ليلة ، تحليل الخطاب السردي ، جمالية الحيز في مقامات السيوطي) .

- برغم إلمام الناقد بمختلف المناهج و التيارات الغربية ، فإنه لا يتعامل مع هذه المناهج تعاملا آليا ، فيطبقها بحذافيرها ، إنما يصوغها وفقا لما تقتضيه طبيعة النصوص العربية المدروسة ، ويطعمها بثقافة عربية تراثية .

- من أجل التعمق في دراسة النص ، و استنباط قضاياه الفنية ، دعا الناقد– في مرحلة أولى – إلى ضرورة اعتماد التركيب المنهجي عند دراسة النصوص و تحليلها ، حيث دعا إلى المزاوجة بين المناهج لما يرى في قصور المنهج الواحد عن استيعاب جمالية النصوص الأدبية ، لذلك يجب أن تتضافر عدة مناهج للتمكن من فك شفرات النصوص و ألغازها ، و هذا ما يجعله ينشد منهجا شموليا ، قبل أن يستقر- في مرحلة ثانية- عند فكرة اللامنهج .

– أما بخصوص المصطلح السردي ، فيعد مرتاض من أكثر النقاد اهتماما بالمصطلح ، و يبدو ذلك من خلال حرصه على ضبط المصطلحات و تأصيلها ، وهذا نظرا لما تمتاز به لغته من مظاهر الفنية والجمال، بالإضافة إلى كفاءاته اللغوية و المعرفية ، و تحكمه في لغة الضاد .

– عالج عبد الملك مرتاض مختلف المصطلحات السردية الوافدة من الضفة الغربية ، و طبق مختلف الآليات الاصطلاحية التي تنوعت بين النحت و التعريب و الاشتقاق و الترجمة .

– تميزت جهود مرتاض النقدية بإطلاق شبكة من المصطلحات و المفاهيم ،حيث حفلت مدونته بجهاز مصطلحاتي ضخم: مفتاح السر السردي – المدد السردي –حديث الإشارة – المناجاة أو النجوى–،وغيرها من المصطلحات التي أبدعها ، و أصبح ذكرها لصيقا باسمه (كمصطلح الحيز على سبيل المثال) .

وأخيرا فإن عبد الملك مرتاض قد نقش اسما له من ذهب داخل الساحة الأدبية، والنقدية العربية مشرقا و مغربا ، نظرا لكفاءته المعرفية العالية ، و قدرته على التحليل و التعليل و التفسير أثناء مساءلة النصوص السردية المدروسة ، وبلورة القضايا الشائكة و الخوض في غمارها بروح علمية عالية.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع (مرتبة ترتيبا ألفبائيا) :

أ- الـمـصـادر :

(1)-مرتاض عبد الملك : أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1992 .

(2)-مرتاض عبد الملك : الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور- دار هوم ـة للطباع ـة والنشـر والتوزيع، الجزائر ،2005 .

(3)-مرتاض عبد الملك: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر(1830-1962) – رصد لصور المقاومة في النثر الفني،سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر 1954 ، دار هومة – الجزائر،2003 (الجزء الثاني) .

(4)-مرتاض عبد الملك: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1998.

(5)-مرتاض عبد الملك: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حم ـال بغ ـداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1993 .

(6)-مرتاض عبد الملك: بنية الخطاب الشعري-دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية –ط 01، دار الحداثة للطباعة و النشر ، بيروت،1986.

(7)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة "لرواية زقاق المدق"- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

(8)-مرتاض عبد الملك : جمالية الحيز في مقامات السيوطي – دراسة – منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1996.

(9)-مرتاض عبد الملك: السبع المعلقات -تحليل أنثروبولوجي سيمائي لشعرية نصوصها-دار البصائر للنشروالتوزيع،الجزائر، 2012.

(10)-مرتاض عبد الملك: شعرية القص وسيمائية النص – تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، البصائر الجديدة للنشر والتوزيع، باب الزوار -الجزائر (د.ت).

(11)-مرتاض عبد الملك:عناصر التراث الشعبي في اللاز– دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية – ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1987 .

(12)-مرتاض عبد الملك: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، طبع بمركب الطباعة بالرغاية- الجزائر، 1980.

(13)-مرتاض عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الج -زائ(1931-1954)ديوان الم-طبوعات الجامعية، الجزائر،1983.

(14)-مرتاض عبد الملك :في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) الكويت ،1998 .

(15)-مرتاض عبد الملك: في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- دار هومة للطباعةوالنشر والتوزيع، الجزائر،2010 .

(16) – مرتاض عبد الملك: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائ، 1990.

(17)-مرتاض عبد الملك: القصة في الأدب العربي القديم ، ط 01، دار و مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف و الترجمة والطباعة لأصحابها مرازقة و بوداود و شركائهما ، الجزائر، 1968 .

(18)-مرتاض عبد الملك: مائة قضية وقضية – مقالات ودراسات تعالج قضايا فكري-ة، ونقدي-ة متنوعة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2012.

(19) – مرتاض عبد الملك: الميثولوجيا عند العرب- دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ،1989.

(20) – مرتاض عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع-الجزائ،2007.

(21)-مرتاض عبد الملك : نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954، النهضة الفكرية، النهضة الصحفية والأدبية، النهضة التاريخية، ط 2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ، 1983.

ب- المراجع العربية :

(1)- إبراهيم زكريا: مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، (د.ت) .

(2)- إبراهيم عبد الله :المتخيل السردي – مقاربة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة –ط 01، المركز الثقافي العربي ،بيروت /الدار البيضاء ،1990 .

(3)- إبراهيم عبد الله : موسوعة السرد العربي ، ط 01، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 2005 .

(4)- ابن منظور: لسان العرب – المحيط –، معجم لغوي علمي، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب – بيروت – المجلد 02.

(5)- الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

(6)- الأحمر فيصل ، دادوة نبيل: الموسوعة الأدبية (الجزء الأول)، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

(7)- أرديني صالح مُحَّد: ثنائية السرد والإيقاع، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2011 .

(8)-أوكان عمر: اللغة والخطاب، ط1، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة،2011 .

(9)- البدراني حميد عبد الوهاب: الشخصية الإشكالية – مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، ط01، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان – الأردن ،2014 .

(10)-بطرس أنطونيوس : الأدب(تعريفه –أنواعه- مذاهبه) المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس/لبنان، 2005.

(11)- بكر أيمن : السرد في مقامات الهمداني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .

(12)- بن زايد عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، 1990.

(13)-بن غنيسة نصر الدين: فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن،2011 .

(14)-بن مالك رشيد: السيميائيات السردية ،ط 01 ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان- الأردن،2006 .

(15)-بن مالك سيدي مُحَّد: السرد و المصطلح- عشر قراءات في المصطلح السردي و ترجمته- دراسة – ط01 ، دار ميم للنشر– الجزائر،2015 .

(16)- بوخاتم مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق،2005 .

(17)- ثامر فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء ،1994 .

(18)- الجابري فوزية لعيوس غازي: التحليل البنيوي للرواية، ط 1،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان،2011 .

(19)- جبارسعيد: الخبر في السرد العربي – الثوابت والمتغيرات- ط 1، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء ،2004 .

(20)- الجرجاني الشريف: معجم التعريفات – قاموس مصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق، والتصوف، والنحو، والصرف،و العروض و البلاغة ، تدقيق و دراسة مُحَمَّد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة ،2004.

(21)- حجازي سمير: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط 1،دارالآفاق العربية- القاهرة،2001.

(22)- حمودة حنان مُحَمَّد موسى :الزمكانية و بنية الشعر المعاصر – أحمد عبد المعطي نمودجا- إشراف يوسف بكار ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، جدارا للكتاب العالمي –إربد الأردن ، 2006.

(23)- حنا نهى ، قطوس يوسف: الفنون- الموسوعة الثقافية العامة- إشراف إميل يعقوب ، ط 1، دار الجيل – بيروت، 1999 .

(24)-الخفاجي أحمد رحيم كريم: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط 1، مؤسسة دار صادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ،2012 .

(25)- خليف يوسف: مناهج البحث الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 2004.

(26)- خليل إبراهيم: في نظرية الأدب، وعلم النص – بحوث وقراءات، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2010.

(27)- درابسة محمود : مفاهيم في الشعرية – دراسات في النقد العربي القديم – ط 01 ، دار جرير للنشر و التوزيع ، عمان – الأردن،2010 .

(28)- رابح العوبي : أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ،(د.ت).

(29)-راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية،ط 01، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دارنوبار للطباعة، القاهرة ،2003 .

(30)-الرويلي ميجان ،البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا- ط3 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب/ بيروت ،2002 .

(31)- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي –انجليزي – فرنسي ،ط 01 ،دار النهار للنشر- بيروت لبنان، 2002 .

(32)-سرحان هيثم مُحَّد: الأنظمة السيميائية – دراسة في السرد العربي القديم- ط 01، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ،2008 .

(33)-شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985) ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق،1998.

(34)-الشريم عدنان علي مُحَّد: الخطاب السردي في الرواية العربية، ط 1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن،2015 .

(35)-صحراوي إبراهيم: السرد العربي القديم - الأنواع والوظائف والبنيات – ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

(36)-صدقة إبراهيم: التأثرية والنقد التأثري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن ،2011 .

(37)-الصفدي ركان: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

(38)- عبد الحميد علي عبد المنعم: النموذج الإنساني في أدب المقامة، ط 01، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوميديا للطباعة، القاهرة ،1994.

(39)- عبد الرحمان عبد الحميد علي : الفنون الأدبية - القصة ، المقالة ، المسرحية - ط01 ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة،2014 .

(40)-عبد الوهاب شكري: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية ،2007 .

(41)-العجيمي مُحَّد الناصر: النقد العربي ومدارس النقد الغربية، ط 1، دار مُحَّد علي الحامي للنشر والتوزيع ، صفاقس،كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 1998.

(42)- عزام مُحَّد: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ،2005.

(43)-العزي نفلة حسن أحمد: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني- قراءة نقدية في قصص الكاتب العربي أنور عبد العزيز-، ط01، دار غيداء للنشر والتوزيع- عمان ،2011 .

(44)-- علاوة كوسة : موسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر – سير و نصوص – تقديم أ/ديوسف وغليسي ، ط01 ، دار ابن الشاطئ للنشر و التوزيع ، جيجل –الجزائر، 2017 .

(45)-علوش سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض- تقديم و ترجمة)، ط 1، دار الكتاب اللبناني – بيروت،1985.

(46)- عمرو جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا – المقاربة الميكروسردية -مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع ، عمان –الأردن ، 2013 .

(47)-العوبي رابح: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار- عنابة (د،ت).

(48)-عيلان عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة – إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (2) سنة 2008.

(49)- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين- تونس،1986.

(50)-الفرطوسي عبد الهادي أحمد: سيميائية النص السردي - آفاق جديدة – منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ،2007.

(51)-فزاري أمنية: أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، ط 1، دار الكتاب الحديث- القاهرة ، 2011.

(52)- فضل صلاح: في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق،2007.

(53)-فوغالي باديس: دراسات في القصة، والرواية، ط 1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد-الأردن، 2010.

(54)-القاضي عبد المنعم زكريا : البنية السردية في الرواية – دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي) ، ط 1، تقديم أحمد إبراهيم الهواري ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009 .

(55)- القاضي مُحَمَّد و آخرون : معجم السرديات، ط 01، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين،2010.

(56)-قطوس بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2006 .

(57)- الكردي عبد الرحيم: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب ،2004 .

(58)-لحميداني حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط 01، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ،1991.

(59)- لفته ضياء غني ، لفته عواد كاظم: سردية النص الأدبي، ط 01، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع- عمان،2011.

(60)-مُحَمَّد عبد الناصر حسن :نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ، 1999 .

(61)- مسعود جبران: الرائد - معجم ألفبائي في اللغة والأعلام – ط 03، دار العلم للملايين، لبنان ،2005 .

(62)-محي الدين ناصر نمر: بناء العالم الروائي، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012 .

(63)- مندور مُحَمَّد : النقد و النقاد المعاصرون ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع،1997.

(64)-مونسي حبيب: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الافتتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع (د.ت).

(65)-نجار وليد: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ط 01، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت ،1985.

(66)- نصار نواف: معجم المصطلحات الأدبية: عربي – إنجليزي، ط 01، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2010 .

(67)- هلال مُحَمَّد غنيمي: الأدب المقارن، ط07، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2006.

(68)-وادي طه : القصة ديوان العرب – قضايا و نماذج –ط 01، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2001.

(69)-وغليسي يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ط 01، منشورات الاختلاف –الجزائر العاصمة –الدار العربية للعلوم ناشرون –بيروت ،2008.

(70)- وغليسي يوسف: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض - نقد –بح ـث فـي المـنه-ج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر،2002 .

(71)- وغليسي يوسف: الشعريات والسرديات – قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم- منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، أكتوبر ،2006.

(72)- وغليسي يوسف: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية- الجزائر، 2002 .

(73)-الورقي السعيد: القصة والفنون الجميلة، ط1، دار المعرفية الجامعية- الإسكندرية، 1991.

(74)-وهابي مُحَمَّد: من النص إلى التناص، ط1، عالم الكتب الحديث - إربد – الأردن، 2016.

(75)- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) ط 3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت ،1997.

(76)- يقطين سعيد: قال الراوي - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط 01، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/ بيروت ،1997.

(77)- يقطين سعيد: الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي، ط01، المركز الثقافي العربي، 1997.

ت–الكتب المترجمة :

(1)-آرون بول وآخرون : معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة مُحَمَّد حمود، ط 01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، 2012 .

(2)-امبرت إنريكي أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب- القاهرة، 1991.

(3)-إينو آن ، أريفيه ميشال : السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ) ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، ط01 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ، 2008 .

(4)-باختين ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق ،1990.

(5)- بارت رولان: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، ط 1، منشورات عويدات، بيروت 1988.

(6)-باشلارغاستون: جماليات المكان، ترجمة غالبا هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

(7)-برنس جيرالد : قاموس السرديات ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة و تقديم مُحَمَّد بريري ، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

(8)-برنس جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم مُحَمَّد بريري، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة ، 2003 .

(9)-تشاندلز دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة مُحَمَّد بن راشد آل مكتوم، بيروت 2008.

(10)-تشاندلر دانيال: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترج-م.ة وتقديم شاكر عبد الحميد،مراجعة نهاد صليحة، تصدير فوزي فهمي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002 .

(11)-تودوروف تزفيتان : الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1990.

(12)-جاكسون ليونارد: بؤس البنيوية -الأدب والنظرية البنيوية - ترجمة ثائر ديب، ط 2، دار الفرقد للطباعة والنشر، سوريا- دمشق، 2008 .

(13)-جينيت جيرار: خطاب الحكاية- بحث في المنهج- ترجمة مُحَمَّد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة ،1997 .

(14)-جينيت جيرار ، بوث واين وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط01، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، سور الأزبكية، 1989 .

(15)-داوسن س- و-: الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، راجعه، وقدم له الدكتور: عناد غزوان إسماعيل، ط2، منشورات عويدات – بيروت، باريس، 1989 .

(16)-غروس ناتالي بييقي : مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2012.

(17)- غرييه آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض ، دار المعارف بمصر، كورنيش النيل- القاهرة (د.ت).

(18)-فلودرنك مونيكا: مدخل إلى علم السرد، ترجمة باسم صالح حميد، مراجعة مي صالح أبوجلود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ،2012 .

(19)-كونسيساو مانويل سيليو : المفاهيم و المصطلحات و إعادة الصياغة ، ترجمة مُحَمَّد أمطوش ، ط01، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد-الأردن ،2012 .

(20)-لالاند أندريه :موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل ، تعهده و أشرف عليه حصرا أحمد عويدات ، ط 02 ، المجلد الأول (A-G)، منشورات عويدات ، بيروت/باريس، 2001 .

(21)-مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمداني، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان -الأردن ،2005 .

(22)- النقد التاريخي: دراسات مترجمة عن الفرنسية والألمانية، ترجمة عبد الرحمان بدوي، يشمل: لانجوأويسينوس: المدخل إلى الدراسات التاريخية، بول ماس: نقد النص، أمانويل كانت: التاريخ العام، دار النهضة العربية، ودار الهنا للطباعة ،1970.

(23)-ويليك رنيه ، أوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة وتعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض – المملكة العربية السعودية، 1992.

ث- الرسائل الجامعية :

(1)- صورية غجاتي : النقد المسرحي في الجزائر ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، تخصص أدب جزائري ، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي ، جامعة منتوري – قسنطينة ، السنة الجامعية 2013/2012 .

ج –الـدوريــات :

(1)- الأيوبي ياسين: النقد الانطباعي في الأدب – أفاق- تعريفات- واستكشاف- مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب- دمشق، السنة الأربعون، العدد 473، سبتمبر،2010 .

(2)-تاورتة مُحَّد العيد: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلة علمية محكمة نصف سنوية، تصدر عن جامعة منتوري – قسنطينة ، عدد 21 جوان 2004 .

(3)-التجديتي نزار: السيميائيات الأدبية "لألجيرداس.ج.جريماس" ،مجلة عالم الفكر، المجلد 34،العدد 1، يوليو سبتمبر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب – الكويت،2005 .

(4)-توفوتي شهرزاد : الترابطات الزمانية –المكانية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي –قراءة في نماذج من أشكال الكرونوتوب – اللغة والأدب – مجلة أكاديمية يصدرها قسم اللغة العربية و آدابها – جامعة الجزائر 2 ، العدد 22، جويلية،2014 .

(5)-حمدان عبد الرحيم: اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب مُحَّد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 2008 .

(6)- حمدي بان صلاح الدين مُحَّد : الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، جامعة الموصل ، المجلد 11 ، العدد 01 .

(7)- السعدون نبهان حسون: الحدث في قصص فارس سعد الدين السردار، دراسات موصلية، العدد41، سنة 2013.

(8)- شبيب سحر: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها – فصلية محكمة، العدد14، السنة 4، صيف 2013 .

(9)-عبد الملك مرتاض : رواية الثلاثة للشيخ الابراهيمي ، مجلة الثقافة ، تصدرها وزارة الاعلام والثقافة بالجزائر ، السنة 07 ، العدد 38 ، أبريل – مايو 1977 .

(10)- علاق فاتح: التحليل البنيوي للخطاب الشعري، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، السنة السابعة والثلاثون، العدد 439، تشرين الثاني، دمشق ، 2007 .

(11)-محسني علي أكبر: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر - دراسة ونقد - مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد 12، سنة 2013 .

(12)-مدقن كلثوم: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، الأثر – مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد الرابع، ماي 2005 .

(13)-مرادي مُحَمَّد هادي: الرد على منظري انزياحية الأسلوب - رؤية نقدية - إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثانية، العدد الخامس، 2012 .

ح-م-داخ-لات ع-لم-ية :

(1)-التازي مُحَمَّد عز الدين: الرواية والفضاء الروائي- مداخلة مقدمة لندوة الرواية العربية – رابطة أدباء الجنوب ، أغادير من 27 إلى 30 ماي 2011 .

(2)-حنان خلف الله: السرد العربي القديم-الأشكال والمضامين-اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد:السرد العربي القديم النص و الثقافة، والثقافة، الثلاثاء 2016/02/26، جامعة مُحَمَّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج – كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات :

مقدمة ..... أ-ج

مدخل إلى مفاهيم السرد و السرديات.....(07-32)

1-مفهوم السرد و السرديات .....(7-11)

2- في مفهوم الشعريات و علاقتها بالسرديات ..... (12-14)

3- مفاهيم سردية .....(15-22)

4- وظائف السرد .....(23-26)

5- أنواع السرد .....(27-30)

6- ضمائر السرد.....(31-32)

فصل أول : الأنواع السردية و إشكالية التجنيس لدى عبد الملك مرتاض (34-70)

أولا :الأنواع السردية..... (34-60)

1-القصة القصيرة ..... (34-41)

2- الرواية ..... (42-48)

3- المقامة ..... (49-53)

4- الحكاية ..... (54-57)

5- المسرحية ..... (58-60)

ثانيا : الأجناس الأدبية و إشكالية التجنيس ..... (61-70)

1-في مفهوم الجنس الأدبي ..... (61)

2- الأجناس الأدبية و النظرية الكلاسيكية ..... (62-63)

3- الأجناس الأدبية و النظرية الحديثة ..... (64-67)

4 - قضية التجنيس من منظور عبد الملك مرتاض ..... (68-70)

فهرس الموضوعات

فصل ثاني : مناهج الدراسة السردية في الممارسة النقدية لدى عبد الملك مرتاض (72-126)
1-تعريف المنهج النقدي ..... (72)
1-1-مفهوم النقد ..... (73)
1-2- المناهج النقدية ..... (74)
أولا : المناهج التقليدية .....(75-101)
1-الانطباعية .....(75-77)
1-1- الشروط الأساسية للناقد الانطباعي .....(78-79)
1-2- ملامح الانطباعية في دراسات (مرتاض) السردية ..... (80-82)
أ-القصة في الأدب العربي القديم ..... (80-82)
2- المنهج التاريخي ..... (83-86)
2-1- أساسيات و شروط المنهج التاريخي ..... (87-90)
2-2- المنهج التاريخي من خلال رؤية الدكتور عبد الملك مرتاض ..... (91-100)
أ – نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ..... (91)
ب- فن المقامات في الأدب العربي ..... (93)
ت- فنون النثر الأدبي في الجزائر .....(95)
ث- أدب المقاومة الوطنية في الجزائر .....(97)
ج- الأدب الجزائري القديم .....(100)
ثانيا : المناهج الجديدة .....(102-125)
1-السرديات البنيوية ..... (102-106)
1-1-أسس النزعة البنيوية ..... (107-109)

2-1- تطبيق المنهج البنيوي في أعمال عبد الملك مرتاض ..... (110-126)
أ- الميثولوجيا عند العرب ..... (111)
ب- القصة الجزائرية المعاصرة ..... (112)
2- السيميائيات السردية ..... (114-119)
2-1- تطبيق المنهج السيمائي في أعمال عبد الملك مرتاض السردية ..... (119-125)
أ-ألف ليلة و ليلة ..... (119)
ب- تحليل الخطاب السردي ..... (121)
ت- جمالية الحيز في مقامات السيوطي ..... (124)

فصل ثـالث : المصطلح السردي و إشكالياته (128-197)

أولا: توظيف المصطلح ..... (128-172)
1-تعريف المصطلح ..... (128-130)
2- مصطلحات سردية في مدونة عبد الملك مرتاض النقدية ..... (131-172)
2-1- الخطاب السردي ..... (131-136)
2-2- الشخصية السردية ..... (137-143)
2-3- الحدث السردي ..... (144-149).
2-4- المسرود له /المرسل إليه ..... (150-155).
2-5- التناص ..... (156-162)
2-6- الانزياح ..... (163-167)
2-7- الزمكان(الكرونوتوب) ..... (168-172)
ثانيا : إبداع المصطلح ..... (173-193)
1-1-مفتاح السر السردي ..... (173)
2-1- المدد السردي ..... (174)

1-3- حديث الإشارة ..... (176)
1-4- الحيز ..... (186-178)
1-5- الحوار الداخلي/المناجاة/النجوى ..... (193-187)
2- طرائق صياغة المصطلح و آلياتها ..... (197-194)
2-1- الاشتقاق ..... (194)
2-2- النحت ..... (195)
2-3- التعريب..... (195)
2-4- الترجمة ..... (196)
خاتمة .....(200-199)
قائمة المصادر و المراجع.....(213-202)
فهرس الموضوعات..... (218)
ملخص ..... (222-220)

ملخص

ملخص :

عرف النقد الأدبي تحولا كبيرا مس مختلف القضايا المتعلقة بالإبداع ، وقد برز ذلك بصورة جلية في السرد ، الذي شهد قفزة نوعية ملموسة خلفتها الأبحاث و الدراسات المنجزة على الصعيدين العربي والغربي.

و يأتي هذا البحث لدراسة السرد في المنجز النقدي لواحد من أهم الشخصيات الأدبية في الجزائر ، والوطن العربي ، وهو الناقد عبد الملك مرتاض.

لهذا جاء عنوان هذا البحث موسوما بدراسة السرد في المنجز النقدي لدى عبد الملك مرتاض – بحث في قضايا التجنيس و المنهج و المصطلح – ، و يقع في مدخل و ثلاثة فصول، أما المدخل فيحمل عنوان مفاهيم السرد و السرديات ، و أما الفصل الأول فكان بعنوان الأنواع السردية وإشكالية التجنيس لدى عبد الملك مرتاض ، وجاء الفصل الثاني معنونا بمناهج الدراسة السردية في الممارسة النقدية لدى مرتاض، لتختتم الدراسة بفصل ثالث حمل عنوان المصطلح السردي وإشكالياته.

و قد أنجز البحث وفقا لمنهج وصفي تحليلي ، بالإضافة إلى الإستعانة بالمنهج المقارن، وال ذي حظي به الفصل الثالث من الدراسة .

و إذا كان هناك من حق يقال فهو أن الناقد عبد الملك مرتاض قد أفاد نقدنا العربي المعاصر ، وأسهم في تطور الدرس العربي نقدا و سردا .

Résumé :

La critique littéraire a fait un changement majeur dans les diverses problèmes liées à la créativité, Cela a été clairement démontré dans la narration qui a vu un saut qualitatif et significatif laissé par les recherches et les études menées aux niveaux arabe et occidental.

Cette recherche vient d'étudier la narration dans la réalisation critique de l'une des personnages littéraires les plus importantes en Algérie et dans le monde arabe, le critique d'Abdelmalik Muortad.

C'est pourquoi le titre de cette recherche est discuté en étudiant le travail critique d'Abdelmalik Muortad −Recherche sur les questions de naturalisation, de méthodologie et de terminologie−

Ce travail est organisé dans un entrée et trois chapitres, l'entrée porte le titre de concepts narratifs et récits, et le premier chapitre a été intitulé : types narratifs et le problème des genres d'Abdelmalik Muortad , Le deuxième chapitre porte sur les méthodes de l'étude narrative dans les pratiques critique d'Abdelmalik Muortad, et on conclure l'étude avec un troisième chapitre portant le titre du terme narratif et ses problèmes.

La recherche a été menée selon une approche descriptive analytique, en plus de l'utilisation de la méthode comparative, qui a été obtenue par le troisième chapitre de l'étude.

Et s'il y a un droit qui doit être dit, c'est que le critique d'Abdelmalik Muortad a profité à nos critiques arabes contemporaines, et a contribué au développement de la littérature arabe en critique et en narration.

Abstract:

Literary criticism has made a major changement in the various problems related to creativity, This has been clearly demonstrated in the narrative that has seen a qualitative and significant leap left by research and studies conducted at the Arab and Western levels.

This research has just studied the narrative in the critical realization of one of the most important literary characters in Algeria and in the Arab world, the critic of Abdelmalik Muortad.

This is why the title of this research is discussed by studying Abdelmalik Mourtad's critical work - Research on Naturalization, Methodology and Terminology issues.

This work is organized in an entry and three chapters, the entry bears the title of narrative concepts and narratives, and the first chapter was titled: Narrative Types and Gender Problem of Abdelmalik Muortad.

The second chapter deals with methods of narrative study in the critical practices of Abdelmalik Muortad, and we conclude the study with a third chapter bearing the title of the narrative term and its problems.

The research was conducted using an analytical descriptive approach, in addition to the use of the comparative method, which was obtained by the third chapter of the study.

Moreover, if there is one right that has to be said, it is that the critic of Abdelmalik Mourtad has benefited our contemporary Arab critics, and contributed to the development of Arab literature in criticism and narration.