الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

المركز الجامعي صالحي أحمد ولاية النعامة

معهد الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الآدب العربي

الخطاب النقدي المغاربي المعاصر
-بين النسقية والمقصدية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص نقد ودراسات أدبية

إعداد الطالبة: إشراف:

زياني لبية أ.د قيطون أحمد

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ.د موساوي أحمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	رئيسا
أ.د قيطون أحمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	مشرفا ومقرّرا
أ.د سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	ممتحنا
د. بكري أحمد شكيب	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي النعامة	ممتحنا
د. لطفي عبد الكريم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	ممتحنا

السنة الجامعية :

1440هـ -1441 هـ/ 2020م-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي جعل العلم سراجا، والشكر نبراسا يهتدي به الإنسان في ظلمات النسيان ومتاهات العرفان، فالشكر له سبحانه على جلاء ضبابية التردد وفك عقدة اللسان بميزان الحكمة.

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الدكتور أحمد قيطون على إشرافه واحتضانه لهذا البحث منذ كان سؤالا جنينيا إلى أن تخمر فكرة فجاء للوجود بفضل نصائحه وتعقيباته وإرشاداته وتصويباته، فكان سندا كبيرا ومعلما قديرا، فلك كل الشكر والعرفان لهذا التجلي العلمي الذي يحمل بصمتك.

في هذا المقام أشكر الأساتذة الأفاضل على قبول المناقشة وعناء القراءة، وإضاءة البحث بالتبصر في محتواه.

شكري موصول إلى أصدقائي وزملائي، وإخوتي وزوجاتهم و كل من مد لي يد العون ، وأخص بالشكر والدي التعليمي الأول: الأستاذ الدكتور بلقندوز الهواري، الدكتور عمار بركات، الدكتور ياسر آغا، الدكتورة بوخشة خديجة، الدكتورة بن يخلف نفيسة، الدكتور محمد نبيل الصغير، الدكتور سحنين علي، الدكتور محمد بوضياف، صديقتي إيمان تيلولي، صديقي عريبي عبد الحميد

إهداء

إلى روح والدي بجوار ربه، أهديه هذا الإشراق من التجلي ثمرة إيمانه وثقته الكبيرة بي

إلى الروح التي رعتني عرفانا بفضلها وجميل صبرها أمي الحبيبة

إلى أختي وأمي الثانية فطيمة و أخي موسى.

إلى صديقات الروح: خيرة ولد مومنة، وحليمة كورات، إيمان تيلولي

إلى الذين كانوا وطنا جميلا في حياتي فغرسوا في قلبي بذرة الأمل...

مقدمة

"في المخاطرة جزء من الحياة"

النفري

يعيش النقد المغاربي المعاصر حالات من التشظي والانشطار لأجل بناء هوية ثقافية وصناعة نقدية تتجاوز الأحكام المعيارية ، إلى تشييد حوار مع النصوص الإبداعية من منظور حداثي.

ويعتبر الخطاب المؤسس لتلك الفرضية محاولة أولية لصياغة فكرية ونظرية، تقوم على معطيات الخبرة والمعرفة والاجتهاد والترجمة؛ إذ يتمثل مشروع الكتابة النقدية في النأي بالممارسة عن مجرد التأليف أو التصنيف إلى بناء نص يوازي النص الإبداعي من حيث النسق اللغوي والنمط التواصلي.

ويرى المهتم بالخطاب النقدي المغاربي المعاصر أن عصبة من النقاد توسلوا مجموعة من المناهج والمقاربات، واتخذوا عدة منهجية وأدوات إجرائية متباينة ينتمي بعضها إلى البنيوية وبعضها إلى السيميائية والأسلوبية، وبعضها إلى التداولية، وقد أسهمت المعرفة اللسانية الحديثة في بلورة النشاط النقدي صياغة ومضمونا، فأضحى النص الأدبي مجالا خصبا لتجارب لغوية تنطلق من بنية الصوت ودلالته إلى مقصدية المؤلف والنص معا.

بالانتقال إلى وصف المادة النقدية المغاربية المعاصرة يلاحظ القارئ أنها نشأت في بيئة عربية بلغتها الأم ترصد بنية النص العربي وتتحرى وظيفته، فالمتمعن لعينات من هذا الخطاب سيجد التواتر والتدرج في مسلكه الخطابي، وسيقع على مدونات تتخذ النقد آلية واستراتيجية لفهم الأدب كمنظومة اجتماعية وثقافية وحضارية، وكلغة وحوار يتضمن بؤرة دلالية وتداولية، ولعلنا نقف في هذا الموضع عند عتبات النقد لدى محمد مفتاح وبحثه الدائم عن تصور نسقي وكلي.

يؤدي سؤال الخطاب النقدي المغاربي المعاصر إلى تقصي بنيته ومضامينه وأغراضه وهو سؤال اشكالي يقودنا إلى مساءلة مظهره الخطابي من منظور النقد التحليلي

وليس نقد النقد، ذلك أن عملنا يتوجه نحو قراءة وفهم وإعادة تصنيف بعض الخطابات، ونقد النقد عمل يفوق صنيعنا وجهدنا النظري.

لا يختلف إثنان أن نقدنا يعيش تحولات ومسارات تسببت في ظهور أزمات على مستوى المصطلح والمفهوم والممارسة والكتابة، والتلقي، والنقل، يعود بعضها إلى طبيعة الناقد ويعود البعض إلى طبيعة النقد في حد ذاته من حيث بنيته المفهومية ومرجعتيه الفلسفية، في المقابل أسهم ذلك التحول في ظهور خطاب نقدي مختلف المشارب والمصادر، منه ما تعلق بالدراسات الشعرية، ومنه ما توجه صوب الدراسات السردية.

يحيلنا التباين والتنوع إلى الكشف عن بنية هذا الخطاب ورصد خصائصه، ولعل الفكرة التي انطلق منها البحث هي التأرجح بين النسقية والمقصدية، وقد وقع الاختيار على ثلاثة مشاريع في المغرب العربي، مشروع السعيد بوطاجين الذي جعلناه ضمن السرديات المفتوحة، ومشروع عبد السلام المسدي ضمن النسق المفتوح، ومشروع محمد مفتاح ضمن التحولات بين النسق والمقصدية؛ فالخطاب النقدي لدى هؤلاء النقاد ينتمي إلى النسقية البنيوية المفتوحة على السياق التاريخي والاجتماعي، وإلى التداولية بإعادة الاعتبار للمقصدية التواصلية في الخطاب الشعري والسردي.

لعل الباحث المتحري لحقائق الأشياء وهو يقطع أشواطا في مسيرة التحقيب عن الوقائع يلاحظ بلاريب الطابع الإشكالي للخطاب النقدي المغاربي المعاصر ويلاحظ في الوقت ذاته طبيعة الممارسة النقدية وسؤال المرجعية فيها، كما يصطدم برهانات الناقد المعاصر وتحدياته في بناء هوية نقدية ونسق معرفي في ظل التراكم والتداخل، والدينامية التي تشهدها العلوم، فلم يعد النقد مجرد آلية لاستنطاق النصوص أو لدراسة صاحبها، وإنما أضحى فاعلية إنسانية وثقافية لتشييد مؤسسة معرفية تنطلق من النص ومظاهره اللغوية إلى مقصديته التواصلية.

شكل سؤال النسق أفقا جديدا في البحوث اللسانية، وانتقل إلى الدراسات النقدية بفعل تداخل الاختصاصات، وكان من ثمار التلاقح بروز القراءة النسقية من منظور البنيوية، وهي

قراءة تقوم على أوليات النسق وسلطة البنية والتحليل المحايث بالتركيز على العلائق الداخلية في شموليتها، إلا أن هذا التوجه سرعان ما أخذ على عاتقه بلورة أفكاره بالتفاعل مع السياق من أجل إدراك الظواهر اللغوية والمظاهر النصية مما فتح المجال للقراءة النسقية المفتوحة، وقد أفرز هذا الانفتاح الاحتكام إلى عنصر المقصدية سواء تعلق الأمر بمقصدية المؤلف أم مقصدية النص، فأضحى النقد المغاربي المعاصر يتغذى بمقولتي النسقية والمقصدية؛ أي أنه يشتغل على المظهر البنيوي والمظهر التداولي.

ولإبراز هذه الثنائية أو الفكر الثلاثي (النسق المغلق، النسق المفتوح، المقصدية) والكشف عن خصائصها جاء وسم البحث ب" الخطاب النقدي المغاربي المعاصر–بين النسقية والمقصدية–" كمحاولة لاستدراج المسألة قيد المحاورة والتحليل، وقصد تجاوز منطق البنية والتفكيك الذي بات لصيقا بالنقد المغاربي، فخطاب السعيد بوطاجين ينتمي إلى السرديات المفتوحة على البنيوية والسيميائية والتداولية، فلم يعد السرد تقريرا وإنما فعلا كلاميا وإنجازيا، ولم يعد الخطاب النقدي لدى المسدي بنيويا مغلقا على عناصره الداخلية فقط بل وجدناه ينهل من السياق، كما أن خطاب محمد مفتاح يثبت الفرضية القائمة على تفاعل مقولتي النسق والمقصدية.

ولعل مظاهرها ملازمة لكتابات الكثير من النقاد، فمنهم عبد الفتاح كيليطو، ومن بينهم إمبرتو إيكو، ويعود الفضل في بلورتها إلى مسألة التأويل والتداولية التي انطلقت من النسق إلى المقصد؛ أي من البنية إلى الوظيفة، وهذا انتقال له مبرراته المعرفية والمنهجية لأن النص والخطاب يحملان خصائصهما، ويقومان عليهما، والنقد في حد ذاته نسقي ويرمي إلى مقصد معين، ويسعى للكشف عن مقاصد كذلك.

ومن ثم، سيرتكز البحث على فهم حيثيات وأوليات ومنطلقات الخطابات التي تموضعت بين خطاب النسقية وخطاب المقصدية من أجل معاينة تلك الامتدادات دون مراعاة الأبعاد التاريخية أو الجغرافية، أو الميولات الذاتية، بقدر مراعاة خصائص الخطاب وملائمته للطرح المذكور، كما أن هذا الانتقاء لا يلغي حضور الخطاب النقدي التراثي

نسبيا، فالتأويل لدى محمد مفتاح قائم على قراءة المنجز التراثي الإسلامي، ويشكل هذا التوجه استضاءة فكرية عن الامتداد والتواصل بين القديم والحديث، كما تشكل دراسات كيليطو مظهرا من التناسل كذلك، إضافة لما قدمه المسدي في قراءته للمتنبي وابن خلدون والجاحظ، مما يعين على استجلاء التكوثر العقلي في هذه الخطابات.

أسباب اختيار الموضوع:

تعود أسباب اختيار هذا الموضوع إلى دوافع ذاتية وموضوعية ومجموعة من الأسباب المعرفية، تتمثل في قلة الدراسات التي تناولت مسارات المفاهيم داخل الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، وتصنيفه الثنائي الذي يأخذ بعدا ثلاثيا في الحقيقة يتفرع إلى (النسق المغلق، النسق المفتوح، المقصدية).

ومن الأسباب كذلك، محاولة فهم حيثيات هذا الخطاب وتشكله ورصد بنياته وأنساقه المعرفية من أجل صياغة نظرية تنأى عن معيار التقييم والتقويم إلى وصف وتفسير وإدراك مظاهره وتشعباته داخل فكر(النسقية والمقصدية)، ومن ثم معرفة كيفية تأثير الفكر الغربي في بنية تشكله، فدرسنا النسق المعرفي لهذا الخطاب من حيث المرجعية والممارسة، ودرسنا السعيد بوطاجين بوصفه ناقدا مغاربيا نهل من سيميائيات غريماس وبنيويات جيرار جنيت ودرسنا عبد السلام المسدي ومحمد مفتاح بوصفهما مستفيدين من الفكر العربي القديم ومتأثرين بالفكر الغربي الحديث.

ومن الدوافع أيضا كيفية الاهتداء إلى الأبعاد النظرية والإجرائية لفهم ومناقشة بعض إشكالات الخطاب النقدي المغاربي وتأرجحه بين النسق المغلق وبين التفاعل مع المقصديات التواصلية التي ما انفكت تشكل رافدا أساسا في بلورة النشاط النقدي لفهم شروط الخطاب الأدبي واستراتيجياته.

إشكاليات البحث:

يقطع الباحث مراحل معتبرة في مسارب بحثه تعاوده أسئلة كثيرة يتجشم عناء الإجابة عنها، ومن ثم، يتمحور البحث حول إشكالية رئيسة تختص بطبيعة الخطاب النقدي

المغاربي المعاصر وتحولاته المعرفية بين النسقية والمقصدية، ومدى استثماره لمقولات البنيوية والتداولية. ما هو النسق المعرفي لهذا الخطاب؟ وماهي المسوغات التي جعلته ينقسم بين النسقية والمقصدية؟ وإلى أي مدى استثمر المقولتين في تحليلاته النقدية للخطاب الشعري والسردي؟ وكيف اشتغل النقد المغاربي من منظور هذا التصنيف؟ وما مدى توافق هذا الطرح مع خصوصياته الفكرية؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية الرئيسة إشكاليات فرعية نذكر منها:

-كيف أثر الفكر الغربي في خلق هذه الثنائية في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر؟

-هل تكمن خصوصية هذا التصنيف في علاقة الخطاب المغاربي بالنقد الغربي أم بعلاقته بالنقد العربي القديم؟

-ماهي خصائص الفهم والتأويل داخل خطاب النسقية والمقصدية لدى السعيد بوطاجين وعبد السلام المسدي ومحمد مفتاح؟

-ماهي أوليات التحليل النسقي؟ وكيف تم تجاوزه إلى النسق المفتوح؟ وفيما تكمن الدعامة المعرفية لتبني المقصدية كإجراء نقدي وضابط معرفي؟

-هل استطاع هذا الخطاب المتأرجح بين الثنائية والثلاثية خلق مشروع نقدي؟

-هل يمكن الحديث عن خطاب تأسيسي أم جهود نظرية فقط تحتكم إلى الثقافة الغيرية في ظل غياب هوية نقدية؟

-كيف يمكن استخلاص نتائج هذا التضافر بين البنيوية والتداولية في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر؟

فرضيات البحث:

_يتأسس الخطاب النقدي المغاربي المعاصر على مرجعيات غربية مما خلق مجموعة من الإشكاليات على صعيد النسق المعرفي والمستوى الإجرائي.

-يعزى أمر التصنيف الثنائي لهذا الخطاب إلى التأثر بالرافد بالغربي أولا ثم إلى العودة لمدارج الفكر العربي القديم.

-تعود أسباب هذا التحول إلى مسايرة التطور الذي يشهده العقل والبحث الإنساني وما أفرزه الفكر اللساني الحديث في مساراته التعاقبية والآنية، خاصة تحليل الخطاب.

-داخل الخطاب النسقي المغلق يوجد انفتاح على السياق كما ألفيناه لدى المسدي ووسط الدينامية يوجد تفاعل بين النسق والمقصدية لدى محمد مفتاح.

-يقوم هذا الخطاب على مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي يستقيها من نسق الحداثة غالبا، مثل النسق العاملي لدى السعيد بوطاجين، والنقد النسقي لدى المسدي والمقصديات في الثقافة المغربية لدى محمد مفتاح، فهذا التنوع ينم عن استثمار نوعي لآليات مختلفة تسهم في تحليل الخطابات.

وبعد الاهتداء لفرضيات البحث وإشكالياته توصلنا إلى الخطة التالية:

المدخل: تطرقنا فيه إلى فك التعاضل الاصطلاحي الذي يتعلق بمفهوم الخطاب والنقد، والنسق، والمقصدية، فحاولنا تحديد بنياتهم اللغوية واستعمالاتهم المتخصصة.

وكان **الفصل الأول** بعنوان: النسق الإبستيمولوجي للخطاب النقدي المغاربي المعاصر حاولنا فيه تحديد طبيعة هذا الخطاب ومرجعياته المعرفية، وجدلية الممارسة فيه، فانطلقنا من الخلفيات السياسية والاجتماعية والثقافية لتشكله، إلى معاينة الإشكالات التي يتضمنها ثم رصدنا كيفية تعامل الناقد المغاربي المعاصر مع المناهج النقدية في تحليل النصوص لنصل إلى نسق الحداثة والتراث من خلال كتابات عبد الحميد بورايو وعبد الفتاح كيليطو.

جاء **الفصل الثاني** بعنوان: السرديات الحديثة في خطاب السعيد بوطاجين النقدي تناولنا فيه النسق العاملي في كتاب الاشتغال العاملي للكشف عن الأنساق العاملية في رواية غدا يوم جديد والمثلثات العاملية، ثم اشتغلنا في المبحث الثاني على سرديات السعيد بوطاجين بين النسق المغلق والنسق المفتوح؛ حيث خصصنا مساحة بحثية معتبرة

لدراسة خصوصية الطرح النقدي الذي وجدناه يتأرجح بين الحصر والتوسع، لنلامس بعد ذلك بنية الخطاب النقدي في تحليل النص السردي فتطرقنا إلى مرجعيته والبنية الدلالية والمقصدية للعنوان، ثم تناولنا الجهاز المفاهيمي للناقد وختمنا الفصل بمبحث ثالث حول النسق السردي والإجراء النقدي- قراءة في أوليات الصياغة النظرية لنقد السرد-، فعرضنا علاقة السرد بالنقد، ومقترح بوطاجين في منهج سردي محتمل لدراسة النصوص، لنصل إلى مأزق الرواية.

ركز **الفصل الثالث** الموسوم ب: بنية الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي على مسوغات وآليات التأسيس النظري برصد علاقة النسق الأدبي بخطاب النقد، فانطلقنا من تحديد مفهوم الأدب ثم النقد لنبين الوشائج المعرفية بينهما، وعمدنا في الطرح الثاني إلى تمثل النسق المعرفي لخطاب نقدي حداثي بمعاينة الحداثة في الأدب والنقد، واهتدينا إلى الخطاب النقدي ومقولة الأجناس الأدبية لنوضح موقف الناقد منها وكيف حلل نص الأربعاء بوصفه سيرة، أما في المبحث الثاني فاشتغلنا على التعريف بالمنطلقات المنهجية لخطاب المسدي كالنقد اللساني والتضافر المنهجي، والنقد البنيوي الذي يحتكم إلى سلطة النسق ووهم المحايثة، وجاء المبحث الثالث لرصد خصائص ومقومات المنهج الأسلوبي لدى الناقد، من حيث مقولاته ومفاهيمه الإجرائية.

عالجنا في **الفصل الرابع** المعنون ب: الإجراء النقدي في كتابات محمد مفتاح بين النسقية والمقصدية- مسارات البحث المنهجي لدى الناقد بمعاينة المرتكزات المعرفية والمنطلقات المنهجية من مرجعية أنثروبولوجية، وفلسفية، وبيولوجية ولسانية أسهمت جميعا في خلق خطاب نقدي منسجم، لنثبت هذه الفرضية في النسقية في كتابات الناقد فتوسلنا بنسقية التأليف والتفكير التي تظهر في كتبه فكل كتاب بمنزلة اللاحق للسابق، ثم نسقية الفكر العربي وكشفنا عن الطابع النسقي الذي يميز الفكر الإسلامي لدى ابن البناء، ليكون المبحث الثالث حول القراءة النسقية وجدلية التأويل بين ضوابط النسق وتفاعلات السياق وهي قراءة لبعض كتبه التي تعبر عن مسار الانفتاح النقدي على فكر البنية المفتوح

كما أقدمنا على وصف مشروعه التأويلي، لنصل في المبحث الثالث إلى تمثل الناقد للمقصدية من حيث تصورها العربي والغربي لدى سيرل وغرايس والقرطاجني، وأسسه المعرفية في تحليل مقصدية المؤلف ومقصدية النص من خلال مختارات من شعر علال الفاسي وابن طفيل.

وأنهينا البحث بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال الفصول الأربعة التي عاينا فيها مجموعة من الخطابات التي تنتمي إلى النسقية والمقصدية.

المنهج المتبع:

يفرض البحث في كنه الظاهرة وخصائصها الانتقال من منهج لآخر، كما يفرض التزود بعدة معرفية وأدوات إجرائية مختلفة، فمن الصعب إيجاد منهج مضبوط، فكان الانتقال بين التاريخي في تحديد البنية المفهومية للمصطلحات، والمقارن في بسط الخطاب بآخر إلا أن المنهج المعتمد هو الوصفي لملائمته للموضوع. فقد جاءت المعاينة الآنية للخطابات من منظور تحليلي بفعل الملاحظة والتفسير ثم الاستنتاج.

ولعل البحث يروم إلى تقديم تصور معرفي عن طبيعة الخطاب النقدي المغاربي المعاصر وبنيته وتمفصلاته القائمة على الاستفادة من الفكر الغربي النسقي والتداولي وهي محاولة لوصف هذه الثنائية ضمن حدود الممارسة التنظيرية والتطبيقية لمنتخبات من النقد تشكل عينة فقط.

وهذا الهدف وليد دراسات سابقة أغفلت الجانب المقصدي في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، وركزت على البنية والتفكيك والتأويل والسيميائية، وصادرت الجانب التداولي خاصة في شق التناول المقصدي للخطاب، فجاء هذا البحث ليعيد النظر في النتائج المستخلصة بإضافة معرفية.

ومن بين الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث وعمقت مشقته، قلة الدراسات التي تناولت هذا الجانب التصنيفي بعينه، خاصة ما يتعلق بكتابات السعيد بوطاجين التي اختزلت في السيميائية، وكتابات المسدي التي صودرت في الأسلوبية واللسانيات دون الالتفات

إلى طابعها النسقي المفتوح، كما لا يخفى أن كتابات محمد مفتاح غالبا ما صنفت في النسقية أو فكر البنية والسيميائية، ومن المصاعب أيضا التداخل المعرفي، والخلط المفاهيمي بين المصطلحات والمرجعيات وصعوبة الفصل فيها، إذا ما تعلق الأمر بالكلام على الكلام، أي الخطاب الواصف لما قبله.

وفي الأخير، لا ندعي أننا أخذنا بمجامع الموضوع ومداه الأقصى، وإنما هو تجرؤ على المعرفة النقدية وحلقاتها المتشعبة، وهو عرض لآراء اختبرناها بمشكاة القراءة وإعادة التصنيف من غير تحيز أو تعصب، فإن وجد الباحث ما يستحسنه فالفضل لله سبحانه وتعالى، ثم إلى **المشرف الأستاذ الدكتور قيطون أحمد** الذي تفانى في احتضان البحث جنينا إلى أن خرج إلى الوجود مولودا، فالشكر موصول له على الرعاية العلمية والإرشادات والنصائح، وعلى رحابة الصدر. كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى رئيسة مشروع دكتوراه نقد ودراسات أدبية **"الدكتورة لخضاري صباح"** على الرعاية العلمية والمجهودات الجبارة التي قدمتها لنا كطلبة وباحثين، وعلى التفاني الكبير في إنجاح الدورة، كما لا أنسى أن أشكر **أعضاء لجنة التكوين** كل باسمه على المتابعة العلمية والبيداغوجية والعناية البحثية، والشكر موصول إلى لجنة المناقشة على إثراء البحث بالتصويبات والتمعن في هفواته.

فما ورد من حسن في البحث فالفضل لله سبحانه، و أما ما جاء من أخطاء منهجية ومعرفية، وهفوات فكرية إنما يلقى على عاتق الباحثة.

زياني لبية/ سعيدة2020

المدخل: فك التعاضل الاصطلاحي

تمهيد

1-المفهوم الإجرائي للخطاب

1-1المدلول اللغوي للخطاب

1-2المدلول الاصطلاحي للخطاب

1-2-1 مصطلح الخطاب في اللسانيات

1-2-2 مصطلح الخطاب في النقد

2-التحديد المفهومي لمصطلح النقد

2-1 مفهوم النقد لغة

2-2 مفهوم النقد اصطلاحا

محاولة تركيب: الخطاب النقدي

3-النسق في التصور اللغوي والنقدي

3-1 النسق في لغة

3-2 النسق في الاصطلاح

3-3 خصائص النسق

4-المقصدية بين التصور الفلسفي والتمثل اللساني

4-1 المقصدية لغة

4-2 المقصدية اصطلاحا

4-3 المقصدية: السياق الفلسفي واللساني التداولي

تمهيد:

يقتضي التقديم المعرفي لأي مادة علمية، تحديد جهازها الاصطلاحي، لأن المصطلحات مفاتيح العلوم وهي البنية القاعدية لفهم الأسس والمرتكزات الأولية، ففي مجال الكتابة نجد أنفسنا أمام زخم معرفي لا نستطيع التعامل معه في ظل غياب رؤية منهجية.

ولهذا وجب أن نقدم في هذا البحث مدخلا أساسا لأهم المفاهيم والمصطلحات التي تمثل عمودا فقريا، فبين الخطاب والنقد تفاعل وتداخل يعكس الفكرة القائلة بتداخل العلوم والاختصاصات، وبين النسق والقصد يوجد تكامل تكشف عنه المدخلات البحثية كذلك.

ولا مناص اليوم من استدراج البحث إلى عتبة الاشكال المصطلحي والاستفهام الطلبي قصد توضيح المسائل الرئيسة، وفتح المغاليق، خاصة ونحن نلمح جنوحا نحو تفعيل دور المصطلح في بناء المفاهيم والسيرورة المعرفية، ومن ذلك ما حملته توجهات عصبة من الباحثين في الثقافة الغربية والعربية.

يقول التهانوي في كشاف اصطلاحات الفنون "إن لكل علم اصطلاحا خاصا به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلا ولا إلى انفهامه دليلا"[1]، ويشير عبد السلام المسدي إلى أهمية المصطلح في تحصيل العلوم وإدراكها قائلا:" ليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من العلم مقام جهاز الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال، فإذا استبان خطر المصطلح في كل فن توضح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع، فهو كالسياج العقلي الذي يرسى حرماته رادعا إياه أن يلامس غيره وحاضرا غيره أن يلتبس به"[2]

يتضح من النصين السابقين أن للمصطلح دورا فاعلا في كشف العلوم وفهمها، واستيعابها، فإذا كان الصوت آلة اللسان، فإن اللفظ آلة المصطلح وهذا الأخير آلة العلم،

---

[1] عبد الرزاق جعنيد، المصطلح النقدي قضايا وإشكالات،ط1 ،عالم الكتب الحديث، إربد الأردن،2011، ص06

[2] عبد السلام المسدي، صياغة المصطلح وأسسها النظرية، سلسلة بحوث ودراسات، بيت الحكمة، قرطاج تونس، ص27

فهو علامة لغوية تحمل دلالة يفهمها المتكلمون داخل المجموعة اللغوية نفسها بفضل التواضع.

نتيجة لهذه الأهمية، عكف القدماء والمحدثون على تصنيف المعاجم قصد توضيح الحدود المصطلحية، فالنقد مثلا " شأنه شأن باقي العلوم، له مفاهيمه وضوابطه ومصطلحاته التي هي أحد مفاتيحه وعتباته، وبدون فهمها وضبط دلالتها لا يمكن للمتلقي فهم أسراره وتدليل صعوباته وخاصة صعوبة الفهم والتلقي، باعتبارها إحدى العناصر الأساسية في الفعل الإبداعي إلى جانب القائل والمقول كما يرى أرسطو"[1]

ما يعشيه النقد اليوم من أزمة مصطلحية يقودنا بالضرورة إلى محاولة التأسيس للعتبات، وما إلى ذلك من محاولات للتقعيد المفاهيمي له، فانتقال بعض التصورات من مجال اللسانيات إلى النقد ومن مجالات مجاورة كان له انعكاس كبير، قد أدى إلى انتشار الفوضى في الكتابة والتلقي، وهذا ما تكشف عنه الكتب النقدية الحديثة القائمة على النقل والترجمة، وذات الطابع الأكاديمي.

انطلاقا مما سبق ذكره، نروم في هذا المدخل مساءلة بعض المصطلحات الرئيسة في هذا البحث الموسوم ب "الخطاب النقدي المغاربي المعاصر–بين النسقية والمقصدية–"، ذلك أن البنية المكونة له لا تخلو من تعقيدات وتداخل، وبالتالي سنقف عند مصطلح الخطاب، مصطلح النقد، مصطلح النسق، مصطلح المقصدية، من منظور معجمي واصطلاحي، وفق ما قدمته بعض الرؤى الغربية والعربية.

1–المفهوم الإجرائي للخطاب:

يخضع مصطلح الخطاب إلى مجموعة من التحديدات المنهجية التي تحاول النأي به عن مصطلحات مجاورة له دلاليا كالكلام والقول والملفوظ والنص.

1–1–المدلول اللغوي للخطاب:

[1] عبد الرزاق جعنيد، المصطلح النقدي قضايا وإشكالات، ص06

الخطاب في المعاجم العربية مشتق من الجذر اللغوي "خطب"، وتكاد دلالته المعجمية لا تخرج عن معاني الشأن والأمر، والكلام، والاشتراك في الفعل، والفصل بين أمرين، ففي معجم العين "خطب: الخطب سبب الأمر، وفلان يخطب امرأة و يختطبها خطبة، ولو قيل خطيبي جاز... والخطاب: مراجعة الكلام، والخُطبَةُ مصدر الخطيب..."[1]

ومنه فإن "المخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة ..ورجل خطيب، سن الخطبة، وجمع الخطيب خطباء، وخَطُبَ بالضم خَطَابة بالفت صار خطيبا"[2]، ويتحدد الخطاب في معجم مقاييس اللغة بكونه" خطب الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين. يقال خاطبه يخاطبه خطابا، والخطبة من ذلك. وفي النكاح الطلب أن يزوج. قال تعالى: **لاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَضْتُمْ بِهِ مِنْ خُطْبَةِ النِّسَاءِ**...والخطبة: الكلام المخطوب به"[3].

نلاحظ أن مصطلح الخطاب مشتق من الجذر اللغوي(خ، ط، ب)، وهو يدل على الكلام الذي ينجزه مُخاطِب إلى مُخاطَب، فهو يتقاطع مع الكلام والتكليم –حسب ما سبق–[4]، وقد ورد مصطلح الخطاب في القرآن الكريم بصيغتي الفعل والمصدر ويظهر ذلك في قوله تعالى :(**وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**)[5]، وفي قوله جل جلاله:(**وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا**) [6]،

وكذلك في قوله سبحانه:(**رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**) [7]وقوله تعالى: (**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**) [1]

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ص222

[2] أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر بيروت، 140هـ –1990م ، ص361

[3] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون،ج2، دار الفكر، ص198

[4] ينظر، بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، قراءة في بنية التفكير البلاغي العربي انطلاقا من مفهوم الخطاب، مقالات في تحليل الخطاب، تقديم حمادي صمود، كلية الآداب والفنون الإنسانية بجامعة منوبة وحدة البحث في تحليل الخطاب،2008، ص25

[5] سورة المؤمنون، الآية27

[6] سورة الفرقان، الآية63

[7] سورة سبأ، الآية،37

أما قوله تعالى "لا تخاطبني"، فمعنى ذلك "عند معاينة إنزال المطر العظيم، لا تأخذنك رأفة بقومة، وشفقة عليهم، وطمع في تأخيرهم لعلهم يؤمنون فإني قد قضيت أنهم مغرقون على ما هم عليه من الكفر والطغيان..."[2]، فمعنى لا تخاطبني أي لا تكلمني، ويظهر ذلك في قوله فصل الخطاب، فهو يحمل معان مختلفة لا تكاد تخرج عن الفقه في القضاء، والقدرة على الفصل بين الحق والباطل، والحكم بالبينة واليمين[3]، فالخطاب إذن مرسلة كلامية تقتضي متكلما ومستمعا ولغة وسنن، ومن المعاني أعلاه نجد أن الخطاب لغويا يقوم على المنطوق سواء كان شفويا أم مكتوبا، ويفترض وجود شخصين متحاورين أو أكثر يحكمهم موقف تواصلي معين، فيحدث بينهم تفاعل.

يدل مصطلح الخطاب في المعاجم الغربية على التلفظ والحركة، ويتضمن معنى التدافع والمحادثة الحرة والارتجال وهذا ما يتضح من فعله اللاتيني(Discurrere)، بيد أن مصدره(Discursus) يعني الركض في اتجاهات مختلفة ذهابا وإيابا...[4] ومن هنا جاء المصطلح الأجنبي(Discours)

يتضح مما سبق أن مفهوم الخطاب في اللغة العربية والأجنبية إنما يقوم على الكلام أو القول أو التلفظ بين شخصين أو أكثر، ومن ذلك يحدث بينهما حوار قائم على التفاعل وفق خصوصيات وشروط التواصل.

2-المدلول الاصطلاحي للخطاب:

1-2-1 مصطلح الخطاب في اللسانيات:

---

[1] سورة ص، الآية20

[2] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ج5، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، 1997، ص473

[3] عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي، ط1، دار العصماء سورية، 2015، ص20

[4] ينظر، عبد الرحمان حجازي، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، ج57، م15، جدة، 2005، ص124

استقطب مصطلح الخطاب اهتمام الباحثين العرب والغرب، فحاول كل باحث أن يقدم مفهوما خاصا به انطلاقا من مشارب علمية ومعرفية متنوعة مما أدى إلى تميز المرجعيات، فأضحى هذا المصطلح متداولا في ميادين كثيرة كاللسانيات والنقد والسيميائيات والدراسات الاجتماعية والثقافية والأنثروبولوجية والنفسية، فظهر على إثر ذلك تخصص جامع يسمى تحليل الخطاب.

يفضي الخطاب إلى كل ممارسة لغوية بين ذوات فاعلة، قد تتجسد تلك الممارسة في كلمة أو جملة أو نص، أو دراسة، فنجده في اللسانيات مثلا يقابل الكلام، وهذا من منظور دي سوسير، فإذا كان اللسان مؤسسة اجتماعية، فإنه يتميز عن باقي المؤسسات السياسية والقضائية، بطابعه الخاص، فهو نسق من العلامات يعبر بها عن الأفكار يقترن بالكتابة والأبجدية والأنظمة الرمزية الأخرى، أما الكلام فهو فعل فردي إرادي وذكي...[1]

يشير دومينيك مانغونو إلى ضرورة الوقوف عند هذا التمييز الذي أقره ديسوسير لكي يتسنى للباحث تعريف الخطاب بأنه بديل للكلام يتعارض مع اللسان الذي يشكل الإنتاج الفردي للمخزون في الدماغ[2]، ويمكن الحديث عن مفهوم الخطاب من منظور لساني كمقابل للجملة والملفوظ.

يأخذ هذا المصطلح معناه في تحليل الخطاب باعتباره بنية غير اعتباطية، يدل على نشاط المتكلم في سياقات مختلفة، كما أنه يتعلق بالترابط اللغوي عبر اللساني، أما الثنائية الشهيرة خطاب/ جملة فترجع إلى اعتبار الأول وحدة لسانية تتكون من متوالية من الجمل – حسب **هاريس**_

في حين يقابل الخطاب/الملفوظ؛ إذ يشكل الأول وحدة ترتبط بظروف الإنتاج(مثال نقاش تلفزيوني، مقال في جريدة، رواية..) وفق هذا المنظور فإن الخطاب والملفوظ يخضعان

[1]Cf., Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, édition talantikit,2012,p30-27

[2]Cf., dominiqu,mainguneau, initiation aux méthodes de l'analyse du discours, problèmes et perspectives, classique hachette, paris1976, p27

إلى وجهتي نظر مختلفتين، منها ما يرى بأن النص بنية لسانية، وبالتالي فالدراسة اللسانية لشروط إنتاج ذلك النص تقتضي دراسة الخطاب[1]

نسجل من النصوص أعلاه أن الخطاب وحدة لسانية تواصلية، تفوق الجملة وتقابل الملفوظ، وهذه الرؤية نجدها لدى المنظر الفرنسي بنفنست الذي أقام تمييزا بين الملفوظ والتلفظ، فخص الخطاب بتعريف مفاده "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2]، وعليه فحد الخطاب–حسب هذا التصور– يقوم أساسا على اعتباره وحدة تواصلية تفوق الجملة تتسم بقصد وتستعمل للتأثير في الآخر، وبالتالي فهو يندرج في إطار التلفظ(Enonciation) الذي يقصد به "الفعل الذاتي في استعمال اللغة، ويأتي كمقابل للملفوظ(Enonce) الذي يمكن اعتباره موضوعا لغويا مستقلا عن الذات التي أنجزت"[3]

يتحدد الخطاب أيضا بكونه "ملفوظا أكبر من الجملة، يتوجه به قصد توضيح وجهة نظر معينة، ويعرف في الفلسفة بأنه مجموعة من الملفوظات التي تبرهن على موضوع محدد انطلاقا من مجموعة من المعطيات "[4]، يتقاطع هذا التعريف مع ماقدمه بنفنست في مقام آخر إذ جعل الخطاب "ملفوظا منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل"[5].

يشخص جون ديبوا مفهوم الخطاب انطلاقا من تصورات مختلفة، منها تلك القائمة على تحديده مرادفا للكلام، والمقصود به اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تنجزه ذات متكلمة، ومرادفا للملفوظ باعتباره وحدة تضارع أو تفوق حدود الجملة، وبالتالي فالخطاب

[1]Cf., Dominique mangonneau, les termes clés de l'analyse de discours, seuil1996, p28

[2]Emille Benveniste, problèmes de linguistique général, édition gallimard,1966,p129-130

[3]Dominique maingeuneau, les termes clés de l'analyse de discours, p36

[4]Petit la rousse, librairie la rousse, paris6,1980, p297

[5]Emille benveniste, problèmes de linguistique général , p130

متوالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية، وهو أيضا ملفوظ يتعدى الجملة، منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل...[1]

الخطاب–حسب التصورات اللسانية السابقة– وحدة للتواصل، وهو المنجز الكلامي من لدن ذوات في مقام تواصلي يخضع لشروط سوسيو ثقافية، فهو يعبر عن منظومة لغوية وفكرية واجتماعية، ويتجسد غالبا باعتباره ملفوظا يوازي الجملة أو يفوقها، وهذا التصور يجعل الخطاب ممارسة فعلية لفعل التلفظ.

تتأكد وجهة النظر اللسانية للخطاب عندما يتم اختزاله في بوتقة الملفوظ–بتعبير نعمان بوقرة– "فالخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادف للملفوظ فالهدف الأساس من استعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين لا يكون الحديث إلا بهما وهما المتكلم، الذي يؤلف المرسلة تبعا لأهوائه ورغباته، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز هذه المرسلة لفهمها"[2]

1–2–2 مصطلح الخطاب في النقد:

يتحدد مصطلح الخطاب في الدراسات النقدية برؤى متباينة جدا، خاصة إذا انتقلنا من مستواه التجريدي(النص) إلى مستوى الممارسة الفعلية، فالسعيد يقطين مثلا يعقد مقارنة بين الخطاب والنص، يجعل فيها هذا الأخير أشمل وأوسع يقول "الخطاب هو الإنتاج اللفظي، وهو الموضوع الإمبريقي والمجسد أمامنا بالفعل ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية"[3]، يقودنا هذا التعريف إلى استحضار ما أورده جون ميشال آدم في تمييزه بين الملفوظ الذي يرى بأنه موضوع تجريبي يخضع للملاحظة والوصف، وقد يحيلنا هذا التحديد إلى مفهوم الخطاب، بينما يرى أن النص مجرد.

---

[1] Cf, jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, larousse2012, p150

[2] نعمان عبد المجيد بوقرة، الخطاب والنظرية والإجراء، دط، دار جامعة الملك سعود، دت، ص21–22

[3] السعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2001 ،ص16

يزداد الأمر تعقيدا كلما اتجهنا نحو التعريفات القائمة على وعي نقدي بمنظومة الخطاب وتشكله وخصائصه، فإن حاولت اللسانيات تقليص حدود الخطاب وضبط معايير له، فإن النقد سيشهد استعمالا فضفاضا لهذا المصطلح نتيجة العديد من المسببات، فميشال فوكو يعترف بصعوبة تعريف محدد رغم أنه وسم كتابه بنظام الخطاب.

يشير مصطلح الخطاب لدى النقاد إلى الفروق الفردية التي تميز النوع الأدبي الشعري عن النثري، وبالتالي فهو يؤسس الهويات، و يسهم في رسم الحدود الفاصلة بين أنواع مختلفة من الاستخدام اللغوي، ويحتوي على الأحكام القيمية والجمالية والأخلاقية والسياسية...[1]

يتناول **رولان بارث** تعريف الخطاب انطلاقا من وجهة نظر لسانية قائمة على مبدأ الاتساق والانسجام، ويخصه بالإنجاز الفردي، ولعلها الرؤية التي استمدها من دي سوسير الذي جعل الكلام إنتاجا فرديا، وجعله تجسيدا فعليا للسان، وخصه بتوصيف المادي كمقابل للتجريدي، يقول بارث" الخطاب إنجاز فردي يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه"[2]

يستخدم ميخائيل باختين مفهوم الخطاب "للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، وإلى حالات محدد ة(قول ما، ممارسة ما، عرف ما، سياسة ما، فكر ما..)من أشكال الخطاب المتنوعة، ومن ثم فإن الخطاب والممارسة الاجتماعية شئنا أم أبينا ليسا مقيدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتي يمكن أن ندعوها بالأنظمة أي أنظمة الخطاب الاجتماعية"[3] . يتضمن تعريف باختين مجموعة من المحددات لعل أولها الفعل (action) الذي جعله مقرونا بالكلام و الكتابة، فالخطاب إذن يكون شفويا ومقيدا بنظام الأبجدية، والمحدد الثاني خصوصيته فهو يتجسد في

[1] ينظر، ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم عز الدين اسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية القاهرة،2001، ص27-29

[2] رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء القومي بيروت لبنان، 1998، ص93

[3] عبد الرحمان فهمي حجازي، مفهوم الخطاب، ص133

القول والفكر ومختلف الممارسات الأخرى، لكن الذي يحكم الخطاب هو الأنظمة وغالبا ما تكون لغوية وأيديولوجية.

بالإضافة إلى ذلك يرى باختين أن الخطاب يرتبط بالكلمة المنطوقة، أي اللغة المجسدة، ويقوم على مبدأ الحوار والعلاقات الحوارية[1]؛ ومعنى ذلك أن طابع الخطاب شفوي، أي ما يتم النطق به في مكان وزمان معينين، ويكون بين ذوات فاعلية في إطار حواري ويكون ذلك باللغة وبما يفوق اللغة؛ بمعنى تمثل السياقات. وهذا التصور نجده لدى الكثيرين ممن اختزلوا الخطاب في الشروط التي أنتجته.

يبدو مصطلح الخطاب أكثر تعقيدا في فلسفة ميشال فوكو، فهو يخصه بتعريفات كثيرة تقتضي حفرا في خصوصيته وطبيعته، فالخطاب لا يعني فقط اللغة المنتجة من ذات معينة وإنما يتعلق بالأنظمة الخطابية والسلطة، ويفوق حدود البلاغة، فهو يعني "مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات، والتي تنتسب إلى نفس نظام التكون"[2]، يضيف أيضا "هو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى مالا نهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي تستطيع تحديد شروطها ووجودها"[3]

من خلال هذين النصين، نتوقف عند دلالة الخطاب لدى فوكو، فهو مجموعة من العبارات، والعبارة يقصد بها المنطوقات وبالتالي يشكل المنطوق وحدة أساسية في الخطاب كما كانت الجملة وحدة أساسية في اللسانيات، وتنتمي هذه العبارات إلى مجموعة معقدة من العلاقات والروابط، وهو ما يسمى بنظام التكون. أما التشكيلة الخطابية يتمثل في مجموعة من المنطوقات المرتبطة فيما بينها، وتخضع هذه التشكيلة والخطاب للمنهج الأركيولوجي.

---

[1] ينظر، عبد الرحمان فهمي حجازي، مفهوم الخطاب، ص132

[2] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يقوت، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1987، ص100

[3] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص100

يتضح مفهوم الخطاب لدى فوكو في تعريف آخر باعتباره "مصطلحا لسانيا يتميز عن نص وكلام وكتابة وغيرها بشمله لكل إنتاج ذهني سواء كان نثرا أو شعرا، منطوقا أو مكتوبا، فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا... للخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليها، بل قد يكون خطا مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما..."[1]

من جملة الفرضيات السابقة، يمكن القول بأن الخطاب آلية تواصلية، رسالة كلامية بين شخصين أو أكثر، قد يتجسد في كلمة أو جملة أو نص، ولا يخضع الخطاب إلى الحجم، وإنما تحكمه العلاقات التي تربط ذلك التتابع، وفي النقد يتم وسم الجنس بالخطاب الشعري والخطاب النثري، ويحمل الخطاب الأفكار والمعتقدات فهو ليس رسالة لغوية مقيدة بالكتابة، فقد يكون منطوقا متبادلا في الحوار يصدر من ذات إلى أخرى أو إلى ذوات مختلفة قصد التأثير.

والخطاب اسم جامع لكل الأصناف التعبيرية الأدبية والاجتماعية والسياسية والعلمية والثقافية، وبالتالي تتحقق فيه صفة اللغوي والأيديولوجي والذات المنتجة والمستقبلة، فيكون بذلك شكلا من أشكال التخاطب الإنساني القائم على تقنية الحوار والتفاعل.

تبرز خاصية المقصدية في الخطاب لدى سيرل فهو يرى بأنه "فعل قولي* في التواصل، لابد له من شروط تحضيرية تلخصها صفة الأهلية والاختصاص، وشرط الصدق بأن يؤمن المرسل بما يقول ويفعل، في حين تشير الشروط الجوهرية إلى صدق المقاصد أو النوايا بما لا يتعارض مع المعتقد والرغبة"[2]، الخطاب إذن فعل كلامي مثله مثل باس الأفعال التي ينجزها المتكلمون في مقامات تواصلية، ويشترط في هذا الفعل الصدق والقصدية.

---

[1] ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، ص09

*(act de parol) الفعل القولي هو يتم بواسطته التعبير عن شيئ ما،

[2] نعمان بوقرة، الخطاب والنظرية والإجراء، ص21

يؤكد طه عبد الرحمان هذه الخاصية أيضا في تعريفه "حد الخطاب أصل كل تعامل كائنا ما كان، لكن ماهيته ليست في مجرد إقامة علاقة تخاطبية بين جانبين فأكثر، لأن هذه العلاقة على قدرها وفائدته قد توجد حيث لا يوجد طلب إقناع الغير...وقد يحصل الجانبين القصديين المطلوبين في قيام هذه العلاقة، هما قصد التوجه إلى الآخر وقصد إفهامه مرادا مخصوصا...وإنما حقيقة الخطاب تكمن في كونه يضيف إلى القصدين التخاطبين المذكورين هما: قصد الادعاء وقصد الاعتراض"[1]

2- التحديد المفهومي لمصطلح النقد:

يقوم التواصل الإنساني على مجموعة من القواعد والشروط التحضيرية والتمهيدية لنجاح هذه العملية، والنقد في المقابل عملية تواصلية تحدث بين النص والمتلقي، فهو ممارسة فعلية للخطاب من منظور استكشافي وتحليلي بواسطة اللغة.

إن النقد قديم قدم الأدب وقدم الإنسان ذاته، فقد رافق هذا الفعل التواصلي حركات الإبداع البشري على مختلف العصور، وتباينت صوره من ثقافة إلى أخرى كما نجد تشاكلا واضحا يميزه تكشف عنه الممارسات في المدونات، وعليه ارتأينا أن نقدم بعض التعاريف اللغوية والاصطلاحية لتحديد الحد المفهومي للنقد.

2-1 مفهوم النقد معجميا:

ورد مصطلح النقد في المعاجم العربية بصور مختلفة تتفق جميعها في الدلالة، وهي الحكم والتمييز، جاء في لسان العرب "تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، والنقد: تمييز وإعطاؤها إنسانا؛...ونقدت له الدراهم أي أعطيته، فانقدها أي قبضها"[2]

نجد الدلالات ذاتها في معجم أساس البلاغة يقول صاحبه" نقده الثمن، ونقده له فانتقده، ونقد النقاد الدراهم ميز جيدها من رديئها"[3]، وفي معجم مقاييس اللغة يتحدد النقد

---

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء المغرب،1998، ص255

[2] أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، مج1، مادة نقد، ص425

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، راجعه إبراهيم فلاتي، دار الهدى عين مليلة الجزائر،1998، ص687

بكونه "النون والقاف والدال يدل على إبراز شيء وبروزه...ومن الباب: نقد الدِّرهم، وذلك أن يكشف عن حاله في جودته أو غير ذلك.. وتقول العرب: مازال فلان ينقد الشيء إذا لم يزل ينظر إليه.."[1]

تشترك النصوص الموضحة في دلالة كلمة النقد التي تعود اشتقاقيا إلى الجذر اللغوي(ن، ق، د) ويحيل إلى التمييز والإعطاء والقبض، والتبادل، ويتعلق النقد بالدراهم، أي أنه يندرج في المعاملات الاقتصادية والتجارية والاجتماعية، وبالتالي يرتبط بغير المجال الأدبي، وعليه يمكن القول إن النقد فعل اقتصادي يقوم بين طرفين أو أكثر عن طريق التبادل النقدي(الدراهم).

بالإضافة إلى المعاني السابقة (الحكم، التمييز، القبض، الإظهار) يضيف الجوهري في صحاحه معنى ثالثا للنقد يتمثل في الحوار فيعطيه بذلك بعدا آخر غير بعد التعاملات الاقتصادية، يقول في هذا النطاق "ناقدت فلانا، إذا ناقشته في الأمر"[2]، فالنقاش والمناقشة عملية تتعدى ما سبق ذكره.

إذا توجهنا إلى الثقافة الغربية فإننا نجد كلمة النقد تحيل إلى الدلالة ذاتها في الثقافة العربية، فجذورها تعود إلى الأصل اليوناني، فهي "مشتقة منkriseis، أي الفصل والتمييز، ثم صار معناه الحكم"[3]

2-2-مفهوم النقد اصطلاحا:

يشكل النقد إضاءة فكرية لعوالم النصوص، فهو مساءلة تحليلية لمختلف الجوانب السطحية والعميقة، والنقد في الحقيقة ينأى بنفسه عن مصاف الأحكام القيمية والذاتية والشكلية التي لا تعدو أن تكون طبقة أولية من طبقات الممارسة النقدية.

---

[1] أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، باب النون، ص467-468

[2] الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم عبد الله العلايلي،ط1، مج2، دار الحضارة العربية بيروت،1974، ص599

[3] آن موريل، النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات قضايا، ترجمة إبراهيم أولحيان ومحمد الزكروي،ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة،2008،ص11

ومما لاشك فيه أن هذا المصطلح يعاني صعوبة تحديده مفهوميا ومنهجيا، ومرد ذلك تباين وجهات النظر، فقديما عد النقد تمييزا للجيد من الرديء وقد كانت سوق عكاظ موردا للأحكام النقدية على الشعر والشعراء، ومع مرور الزمن أصبح النقد عملية تخضع للشرط الأخلاقي ليصبح لاحقا نشاطا لغويا يتجاوز القراءة السطحية إلى فك مغاليق النص.

أما حديثا بدأ مفهوم النقد يتغلغل في الدراسات الأدبية واللسانية وجميع صنوف المعرفة، مما أكسبه دلالات كثيرة لا تعكس بالضرورة واقعه الممارساتي بقدر ما تسعى إلى التنظير له، ففي نظر البعض لايزال هذا الفعل التواصلي عملية تذوق وحكم وهو الأمر الذي ذهب إليه إحسان عباس قائلا "إن النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة، أو الشعر خاصة، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقسيم، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا، مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز"[1]

يقود هذا التعريف إلى استشكال معرفي مفاده، هل النقد صنف من أصناف المعرفة؟ أم أنه جهد عضلي بواسطة الكتابة يخضع لمعيار القراءة الذوقية والأحكام المعيارية؟ ومن هذا المنطلق اختلفت توجهات الباحثين في وضع حد للنقد، فحسب ما ورد في معجم المصطلحات العربية فإنه "مجموعة من الأساليب المتبعة(مع اختلافها باختلاف النقاد) لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى والمحدثين بقصد كشف الغامض وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها النقاد"[2]

لا يخلو هذا التعريف من التعميم، ذلك أنه يجعل النقد عبارة عن مجموعة من الأساليب دون الكشف عن طبيعتها، ودون تحديد الآلية المعتمدة في فحص الأثر الأدبي، ولا يخرج النقد عن دائرة الحكم وتقنين المنهج، وبالتالي فهذا التعريف يعتريه النقص والدقة

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار الثقافة بيروت،1983، ص05

[2] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان،1979، ص229،228

خاصة إذا تقصينا حركة النقد في عالمنا اليوم، وهذا نجده أيضا لدى المسدي حين سلم بأن النقد" هو الخطاب الواصف للأدب بغض النظر عن مستويات الوصف، وتوظيفاته"[1]

إن مسألة علمية الأدب التي نادى بها الشكلانيون الروس في أعمالهم، نكاد نجد لها خطا يوازي تلك التصورات في محاولة علمية النقد، من حيث التأسيس المنهجي، باستنطاق النص الأدبي من منظور علمي، غير أن هذه القضية تبقى مثار جدل لدى الكثيرين وحجتهم في ذلك "أن العلم يحدثنا عن العالم الحسي، بينما يتحدث النقد عن الأدب الذي يتحدث عن الإنسان وعما يفعله في هذا العالم حديثا ذاتيا قوامه الوجدان"[2]،

إن ما تعانيه كلمة النقد اصطلاحيا ليس وليد اللحظة الراهنة، وإنما هو امتداد لتفاصيل قديمة كانت ولاتزال تسيطر على الوعي النقدي في المنظومة العربية التي لم تتخلص من تبعية الحكم والتمييز والتقييم دون التقويم، فعبد الملك مرتاض مثلا نلمس في تعريفه للنقد محاولة تجاوز للتصورات القديمة، لكنه يقع في مأزق التعميم والمنهج وفي جدلية الجنس يقول "لم يعد مجرد أحكام ساذجة أو متحيزة وحتى نزيهة وموضوعية، ولكنه أمسى ممارسة معرفية شديدة التعقيد، ولا تجتزئ بإصدار الأحكام الجاهزة للنص الأدبي أو عليه، ولكنها تعمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي، وتأويلها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية..."[3].

خلاصة التعاريف السابقة تجعلنا نعيد النظر في تأسيس شبكة مفاهيمية للنقد، باعتباره نشاطا معرفيا ولغويا، ولكن أي معرفة وأي لغة؟، يمكن أن نثير مسألة أخرى تبدو أعمق لعلها تتعلق بالوضع الإشكالي للنقد بوصفه فعلا لا يقتضي الفهم والبناء بقدر ما يسعى إلى تأسيس تساؤلات وفرضيات جديدة وهي النقطة التي يؤكدها أحد الباحثين قائلا " النقد الأدبي من حيث هو موضوع يتصف وضعه المعرفي بأنه إشكالي؛ إذ لا يستقر ولا

---

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دط، دار الكتاب الجديدة ليبيا، 2004، ص99

[2] محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط،1999 ، ص163

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دط، دار هومة، الجزائر،2002، ص227

يرضى بحدود صارمة ولا يقنع بمرجعية أو استراتيجية واحدة: إنه حقا ميدان معرفة دينامية يحقق المقبولية بإيجاد درجات مختلفة من المعقولية التي لا تنفي التعارض والتسليم بالاختلاف الذي كلما رام الابتعاد عنه رجع إليه بقوة، باقتراح بدائل تزيد الوضع تعقيدا وإشكالا..."[1]، وبالتالي فالنقد إذن عملية معقدة تتعدى الوصف والتفسير، وتخرج عن تقنين المنهج، فهو يتعالى عن مرجعية مؤسسة إلى مرجعيات ثقافية متعددة.

مما سبق نجد أنفسنا إزاء زخم معرفي كثير يحتاج إمعان النظر، فنحن بحاجة إلى تحديد دقيق لهذا المصطلح، والواقع يقول عكس ذلك، فالنقد تفاعل وحوار بين النص والناقد بواسطة فعل القراءة الواعية، وفي عصرنا لا يؤلف ميدان نظرية، وليس علما ، وهي الفكرة التي صرح بها رولان بارث في كتابه نقد وحقيقة، يقول "ليس النقد هو العلم، فهذا يعالج المعاني وذاك ينتجها. غير أن النقد يحتل مكانا وسطا بين العلم والقراءة. فهو يعطي الكلام المجرد لغة، ويعطي اللغة الأسطورية كلاما. وهي لغة صنع العمل منها وعليها تقوم المعالجة العلمية.... إن كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يولد معنى يشتقه من الشكل. فالشكل هو العمل"[2]

تصور رولان بارث للنقد معقد جدا، وليس من السهل تبصر دلالاته، نظرا للمرجعية المعرفية التي يتكئ عليها، وللغة التي يكتب بها، ففي قوله إنه يتوسط العلم والقراءة، يمكن أن نفترض أن النقد ليس علميا ولن يكون لأنه يقوم على اللغة، ينطلق منها وإليها، وهي قوام العمل ومنه يتولد معنى وذلك المعنى أولي، وليس المقصود به الفهم، وإنما هو شكل من أشكال التدمير لسلطة اللغة باللغة.

النقد، إذن، شكل من أشكال القراءة القائمة على تبصر لغة العمل، من حيث الشكل والمضمون ولكن ليس بالمعنى التقليدي لهذه الثنائية، فهو" يشطر المعاني، ويأتي بلغة ثانية فيجعلها تحوم فوق لغة العمل الأولى، أي أنه ينسق بين الإشارات. والمقصود باختصار هو

---

[1] محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص09

[2] رولان بارث، نقد وحقيقة، ترجمة نذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري،1994، ص101

إجراء تشويه"[1]. هذا التشويه لا يحمل المعنى الأخلاقي للكلمة، بقدر ما يعبر عن جمالية إعادة الصياغة لما سبق من أصوات وكلمات وصور، فالنقد يسعى ليكون كلاما على كلام، لغة على لغة بواسطة اللغة دون أي رقابة أو منهجية، فهو محاولة للاكتشاف والتشويه.

❖ **محاولة تركيب:**

الخطاب النقدي:

يقصد بالخطاب النقدي مجموع المقولات الإجرائية التي تستند عليها الممارسة النقدية، وهو شبكة من المفاهيم المعرفية واللغوية التي يتخذها الناقد في تأسيس رؤيته اتجاه قضايا أدبية وشعرية، قد يخضع الخطاب النقدي لسلطة المنهج، وقد يتجاوز ذلك إلى بناء فرضيات وتأسيس إطار نظري وجهاز مفاهيمي.

ويكون مدونة معرفية موضوعها النص الأدبي وما يحمله من قضايا، فيأتي الناقد ليثيرها وفق رؤية محددة انطلاقا من عدة نظرية، ومنهجية واصطلاحية، والذي يميز الخطاب النقدي أنه يتجاوز مقولات النص الأدبي ليبني نصوصا أخرى تكون أكثر تعقيدا من مجرد التحليل، وبالتالي فهو يمثل "كل نص يعلق أو يحلل عناصر العمل الأدبي وفق معايير أو مقاييس بنيوية أو شكلية أو نفسية أو اجتماعية"[2]

يمكن أن نخلص إلى نتيجة أخرى تتعلق بطبيعة هذا الخطاب في أنه "يفصح عن نفسه من خلال ما يسجله الناقد من نص أو مجموعة نصوص أو ممارسة وضعت لمساءلة موضوع بعينه انطلاقا من قراءة معينة، وقد يكون الخطاب النقدي منجزا فرديا أو منجزا علميا، يمثل حقبة زمنية بوصفه خلاصة مقومات مشتركة تجلت في خطابات تدور حول موضوع أو جنس نقديين"[3]

---

[1] رولان بارث، نقد وحقيقة، ص102

[2] حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي، ص23

[3] حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي، ص23

3-النسق(system)* في التصور اللغوي والنقدي:

ارتبط مفهوم النسق باللسانيات البنيوية، ثم امتد إلى السيميائية، والعلوم المجاورة لها حتى أضحى عنصرا مهما في العلوم المعرفية الحديثة مما أكسبه طابع الانفتاح بعدما كان يتسم بالانغلاق مع ديسوسير.

3-1-النسق في اللغة:

يعود الجذر الاشتقاقي للنسق في اللغة العربية إلى مادة(ن، س، ق)، ويحمل دلالة الانتظام والتتابع والاتساق، ففي معجم لسان العرب مثلا ترتبط هذه الكلمة بالنظام، وفي ذلك يقول ابن منظور "النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، في الأشياء، وقد نسقه تنسيقا، ويخفف"[1]، وفي معجم مقاييس اللغة أيضا لا يخرج عن الدلالة ذاتها كما يقر ابن فارس "النون والسين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشي. و كلام نسق: جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض. وأصله قولهم: ثغر نسق، إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية..."[2]

ترتبط كلمة نسق معجميا بالنظام، لكنها لا تضارعه، فهناك حد فاصل بينهما يرجع إلى خصوصية الكلمتين، فمادة نسق تحيل إلى ما انتظم من الأشياء وركب على نهج واحد، فتعالق بعضه ببعض، وتعاضد فيما بينه، ورتب وتساوت أجزاؤه ووحداته، فكما تتناسق الأسنان يتناسق الكلام.

والنسق في اللغة الأجنبية قديم يعود إلى الثقافة اليونانية، خاصة لدى الرواقيين الذين يعتقدون باتساق الكون وانتظامه، أما من الناحية الاشتقاقية فيعود إلى(sustema)، وهو بمعنى التنظيم، والتركيب، والمجموع، فكلمة النسق إذن تحيل إلى النظام والكلية والترابط بين العناصر[3]

---

* نشير إلى أننا ستتبى مصطلح النسق كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي(system)

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة نسق، ص352-353

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، كتاب النون، ج5، ص420

[3] ينظر، جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق العامة المتعددة) دط، شبكة الألوكة، ص08

3-2-النسق في الاصطلاح:

يتعارض مصطلح النسق مع مصطلحات كثيرة كالنظام والبنية، إلا أن المتأمل في الدراسات اللسانية والنقدية سيجد خلطا وتداخلا بينهما، فلو شئنا التأريخ لهذا المصطلح سنجده ضاربا في عمق الثقافة اللسانية، يعود استعماله إلى القرن الثامن عشر من حيث التأسيس لتداوله، وكان يقصد به مجموعة الأشياء والعناصر المترابطة فيما بينها، وهو المعنى الذي ورد لدى أنطوان ماييه وكان قبله في المعجم التقني للرياضيين والفلاسفة لدى غاليلي[1]، أما الاستعمال المنهجي لمصطلح النسق فيعزى إلى فرديناند ديسوسير الذي استعمله في محاضراته(138مرة).

وتظهر عناية ديسوسير بمفهوم النسق في مذكرته الموسومة بالصوائت في الألسن الهندو أوروبية، وهي الفترة التي سبقت فترات لاحقة أحدث فيها هذا المفهوم قطيعة إبستيمولوجية مع التصورات السابقة لطبيعة العلامة وعلاقتها بالفكر والعالم، والتي كانت قائمة على وجود علاقة بين الأشكال والأفكار، أو ما يسمى قديما بالشيء والاسم والفكرة...[2]

يشير ديسوسير إلى اللسان بوصفه نسقا(system) من العلامات التي تعبر عن الأفكار، فطبيعة هذا النسق تتعالق مع مفهومي الشكل(forme) والقيمة(valeur)، ولا تنفصل عنهما، فكل نسق هو نسق من العلامات والقيم في الآن ذاته، وبالتالي يتمثل مفهوم النسق في ذلك الاختلاف القائم بين المعاني والأشكال، دون التطابق بين الاختلافين..[3]

توضيحا لما سبق من التعقيد واللبس الذي حمله تعريف ديسوسير لمفهوم النسق، نورد ما جاء عن جورج مونان "هناك نسق ما لأن الوحدات مختلفة، ولكن فقط، عندما تعارض هذه الاختلافات بين الوحدات لنشير إلى قيم متمايزة. في الفرنسية، يمثل كل من(r)

---

[1] ينظر، جورج مونان، سوسير أو أصول البنيوية ترجمة و تقديم جواد بنيس، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان،2016-2015، ص77

[2] ينظر، مختار زواوي، دوسوسير من جديد، مدخل إلى اللسانيات، ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار روافد الثقافية ناشرون بيروت لبنان،2017، ص174-176

[3] ينظر، مختار زواوي، دوسوسير من جديد، مدخل إلى اللسانيات، ص177

الذي يتحقق بارتجاح لساني و(R) المتحقق بارتجاح لهوي(R) المتحقق باحتكاك طبقي عميق وحدات مختلفة بمادتها وشكلها الصوتيين. لكن هذه الاختلافات ليست لها قيمة تعارضية"[1]

بالعودة إلى التحديد المفهومي لهذا المصطلح فإننا نجده بمعنى "مجموعة بنيات منسجمة، والذي عناصره التي تتألف منها تحافظ على مرجعها وتبقى ضرورية لسيره الحسن وتطويره، حتى لو كانت مفصولة من سياقها..."[2]، يحمل هذا التعريف جملة من المحددات الخاصة بالنسق كالانسجام والتآلف والانغلاق، وهذه المحددات ذاتها التي نلمسها في التصور اللساني.

ولعل التعريف أعلاه قريب مما جاء لدى جون ديبوا الذي يرى أنه "في اللسانيات، يعتبر اللسان نسقا، بمعنى أنه يقوم على علاقات بين عناصر عديدة، وعلى مستويات مختلفة، صوتية، صرفية وتركيبية، فكل تعديل يطرأ على أحد مكوناته يؤثر على توازنه. ويطلق اسم النسق على مجموعة من الألفاظ المترابطة داخل النسق العام للسان، وبالتالي يمكن الحديث عن نسق العدد (المفرد والجمع)، والنسق الفونولوجي والنسق الصوتي...أما النسقية فتأتي مرادفا للبنيوية."[3] يتعلق النسق بالعلاقات التي تربط العناصر ببعضها في منأى عن الأشياء التي تربط بينها، وهو متعدد فنقول النسق اللغوي واللساني، والاجتماعي والفلسفي والثقافي..

إن العلاقات التي تربط عناصر العلامة، وتشكل نسقا ما يمكن اختزالها في نمطين، علاقات تركيبية وعلاقات ترابطية. ففي قولنا مثلا: علم أحمر فإن العلاقات التي تختزل ضمنها علامة علم وأحمر بموجب تسلسلها داخل خطية الخطاب هي ما يطلق عليه علاقات تركيبية، إذ ترتبط العلامة أحمر دلاليا بعلم فهي معرفة به وتدل على نوعه، أما

---

[1] ينظر، جورج مونان، سوسير أو أصول البنيوية، ص81

[2] Le robert pour tous, dictionnaire de la langue française, concoure de Alainrey, rédaction de Danièle Morvan, dictionnaire le robert, paris, 1994, p122

[3] Cf., jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, p475

مورفولوجيا فقد وردتا بصيغة المفرد. بينما تسهم العلاقات الترابطية في وصل العلامة بالعلامة التي تقاسمها الخصوصيات نفسها، فالعلامة أحمر تتضمن معنى اللون مما يجعلها ترتبط بالعلامات(أزرق، أخضر، أبيض...)، ومنه فقيمة العلامة أحمر تتحدد بموجب ارتباطها باسم معين، و بنعوت أخرى للون داخل اللسان.[1]

يحدد رولان بارث النسق من وجهتين، وجهة خاصة ضيقة على أنه "تعارض على مستوى الاستبدالات(plan des paradigmes) مع مستوى الترابطات(plan des syntagmes). أما من الوجهة العامة فالنسق هو مجموعة من الوحدات والوظائف مثل النسق اللساني ونسق الموضة"[2]، يتميز النسق بخاصيتي التعارض والترابط، وأنه ينم عن عناصر تتداخل فيما بينها، فيحدث تفاعل مما يؤسس لأنساق مختلفة ومتعددة.

أما غريماس فيعتبر من الذين حاولوا التأسيس لطبيعة النسق من خلال فرضيات تتعلق بالنص من بينها: هل يوجد نسق واحد يحكم النصوص، أم أن لكل نص نسق خاص به؟ وكيف نوفق بين كونية النسق وخصوصيته في الآثار الأدبية؟، وعليه يمكن أن نمثل بالنموذج العاملي الذي قدمه هذا الباحث كنسق يرتبط بكل النصوص السردية[3]

ويمثل محمد مفتاح أحد المهتمين بالنسق؛ حيث يعترف بصعوبة تحديد حد مفهومي له لأنه يربو عن العشرين تعريفا، إلا أن المشترك بينها أن النسق يقوم على الترابط بين مجموعة من العناصر والأجزاء المتمايزة، وأنه يتسم بالدينامية والتفاعل مما يجعله مفتوحا؛ إذ يشير إلى ذلك قائلا: "النسق اللغوي أو الخطابي متفتح بالضرورة لأنه مرتبط بتحولات المجتمع وبحالاته المتغيرة، ولذلك كلما راعى المنتج للخطاب مقامات الخطاب كان أقرب

[1] ينظر، ماري نوال غازي بربور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس الجزائر،2007، 106

[2]Cf., Roland Barth, system de la mode, édition seul, pars,1967, p169

[3] ينظر، أحمد يوسف، القراءة النسقية ووهم المحايثة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، 1428هـ-2007م ، ص138

إلى الإقناع والإمتاع فالنسق اللغوي، إذن منغلق ومنفتح في آن واحد"[1]، يحيلنا هذا القول إلى مقولة النسق المفتوح وتمثل مقولة السياق الذي أقصي منهجيا من الدراسات البنيوية.

3-3-خصائص النسق:

يتميز النسق بمجموعة من الخصائص والمقومات يمكن أن نجملها في الديناميكية، والانفتاح والعلائقية، وهذه المميزات تمنحه طابع الانفتاح.

- **الديناميكية:** لم يعد النسق نظاما أحاديا كما كان في لسانيات ديسوسير، لقد أضحى وظيفيا يتأثر بالمحيط والسياق، "فالنص أو الخطاب أو الجنس الأدبي، في نسقه الداخلي، عناصر ديناميكية فعالة خاصة به، بمعنى أن هناك نوعين من الديناميكية: ديناميكية داخلية وخارجية. أي: يتطور النسق الأدبي بفعل التطور والخلخلة والانزياح الداخلي. وبعد ذلك، يتطور حركيا بفعل مؤثرات سياقية خارجية. ومن هنا يتحول الثبات إلى حركة، كما تتحول المحايثة السانكرونية الساكنة إلى تغير ديناميكي متحرك ومتطور"[2]
- **الانفتاح:** يتجاوز النسق البنية المغلقة، ويتعداها إلى الانفتاح على أنساق مختلفة ومتعددة، وعلى سياقات متباينة منها المرجع والمحيط، فنسق الأدب مثلا ليس مجرد عناصر لغوية داخلية ثابتة، بمعنى ليس مجرد تراكيب يمكن تحليلها إلى بنى كبرى وصغرى كما كان سائدا مع البنيوية، "بل هو نسق مركب يتكون من مجموعة من الأنساق في إطار بنيوية وظيفية ديناميكية منفتحة على الذات والمرجع، والمقصدية والسياق التداولي، والثقافي والواقعي والمجتمعي..."[3]

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1،1996، ص48

[2] جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص25

[3] جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص28

❖ **العلائقية:** يخضع النسق إلى علاقات داخلية تتمثل في العلاقات البنيوية بين مختلف عناصره، وعلاقات خارجية تتمثل في علاقته مع باقي الأنساق الأخرى، مما يحدث تفاعلا بين مكوناته فيدخل في علاقات تبادلية محلية أو كونية[1]

إن الخصائص التي سبق ذكرها تبين لنا طبيعة النسق المفتوح، وتوضح طابعه الهجين، فهو مزيج من الأنساق والأسيقة وبالتالي نجده متعددا ومتداخلا، ويصعب فهم علاقاته الداخلية دون الاستعانة بما يربطه بالخارج، ولذلك نجد جنوحا في الدراسات النقدية المعاصرة إلى تمثل مقولة الذات، والتاريخ، والظروف، والثقافة في تحليل النصوص الأدبية، لأن دراسة بنيتها اللغوية فقط لم يعد كافيا.

يمكن القول إن الكتابة النسقية كتابة تتخذ النسق اللغوي أساسا، وتتجاوزه في الآن ذاته لتستعين بأنساق متنوعة(فلسفية، اجتماعية، لسانية، ثقافية...)، كما أنها تتسم بالشمولية والكلية ومحاولة التقنين للظواهر لأنها "تستخدم العقل والمنطق، والاستعانة بالبرهان والاستنتاج، والاحتكام إلى تبادل الحجج والأدلة...وتمثل القياس بمختلف أصنافه، والتسلح بالحجاج...يعني هذا أن الكتابة النسقية هي كتابة منطقية حجاجية وجدالية وحوارية بامتياز"[2]

4-المقصدية بين التصور الفلسفي والتمثل اللساني:

عرفت الدراسات اللسانية تطورا ملحوظا بدأ يظهر شيئا فشيئا بعد انتشار كتاب ديسوسير، الذي أسهم في بلورة الرؤى وقدم بدائل منهجية لدراسة اللسان دراسة علمية تتلاءم وطابعه التجريدي، إلا أن الكثيرين لاحظوا قصورا في هذه الدراسة من حيث إقصاؤها للكلام والمرجع والقصد، هذا الأمر مهد الطريق إلى تشكل مقاربة جديدة تعمد إلى تبني الكلام موضوعا لها، وتتخذه عينة لفهم وتحديد السلوك اللغوي باعتباره فعلا إنجازيا يتضمن قصدا.

[1] ينظر، جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص29

[2] جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، ص14

إن مقصدية الكلام موضوع قديم تجاذبته حقول معرفية عديدة في تراثنا العربي أثمرت ما يسمى بعلم المقاصد، والقصد قوبل بالغرض تارة، وبالمعنى تارة، وبالنية تارة أخرى، ولكي يتضح مفهوم المقصدية في اللسانيات خاصة لدى التداوليين(سيرل وغرايس)، ولدى الظاهراتيين (هوسرل)، ولدى النقاد كمحمد مفتاح مثلا سنقف أولا عند بعض التعاريف.

4-1-المقصدية لغة:

تحيل المقصدية في اللغة العربية على الوجهة والسبيل واستقامة الطريق، وهي مشتقة من الجذر اللغوي(ق ص د) ومنه يقصد قصدا، فهو قاصد، والقصد بمعنى العدل، وأصل كلمة قصد النهوض نحو الشيء، ومنها دلالة الاعتدال والعزم، ومن ذلك قوله تعالى{وعلى الله قصد السبيل}؛ أي على الله تتبين الطريق المستقيم بالدعاء والحجة الواضحة[1]

وجاء في مقاييس اللغة بأن القاف والدال أصول ثلاثة لها دلالات، منها إتيان الشيء ففي قولهم أقصده السهم، إذا أصابه فقتله، ومنها دلالة الكسر، والدلالة الثالثة الكثرة، ومنه الناقة القصيد؛ الممتلئة لحما، ومنها جاء قولهم قصيدة لتقصيد أبياتها لأنها تامة الأبنية...[2]

والمقصدية(intentionnalité) في اللغة الأجنبية مشتقة من الجذر(inentio) وهي كباقي الكلمات تحمل لبسا وتداخلا، إلا أن المتفق أنها توحي بالتوجه والنية، ففي الألمانية مثلا لا تتطابق كلمة(intentionnalité) مع كلمة(absicht) التي تطلق على النية، وفي الإنجليزية يمثل الاقتصاد شكلا من أشكال القصدية[3]

وعليه، فإن الدلالة اللغوية للمقصدية تشترك في النية والتوجه والعزم، وهي تتعلق بالقصد باعتباره المكون الرئيس لبلوغ تلك المساعي، وهي بذلك تتخطى الجانب السطحي إلى العمق، وبالتالي فالمقصدية تشمل المتكلم والكلام والمخاطب، وتتعلق بالغرض من

[1] ينظر، ابن منظور لسان العرب،ص179-181، والخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ص54

[2] ينظر، ابن فارس، مقاييس اللغة، ص95-96

[3] ينظر، جون سيرل، اللغة والعقل والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر،1427-2006، ص129

الرسالة، ولعل المعاني اللغوية غير بعيدة عن المعاني الاصطلاحية التي تحملها هذه الكلمة في الثقافتين العربية والغربية.

4-2-المقصدية اصطلاحا:

أحدثت المقصدية سجالا فكريا ومعرفيا بين الباحثين، فاقتسموا بين من يحصرها في شقها اللغوي، وبين من يجعلها تتعلق بالشق الفلسفي، فأضحت ترتبط بالوعي والشعور تارة، وبالعقل تارة أخرى، وكان من ثمار هذا السجال ظهور توجهات فكرية وسعت نطاق البحث، فالمقصدية تتجاوز حدود الرؤية الضيقة التي تتعلق بالنية أو الغرض، وتتجاوز بوتقة البنية اللغوية، لتجمع كل تلك التصورات.

وهي من الكلمات والمصطلحات التي حملتها كتب عربية وغربية، فعلم المقاصد في الثقافة الشرعية الإسلامية معلوم الحدود بيّن الضوابط، يستدل به على مآلات الأفعال وما يترتب عن المعاملات بغية درء المفسدة وجلب المصلحة، على أساس النية والإرادة، فالقصد من الفعل يوجب الحكم عليه. وتقترن المقاصد لدى الشاطبي بالمعاني، وحصول هذه الأخيرة إنما يكون بالعناية بالألفاظ، لأن علل الخطاب تتحدد بقرائنه اللغوية، وهي ضربان عقلية وشرعية وجب على الشارع معرفتها.[1]

وفي البلاغة العربية اقترنت المقاصد بالمعاني المترتبة عن استعمال الكلام ، فتحدث الجرجاني والسكاكي مثلا عن آليات الانتقال من المعنى الصريح إلى المستلزم، أومن من المعنى المجازي إلى الحقيقي، وقدموا قرائن لغوية وعقلية تسهم في بلورة المعنى وتحديده وتفكيكه، ومن المحدثين أيضا نجد طه عبد الرحمان الذي وسع طبيعة المقصدية لدى الشاطبي، فقسمها ثلاثة أنواع يختص كل نوع بشق معين، فمن ذلك قوله بأن المقصد ما جمع على مقصودات وله تعلق باللغة، ويتضمن معنى انعقاد الدلالة، فهو المضمون الدلالي

[1] ينظر، نعار محمد، المقصدية في الخطاب السردي المعاصر-الرواية المغاربية أنموذجا- قراءة تداولية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الحديث والمعاصر، إشراف زين الدين مختاري، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر،2013-2014، ص34-36

بتعبير الشاطبي، أما المقصد الذي يجمع على قصود ومقاصد فالمراد به المضمون الشعوري، ويرتبط باللغة أيضا، ويأتي بمعنى حصول الغرض، في حين يختص القصد بمعنى مقاصد بالحكمة وهو المضمون القيمي.[1]مما تقدم نعتقد أن المقصدية تتعلق بالمعنى والغرض والفعل، وهي نواة أساسية للتعاملات الإنسانية، وترتبط باللغة والحالات والحوادث، وتقترن بالغاية من القول أو الفعل.

4-3-المقصدية: السياق الفلسفي واللساني التداولي:

لاشك أن المقصدية قديمة قدم التخاطب الإنساني، فهي من أساسيات التواصل التي لا غنى عنها، رغم أن الضوابط التي تحددها كثيرة، إلى درجة أصبح التعامل معها صعبا جدا، وبالعودة إلى بعض الكتابات نجد أن الفلاسفة قد احتضنوا هذه الكلمة بالتحليل والتفسير داخل إطار عام تحكمه المساءلة والمناقشة.

لقد كانت غاية التأويلية لدى شلاير ماخر البحث عن مقاصد المؤلف من خلال اللغة التي تحيل إلى الأسلوب، فهذا الأخير يكشف مقاصد صاحبه، ويسهم في فهم دلالة النص، وتقوم هذه العملية على منهجين، منهج قواعد اللغة؛ إذ تتم فيه معاينة لغة النص بتحديد دلالة الكلمات والجمل والتراكيب، ومنهج التأويل النفسي الذي يعتمد على ببيوغرافيا المؤلف والسياق العام الذي أنتج فيه ذلك العمل.[2]

في المقابل تبنى هوسرل مفهوم المقصدية من منظور فلسفي؛ متأثرا بأستاذه برنتانو فيما يعرف بقصدية الشعور، والتي تتمثل في الإحالة أو اتجاه الشعور نحو شيء ما، والوعي به فهي خاصية للتجارب، لأن كل تجربة تتضمن في ذاتها ما يشبه المعنى، وقد يتعدد ذلك المعنى، وقد ينعدم أيضا[3]

---

[1] ينظر، طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص98

[2] ينظر، بوزيد صابرية، إشكالية القصدية في الممارسة النقدية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب، إشراف هواري بلقاسم، جامعة وهران الجزائر،2008-2009، ص60-63

[3] ينظر، إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، نقله إلى العربية أبو يعرب المرزوقي، ط1، جداول للنشر والتوزيع، الكويت،2011، ص228

وقد مرت المقصدية في فكر هوسرل بثلاثة مراحل، المرحلة الرياضية، المنطقية والفينومولوجية، ففي البداية يشير إلى توسيع نطاقها لتتجاوز طابعها السيكولوجي النفسي الذي هيمن عليها منذ فترات طويلة، "فلم تعد مجرد سهم موجه من الوعي (أو اللغة) إلى الموضوع، باتباع طريقة متسقة ووحيدة"[1]، وتأتي بعدها المرحلة الرياضية، حيث تبلور هذا المفهوم مع فلسفة الحساب، من خلال بحثه في طبيعة الأعداد ودراسة المحتوى.

وانطلاقا من الحساب والعمليات المعقدة، وجد هوسرل أن المقصدية بإمكانها تقديم تفسير لكيفية تحقق الوحدة الداخلية للتكوين العددي، "بشكل محدد، في فلسفة الحساب، تمثل المقصدية إمكانية الانتقال من نمط تجريدي(مادي) إلى آخر (شكلي)"[2]، وقد انتقل هوسرل بهذا المفهوم إلى الفينومينولوجيا، لتصبح المقصدية خاصية للتجارب " بمقتضى كونها ذاتية، لدائرة التجربة عامة من حيث إن كل التجارب ذات سهم ينحو من الأنحاء في المقصدية حتى لو لم يكن بوسعنا أن نقول بالمعنى نفسه عن كل تجربة إن لها قصدية... إن القصدية هي ما يميز الوعي بالمعنى الأبرز للتمييز وهي ما يبرز في الوقت نفسه كون تيار التجربة كله تيار وعي ويبرز وصفه بكونه وحدة وعي ما"[3]

فمن النص أعلاه نجد أن مقصدية هوسرل ترتبط بالوعي والتجارب، فهي خاصية للشعور بما يجري حولنا وبالمواضيع التي تحيط بنا في زمن معين، فالنظر والتفكير واللمس والحضور والغياب والخوف والاعتقاد كلها تخفي قصدا معينا وتحيل إليه، وبالتالي تتضمن المقصدية كلما هو نفسي سيكولوجي.

في سياق متصل، حاول سيرل تحديد طبيعة المقصدية من وجهة نظر فلسفية تجريدية بالمعنى الميكانيكي الذي وصفه به محمد مفتاح، فسيرل حصرها في "الحالات العقلية والحوادث التي يتم بها التوجه إلى موضوعات العالم الخارجي وأحواله أو الإشارة

---

[1]Jocelyne benoît, intentionnalité et langage dans les recherches logique de Husserl, puf,2001, p09

[2]Jocelyne benoît, intentionnalité et langage , p13

[3] إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، ص212

إليها... وحين يكون لدي قصد معين يجب أن يكون قصدا لفعل شيء ما"[1]، فالقصدية إذن سمة وخاصية للعقل، بمعنى أنها ترتبط بالتفكير وتخضع له، وهي سمة للحوادث التي نصادفها في عالمنا الواقعي من أكل وشرب ولعب وردات فعل، وهي لغوية وغير لغوية، ولا ترتبط بالوعي دائما، وبالتالي فقصدية سيرل تتضمن معنى النية.

وقد ميز بين القصد والمقصدية من خلال تخديد طبيعة كل منهما، فالقصد يرتبط بالوعي، وهو صورة من صورها ويتعلق بالقيام بفعل ما، أما المقصدية فهي أعم من القصد وتتضمنه، فليست كل الحالات العقلية والحوادث قصدية؛ لأن المخاوف والمعتقدات والقلق غير المبرر قد لا تكون قصدية بقدر ما تكون مجرد حالات شعورية، وبالتالي فهي ليست واعية، والفصل بين النوعين يخضع للسياق.[2]فإذا اتجهنا نحو النص الأدبي باعتباره فعلا كلاميا، فإننا وفق تصور سيرل سنجده يخفي مقصدية مختلفة، وتحديدها يقتضي تمثل الطريقة والقيود التي تحكم فعل القول، وغالبا ما يكون القصد التأثير في المتلقي، بينما المقصديات فمتنوعة.

لقد أحدث سؤال البحث عن مقصدية المؤلف والنص سجالا واسع النطاق منذ القديم، هذا ما ذكره إمبرتو إيكو في كتابه التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، فقد انطلق من سؤال رئيس مفاده ما الذي يقصد الكاتب قوله؟ وما الذي يقصده النص؟ وكيف يتم تحصيل تلك المقصدية بعيدا عن نوايا الكاتب؟ وهل يمكن البحث عن مقصدية القارئ أيضا؟، هذا الأمر دفع الكثيرين إلى إعادة النظر في ثالوث العملية التواصلية، خاصة بعد إعلان البنيوية موت المؤلف، وعزل السياق، وتم التعامل مع النص باعتباره جسدا معزولا عن الروح، وباعتباره بنية من العلامات الدالة في منأى عن كاتبه وعن عملية تلقيه.

فإشكالية المقصدية عادت مرة أخرى إلى المشهد اللساني والأدبي والنقدي، بعدما عجز التأويل اللغوي البنيوي عن الكشف كليا عن معاني النص، فكان من مستجدات البحث

[1] جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، ترجمة أحمد الأنصاري، دط، دار الكتاب العربي،2009، ص21

[2] ينظر، جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، ص21-23

ظهور نزعات مناهضة أعادت للمؤلف مكانته وللقارئ دوره، فأضحى للسياق دورا فاعلا في عملية التلقي والتحليل، وتحديد المقصدية، ومن بين تلك الأعمال نذكر استثمار محمد مفتاح لمقولة التاريخ استنادا لمقولات ميشال فوكو، كذلك ماقدمه رواد النقد الثقافي، وإسهامات التداوليين في هذا المجال أيضا.

إن المقصدية هي كيفية التعبير، وتعبر عن الغرض والغاية، وتقع في المحور العمودي، وتتسم بطابعها الاجتماعي، فتحصيلها يتطلب مراعاة ظروف الإنتاج وسياق القول ومقام التواصل، أما ضوابطها فليست محددة فغالبا ما تكون لغوية وعقلية ومقامية، تتضافر فيها ملكات التواصل، يقول إمبرتو إيكو "قصدية النص ليست معطاة بشكل مباشر، وحتى إذا حدث وكانت كذلك، فستكون شبيهة في هذا "بالرسالة المسروقة"، فرؤيتها محكومة بإرادة الرائي. وهكذا إذا كان بالإمكان الحديث عن قصدية النص فإن ذلك مرتبط بتخمينات القارئ. إن مبادرة تعود أساسا إلى قدرته على تخمين يخص النص"[1]، وهذه الفكرة نجدها لدى هرش ويوهل اللذان يؤكدان على عملية الاجتهاد في تحديد مقصدية النص لأنها من مقصدية المؤلف.

لقد تم تجاهل مقصدية المؤلف من لدن الكثيرين، ولذلك اقترح البعض آلية تأويلية جديدة تتمثل في إنتاج قارئ نموذجي يكون بديلا باعتباره استراتيجية نصية، وبالتالي تصبح مقولة قصدية الكاتب لا أهمية لها، ولكن هذا الإقصاء في حد ذاته يشكل خطرا على النص والفهم، فهناك حالات داخل حلقات التواصل تقتضي التعرف على نوايا المتكلم كحالات التواصل اليومي مثلا...[2]

إن التعرف على قصدية النص يتطلب جهدا مضاعفا للتأويل، تتداخل فيه استراتيجيات سيميائية وأسلوبية وتداولية، وبالتالي يقودنا الأمر إلى تمثل قصدية المؤلف

[1] إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2004، ص77

[2] ينظر، إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص78_79

باعتباره عنصرا فاعلا غائبا، يحضر أثناء القراءة والتحليل بصوره المختلفة من مؤشرات لسانية، وقرائن لغوية، ومضمرات، فالنص الأدبي يتكون من شفرات وسنن يضمنها المؤلف ليتلقفها قارئ، والخطاب النقدي يحتوي أصواتا وعلامات تقتضي مساءلة قصدية صاحبها من خلال أسلوبه و مرجعيته، وتقتضي مساءلة قصدية النص من خلال اللغة وبها.

يبرز الحديث عن المقصدية في تعاملاتنا اليومية، وفي نشاطاتنا، وفي توجهاتنا الفكرية، كما يبرز في النصوص الأدبية والنقدية التي تحتوي أسئلة تتعلق بطبيعة المنهج وطبيعة الممارسة، فكتب محمد مفتاح مثلا تتضمن بحثا عن مقصدية النص الشعري والنثري، ومقصدية الكاتب أيضا، كما تتضمن مؤلفات السعيد بوطاجين تخمينات واجتهادات عن مقصدية السرد وما يخفيه هذا الفعل، نلمس المقصدية في أعمال بول غرايس في اشتغاله على الاستلزام الحواري وكيفية الانتقال من القوة الحرفية إلى المستلزمة، كما نجد جنوحا لدى طه عبد الرحمان في مبدأ الصدق.

الفصل الأول: النسق الإبستيمولوجي للخطاب النقدي المغاربي المعاصر

تمهيد:

أولا: الإشكال المعرفي في النقد المغاربي المعاصر

1-خلفيات التشكل و التطور

2-المفهوم الإجرائي للإشكالية

3-الوضع الإشكالي للخطاب النقدي المعاصر في المغرب العربي

ثانيا: سؤال المنهج وجدلية الممارسة النقدية

1-التعريف بالمنهج لغة واصطلاحا

2-المنهج النقدي وطبيعة النص الأدبي

3-جدلية الممارسة النقدية بين الوعي المنهجي والتحليل التقني

ثالثا: الحداثة والتراث في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر

1-نسق الحداثة

2-نسق التراث

3-البدائل النظرية والنقدية في مراجعات التراث الأدبي

3-1 مسلمات تجديد فهم التراث

3-2 مراجعة ونقد النص الأدبي بين الفهم النسقي والتصور المقصدي

تمهيد:

إن تشكل الخطاب النقدي المغاربي المعاصر وليد تجربة الكتابة القائمة على قراءة النص الأدبي ومساءلته، فهو وليد خلفيات سياسية واجتماعية وثقافية أفرزتها منظومة فكرية ومعرفية امتزجت فيها مكونات العقل المغاربي بالعقل الغربي، فحدث تجانس فكري أسهم في بلورة رؤية نقدية هجينة.

وهذا الخطاب يمثل أنموذجا من المثاقفة والتداخل الذي حدث نتيجة الترجمة والدراسات العلمية في الخارج، فهو امتداد لنقد عربي ولنقد غربي حديث، وكأنه حالة من التشظي والانتشار كتلك التي خلفتها مفرزات الحروب التي شهدها العالم العربي إبان حلقات الاستعمار.

وإذا رمنا توصيف هذا الخطاب سنجعله في خانة التجربة النقدية غير المكتملة؛ لأنه لايزال في حالة تكوثر عقلي وسجال لغوي؛ فقد انبثق من رحم الثقافة المغاربية لكن بأصول غير عربية، وهذا يحيلنا إلى تمثل السيرورة التي أنشأته في هذا الفضاء دون غيره.

ولعلنا لا نجد حرجا في القول بأن استعمالنا عبارة خطاب مغاربي معاصر دون الوعي بالقصد من ذلك، خاصة وأن بعض المدونات النقدية في المغرب العربي لاتزال تحت وطأة الكتابة المتأخرة والمتعالية، والتي لا تحمل هاجس النقد في حد ذاته، ولم تصل إلى صناعته ولا إلى السعي الحثيث لتجاوز مقولة الحكم، فالخطاب كلام يهدف صاحبه إلى الإقناع، والنقد في الحقيقة لا يتضمن هذه الخاصية ولا يرمي إلى بلوغها، فهو ينزع إلى المضاربة والتوتر والمساءلة.

وأثناء البحث عن طبيعة هذا الخطاب ومكوناته، والقضايا التي يثيرها، استوقفتنا مقولة نورثروب فراي " على النقد أن يكون وسيطا بين الأدب والمجتمع لأن وظيفته الأساسية هي أن يفحص أولا العمل الأدبي ثم السياق الاجتماعي لما يدرسه. لكن ينبغي أن

يضع هذا التوسط في حسابه..."[1]، فالنقد إذن يتجاوز الحكم المعياري على العمل الأدبي، ويأخذ المجتمع بعين الاعتبار، لأن الأدب ولد من رحم هذا الأخير، وبالتالي لا مناص من التوفيق بينهما في عملية نقد النصوص، هذه المقولة بالذات جعلتنا نتساءل: إلى أي مدى يمكن تمثل هذه الفكرة في النقد المغاربي المعاصر؟ وهل استطاع الناقد المغربي أن يأخذ في حسبانه التوسط بين العمل الأدبي والسياق الاجتماعي؟ بمعنى هل خطابنا النقدي ابن بيئة مغاربية؟

لاشك أن هذه الأسئلة تتعدى حدود هذه الورقات البحثية، وتتعدى فضاء الخطاب إلى مساءلة الكتابة التي عبر عنها رولان بارث بقوله أنها "هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد والبياض. الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب"[2]، فهل يستقر معنى الكتابة في النقد المغاربي المعاصر من مجرد وسيط إلى ظاهرة إنسانية تختفي فيها هوية الجسد والصوت لما يمكن أن نسميه موت الناقد مقابل موت المؤلف لدى بارث؟

لا يمكننا بأي شكل من الأشكال رسم حدود جغرافية وزمانية للنقد المغاربي المعاصر، لأنه يحتوي تجارب تتعدى حدود الوصف وتخرج عن عتمة الأحكام الذوقية إلى بناء الذائقة النقدية كأعمال الخطيبي وعبد الفتاح كيليطو، ويحتوي تجارب لا تمت بالصلة إلى النقد، وأخرى في حدود التكون والتكوثر، وأخرى لاتزال حبيسة التعالي والتعقيد وبعيدة عن مرامي الكتابة النقدية.

وعليه يمكن القول إن الخطاب النقدي المعاصر في المغرب العربي يخضع إلى التجريب والانفتاح على المنجز الغربي الحداثي، وقد حاول هذا الخطاب أن يجد لنفسه مكانة ضمن النقد العربي من خلال السعي الدؤوب لاكتشاف الأنساق التي تشكل وتؤسس عالم

---

[1] نورثروب فراي، النقد والمجتمع، حوارات مع رولان بارث، بول دي مان، جاك دريدا، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كرستيفا، تيري إيجلتون، ترجمة وتحرير فخري صالح، ط1، كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق سوريا،2004، ص97

[2] رولان بارث، نقد وحقيقة، ص15

الكتابة المغاربية حينا والعربية حينا آخر نتيجة الممارسة التنظيرية والتطبيقية على مدونات أدبية.

أولا: الإشكال المعرفي في النقد المغاربي المعاصر

قبل الحديث عن إشكاليات هذا الخطاب سنقف عند عتبة تأسيسه وتشكله؛ باعتباره ظاهرة معرفية وثقافية، وبالتالي يكون ظهوره مرتبطا بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية،

1- خلفيات التشكل والتطور:

1-1 الخلفية السياسية:

عانت دول المغرب العربي من ويلات الاستعمار سنوات طويلة، إلا أنها مع الوقت استرجعت سيادتها وحل الاستقلال في الجزائر والمغرب وتونس، فكان من نتائجه عودة المشهد الثقافي والأدبي إلى الواجهة وكان للاستقلال دورا فاعلا في رسم مسار الكتابة خاصة بعد "الصراع الذي انبثقت منه النخبة الوطنية والمناخ الذي تنفسته المعارك التي خاضتها، كل ذلك تهيمن فيه السياسة هيمنة مطلقة، مما جعل قضية المثقفين الأولى والأخيرة قضية سياسية"[1]، وهي قضية تمت بالصلة للفرد قبل المجتمع.

ومن نتائج استقلال دول المغرب العربي، اتساع نطاق الكتابة لتشمل التعبير عن القضايا السياسية التي شغلت الرأي العام أنذاك، فأضحت الرواية مثلا تنطق بلسان سياسي وتواصل الأمر إلى الوقت الراهن، إذ لاتزال السياسة تؤدي دورا فاعلا في تحريك وتفعيل عجلة الإبداع والنقد معا، ولعل هذا ما يبرز ورود الكثير من المقاربات النقدية التي تعبر عن المواقف السياسية من مختلف النظم إلى حد التداخل بين الخطاب السياسي والنقدي، وهذا ما أسهم في توضيح ملامح الحركة النقدية كسيادة الاتجاه الواقعي في مجال الرواية ونقدها.[2]

[1] محمد عابد الجابري نقلا عن بوشوشة بوجمعة، إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي، مجلة فتوحات، ع01، جانفي2015، ص13

[2] ينظر، بوشوشة بوجمعة، إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي، ص14

ومما لاريب فيه أن النقد المعاصر في المغرب العربي قد تأثر بموجات التغيير السياسية وأنظمة الحكم، لأن الأدب هو الناطق الرسمي لها، فأضحى النقد مواكبا لها رغم تباين وجهات النظر، غير أن الأرجح أن تأثير السلطة العليا نتج عنه ظهور سلطة اللغة النقدية بعدما احتجزتها الهسهسة الاستعمارية لسنوات طويلة، ثم تلقفتها السياسات بعد ذلك.

1-2 الخلفية الاقتصادية و الاجتماعية:

لقد تميزت حركة الاقتصاد في المغرب العربي في فترة الثمانينيات وما بعدها بالتذبذب، فقد تعاقبت دوله على تجارب اقتصادية مختلفة كتجربة التعاضد في تونس والاشتراكية في الجزائر، ثم تلتها تجربة الرأسمالية بالانفتاح على السوق والبورصات الأوروبية والأمريكية، مما أدى إلى استنزاف الثروات، وانقسام المجتمع طبقتين، فالطبقة الكادحة مستبعدة ومهمشة، والطبقة البرجوازية تعيش حياة الرفاهية، فحاول النقاد أن يكشفوا عن ذلك الصراع الذي تضمنه الأدب من شعر ورواية، رغم التهميش الذي عانوا منه[1].

وإبان هذه الفترة الحديثة والمعاصرة انتقل المجتمع من مجرد البحث على لقمة العيش، إلى البحث عن الفكر، فتغيرت ملامح المجتمع المغاربي، نظرا لتغير نظرته إلى الحياة، أصبح الكاتب يعبر عن المجتمع وعن الإنسان عامة، وبدأ النقد يواكب تلك الكتابات ويستمد منها التصورات، وأحيانا يتجاوزها[2]، فعندما كتب محمد برادة الخبز الحافي تلقفه النقاد بالدراسة والتحليل، ولما خلف الطاهر وطار رواياته تلقفها السعيد بوطاجين وعصبة من النقاد بالمعاينة المنهجية لسبر أغوار السرد، كما تلقف النقاد في تونس تجارب الشعر والنثر المغاربي والعربي على غرار ماقدمه عبد السلام المسدي.

إلا أن الملاحظ على هذا الخطاب النقدي أنه وليد بيئة مغاربية، وأقلام مغاربية، لكنه لا يعنى بواقع النصوص المغاربية وعلاقتها بالمجتمع، إنه نقد واصف وتنظيري وتطبيقي

[1] ينظر، بوشوشة بوجمعة، إشكالية مفاهيم النقد الروائي، ص15

[2] ينظر، عمار حلاسة، إرهاصات النقد الحديث في الأدب المغربي، ط1، مطبعة الرمال، الجزائر،2016، ص10

يسعى نقاده إلى تمثل نظرية أو منهج أو مقاربة وتطبيقها على مدونة تخدم الغرض المطلوب، والملاحظ أيضا أنه نقد أكاديمي، وهذا الرأي في ذاته يتضمن الاستثناء طبعا.

1-3 الخلفية الثقافية:

استفاد المشهد الثقافي في المغرب العربي في العصر المعاصر من الانفتاح الذي شهده المجتمع المغاربي على ثقافة الآخر، خاصة الجامعة إذ تعتبر حاضرة علمية ومعرفية فقد أدت دورا أساسا في تأهيل "الدراسة الأدبية التي يفترض فيها العمق والفعالية والتوجيه إلى اكتساب مناهج البحث العلمي في هذا المجال، فكان من نتائجها إشاعة المفاهيم النقدية الحديثة في الوسط الأدبي، والاستعاضة عن المقاربات الانطباعية والتذوقية. بمقاربات تعتمد أدوات تحليلية مقتبسة من علم اللغة الحديث، وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي..."[1]

وتميزت هذه الفترة باستفادة النقد المغاربي من المنجز الغربي، مما دفع بالترجمة إلى النهوض خاصة ترجمة أعمال رولان بارث، وغريماس، وإمبرتو إيكو، فقد شهد النقد بروز تيارات متعددة وتوجهات مختلفة، فانتقل من النقد السياقي إلى النسقي، وتبنى النقاد المغاربة مركزية العقل وسلطة اللغة مقابل جماليات الأسلوب، كما هيمنت مقولة الشعرية، وتميزت هذه الفترة بوفرة المادة العلمية وكثرة التأليف خاصة نقد الرواية.

إن المتأمل للنقد المغاربي المعاصر سيجد محاولات للانفتاح والاستفادة من النقد الغربي، وعلى إثر ذلك شهدت الساحة النقدية زعزعة في القيم، مما أدى إلى اضطراب وغموض المفاهيم وهو الأمر الذي قسم النقد بين مؤيد ومعارض خاصة بعد تجربة البعض لفرض نظريات أجنبية على النص الأدبي بصورة أفقدته خصوصيته[2]

لقد عرف الخطاب النقدي المعاصر تغيرا ملحوظا، ومرد ذلك اعتماده على الاختلاف القائم على محاولة البحث والتساؤل، وفهم المتغيرات، وانطلاقا من هذا المبدأ فهو يسعى إلى

---

[1] بوشوشة بوجمعة، إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي، ص15

[2] ينظر، هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي، دراسة في نقد النقد، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أحمد مسعود، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2012-2013ص02-07

تحقيق شيء جديد وليس تأكيده[1]، وهذا ما يبرز اختلاف النقاد المغاربة في سبر أغوار النصوص من وجهات نظر متباينة، إذ طبع التباين خطاباتهم، مما شكل لنا حلقات لقراءتها ومناقشتها ومساءلتها من حيث البنية والوظيفة.

2-المفهوم الإجرائي للإشكالية:

يميز الباحثون بين المشكل والإشكالية، ويجعلون فروقا بينهما، فالمشكل جزء من الإشكالية، وهذه الأخيرة أعم وأشمل فهي مسألة تقتضي الاستدلال وقابلة للحل، في حين يتعلق المشكل بالسؤال، وإذا تتبعنا الدلالة اللغوية للإشكالية في المعاجم العربية فإننا نجد لها مقابلا، ذلك أنها مصطلح حديث أدخل إلى ثقافتنا وتبناه الكثير من النقاد والمفكرين لإبراز المسائل العالقة.

الإشكالية في الحقيقة من الجذر اللغوي "(ش ك ل)، وهو مصدر صناعي أقيم على مصدر آخر للفعل (أشكل بمعنى التبس). وهو(إشكال)، والإشكالية مصدر جديد في العربية المعاصرة يتضمن معنى المشكلة... نجد مصطلحا آخر مرادفا لمصطلح الإشكالية وهو مصطلح (المشكل) الذي يعني: ما لا ينال المراد منه إلا بتأمل بعد الطلب. وبهذا فإن مصطلح(المشكل) هو الأقرب دلالة إلى مصطلح الإشكالية المعاصر"[2]

ويشير محمد عابد الجابري إلى أن "لفظ الإشكالية من الكلمات المولدة في اللغة العربية(وهي ترجمة موفقة للكلمة. فإن جذرها العربي يحمل جانبا أساسيا من معناها الاصطلاحي، يقال: أشكل عليه الأمر بمعنى التبس واختلط وهذا مظهر من مظاهر المعنى

[1] ينظر، تسعديت حمادي، الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر،(حميد الحمداني، عبد المالك مرتاض، عبد السلام المسدي، أنموذجا)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف بعيو نورة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2013، ص28

[2] علي حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر،، ط1، الرّوسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 1436هـ-2015م، ص19

الاصطلاحي المعاصر للكلمة(ولكنه ليس سوى مظهر فقط)"[1]، فهي إذن كلمة عربية تدل على المشكلة واللبس والغموض والتداخل، وتقوم أساسا على المشكل وتحتاج حلا.

ويقصد بها القضية الجدلية القابلة للحل، والتي يمكن دراستها من جوانب مختلفة، وتتضمن الموقف الإيديولوجي، ويمكن الإشارة إليها على أنها مجموعة من الأفكار المستقلة القائمة على الاختلاف والمثيرة للتوتر والاشكال المعرفي والمنهجي اتجاه العقل والقضايا الفكرية[2]، وقد عبر كارل ماركس عنها بقوله " إن الإنسانية لا تطرح من الإشكاليات إلا تلك التي تقدر على حلها"[3]، وعليه يكمن طابع الإشكالية في أنها قابلة للحل، وتتعلق بالراهن وتسعى لبلوغ الممكن، فهي تصدر من لدن الإنسان لتعالج قضاياه.

وللإشكالية بعد عقلي معرفي واستقرائي، فهي تثير الشك والارتياب حول النتائج، كما أنها تقر بالإثبات أو النفي، وبالتالي يمكن وسمها بالنظرية غير المكتملة، وتتفرع إلى مشكلات، وتقوم على دافع أساسي وعلى فرضية السؤال والتقصي والاحتمالات، فقد يصل الباحث إلى إجابة وقد ينأى بها إلى إشكاليات جديدة[4]، ولعل من الأمثلة التي يمكن صياغتها ما تعلق بإشكالية العقل الغربي و مركزيته لدى ميشال فوكو وجاك دريدا، وما تعلق بالتحقيب في الثقافة المغربية لدى محمد مفتاح، إضافة لما قدمه عابد الجابري عن إشكاليات الفكر العربي، ومحمد أركون، فهذه النماذج تحلينا إلى تمثل مفهوم الإشكالية وطابعها الاشكالي القائم على السؤال والفرضيات دون الحاجة إلى الوصول لإجابة مقنعة.

تقودنا هذه المسألة إلى استحضار مقولة تلخص إشكالية الفكر العربي، ويمكن قياسها على الخطاب المغاربي المعاصر والتي مفادها بأن "المهمة الأولى والأساسية المطروحة في الفكر العربي(اليوم) هي تحقيق الاستقلال التاريخي للذات العربية، وليس من السهل ذلك إلا بالتحرر أولا وقبل كل شي من سلطة النموذج (السلف/الغرب)وآليات التفكير التي يكرسها

[1] محمد عابد الجابري نقلا عن، هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي، ص42

[2] ينظر، علي حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص20

[3] كارل ماركس نقلا عن، هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي، ص42

[4] ينظر، هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي، ص42-43

وتكرسه في آن"[1]. بمعنى محاولة التخلص من هيمنة التفكير الثنائي إلى الانفتاح على تفكير ثلاثي تفاعلي خارج دائرة المؤتلف.

3-الوضع الإشكالي للخطاب النقدي المعاصر في المغرب العربي:

يتطلب البحث في إشكالات الخطاب النقدي المغاربي المعاصر إعادة رسم ملامحه وتحديد خصوصيته، قصد الكشف عن منظومته الفكرية والمصطلحية وشبكاته المفهومية، وذلك برصد مقوماته ومدى تأثره بالآخر، وهذه الأمور تستدعي تمثل وضعه الثقافي الراهن، فماهي أهم الإشكاليات التي يتضمنها هذا الخطاب؟ وإلى أي مدى يمكن رصدها والتعامل معها؟

إن القضية الأولى التي يمكن معاينتها في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر هي غياب الوعي بمفهوم النقد، وعدم تمثل فكرة السؤال، فطه عبد الرحمان مثلا يوضح طبيعة النقد بأنه " يطرح أسئلة مسؤولة، فيتعدى بذلك نقد العقل المعروف، إلى نقد النقد نفسه، وبالتالي يتكون عندنا "العقل المسؤول" الذي يتجاوز العقل الخالص والعقل الناقد"[2]، هذه الفرضية تكاد تكون مهملة لدى الناقد المغاربي الذي لا نجده يطرح أسئلة فكرية ونقدية تتجاوز المستوى السطحي للعقل الإنساني، وهي الفكرة التي يدافع عنها بارث قائلا" أسأل نفسي أسئلة تتعلق بالأسلوب، والوضوح والبساطة، وهي أمور ليس من السهل تحقيقها... ليس كافيا أن يعبر المرء عن نفسه ببساطة بل عليه أن يفكر ويشعر ببساطة أيضا"[3]، والتعبير عن البساطة يخلق التعقيد ويقتضي البحث فيه.

هذه المسألة نابعة من طبيعة الممارسة النقدية التي لم تتجاوز عتبة التنظير بعد، ولاتزال رهينة سجن الجماليات والأسلوب، فالنقد لم يتحرر من تبعية الأحكام والتقييم، ولم يرق بعد إلى درجة الفلسفة القائمة على "التأمل والتنقيب، التأمل في خاصيتها وفرادتها ثم

[1] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط5، مركز دراسات الوحدة العربية،2005، ص57

[2] طه عبد الرحمان، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب،2002، ص14

[3] رولان بارث، النقد والمجتمع حوارات، ص26

التنقيب في المراجع التي تشير إليها وتدل عليها...إن الكتابة الجديدة تمتحن الصعب بوصفه لغة دالة في الرواية والشعر والمسرح...والكتابة في النقد الجديد، امتحان يحمل دلالات التعدد والاختلاف، والسر والمتعة، والكثافة والطلاقة، الأمر الذي يؤمن السبيل أمام سؤال الظاهرة، ويحرر المقدمة؛ أي كل مقدمة خجولة، أو منكفئة على نوع من الذاتية غير العالمة من عقدة الموضوع"[1]، وبهذا يتشكل الوعي بالكتابة ثم بالخطاب لتتم صناعة النقد العالم العارف بالقيمة والظواهر الإنسانية، ليخرج من دائرة التعالي والجمود، إلى حاضرة السؤال والتأويل.

وبالعودة إلى بعض الخطابات النقدية المغاربية المعاصرة فإننا نلمس فيها طابع العمومية، والاجترار، يكتفي فيها الناقد بظاهر النصوص دون العمق، ومرد ذلك انتصاره لفكرة ما، بفعل اتكائه على مقولات نظرية غربية، وهذا يفقد النقد شرعيته ومشروعه، لأنه لا ينهض على الوعي بتأسيس نظام جمالي حر ذاتي الرؤية[2]، وتأسيس هذا المطلب يتأتى من إعادة هيكلة النقد كما قال بارث في حوار له مشيرا بأنه "ينبغي أن نطور هذا الأمر أكثر إلى حد اقتراح نظرية للحب والتعاطف بوصفها قوة دافعة للنقد. منذ سنوات قليلة خلت كان النقد لايزال فعالية محض تحليلية، فعالية عقلانية تخضع لنوع من الأنا العليا التي تتصف بسمات النزاهة والتجرد والموضوعية. ولقد رغبت بالنهوض في وجه هذا النوع من المقاربة النقدية"[3]

أما القضية الثانية ، فتتمثل في غياب الهوية النقدية في الخطاب المغاربي المعاصر، لأنه منذ البداية قام على دراسات ليست نابعة من واقعه، ولم يستفد من المرجعيات المؤسسة للثقافة المغاربية، فضاعت هويته نتيجة التأرجح بين محاولة التأصيل ومبادرة التقليد، فهو إما منحاز للآخر أو معارض أومحايد، وهذا يطرح إشكالية المثاقفة وتمفصل الممارسة مما

[1] بختي بن عودة، ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، مقاربة تأويلية، قدم له وراجعه عبد القادر فيدوح، ط1، فحات للنشر والتوزيع، دمشق سورية،2013، ص26-31

[2] ينظر، عبد الدائم سلامي، كنائس النقد، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مصر،2017، ص75

[3] رولان بارث، النقد والمجتمع، ص28

يعكس هشاشة الجهاز النقدي في المغرب العربي[1]، وبالتالي فنحن أمام خطاب يفتقد للرؤية والتصور، فيه قطيعة بين الذات والمجتمع، وكأن الوساطة التي دعا إليها نورثروب غير موجودة بالأساس.

إشكالية علاقة النقد والناقد بالبيئة والمجتمع تعد مسألة جوهرية في رسم خريطة النقد والممارسة في المغرب العربي، فبعض الكتابات تندرج ضمن المحاولات التنظيرية لتشييد رؤية نقدية، مما أحدث فجوة كبيرة بين النقد والتجريب والنص المغاربي وبالتالي على الناقد أن يلتزم "بمواجهة الواقع وليس الالتفاف عليه بوعي ناقص أو بمقولات فضفاضة، مثل عالمية النظريات أو الموروث الإنساني المشرك، أو المناهج المتاحة للجميع، إن المثاقفة حتمية في ظروفنا الحاضرة، لكنها لا تتحقق تلقائيا"[2]، في ظل غياب الوعي بمقوماتها.

تتوسع هذه القضية لتقودنا إلى كيفية استقبال المنتوج الفكري والعلمي عن الآخر، إذ يبدو الأمر مثار جدل وانقسام فهناك فئة تتعامل مع الوافد برؤية تنظيرية تعليمية، وأخرى تجعله ضمن المقدس، وبالتالي فإن مناقشة هذه المسألة تضعنا أمام نوعين من الاستقبال ، استقبال بالمعنى الاصطلاحي ويقصد به كيفية تناول نقد الآخر وفهمه، والتأثير الذي يتركه في النقد المغاربي، واستقبال بالمعنى الفقهي الإسلامي ويتضمن معنى التقديس والانبهار[3]، فيترتب عنه التقليد الأعمى والتطبيق التعسفي للمقولات والإجراءات دون الاستعانة بمعنى البيئة والخصوصية، وهذه القضية ولدت في نقدنا خطابا هجينا.

ومن نتائج هذا الاستقبال، تأثر هذا الخطاب بمجموعة من المرجعات الفكرية، والنظريات التي سادت في مناخ معرفي يتمايز عن المناخ الذي نقلت إليه المفاهيم، فحدث خليط من التوجهات والتصورات، وتمثل استفادة "النقد المغاربي من منجزات النقد الغربي بالأساس، والنقد المشرقي بدرجة أقل مدار إشكاليته المعرفية المتصلة بمفاهيمه، وأنساقه

[1] ينظر، علي يوسف أحمد، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص43-53

[2] سعد البازغي، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء المغرب،2004، ص21

[3] ينظر، سعد البازغي، استقبال الآخر، ص13-14

المستمدة من مجالات معرفية وثقافية وحضارية غربية مغايرة، وهي إشكاليات راجعة بالأساس إلى صعوبة نقل مفاهيم وآليات ثقافية ونقدية من بيئتها الأصل، مما يعلل الطابع الإشكالي الذي وسم تلك المفاهيم النقدية التي مثلت مصدر سوء فهم، وقلق وتأويل ومثار التباس.."[1]، فمن صور هذه الإشكاليات اضطراب ترجمة المصطلحات كالتفكيكية، والبنيوية، والخطاب، ومن صوره التعقيد الذي وسم نقل النظريات كالسيميائية فيما يعرف بالنموذج العاملي، والمربع السيميائي، ومقولات الشعرية.

أما القضية الثالثة، فتتلخص في بنية الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، والتي يمكن القول بأنها معقدة تتسم بالغموض وتأرجح المدلول لدال خطابي واحد، إذا لم نقل بأنها تنحو نحو التشتت والفوضى، وفيها سلطة نقدية غير مبررة.

إن ظاهرة الغموض في الأدب قديمة جدا، ويعزى الأمر فيها إلى طبيعة الشعر لأنه يجنح إلى التلميح بدل التصريح، لكنها في النقد غير مبررة، فالخطاب النقدي الغربي الجديد الذي نجده في كتابات بارت، وجاك دريدا، وجوليا كرستيفيا، يتسم بالتوتر ويطرح جانبا مهما من جوانب الذات المفكرة، كما أنه يسعى لمساءلة العالم والأشياء من خلال البحث العميق في تكونها وتطورها، وإذا نحن نقلنا هذا الفكر المتوتر بهواجسه النقدية إلى المغرب العربي، وحاولنا تطبيقه على النصوص فإننا سنقع في مأزق، أولا مأزق اللغة، ثم مأزق الفكر، وبالتالي يصبح التجريب أداة لقتل النقد.

وقد أشار رونيه ويلك إلى إشكالية التعقيد والغموض التي طبعت النقد الغربي ذاته، فهو يرى بأن المرء "قد يشعر أحيانا بهبوط العزيمة من هذه الرطابة العجيبة التي حاقت بالنقد الأدبي ربما أكثر مما حاقت بأي نشاط إنساني مماثل آخر، فمن الصعب أحيانا أن نفهم مصطلحات كثيرة من النقد الأدبي وفرضياته إذا ما بدأنا بأفكار مسبقة ومفردات نتميز

[1] بوشوشة بوجمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم و أجناسية الرواية، ط1، الانتشار العربي، بيروت لبنان،2012، ص13

بها كما هو الحال دائما، من الضروري أن نمارس نوعا من البهلوانية الذهنية"[1]، لاشك أن هذه الصعوبة نابعة من رحم الفكر النقدي، والأيديولوجية، فالنقد الغربي خطاب فكر وليس خطاب لغة، خطاب إشكاليات وليس خطابا للإجابات، فهو يبحث عن الممكن والمحتمل، وهذا ما يفتقده خطابنا النقدي المعاصر الذي يتجه بالدرجة الأولى إلى اختبار صحة المقولات على النصوص قصد التأليف والتعليم، وهي مسألة تبين المفارقة الواضحة في خطابنا الرامي إلى التنظير واستعارة المفاهيم، دون العمل على تقديم نظرية عربية أصيلة قائمة على أسس فلسفية ونقدية صريحة.

ومن مظاهر الغرابة(الغموض والتعقيد) في الخطاب النقدي توظيف الرسوم والجداول الرياضية، والتداخل بين لغة النقد ولغة الحقول المعرفية الأخرى كما نجده لدى محمد مفتاح في كتابه نحو مفاهيم موسعة، وقد تعرض ناصر العجيمي لهذه المسألة في وصفه لخطاب كمال أبي ديب عندما نعته بالغموض والإبهام، ومرد ذلك استخدام الجداول والإشارات الهندسية، كمجاراة لبعض النقاد الغربيين، إلا أن هذا الأمر يربك القارئ الذي لا يملك عدة معرفية، ولا اطلاعا كافيا.

ويأتي الغموض على وجهين، غموض غير مقصود ويرجع إلى سوء فهم النص الأصلي أو المترجم، والسبب في ذلك السياق الذي نتج فيه الخطاب النقدي الغربي، ومن نتائج هذا الوجه من الغموض تشويه الأفكار والمفاهيم، أما الغموض المقصود فينتح عن الفهم والوعي بما تمت قراءته ونقله، وقد يكون غموضا لأجل الغموض بعد تعذر الفهم أو الترجمة.[2] ومهما اختلفت الأسباب والنتائج فإن الراهن يدعونا إلى إعادة النظر في دوافع الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، وفي بنيته ووظيفته، لأن المشكل الأساس هو عدم تمثل فكرة النقد داخل كل تنظير أو ممارسة.

---

[1] علي يوسف علي، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص304

[2] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، دط، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 2001، ص106-107

يحتاج خطابنا اليوم تفعيل دور اللغة لتواكب مطلب الإنسان، فإذا كانت المعاصرة هي فهم روح العصر دون القطيعة مع الماضي، فيتوجب أن يتأسس الوعي على فكرة التخلص من الثنائيات التقابلية التي بني عليها الفكر الكلاسيكي(قديم/حديث، أصالة/معاصرة، عربي/غربي، تجريب/تقليد....)، يجب التخلص من سلطة الآخر للتقعيد لسلطة اللغة لأنها الأساس، فعندما يختفي الصوت والجسد من الكتابة النقدية، سيتمكن النقد المغاربي المعاصر من المضي قدما إلى فهم روح العصر وفهم الإنسان كما ينبغي دون قيد أو تعميم يقتل الخصوصية.

ثانيا: سؤال المنهج وجدلية الممارسة النقدية:

دفعت محاولة فهم النص الأدبي الباحثين إلى تمثل إجراءات ومفاهيم، وتقنيات نابعة من تضاريسه، فكان من نتائجها ظهور المناهج التي تعاقبت على النصوص قصد سبر أغوارها، وكشف مغاليقها، وتحديد البنية التي تكونها، ونظرا للتدافع الذي شهده البحث النقدي من ممارسات تطبيقية، فقد شكل سؤال المنهج عتبة فكرية لدى المهتمين بالأدب والنقد على حد سواء، فقد أدى الاهتمام البالغ بالمناهج إلى خلق مقاربات كثيرة ومتعددة ومتنوعة، بعضها كان جيدا والآخر كان سيئا على منظومة النقد.

ومن هذا المنطلق، سنناقش مسألة المنهج النقدي، وعلاقته بالنص، ثم جدلية الممارسة، فهل يحدد النص طبيعة المنهج؟ أم المنهج يفرض نفسه على النص؟ ماهي ضوابط وحدود الناقد إزاء المنهج والنص معا؟ كيف تعامل الناقد المغاربي المعاصر مع هذا البابل من المناهج؟، لاشك أن هذه الأسئلة وغيرها طرحت من قبل، وصنفت فيها مؤلفات كثيرة، وبالتالي فهي إشكالية متجذرة في دراساتنا النقدية العربية الجديدة، إلا أن الهاجس الذي يحرك ثوابتنا هو الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، فهو وليد تجربة حديثة جاءت من احتكاك عميق بالفكر الغربي، ونلمس فيه محاولات تتسم بالجدة في تعاملها مع قضية المنهج، خاصة لدى السعيد بوطاجين ومحمد مفتاح وعبد السلام المسدي، وعبد الهادي الطرابلسي، بالإضافة إلى عبد الكريم خطيبي وعبد الفتاح كيليطو ....

إلا أن المسألة التي تجدر الإشارة إليها في خطاب النقد التنظيري والتطبيقي في المغرب العربي، أنه خطاب يجنح إلى الخطاب الأكاديمي في مرات كثيرة، فقد نجد مؤلفات تحمل عناوين كالبنيوية والتفكيكية والتكوينية، وليس بالضرورة أن مؤلفها يحمل فكرا بنيويا أو تفكيكيا أو تكوينيا أو تداوليا، فقد يكون المراد منها التعريف بمنهج ما، وتقديمه للباحث المغاربي أو التأسيس لبناء نقد منهجي، وقد يكون الغرض نقدها وهكذا دواليك.

وقبل الحديث عن جدلية الممارسة في النقد المغاربي المعاصر، سنحاول أن نقف عند الحد اللغوي والاصطلاحي لمفهوم المنهج، ثم نبرز تمثله لدى بعض النقاد المغاربة.

1-التعريف بالمنهج لغة واصطلاحا:

يتحدد المنهج في اللغة بأنه مشتق من الجذر اللغوي نهج، ويحمل دلالة الطريق الواضح والأسلوب والوسيلة، ففي قوله سبحانه وتعالى{**لكل جعلنا منكم شرعه ومنهاجا**[1]}، فالمنهاج هو الطريق وسبيل الوصول، ويشير ابن فارس إلى أن "النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول النهج، الطريق، ونهج لي الأمر أوضحه، وهو مستقيم المنهاج والمنهج الطريق أيضا، والجمع المناهج"[2]، وبالتالي يدل الاستعمال اللغوي للمنهج على الطريق والمسلك للوصول.

أما اصطلاحا نجد الكثير من المفاهيم المتعلقة به إلا أن الجامع الأنطولوجي بينها أن المنهج هو الطريق الواضح والبين، وقد ارتبط بتيارين تيار منطقي وتيار علمي، وبذلك اكتسب دلالة عامة وأخرى خاصة فالمنهج في المنطق "يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة. لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة، وهي ماتزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه"[3]، ويقصد به أيضا

[1] سورة المائدة، الآية 48

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، ج5، ص361

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر،2002، ص09

"طريقة البحث المهيمنة المؤطرة للمجهود البحثي(...)القائمة على رؤية معينة في التحليل والتعليل. وهذا الذي يوصف بالوصفي أو التاريخي أو ما أشبه، تمييزا له عن غيره"[1]

المذكور أعلاه يندرج فيما يسمى بالمنهج العقلي، وبالتالي يتسم بكونه تمثلا لمجموعة من الآليات المنطقية والصورية، يلتزم بها الباحث ليصل إلى النتائج بواسطة التدرج والاستدلال، مع الحرص على عدم التناقض. ثم انتقل مفهوم المنهج مع التطور العلمي إلى

العلوم التجريبية ليقترن بها ليدل على "المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي"[2]، فأضحى يشكل طريقة منطقية في البحث عن الظواهر بواسطة العقل والتجربة.

وأمام هذا الزخم العلمي والفكري، ووسط هذه التجاذبات والتطورات نجد أن الأدب والنقد قد تأثرا بذلك، فبعد النهضة العلمية التي مست ميادين الحياة، سارع مجموعة من النقاد إلى محاولة تمثل فكرة المنهج في تحليل النصوص الأدبية التي أخضعوها للمعاينة والتجربة القرائية، فحاولوا استنباط القوانين العامة التي تحكمها، وتؤسس بنيتها فقد انصب عمل تين على كشف القوانين التي تتحكم في الظواهر الأدبية، متبعا في ذلك المنهج الوضعي، والفلسفة الوضعية، وقد توالت الجهود قصد فصل الأدب عن الفلسفة وباقي العلوم الإنسانية، ليصبح مسرحا للتجارب العلمية، وهذا ما أفرز لاحقا الشكلانية الروسية التي نادت بعلمية الأدب[3].

لقد استفاد بعض النقاد من منجزات العلوم التجريبية كعلوم الطبيعة والكيمياء والفيزياء، وحاولوا من خلالها صياغة القوانين الكلية المؤطرة للأدب، فطبقوا مناهج الطبيعيين على الأدباء، فكما يتم تصنيف النباتات والحيوانات، يتم تصنيف الأدب من خلال قانون

[1] عز الدين البوشيخي، نظرات في المصطلح والمنهج، دراسات مصطلحية، ط3، مطبعة أنفوبرانت،2004، ص22

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ص10

[3] ينظر، سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، طَ1، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية،2004، ص08-09

الجنس والبنية والزمان، ويخضع أيضا لنظرية التطور والنشوء والارتقاء كما تخضع لها الكائنات[1]، وبهذه الصورة تشكلت معالجة الظواهر الأدبية بطريقة علمية ومنهجية، وقد هيمنت هذه الرؤية على النقد المعاصر، فمحاولة الأخذ بالمنهج العلمي هي فرضية معرفية تتعلق بإخضاع الأدب لمختبر الملاحظة والتجربة، ثم إلى قانون التفسير الذي يضمن إمكانية التعميم، وبالتالي يتخلص النقد من العشوائية والذاتية، ليتسلح بالموضوعية، لكن هذه الطرائق ورغم نجاعتها كانت ولاتزال تشكل خطرا على الأدب والنقد.

2-المنهج النقدي وطبيعة النص الأدبي:

أفرزت المنظومة الفكرية والعلمية مجموعة من القواعد المنطقية والتجريبية التي تستخدم في فهم وتحليل الظواهر، وقد كان دخولها ميدان الأدب والنقد أمرا لا مفر منه، فهواجس النقاد لا تخلو من محاولة تطوير الأدوات الإجرائية، ولا تتوقف عند حد القراءة، فقضية الفهم والتأويل فتحت المجال لخلق هذا الكم الهائل من المقولات، فالمنهج النقدي إذن هو " طريقة التعامل مع النص الأدبي تعاملا يقوم على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وفكرية، وذلك من خلال أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس الفكرية...وهو خطة يلتزمها الباحث أو الناقد لتحديد مساره، وضبط أفكاره، لكي يمضي بحثه إلى هدف واضح محدد..."[2]

ويتعلق المنهج النقدي بدراسة الظواهر الأدبية، "بطرق معالجتها والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة"[3]، فالمنهج هو مجموعة من المفاهيم المجردة والمؤطرة للبنية الكلية للنص، ويتولد من خلال شبكة معقدة من العلاقات والروابط التي تجمع ظاهرة ما (شعر أو نثر)، وتتم العملية بعد الدراسة المعمقة، ثم باتباع المنهج الكمي والتفسيري كما فعل بروب

[1] ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ط1، دار الفكر، دمشق سوريا،2007، ص19

[2] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص17

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ص11

في دراسته للحكايات الروسية، ومنه يمكن القول بأن المنهج يتولد عن النص ومنه، فوجود النص كظاهرة أسبق، والمنهج يتفرع عن ذلك الأصل وليس العكس.

والمناهج النقدية في حقيقة الأمر، ومنذ البداية ترتبط بالعقيدة والفلسفة، وقد أكد ذلك تيري إيغلتون في حديثه عن تاريخ النظرية الأدبية وعلاقتها بالتاريخ السياسي والإيديولوجي، فهي علاقة اتصال دائم، وتستمد تلك المناهج صرامتها من المنظومة الفكرية التي تولدت فيها، مما يبعد عنها صفة القوالب الجاهزة التي تتم بها صناعة النصوص. ففهمها والتعامل بها يقتضي فهم خلفياتها الإبستيمولوجة، واللغوية، والتاريخية والنظرية.

إن المتأمل لطبيعة المناهج النقدية سيلاحظ أنها تحتوي مجموعة من المقولات، وتتضمن مجموعة من الخصائص، فقد ارتبط بعضها بدراسة الجوانب السياقية وعزف بعضها الآخر، ليتجه إلى دراسة البنية اللغوية للأدب باعتباره نسقا عاما، في حين لجأ البعض إلى تمثل الاتجاهين، والنقد المغاربي بدوره شهد جملة من المناهج التي حاول النقاد استثمارها في نقد النصوص الأدبية، فمنهم من خاض غمار البنيوية كعبد السلام المسدي، وعبد الفتاح كيليطو، وعبد الحميد بورايو، والطرابلسي، ومنهم من شق حجاب السيميائية على غرار السعيد بوطاجين ومحمد ناصر العجمي، والسعيد بنكراد، وتوجه البعض إلى البنيوية التكوينية من قبل حميد الحمداني والتفكيكية كعبد الملك مرتاض، في المقابل اكتفى البعض بالكتابة عنها من قبل محمد الأمين بحري، ومحمد بكاي ومحمد نبيل الصغير، نور الدين صدار، عبد السلام بن عبد العالي.

أدى تمثل هذه المناهج في النقد المغاربي المعاصر إلى ظهور صنفين من النقد، نقد نسقي، ونقد سياقي والجامع بينهما اكتشاف مقصدية النص، فالنقد السياقي يعنى بدراسة النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي، أو النفسي وقد هيمن على الساحة المغاربية في فترة السبعينات والثمانييات، فمن المشتغلين عليه في الجزائر الناقد مخلوف عامر، ومن المناهج السياقية، النفسي والاجتماعي والتاريخي. أما النقد النسقي فيعنى بدراسة النص

ومقاربته وتحديد بنيته اللغوية، فيتم عزل المؤلف والسياقات، ومن أمثلته الشكلانية الروسية والبنيوية والأسلوبية.

لقد تبنى الناقد المغاربي المناهج بصورة مختلفة، فحدث انتقال من المرحلة السياقية إلى النسقية، ثم ظهر اشتغال آخر على محاولة تمثل المقصدية من خلال التداولية وهو الأمر الذي طرحه محمد مفتاح في مؤلفاته، وبهذه الصورة نجد التعامل مع النص بوصفه بنية لغوية غير معزولة عن السياق، كما كان الحال لدى رواد البنيوية التكوينية، وعليه فالنقد المغاربي المعاصر يتأرجح بين بناء نسق فكري ونقدي مغلق، وبين نسق فكري ونقدي مفتوح على المقصدية(مقصدية النص، مقصدية المؤلف).

3-جدلية الممارسة النقدية في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر:

هل يمكن تحديد المنهج النقدي في النقد المغاربي المعاصر؟ كيف استطاع النقد تمثله في الممارسة التنظيرية والتطبيقية؟ هل نستطيع العثور على نماذج نقدية احتكمت لمنهج نقدي بعينه؟ إلى أي مدى خضع النص إلى مقولات المنهج؟ ماهي المآخذ التي نسجلها على النقد والنقاد في المغرب العربي؟

لاتزال هذه الأسئلة وغيرها من التساؤلات تمثل هاجسا نقديا لدى الناقد والقارئ المغاربي، وللإجابة عن بعضها ارتأينا تقديم نماذج نقدية وستكون البداية مع مؤلف البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية لمحمد الأمين بحري، وكتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية- لمحمد بنيس، وكتاب في تحليل الخطاب السردي (نظرية غريماس) لمحمد ناصر العجيمي.

3-1-الوعي النقدي في كتاب البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية لمحمد الأمين بحري:

جاء الكتاب في 185 صفحة، قسمه بحري ثلاثة فصول، جاء الأول بعنوان الأصول الفلسفية في تكوينية الفكر الجدلي، عاين فيه الأسس الفلسفية التي قامت عليها البنيوية التكوينية كالمادية الجدلية لدى هيجل، والمادية التاريخية لدى كارل ماركس، ثم عرض

الفلسفة النقدية لدى جورج لوكاش وجان بول سارتر. جاء الفصل الثاني بعنوان المستويات الابستيمولوجية لرؤية العالم تناول فيه المستوى الفلسفي للجدلية والتناظر، ثم المستوى النقدي وهو ما يتعلق بالمأساوية في كتاب الإله الخفي للوسيان غولدمان، بينما جعل الفصل الثالث للمفاهيم والمقولات الإجرائية للمنهج البنيوي التكويني من فهم وتفسير ورؤية للعالم.

يندرج هذا الكتاب في نقد النقد، وقد طرق صاحبه البنيوية التكوينية بترسانة فكرية وجهاز مفاهيمي عميق جدا، قوامه الحفر في طبيعة المنهج وأسسه بعيدا عن التأريخ له، فجاء العمل عرضا ومناقشة للمقولات، يقول "ومن خلال محاورتها المصطلحية والمفهومية تسعى هذه الدراسة لأن تكون مبادرة علمية لتيسير تداول هذا المنهج وشق الحجب دون مجاهيليه التي قد تشكل البحث بموجبه من جهة، وبيان للقيمة المعرفية والنقدية التي يتوخاها نزوعه الهرمونيطيقي في تفصيل نتائجه من جهة أخرى"[1]

يحمل الكتاب هاجسا نقديا غرضه كشف القواعد الصورية للمنهج، من خلال فحص بنيته الفكرية وإجراءاته النقدية، قصد تقديمه للقارئ في صورة تختلف عن صورة النقل الميكانيكي له تفاديا للتطبيق التعسفي، وعلى إثر ذلك أخذت مقولة رؤية العالم مساحة بحثية مهمة جدا في الكتاب باعتبارها مركزا لولوج هذا المنهج فهي "تنهض بجهازها التأويلي محولة كل القيم المقدمة في العمل الإبداعي من ثقافة ووعي، ومعتقد، وتاريخ وأيديولوجيا وإبداع، وفكر وعلاقات إنسانية إلى شبكة علائقية يتم صقلها وصهرها عبر رؤية شمولية تجعل منها صورة تعبيرية عن ذهن ووعي جماعيين باعتبارها ردود أفعال وانعكاسات للعلاقات الاجتماعية تجاه الوضع السائد."[2]، إنها تمثل رؤية المؤلف باعتباره جماعة اتجاه قضايا المجتمع بصورة تغييرية للكائن، ولا تظهر في النص إلا بعد دراسة البنيات المكونة للعمل، فهي لا تتعلق بالمواقف الصريحة المعبر عنها.

---

[1] محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، دراسة في نقد النقد،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2015، ص13

[2] محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ص93

إن رؤية العالم تظهر في النصوص الخالدة للكتاب العظماء كقانون مشترك بينها، والكشف عنها يقتضي مراعاة العلاقة الجدلية بين الإبداع والواقع، من خلال صور التناقضات والصراعات، ومراعاة علاقة التناظر بين العالم المادي والفكري المجرد؛ أي بين البنية الاقتصادية والبنية الروائية وقد "أحال غولدمان التناظر بين البنيتين الفكرية والاجتماعية على مستوى أعلى مقررا ثنائية مرنة تتناظر فيها البنية الفكرية في الرواية، وبنية الوعي الجمعي المرجعي"[1]، بهذه الآلية يتم الانتقال من داخل النص إلى خارجه، فيتم تمثل السياق والمرجع للاستعانة بهما أثناء التحليل، وعليه لا حاجة إلى مراعاة سيرة الكاتب ونواياه، وبالتالي فالأدب ليس انعكاسا للواقع حسب غولدمان بعرض الأمين بحري.

يشير الناقد إلى الطبيعة المأساوية لرؤية العالم في كتاب الإله الخفي للوسيان غولدمان من خلال أعمال باسكال وراسين، فبعد المعاينة يصل إلى نتيجة مفادها أن هذه النصوص تشترك في بنية واحدة وهي المأساة بوصفها ظاهرة للصراع بين الله والواقع والإنسان فالعلاقات الجدلية والتناظرية تحيلنا إلى أن الإنسان يعاني من العالم(الواقع)، ولا يجد المساعدة من الله، فهو يقف محايدا رغم قدرته الكاملة على التغيير، ومن أمثلة ذلك آلام المسيح، وقضية الجنسانية، ويتابع البحري عرض أفكار وتحليلات غولدمان موضحا منهجه البنيوي التكويني، وكيفية انتقاله من البنيات النصية المجردة إلى الشروط الإنتاجية(الوعي الجمعي والمجتمعي)، فالأمر "لا يتعلق بوحدة ميتافيزيقية تجريدية دون جسم ولا شكل بل يتعلق بنسق فكري يفرض نفسه في هذه الحال ببعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في أوضاع متشابهة في بعض الطبقات الاجتماعية"[2]

يتناول محمد الأمين بحري مقولتي الفهم والتفسير لدى غولدمان باعتبارهما عمليتين متلازمتين رغم التناقض الحاصل بينهما، تتعلق الأولى بالبنية الداخلية للنص وترتبط الثانية بخارجه، فإذا كان الفهم يسهم في استنباط النماذج الدلالية فإن التفسير يضع تلك البنية في

[1] محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ص98

[2] محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ص105ى

علاقة تناظر مع بنية دلالية أكبر، يقول غولدمان "إن الفهم قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص، وهو ما يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص كل النص ولأشيء غير النص، وهو البحث داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة"[1]، أما التفسير فهو "عملية إدراج بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءا من مقوماتها"[2]، تتلخص العملية بينهما في أن " إبراز الرؤية هو بمثابة فهم بالنسبة لمسرح راسين ولأفكار باسكال، أما استخراج البنية الدلالية للجنسانية التي تشرح التيار الجنساني بأسره، فهو تفسير وشرح لنشأة جذور أفكار باسكال ومسرح راسين كما أن استخراج بنية طبقة أشراف الرداء في القرن السابع عشر هو فهم لتاريخ هذه الطبقة وتفسير لنشأة الجنسانية"[3]

يتضح مما سبق أن الناقد محمد الأمين بحري قد عرض وناقش المنهج البنيوي التكويني، كما أنه حلل مقوماته وآلياته من خلال إعادة قراءة لأفكار غولدمان، والملاحظ أنه تبنى هذا المنهج أيضا في دراسته، ويظهر جليا استثماره لمقولتي الفهم والتفسير من خلال وضعه لخطاب غولدمان في سياقه الفلسفي وكشف حجبه مع فلسفة هيجل وكارل ماكس ولوكاش وسارتر، وبالتالي فإن المنهج البنيوي التكويني كرؤية هو فهم له أما استخراج البنية الدلالية التي أفرزته فهو تفسير، وهذا ما عمد الناقد على تقصيه والعمل به، وعليه تتمثل المرجعية النقدية لهذا الخطاب النقدي في البنيوية التكوينية منهجا وممارسة.

3-2-الممارسة التطبيقية في كتاب ظاهرة الشعر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية- لمحمد بنيس:

يشغل الكتاب مساحة بحثية تربو عن 500 صفحة، وهو عبارة عن رسالة دكتوراه، اشتغل فيها الباحث على ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب متخذا المنهج البنيوي التكويني أداة للفهم والتحليل، ليثبت بها أن الشعر حالة وعي جمعي، وهو ظاهرة اجتماعية ولد من

[1] غولدمان نقلا عن، محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ص153

[2] غولدمان نقلا عن، محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ص155

[3] محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، ص156

بنية شاملة "فهذا التحليل العام وشبه المتكامل يقودنا إلى تفسير الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب، التي أكد التحليل على طابعها الجماعي لفئة من الشعراء يؤلف بينهم نوع البنية التي تنتظم فيها نصوصهم، ومحيطهم الثقافي ووضعيتهم الاجتماعية والتاريخية في فترة محدودة من تاريخ المغرب المعاصر"[1]، إلا أن الملاحظ-حسب محمد بنيس- أن بنية النص الشعري تختلف عن الواقع.

تندرج هذه الدراسة في النقد البنيوي التكويني فالترسانة المصطلحية والجهاز المفاهيمي والإجراء النقدي يكشفون ذلك، كما أن بنيس يصرح في مقدمة الكتاب بأنه انطلق من "فرضية أولية تقوم على اعتبار هؤلاء الشعراء يشكلون حد أدنى من الوحدة والتجانس، رغم خضوعهم للتباين واعتبار المتن يتميز بحالة لها قوانين ثابتة، رغم خضوعه للتطور والتحول، ومن ثم لم أنظر في كل واحد من الشعراء على حدة، بقدر ما نظرت في المتن للكل، وبهذه الفرضية لا تلغى الفروقات النوعية الموجودة بين الشعراء، أو بين مراحل تكون بنية المتن ككل، إنها تتوجه نحو الكل لأستخلص البنية العامة للمتن وما يحيط بها من إشكاليات"[2]

يبدو من النص أعلاه أن الناقد اتخذ المنهج البنيوي التكويني أداة لتحليل ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "ليس اتخاذي للمنهج الاجتماعي الجدلي كوسيلة للبحث إلا تأكيد على تسليمي بالتطور وهذا القانون غير متعلق بالواقع الاجتماعي فقط. ولكنه ينسجم مع البنية العامة للمتن، فالظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب قائمة على أساس نفس القانون"[3]، مما لاشك فيه أن محمد بنيس قد تبنى هذا المنهج بعد معاينة مجموعة من النصوص الشعرية المعاصرة، فوجد الأداة المناسبة هي منهج غولدمان، وبالتالي فالممارسة النقدية نابعة من النص باتجاه المنهج.

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت،1985، ص379

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص11

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص25

إلا أن الملاحظ على هذه الدراسة توظيف الناقد مقابلات كثيرة مثل " مقاربة، منهج بنيوي تكويني، منهج اجتماعي جدلي، قراءة"، وهذا التذبذب في عدم تبني مصطلح واحد يوقع القارئ في حرج، أما من ناحية الممارسة فيذكر بأنه استفاد من البنيوية في الكشف عن القوانين الداخلية للنص، ومن المادية الجدلية في تفسير تلك البنى، ومما يعاب على الدراسة عدم تمثل رؤية العالم كمصطلح.

أما من ناحية تمثل المنهج، استعان الناقد بعملتي الفهم والتفسير، فبعد عرضه للبنية الداخلية للمتن الشعري (لا يقصد بها العلاقات الصوتية والتركيبية والدلالية)، وإنما بنيتي الزمان في علاقة النص الشعري المعاصر بالنص الشعري القديم، أما المكان فهو الفضاء النصي، وتم الكشف عنهما بواسطة قوانين تتمثل في وقفة دلالية ونظمية، وقفة عروضية، وقفة عروضية وفقط، في حين يتميز الوزن في استعمال التفعيلة التامة والناقصة، بينما القافية تتأرجح بين توظيف قافية موحدة، وقافية مزدوجة، والأكثر حضورا قافة داخلية.

ناقش الناقد العلاقات الجدلية بين بنية النص الشعري المغربي المعاصر وبنية الواقع، والملاحظ أن الشعر لا يعكس الواقع في المغرب ولا يعبر عنه "إن بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي الملموس، فهي تركز في الأذهان والاحساسات ثقل الهزيمة وانتظار المستقبل، ومن ثم فإن المتن قراءة قاصرة لواقع متفجر ومتغير، ومتصارع، ومن هنا تكمن المفارقة بين الحديث عن الواقع، وبين الواقع نفسه"[1]

من جهة أخرى عكف بنيس في مساحة بحثية على الحديث بالتفصيل عن ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب وعلاقة المتن الشعري بالمجال الاجتماعي والتاريخي والاقتصادي، ومن خلال التقصي لاحظ وجود نسق فكري للبرجوازية الصغيرة في المغرب كان له الأثر في بروز هذا التيار.

مما سبق يمكن القول إن هذه الدراسة النقدية تتأرجح بين تمثل المنهج البنيوي التكويني وبين المنهج الاجتماعي في الأدب، وخلاصة لذلك نلاحظ تذبذبا لدى الناقد نفسه

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص378

في تحديد المنهج فقد أعلن في المقدمة بأنه اتخذ المنهج الاجتماعي الجدلي كوسيلة للبحث ، في حين عدل عن ذلك في الخاتمة قائلا " وقد عمدنا في قراءتنا لهذا المتن إلى اتباع المنهج الموضوعي، الذي يقضي بالتحليل انطلاقا من البحث عن القوانين الداخلية للمتن، وإدخالها في بنيات داخلية وخارجية...واتباعنا للمنهج الموضوعي يقنعنا بالسيرورة والتطور"[1]، فأي منهج اتبع الناقد يا ترى؟ ومن هنا يضعنا هذا الكتاب أمام سؤال المنهج وجدلية الممارسة النقدية في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، الذي ما انفك ينفلت من دائرة هذه الإشكالية المعقدة.

3-3-الوعي المنهجي والتحليل التقني في كتاب في تحليل الخطاب السردي(نظرية غريماس) لمحمد الناصر العجيمي:

تأتي دراسة هذا الباحث ضمن التعريف بسرديات غريماس التي رأى بأنها لم تأخذ نصيبها في النقد العربي، وبالتالي ستكون خطوة لسد الفراغ المنهجي والمعرفي لدى المتلقي العربي والمغاربي، ويرجع الباحث سبب اهتمامه بنظرية غريماس إلى أن "أهم سبب حذا بنا إلى تقديم نظرية غريماس الموسومة بالأنموذج العاملي مرده إلى ما حظيت به من انتشار واسع في الغرب لما تتميز به من قدرة على تفجير الموضوع المدروس ووصف آلية توليد المعنى"[2]، إن اختزال دافعية البحث وتبني المنهج في الصدى الذي أحدثه دون غاية التجديد والإفادة يقودنا إلى التساؤل وإعادة النظر في هذا الرأي لما يتضمنه من إغفال لخصوصية الموضوع المدروس وقابليته لهذا الضرب من المناهج.[3]

وكما يبدو من العنوان أن الدراسة تختص بنظرية غريماس، رغم أن الباحث لا يميز بينها وبين المنهج ويظهر ذلك في قوله "إننا ننطلق من الأقل تشعبا وإثارة للقضايا إلى الأكثر إشكالية الأوغل مدى في التجريد، وأخذنا بهذا المبدأ-خلافا لبعض المنظرين للمنهج

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص390

[2] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب،1992، ص15

[3] ينظر، سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس،2009، ص182-183

المعني ببحثنا- إدراج الدراسة المتصلة بالمستوى العميق في القسم الأخير من البحث لما يثيره موضوع البنية الدلالية العميقة من قضايا بعضها موصول بالمنطق"[1]، ما يمكن قوله في هذا المقام أن غريماس ذاته ميز بين النظرية والمنهج، ولا ندري سبب هذا الخلط لدى العجيمي.

رغم أن البحث يندرج في الدراسة المحايثة للنص إلا أن الباحث عمد إلى "تقديم بعض التفسيرات والتأويلات السياقية التي قد تخل بأحد مبادئ التحليل السيمائي للخطاب السردي على الأقل كما عرف في الاتجاه الغريماسي الذي يتبناه الباحث في مؤلفه هذا، من حيث كونه تحليلا محايثا تكتفي الدراسة فيه بما يقدمه النص في مستواه العميق، باعتبار هذا الأخير وفق هذا المنظور ممتلكا لمعانيه بشكل سابق على تدخل القارئ..."[2]، وفي هذا السياق يقدم العجيمي خطابا يوضح فيه صعوبة الدراسة التي أقدم عليها، ويبين توظيفه لمصطلحات من لدنه رغم عدم ورودها في نظرية غريماس لمقتضيات البحث.

بعد عرضه للشق النظري ينتقل إلى محاولة التطبيق بعد اختياره مدونته النقدية المتمثلة في حكاية "الأرانب والفيلة" من كتاب كليلة ودمنة، فيخضع النص لتجريب المقولات والأدوات الإجرائية التي ذكرها سابقا، يقول " ولما كنا ننشد في دراستنا الإلمام بأهم جوانب المنهج نظريا وتطبيقيا، توفرنا على نص يحوي، فيما نعتقد، من الخاصيات ما يؤهلنا لبلوغ هذه الغاية في المستوى التطبيقي حريصين على الوفاء قدر المستطاع للأسس النظرية دون تعسف..."[3]، بهذه الصورة يسعى الباحث إلى تمثل خطوات منهجية في تحليل مدونته مستندا إلى ما أفرزه النموذج العاملي لدى غريماس، وانطلاقا من ذلك، واستيفاء لشروط البحث يلخص البنية الداخلية للنص بين البداية والنهاية إلى وضعيتي تحول اتصال انعكاسي، وانفصال متعد عن الموضوع، في الوضعية الأولى تتسم الذات الفاعلة(الفيلة)

[1] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص17

[2] عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي العربي في النقد المغاربي المعاصر، مجلة دراسات معاصرة، تيسمسيلت الجزائر،ع0، جوان2017، ص12

[3] محمد الناصر العجيمي، في تحليل الخطاب السردي، ص109-110

بالقدرة في مستوى الكفاءة المادية بموضوع القيمة (العين) الذي تفتكه عنوة من ذات فاعلة(الأرانب) تتسم في مستوى الكفاءة المادية بالضعف. فيحدث تحول عندما تسترجع الأرانب ماسلب منها لتصبح ذاتا فاعلة..[1]

يعتمد الباحث في رده للمراحل المذكورة أعلاه(البنية الداخلية، وضعية الانفصال والاتصال) إلى الإطار المكاني، أما عملية التقطيع استند فيها إلى تطور الحدث، بعدما لم يسعفه نظام الفقرات في ذلك، وبعد هذه العمليات الأولية "عمد الباحث إلى مقاربة النص محاولا جهده حشد كل تلك المفاهيم والمكونات...والكشف عن مختلف المستويات التي تقول بها النظرية الغريماسية مثل (المؤتى والمؤتى إليه–يقصد المرسل والمرسل إليه–والوكل–يقصد الفصل–والمحور التقويمي، والقائم بالفعل والقدرة على الفعل، والمربع السيمائي لكن بطريقة لاتخلو من تعسف أحيانا، ومن هيمنة الطابع التقني على المقاربة أحيانا أخرى"[2].

إن التدبر في هذا القول يحيلنا إلى وجود مقابلات اصطلاحية لم يحدد الباحث مسوغات استعماله لها، لكن في مقابل هذا التعثر يبدي العجيمي وعيا واضحا بمنهج غريماس من الناحية التنظيرية، رغم الطابع التقني الذي وسم بعض التحليلات الذي قد ينتهي " بنا في الأخير إلى تقديم، ليس تحاليل تثري معرفتنا بالنص وبأنفسنا، بل تقديم مجموعة من الدراسات التقنية التي لا تختلف في شيء عن تلك الاستثمارات أو كشوف البيانات التي تملأ حسب الحاجة"[3]، يقودنا هذا الأمر إلى القول بأن التحليل السيميائي للخطاب السردي ليس حشدا للمصطلحات والمفاهيم بقدر ما هو تحليل ينبع من النص قصد الكشف عن طريقة القول ليصل المحلل إلى المعاني المترتبة عن ذلك، فغياب تصور نظري وغياب الوعي بالمصطلح يضع النص والنظرية في مأزق التعميم، وهذا ينطبق على كل الممارسات التي تتبنى منهجا بحرفيته كما تؤكد يمنى العيد في قولها " ليس المنهج قالبا

[1] ينظر، محمد الناصر العجيمي، في تحليل الخطاب السردي، ص113

[2] عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي، ص12

[3] عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي، ص13

جاهزا في حرفيته وتفاصيله. المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم تطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا هاما، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج قابلة للتبلور والتميز وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس علاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها"[1]

لقد كان السعي من خلال تقديم هذه النماذج الثلاثة الكشف عن كيفية تعاملها مع مقولة المنهج وخصوصية النص، وليس كشف الزلات المنهجية التي وقع فيها النقاد المغاربة، إن الغاية الأولى والأخيرة هي مساءلة الخطاب النقدي المغاربي المعاصر لفهم طبيعته وتحديد بنيته، وتوضيح الجدلية القائمة بين سؤال المنهج والممارسة النقدية، لذلك توزعت المدونات التي وقع الاختيار عليها بين ممارسات اتخذت المنهج السياقي وأخرى تبنت المنهج النسقي لتلتقي كلها في البحث عن مقصدية النص من خلال العناية بكيفية تقديمه لا بالمعاني التي يحتويها؛ لأنها تابعة نابعة من سلطة اللغة، فتحديد البنية العميقة للشعر والنثر يقتضي البحث في البنية السطحية، فإما أن يتوقف التحليل عند هذا الحد أو يتجاوزه ليربطها ببنية أعم تتمثل في السياق.

ثالثا: الحداثة والتراث في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر:

يتأثر الخطاب النقدي بالتغيرات التي تحيط به، ويخضع لجملة الظواهر التي تمسه، فإذا خطا الأدب نحو الأمام أو الخلف فإن النقد يسير على النهج ذاته، وقد يشيد لنفسه طريقا خاصا به ينحو به نحو المتغيرات. والنقد في الحقيقة عملية فكرية، وليس قانونا علميا، ومناقشة طبيعته تقتضي إعادة هيكلته من حيث كونه مشروعا فكريا، وهذا المشروع له بداية ونهاية، فالبداية تكون دائما متجذرة في العمق نحو بناء الذات بواسطة العقل، أما النهاية فتأتي كنتيجة لبلوغ مساعي الفرضيات، لكن وضعية الخطاب النقدي المغاربي المعاصر تقوم على دعامة عكسية، مما يجعل وضعه الراهن حداثي من حيث اتصاله الوثيق بالثقافة الغربية تنظيرا وممارسة، فالوافد الغربي يهيمن على العقل المغاربي، مما يجعل خطابه

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دط، دار الآفاق الجديدة، بيروت،1983، ص124

النقدي وليد بيئة مغاربية لكن بصورة غربية، وبالتالي قضية الهوية النقدية تبدو غير بينة، ووسط هذا الاضمحلال تطالعنا تجارب نقدية حاولت أن ترسم معالم خطاب نقدي وفكري من أمثلة: محمد عابد الجابري، ومحمد أركون ومحمد شوقي الزين، ومحمد مفتاح، عبد الفتاح كيليطو.

إن النماذج المذكورة تحيلنا إلى قضية مهمة في الخطاب النقدي، وتتمثل في جدلية الحداثة والتراث، بالرغم من تأثرهم واطلاعهم على المنجز الغربي النقدي والفكري إلا أنهم عالجوا قضايا التراث العربي، وطرقوا أبوابه تأصيلا وتحليلا ونقدا، بأدوات حداثية غربية وعربية ، وهذه النقطة بالذات تضعنا أمام أسئلة مختلفة من بينها، ما علاقة النقد بالحداثة؟ كيف تعامل الناقد المغاربي المعاصر مع الوافد الغربي؟ إلى أي مدى استفاد من مقولات الحداثة في تعامله مع التراث؟ هل نملك خطابا نقديا حداثيا؟

يلحظ القارئ ،دون عناء كبير، أن الخطاب النقدي المغاربي المعاصر في مجمله يعتمد على المثاقفة، إذ يتكئ الدارس على مراجع أجنبية تضمينا واقتباسا فينقل بعضها ويستفيد من البعض الآخر، ووفقا لذلك يمكن تصنيف هذا الخطاب إلى ستة أصناف قد تتعالق فيما بينها وقد تتباين فنجد "خطاب التأسيس والتأصيل والتعريف–خطاب الترجمة والتعريب–خطاب التقعيد والتنظير–خطاب النقد والتقويم–خطاب التأليف القاموسي–خطاب الممارسة التطبيقية"[1]

وتوضيحا لما سبق سنقف عند تحديد مفهوم الحداثة، ومفهوم التراث، ثم نناقش حضورها في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر من خلال نماذج مختارة تهيئة لاقتراح بدائل نظرية في فهم التراث الأدبي والنقدي.

1–نسق الحداثة:

لايزال مفهوم الحداثة يثير جدلا واسعا نظرا لما يكتنفه من لبس وغموض، فقد يربطه البعض بكل ما هو جديد، وقد يراه البعض امتدادا للقديم، وقد يرتبط بالثورة والتغيير، فالحداثة

[1] عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي في النقد المغاربي المعاصر، ص11

مفهوم زئبقي يتسم بالتداخل والتعارض، ويقوم على دعائم فكرية وفلسفية وأيديولوجية، وتتعلق بالذات الفردية والإنسانية، فتصورات الحداثة "تصب كلها داخل حقل فلسفة التاريخ حيث يأخذ الزمن التاريخي بعدا تقدميا وتراكميا. تستمد هذه الفلسفة جذورها من فكر فلسفة الأنوار في القرن الثامن عشر مسيحي"[1]

تختص الحداثة بقراءة الماضي لفهم الحاضر والشروع في المستقبل، فهي تعيد بناء الإنسانية، ويعتبر العقل مفتاحا لها لأن نواته المنطقية تقوم على التحليل والتمييز والشك، ولذلك لا يخضع للتحديد ولا يعترف بالمقومات الجغراسياسية فلا تفاضل بين عقل عربي وعقل غربي[2]، كما أنها تمثل "نقطة استكمال الدورة الجدلية للتفاعل الحضاري بين الشعوب والأمم، وهي حركة دائمة تستبدل القديم بالجديد وذلك بالاعتماد على المنجزات العلمية و التقنية في جميع الحضارات دون استثناء"[3]، ويؤكد محمد برادة هذا التصور الذي يبنى على الحضارة الإنسانية، و الفكر؛ بحيث لا ترتبط بزمان ومكان معينين، ولا بثقافة معنية فهي "ليست مفهوما سيسيولوجا أو سياسيا أو تاريخيا يحصر المعنى، وإنما هو صيغة مميزة للحضارة"[4]

ولما كان العقل أساس التفكير الإنساني والخصيصة التي تميزه عن باقي الكائنات، فإن سلطته و مركزيته خولته أن يرسم حد الحداثة بوصفها تفكيرا ومحاولة للفهم ونسخة معدلة عن فرضيات التساؤل و التحقيب وإعادة البناء والتشييد فهي حقل "تنتظم فيه معارفنا وتتحدد تدخلاتنا لفهم الطبيعة والحياة فهما يقترب من حقيقة وقعها، يعني ذلك أن جميع أنماط تفكيرنا وجميع أنماط حياتنا يجب أن تكون مطبوعة بالمعقولية ومتصلة من قريب أو

[1] فتحي التريكي، عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ط3، دار الفكر، دمشق،2010، ص209

[2] ينظر، فتحي التريكي، عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص209-211

[3] فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، دط، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان،1992، ص28

[4] رقيق سعاد، الخطاب النقدي المغاربي المعاصر رؤى وتحولات، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، إشراف عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس الجزائر،2015-2016، ص110

من بعيد بالعقل"[1]، وبهذا تكتسب الحداثة بعدا عقليا قوامه التفكير والفهم والحفر، وبعدا ذاتيا قوامه التحرر بالانفتاح على المعرفة.

ويقترن تصور الحداثة بالسؤال والحيرة الوعي بالتغيير من أجل إعادة فهم الظواهر الملازمة للعقل الإنساني والتي تحيط به، فقد تزامنت نشأتها "بالسؤال، لا من التسليم أو الاستسلام سؤال الجسد واللغة والواقع إنه سؤال يورط القناعة، ويدمر البعد الواحد، وهو في الوقت نفسه يؤسس لمعرفة أخرى مغايرة، وتكامل مجالات السؤال هو ما يعطي للتحرر طابعه الثوري فتغيير المجتمع دون تغيير اللغة، أو تغيير اللغة دون تغيير المجتمع، أو تغييرهما معا دون تغيير الجسد، هذا التغيير الجزئي، القطاعي، يتحول إلى ثورة مضادة لها إمكانية إلغاء شعلة الاختبارات التي كانت منطلق الفعل، وبهذا المقياس يمكن الرؤية إلى حالتا داخل الشعر وخارجه"[2]

في الوقت الذي يقر البعض بعالمية الحداثة، يضيق محمد عابد الجابري نطاقها، لتكون حداثات مختلفة ومتباينة تخضع للشروط الزمكانية، ومثلما توجد حداثة مطلقة تدعو للقطيعة مع كل قديم، توجد حداثة تنطلق من الماضي لتبني الحاضر بروح العصر بمقاييس تتباين عن السائد، والحداثة العربية-إذا جاز لنا الوصف والاسم- لاتزال في مراحل تكونها خاصة في مجال النقد، رغم المحاولات التي جاء بها عبد العزيز حمودة في نقده لمفهوم ونسق الحداثة لدى الجابري، واعتراضه على نقود عربية من قبيل كمال أبي ديب قصد صياغة نظرية جديدة لها مسوغات بلاغية ونقدية تمتد في التراث.

2-نسق التراث:

يأتي التراث كنقطة انطلاق اتجاه الحاضر والمجهول، فالتراث بوصفه ماضيا؛ من حيث الصيغة الزمنية سابق وأولي ويشكل حلقة متعالقة مع اللاحق، ومثله في ذلك مثل كل المفاهيم التي تشهد اضطرابا وتسيل الكثير من الحبر أثناء تلقيها والتعامل بها ومعها،

[1] فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، ص28

[2] فريدة آيت حمدوش، حداثة الكتابة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، مجلة أبحاث، ع05، ديسمبر2017، ص48

ولفظة التراث في اللغة مشتقة من المادة (ورث)، "والتراث والميراث والموروث والإرث بمعنى الحسب"[1]، وهذا ما نلمسه في معجم الصحاح ومقاييس اللغة، فهناك شبه اتفاق على المعنى المذكور.

أما في القرآن الكريم فنجد حضورا لافتا لكلمة التراث، ففي قوله تعالى**{وتأكلون التراث أكلا لما[2]}**، فالتراث في الآية الكريمة بمعنى المال، بينما في قوله سبحانه **{فهب لي من لدنك وليا(5) يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله رب رضيا(6)[3]}**، يرد التراث على لسان زكريا عليه السلام في مخاطبة ربه بمعنى النبوة والعلم والحكمة، فالأنبياء لا يرثون المال ولا يورثونه، وهكذا يتضح البعد المعنوي للتراث دون المادي.

مما تجدر الإشارة إليه أن التراث بالمعنى المعاصر لم يرد في المعاجم العربية، ولم يتداوله السلف في كتاباتهم ونذهب في ذلك على نهج الجابري في قوله " التراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي كما تشكل مضمونه في الخطاب العربي المعاصر لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا، ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي تستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا، وهذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم، إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارجيا"[4]، بهذه الصورة يتضح المدلول اللغوي للتراث بوصفه ما يكون لقوم ويصير لآخرين بنسب أو بغير سبب ويتعلق بالمال والحسب والوجاهة.

يرتبط المفهوم الحديث والمعاصر للتراث بالبعد المعنوي من فكر وثقافة من جهة عامة أما من الجهة الخاصة "فصارت الكلمة تدل على ما يختص بالإنسان العربي من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون...وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني

---

[1] علي حسين المخلف، التراث والسرد، إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة قطر،2010، ص13

[2] سورة النمل، الآية16

[3] سورة مريم، الآية05-06

[4] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان،1991، ص45

والسياسي والتاريخي"[1]، فالتراث إذن يمتد فينا، وهو الوعي الذي نستحضره في ذاكرتنا بأشكال مختلفة من رصيد علمي وأدبي وثقافي.

ويلخص الخطيبي هذا المفهوم في قوله "فالتراث(الذاكرة، الأرض، اللغة) لا يضيئ الإنسان إلا بمقدار ما يستحق موته بين الموتى. صحيح أن التراث هو عودة المنسي، ولابد لهذه العودة من أن نستوقفها ونطرح عليها الأسئلة لكي تدلنا على طريق الموتى الذين يتكلمون، الذين يتحدثون معنا. بماذا ينطق كل تراث؟ إنه ينطق بإقامة الإلاهي في قلوب البشر وعقولهم..."[2]، يركز الخطيبي في هذه الجزئية على مفهوم التراث من وجهة نظر فلسفية ونقدية، ويجعله شاملا للذاكرة واللغة والأرض، بمعنى أنه يتعلق بالماضي الذي يتطلب المساءلة والمناقشة، وحالة الموتى هي وصف لظاهرة الغياب باستحضاره بواسطة الكلام.

وغير بعيد يطالعنا محمد أركون بحد للتراث من خلال تصنيفه انطلاقا من معايير اجتماعية ودينية وزمانية، فهو "كسنة للآباء أي كأخلاق وتقاليد تؤمن بها الجماعة–التراث كإطار من أحكام وشرائع استنبطها الأئمة المجتهدون ويخضع لها جميع المكلفين–التراث كمعلومات عملية تجريبية شعبية يتوارثها الأفراد في ممارسة الحرف والأعمال اليدوية–التراث كتصورات للماضي مبررة لما تحلم به الجماهير لحاضرها ومستقبلها"[3]

مما سبق نجد أن مفهوم التراث يشمل الذاكرة الإنسانية، من ماض و فكر ولغة وأدب وعلوم، وتقاليد، والأدب العربي يزخر بموروثه الجمعي من شعر ونثر(مقامة، خطب..)، والنقد كذلك، ويؤرخ له من العصر الجاهلي إلى ما قبل النهضة.

---

[1] علي حسين المخلف، التراث والسرد، ص14

[2] عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، ترجمة أدونيس وآخرون، ط1، منشورات الجمل، بغداد، بيروت لبنان،2009، ص134

[3] منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة–قراءة في نماذج–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس الجزائر،2016–2017، ص08

3-البدائل النظرية والنقدية في مراجعات التراث الأدبي في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر:

تأخذ قضية فهم التراث حيزا معتبرا في النقد المغاربي والعربي، ما خلق تعدد المرجعيات والاستراتيجيات التي حاولت التأسيس لذلك، فكيف السبيل إلى النهوض بالتراث مع الاستجابة إلى داعي الحداثة؟

3-1-مسلمات تجديد فهم التراث :

لقد تبايت مواقف النقاد والمفكرين من التراث فبين مؤيد ومعارض نجد ثلاث اتجاهات رئيسة اتجاه ينادي بالقطيعة من خلال اتباع التاريخية منهجا للبحث مثلما تمثله العروي متخذا الحداثة توجها له، واتجاه يرفض القطيعة يدعو إلى التمسك بالأصول ، واتجاه يسعى لإقامة الاتصال بين الماضي والحاضر[1]، وفي ظل هذا التعدد نستلهم فرضية غادامير كمحاولة أولية للخروج من التيه، تفيد "الفرضية الأولى أن فهم شيء مكتوب لا يكون البتة إعادة إنتاج شيء ماض، بل إن هذا الفهم يتداخل حاصله من المعنى مع ظروف الحاضر، تفيد الفرضية الثانية أن كل فهم للتراث إنما يكون فهما يختلف باختلاف السياق التاريخي للفاهم، وهذا لا يعني أن كل فاهم يحمل عن التراث فهما ناقصا، بل إن كل فهم يشكل تجربة خاصة تتعلق بنفس الموضوع التراثي، وبهذا، تشكل المفاهيم رؤى مختلفة هي تجارب خاصة تتعلق بالموضوع التراثي ذاته"[2].

يتعلق فهم التراث-حسب غادمير- بالتاريخ، وليس المقصود به المعطى التأريخي، وإنما الحفر بمفهوم ميشال فوكو بالتحقيب والتنقيب وهذا ما تفيده الفرضية الأولى، في حين تؤكد الفرضية الثانية على الفهم التاريخي لما يجسده من تجربة، فالتراث واحد ومتعدد في الآن ذاته، يختلف باختلاف المشتغلين عليه، وبذلك تتعدد التجارب بتعدد الذوات، وهو ما ذهب

[1] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص181

[2] إبراهيم مشروح، طه عبد الرحمان قراءة في مشروعه الفكري،ط1، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي،2009، ص 136

إليه طه عبد الرحمان عندما ذكر بأن التراث واحد وفهمه متعدد، فكل نهوض ينطلق من التراث " وهذا النهوض لا يكون مجرد بعث وإحياء للماضي، بل يكون عبارة قوة لحضورنا وطاقة لإبداعنا، لذلك لزمنا أن نتعقب بالنقد دعاوي الانسلاخ عن التراث أو مجاوزته أو نقده التجزيئي أو التيه في الاختلاف بين المنظومتين الغربية والعربية ولو بحجة النقد المزدوج"[1]، وتجد هذه الدعوة حضورها لدى عبد العزيز حمودة في أوليات مشروعه النقدي القائم على نقد التجارب الحداثية لصياغة نظرية عربية.

لابد أن ينطلق تقويم التراث من قرائته في المقام الأول، وتكون هذه القراءة عميقة من لدن ذات تحمل زادا فكريا ومعرفيا، ترتهن إلى اللحظة وتتمثل المقام والسياق، فالتراث الأدبي والنقدي لا ينفصل عن مقوماته البيئية والثقافية، وعلى تلك الذات أن تتخلص من هيمنة التعسف اللاهوتي والتقديس والتدنيس والهاجس السياسي، وزعم الأسبقية لترسم حدود هاجس نقدي أداته الفهم ومنهجيته الحوار، لكي لا تقع في مأزق الأسبقية ومنزلق المقارنة، "فإعادة قراءة التراث وربطه بالمنجز الغربي لا يمكن عده ضمن مشروع التأصيل لأنه يهدف إلى تبين مواطن المماثلة بينه وبين النموذج الغربي وبذلك يكون بعيدا كل البعد عن مفهوم البحث عن الهوية وتميزها وتفوقها لذاتها، لذلك ينبغي مقاومة النزعة العربية للربط بين نصوص النقد القديم وما أنتج في الغرب من نقد"[2]، وهذه النزعة نجدها لدى الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي أثناء تحديد موقفه من التراث، فهي نزعة تهدم النقد أكثر مما تخدمه.

يحتاج فهم التراث مجموعة من الاستراتيجيات والأوليات، ذلك أن العملية معقدة جدا، فالفهم يقتضي التفسير بحكم التلازم بينهما، والتفسير يقود إلى التأويل، وتضافر هذه العمليات الذهنية والتداولية يتطلب صياغة منهجية تنطلق من النسق إلى السياق بدينامية، وقد حدد طه عبد الرحمان مسلماته الفكرية لهذا الغرض نذكرها: "دعامة العناية بآليات إنتاج

[1] إبراهيم مشروح، طه عبد الرحمان قراءة في مشروعه الفكري، ص164

[2] سعد البازغي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص268

النص التراثي والتوسل بها في فهم مضامين هذا التراث- دعامة استخراج آليات إنتاج النص التراثي وتحديث إجرائيتا بشحذ العدة المنهجية التراثية وتأهيلها لمواصلة العطاء واستئناف البناء-دعامة نقد وتمحيص، أي تلقيح وتنقيح الآليات المنهجية المقتبسة من التراث الأجنبي التي ينبغي تسليطها على التراث الإسلامي-دعامة جعل التنقيح والتلقيح أو قل الشحذ ينصب على الآليات الغربية مثلما ينهض على الآليات الإسلامية"[1]

تتسم نظرة طه عبد الرحمان بالجدة والعمق، وهي نظرة تكاملية تأخذ من الحداثة أدواتها الإجرائية التي تخدم النص التراثي، لأن الآليات الإنتاجية تقبل التنقل والتداخل بين المعارف والعلوم، ويؤكد هذه النظرة عبد السلام المسدي في كتاب النقد والحداثة، الذي تناول فيه حداثة النقد من حيث تجديد المقولات واللغة والمفاهيم والأدوات الإجرائية، مما يساعد على استحداث جهاز مفاهيمي قوامه اللغة والخطاب النقدي وبذلك يتم "تحرير النقد الأدبي من العوائق الميتافيزيقية، تلك التي تتحكم في مجال حركيته عبر انغلاق مفاهيمي على وصاية المعنى، وعلى المدلول المركزي للنص استنادا إلى مرجعية راشدة"[2]

3-2-مراجعة ونقد النص التراثي بين النسقية والمقصدية:

يزخر الخطاب النقدي المغاربي المعاصر بالنصوص التي عاينت المنجز التراثي (الأدبي النقدي واللغوي والبلاغي)، فلا نكاد نعثر على مدونة نقدية وإلا وفيها إشارة إلى امرئ القيس والمتنبي وأبي نواس والجاحظ والجرجاني والتوحيدي، ومقامات الهمذاني وكتاب كليلة ودمنة، ونصوص ألف ليلة وليلة، فلا فرق بين نص وآخر إلا بجمالية اللغة وغرابة الأسلوب، وقد أسهم هذا الزخم في بلورة الخطاب، فتراوح بين التنظير والتطبيق، وفق استراتيجيات مختلفة بعضها من الذائقة الجمالية وبعضها من المناهج الغربية الحداثية.

[1] إبراهيم مشروح، طه عبد الرحمان قراءة في مشروعه الفكري، ص160

[2] عبد القادر نويوة، تأويل السرد، قراة الخصوصية النقدية لكتابا عبد الفتاح كيليطو، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف حصد فيصل، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف الجزائر،2016، ص38

يقوم النقد النسقي على مبدأ المحايثة بحيث يتناول "النص الأدبي تناولا يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحددة قيمة، ووصفها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"[1]، فهو يتوسل " بالبنيوية في قراءة النص الأدبي هذه الأخيرة التي تنظر إلى النص الأدبي بوصفه بناء متكاملا بعيدا عن أية عوامل أخرى أي يجعلنا نعكف من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي يحتكم إليها النص الأدبي"[2]

يهدف النقد النسقي إلى دراسة النص الأدبي باعتباره بنية مغلقة، بدارسة علاقاته الترابطية والتركيبية لتحديد بنيته الدلالية، فيتم عزل كل ما يقع خارجه، ولقد كان "لإسهامات الشكلانيين الروس، وطروحات البنيويين، أثر في تعميق نظرة النقد العربي لموروثه السردي، في تعدديته وتنوع أنماطه، فتطورت المفاهيم وتعددت الآليات الإجرائية، أمام نص سردي قديم لم يبخل بدوره في إعطاء إمكانيات لامتناهية لأبعاد القراءة والتأويل، وفتح أفق صوره الفنية، وعجائبيته وخلق معانيه"[3]، ويعتبر المقترح النظري الذي قدمه عبد العزيز حمودة عينة عن التفكير النقدي البنيوي إذ "يستند إلى ماقدمه سوسير، حينما جعله نموذجا يقتدى به في الكشف عن أركان لنظرية عربية في التراث، ولهذا يحاول أن يفهم طروحات سوسير أولا، للكشف ثانيا عما يقابلها في التراث البلاغي العربي"[4]

كما يظهر التفكير النقدي النسقي في "فكره للأدب، من خلال مجموعة الثنائيات التي صاغ بواسطتها أركان نظريته الأدبية ومن بينها: الشكل والمضمون، المحاكاة والتخييل، الصدق والكذب، السرقات الأدبية والتناص"[5]

---

[1] أحمد بناني، النص الأدبي وتجليات القراءة النسقية، مجلة آفاق علمية، مج10،ع02،2018، ص51

أحمد بناني، النص الأدبي وتجليات القراءة النسقية، ص52

[3] عبد القادر نويوة، تأويل السرد، ص19

[4] محمد نبيل الصغير، تشريح المرايا، في نقد مشروع عبد العزيز حمودة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،1436-2015، ص190

[5] محمد نبيل الصغير، تشريح المرايا، ص158

3-2-1-سيميائية التراث السردي لدى عبد الحميد بورايو:

إن الخطاب النقدي في مراجعة التراث ونقده لدى عبد الحميد بورايو يستند إلى النقد النسقي في صورته البنيوية والسيميائة، ويتجلى التفكير النسقي في اهتمامه بالتراث السردي المحلي والعربي، فيجمع بين الأصالة ومستجدات الحداثة، ويوازي بين التنظيري والممارسة التطبيقية، من أجل سبر مكنونات النص التراثي الشفاهي والمدون، كما نجده يشير إلى علاقة الإبداع الأدبي بالتراث، أي "اشتراك النص الأدبي مع مجموعة النصوص الأخرى التي تشكل التراث الأدبي لأمة من الأمم وقد اعتمد في ذلك على استقراء كلام ابن خلدون عن قضية الأسلوب حيث يميز هذا الأخير بين العلوم القياسية المتصفة بقوانينها الثابتة، وبين الأسلوب الذي هو حصيلة الممارسة الأدبية"[1]

تتجلى النسقية في نقد بورايو من خلال الإطار المعرفي الذي صاغة لمقارباته، والذي "لا يخرج في غالبه عما تحدده السيميائيات السردية من أطر وما تفرضه من شروط في مختلف أصولها وروافدها، مع استيعابه لمنهجيتها في التحليل ووضوح الرؤية لديه، يسند ذلك كله اشتغال دائم وحرص متواصل لدى الباحث على تقديم الجديد بالنسبة للتجارب السابقة مع احترامه لخصوصية النص المعالج تلافيا للتعميم والسطحية"[2]، كما يشير في الصدد ذاته إلى أن "لكل نسق من هذه الأنساق قواعد عمله وانسجامه، فإن كان بعضها يتعلق بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصة، كالمسارين(السردي والعرضي)، فإن بعضها الآخر ضمني محايث، تم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط مثل(بنية الفاعلين و البنية الدلالية العميقة)"[3]

والمتتبع لخطاب بورايو يجد عناية كبيرة بالتراث السردي تبدأ ملامحه من كتاب القصص الشعبي في منطقة بسكرة الذي التزم فيه بالمنهج البنيوي وما يوفره من أدوات

---

[1] رقيق سعاد، الخطاب النقدي المغاربي المعاصر رؤى وتحولات، ص127

[2] عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي في النقد المغاربي المعاصر، ص12

[3] عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، ص05

تكشف أبعاد النص، كما أنه استفاد من الشكلانية الروسية والإناسة، وتمتد هذه الممارسات التطبيقية في كتاب الحكاية الخرافية في المغرب العربي، وكتاب البطل الملحمي في الأدب الشفوي الجزائري، وتحليله لحكايات من ألف ليلة وليلة في كتاب المسار السردي الذي اشتغل فيه على كشف المعنى "انطلاقا من البنيات السطحية ووصولا إلى البنيات العميقة، بمراعاة أن المعنى ليس كيانا جاهزا ولا معطى بديهيا يمكن إدراكه بدون وسائط بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط، تسعى السيمائيات السردية ذات التوجه المنهجي الشكلاني إلى معرفة قواعدها"[1]

بعد تحديده للمنهجية المتبعة في الشق النظري، يحاول الباحث استثمار المقولات الإجرائية في التحليل من تقطيع، وتحديد للمستوى السطحي في المظهر الخطابي ثم البنية العميقة بجهاز مفاهيمي ينطلق من النص قصد تحديد البداية والنهاية وما بينهما، فالبداية "تتمثل في وضعية معطاة، وينتهي بخاتمة هي حاصلة المسار السردي المتسلسل، وهي عن الوضعية الأولية وما بين الوضعيتين هناك عدة مستويات مندمجة في بعضها البعض ومتداخلة ابتداء من المستوى التركيبي، مرورا بالمستوى المنطقي أين تتمفصل الوحدات الوظيفية، وانتهاء بالمستوى العرضي أين تتجسد صورة العالم"[2]

وفي بحثه عن المسار السردي لمتن القصة، يلجأ إلى تقطيعها مقاطع ومتواليات، يسمح له بتحديد الشخصيات مما يسهل تحديد الأدوار الغرضية والفاعلية حسب تسلسلها الزمني والمنطقي، ومن الملاحظات التي سجلها الناقد على نص الليالي هيمنة فعل السرد الذي يتطلب عناية خاصة[3]، ولذلك نجده ينتقل من مستوى وصف هذه الوحدات الخطابية إلى تمثلها في الممارسة التطبيقية على حكايات منتقاة من ألف ليلة وليلة، وكتاب كليلة ودمنة، فعمد في الأولى (قصة الملك شهريار وقصة الصياد والعفريت) إلى كشف المسار

[1] عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دط، دار السبيل للنشر والتوزيع،2008، ص03

[2] التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص06

[3] ينظر، عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطب السردي، ص06، والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص13

السردي، البنية العميقة، البرامج السردية، بينما عمد في الثانية(الحمامة المطوقة والحمامة والثعلب ومالك الحزين) إلى دراسة الحقل المعجمي، المقطوعات الخطابية من أجل إبراز العلاقات المتعلقة بالرؤية والزمان والمكان[1]

يتبين مما سبق أن الخطاب النقدي لدى بورايو يتميز بالخصائص المنهجية والممارسة التطبيقية النابعة من طبيعة النص السردي التراثي الذي يتسم بعالمه الرحب والعميق وبنيته السردية، فقد استند الباحث على مرجعية فكرية تتمثل في السيميائية ذات الأصول البنيوية الشكلانية، وحاول تحليل النصوص بمنهجية مزدوجة، خطية تراعي التسلسل السردي، وعمودية تعمل على استخراج علاقات التضاد، وهذه الخطوة تنم عن وعي كبير وعميق بالتصرف في مقولات النظرية دون الالتزام الحرفي بتقنياتها، ونلمس ذلك في دراسته للقصص الشعبي بمنطقة بسكرة، من خلال استثماره لمقولات أثروبولوجية كلود ليفي ستراوس، والمنهج البنيوي التكويني لغولدمان إصغاء لما يفرضه النص.

ويمكن تلخيص القول عن مجهودات بورايو بأنها "أبانت في كثير من نماذجها، عن منظورات تحليلية عميقة في فهم العوالم التخييلية للحكايات الشعبية، كما أبانت في الأن نفسه عن اقتراب موفق في تشخيص أشكالها التعبيرية، والكشف عن أبرز تقنياتها السردية"[2]

3-2-2-أوليات فهم مقصدية النص الكلاسيكي لدى عبد الفتاح كيليطو:

تتميز كتابات كيليطو بطابعها التساؤلي، وإثارتها للدهشة فهي نصوص مختلفة من حيث المبنى والمعنى، تنم عن فطنة وذكاء ناقد يؤمن بالصدفة في مصاحبة النص ويقيم حوارا فاعلا معه، أساسه الأسئلة المقلقة والمربكة التي نخفيها. ينطلق فهم النص التراثي(الكلاسيكي) لدى كيليطو من القراءة العميقة للمضمر داخله، للمسكوت عنه، لذلك الفراغ الذي تملأه إبرة التأويل، لذلك الغائب الذي يتمظهر من صور الحاضر، فنجده يمارس صنعة البلاغي في فك خيط الكناية، وفك علاقات المجاز.

[1] ينظر، عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي في النقد المغاربي المعاصر، ص15

[2] عقاق قادة، سيميائية السرد التراثي في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، ص15-16

يثير كيليطو مجموعة من القضايا النقدية التي تخص الأدب الكلاسيكي، فيمارس عليها محنة الحيرة والتساؤل دون الحاجة للوصول إلى إجابة قطعية، ومنهجيته في ذلك الحفر والتنقيب دون تمثل منهج بعينه، فهو يرى بأن المنهج مشكاة تضيئ سبيل الدارس وسط عتمة القول فعندما "ندرس نصا "على ضوء" هذا المنهج أو ذاك، فإننا نعتقد أو نفترض أن النص غامض، مبهم، يكتنفه ليل كثيف دامس، وإلا فما الحاجة بمصباح منهجي...هكذا يتحول الدارس إلى مخلوق عجيب، إلى مشاء يقتحم الليل وفي يده سراج يستنير به"[1]

ومن هنا نلاحظ أن المنهج لديه ليس قالبا أو برنامجا، إنه أداة للإضاءة يسلطه الدارس هنا وهناك ليرى الباطن والعميق، ولينظر إلى أثر الحبر الخفي على ورق الكتابة، فيتحول الناقد إلى حرفي يأخذ من كل المعارف، لأن النص كالأرض البكر يتسع بعد اختراقه، وبهذا تحضر أوليات التفكير البنيوي لدى كيليطو من خلال الثنائيات التي صاغها في عناوين كتبه مثل: (الأدب والغرابة–الحكاية والتأويل–العين والإبرة–الكتابة والتناسخ)، وثنائيات ضدية تعارضية (الليل/النهار–الوضوح/الغموض–الحقيقة/الوهم–اللباب/القشور...).

ونلمح أوليات التفكير التداولي في التأكيد على أطراف العملية الخطابية، والبحث عن القصد، فالنص الكلاسيكي وليد ظروف إنتاجية خاصة، وتحيلنا هذه المسألة إلى المقام، كما تحيل مسألة المقامة بكونها فعلا تخييليا إلى تحديد سيرل للأدب وبفعل الزعم فيه مقابل ثنائية الصدق والكذب.

إن القضية المركزية التي تحرك الهاجس النقدي لعبد الفتاح كيليطو هي فرضية السؤال والتي تعتبر محركا رئيسا لخطابه النقدي، ومن بينها: كيف ندرس الأدب الكلاسيكي؟ والقصد من السؤال ليس إيجاد تقنيات أو عرض قواعد، بل ماهي علاقتنا بهذا الأدب؟

[1] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، ط1، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء المغرب،1988، ص09

فبمجرد أن تتحدد تلك العلاقة يمكن أن ندرسه، ويوضح لنا عبد الفتاح أوليات صياغة الكلاسيكي "ليس بمقدوري أن أبين كيف فرضت نصوص شعرية وأخرى نثرية نفسها، أسميها كلاسيكية بشيء من التساهل، نعت لا أجد له مقابلا، غير أن له ميزة توجيه الاهتمام إلى الطبقة، وإلى الصنف، وإلى الصف (القسم). النص الكلاسيكي هو النص الذي تتبناه طبقة الأدباء، ويدمج في صنف من النصوص ويخصص للتدريس في القسم"[1]

تتمثل مقومات الأدب الكلاسيكي–حسب الناقد– في الكتابة، والأسلوب والتعليم، ويشكل المقوم الثاني خاصية مهمة في الأدب العربي، بفضله يتم التمييز بين مبدع وآخر، وبين النص واللانص يقول كيليطو "أما النص فإنه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص. فالحكم والأمثال لها صياغة تميزها عن غيرها من الأقوال التي لا تعتبر نصا"[2]، فالنص وفق هذا التحديد يتعلق بخاصية الأسلوب والاتساق من منظور لساني، ويتعلق بالثقافة من منظور تداولي، فالنص وليد المقام والسياق ولا يمكن عزله عنهما؛ إنه هنا بمعنى الخطاب لدى ميشال آدم، وتحكمه خاصية التقييد(الكتابة، التدوين) لدى بول ريكور، وهذا ما يمحنه شرعية التعليم، لأن المنظومة التعليمية لدينا تعترف بالتدوين وتلغي الشفهي، وهذا ما يفسر تغييب نص ألف ليلة على سبيل التمثيل لا الحصر.

فالأسلوب مقوم مركزي في الصياغة، لأنه يميز بين النصوص، ويحدد هوية الكتابة ونمطها، ولذلك قيل الأسلوب هو الرجل نفسه، ولذلك حظي بالعناية، فبه يتحدد الجنس، فإذا وجدنا "زعموا، يحكى" نعرف أننا أمام نص سردي، والدرس النقدي القديم قام على فرضية الأسلوب للتمييز بين شاعر وآخر، ويتوضح فهم الأسلوب لدى ناقدنا بقوله "أسلوب رفيع جزل، لا يقبل العبارات المبتذلة إلا عندما تكون هناك حاجة إلى مراعاة التناسب والتطابق بين الخطاب، وقائله، والمقام الذي قيل فيه"[3]

---

[1] عبد االفتاح كيليطو، الأدب و الارتياب، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب،2007، ص50–51

[2] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط8، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2011، ص17

[3] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، ص51

إن الأفكار التي عرضناها أعلاه، تعتبر مدخلا لفهم الأدب الكلاسيكي ودراسته وتشكل مرحلة أولية لتحديد علاقتنا به، إنها تتضمن تفسيرا للسؤال الذي طرحه كيليطو في البداية، فيقول "ستسعى قراءتي لكتاب الليالي لا إلى تجريده من أسراره(بوساطة مالا أدري من شبكة تأويلية) بل إلى اطلاعه على سره الخاص، وذلك دون المس بكل احتمالات معناه. وفي كل لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد"[1]، فمعنى ذلك أن الناقد سيقوم بعملية الحفر والتنقيب في نص الليالي للكشف عن بنيته وتيمته، سيحاول أن ينقلنا إلى عالمه السحري، إلى متعة السرد ولذة الحكي، وستكون أداته القراءة وإعادة نسج المقروء.

يترتب عن قراءة الأدب الكلاسيكي محاولة دراسته، وتلك الدراسة تقتضي البحث عن صوره ودرره الكامنة خلف بحر المعاني، والسبيل إليها تمثل الزاد المعرفي والثقافي، وإلغاء الحدود للوصول إلى رؤية شاملة يتم بموجبها "رفع الحواجز الموضوعة بين الأنواع وافتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع، نثرية أو شعرية، رفيعة الشأن أو ساقطة، واقعية أو أسطورية. بهذا المعنى يمكن القيام بدراسة موازية لأسرار البلاغة وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة"[2]

ولأجل ذلك يقترح أن نعيد بناء خريطة فكرية اتجاه المؤلف والمتلقي والنص والمقام، فالمتكلم يوجه خطابا إلى مخاطب، وكلاهما يمتلك نسقا واستراتيجية، فإذا حدث خلل يفشل الخطاب والتواصل، ولهذا "يترتب عن إهمال المخاطَب إهمال النسق، المؤلف الكلاسيكي يستند في إنشائه إلى نسق معين يملكه المخاطب بصفة بديهية ويؤول الإنشاء ابتداء منه."[3]. فكل بحث يخرج عن هذه الاستراتيجية ينأى بنفسه عن المسار الصحيح، فقراءة الأدب الكلاسيكي تكون بمعايير عصره ، وإذا أخضع بالقوة لغير ذلك "يحدث سوء التفاهم عندما

[1] عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة ليلة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، دط، الفنك للترجمة، الدار البيضاء المغرب،1996، ص11

[2] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية و التأويل، ص09-10

[3] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص50

نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف. وهذا ما يؤدي إلى أحكام لا نقول إنها خاطئة، ولكن في غير محلها"[1]

وفي بحثه عن المؤلف يحاور كيليطو نص الليالي من خلال مباغثته بالسؤال: من ذا الذي ابتكر الحكايات التي ترويها شهرزاد؟ طبعا هذا النقاش قديم جدا، إلا أن الناقد يفترض أنها لم تبتكر الحكايات، ومسلمته الأولى القرينة اللسانية "يحكى، بلغني" والتي تحيل ضمنيا إلى مؤلف مجهول، والثانية امتلاك شهرزاد لخزينة، وهي ذاكرة سردية استقتها من الكتب(كتب الطب، والشعر، التاريخ، وأقوال الحكماء والملوك...)وهذه الخزانة لم تعتمد على الشفهي بل استندت للمكتوب، وبالتالي تختزل عملية البحث عن المؤلف، للبحث عن الراوي وهو شهرزاد التي تتجه إلى مخاطب معين هو شهريار واستراتيجيتها التداولية هي السرد الذي يقوم على تتابع الأحداث.[2] لكن السؤال الذي نطرحه: ما القصد من سرد هذه الحكايات؟ قطعا ستكون الإجابة: لتحافظ شهرزاد على حياتها، لكي لا يقتلها الملك شهريار، إذن تيمة السرد هي الموت، ولذلك اختار كيليطو العين والإبرة عنوانا لكتابه.

يوضح الخطيبي بأن تيمة الموت ليست معطى جاهزا في الليالي، ولكنها حاضرة بالفعل كعنصر أساس فالحكاية "لا تقول تدقيقا بأن الكتابة تقتل وتسمم، وإنما الكتاب الأبيض والصفحة البيضاء هي التي تقتل. وكأنما الحكاية طرس للكتاب والكتابة تسبق سلطة كل صفحة بيضاء: قراءة ما لم يكتب قط، والاستماع إلى مالم يتلفظ به من قبل، ثم الموت بتأثير هذا الفراغ المذهل"[3] ولتعزيز تيمة الموت بين القارئ والكتاب استعان الناقد كيليطو بالحفر في نصوص موازية كقصة بورائي، واسم الوردة لإمبرتو إيكو، واستعمل الراوي والمروي له أداة لقصده.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص51

[2] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، العين الإبرة، ص18-19

[3] عبد القادر نويوة، تأويل السرد، ص252

تتضح معالم المقصدية لدى كيليطو في التأليف وفي البحث عن مقاصد النصوص، فأما الأولى فنعاينها من عناوين كتبه، فالعين تدل على القراءة والإبرة على النسج أو الخياطة بمعنى الكتابة التي تورط فتسبب الألم وتؤدي إلى الموت، ويبين في سياق دراسته للسرد أن غايته خلق عالم مواز بين السارد والمتلقي للسرد، لأن العبرة من ذلك مشتركة وشاملة لهما فيقول "لا أقصد هذا النوع من التوجيه عندما أستعمل كلمة "قواعد" ولا أعتبر القواعد مكتسبة صيغة إلزامية من نوع: أكتب حسب مشيئتي وإلا قطعت يدك. أريد أن أشير إلى العلاقة التي تربط القائم بالسرد بالقواعد من جهة، والعلاقة التي تربط المتلقي للسرد بالقواعد نفسها من جهة أخرى"[1]

أما مقصدية النصوص فتظهر في معاينته للمعنى المستلزم كما جاء في قوله " هل خطر ببالكم، ذات يوم، أن تكتبوا على آماق بصركم، بواسطة إبرة جد حادة، حكاية برمتها تحمل عبرة أخلاقية؟ إنها مع ذلك الاستعارة التي يستخدمها، في غير مكان، راوي ألف ليلة وليلة كي يبرز في النهاية الطابع الوعظي للحكاية. هل يتعلق الأمر باستعارة حقا؟ حرفيا أجل، لكن ينبغي معرفة أنه وراء هذا المستوى الحرفي ذاته توجد سلسلة من القوى العاملة. هناك قوى الكلام بكل تأكيد، شريطة التأكيد على أن الكلام مرعب، يورط حياة من يتلفظ به بل وحياة العالم. يمكن لهذا الكلام عند الطلب، أن يحيي أو يميت"[2]

وتحضر المقصدية في مقارنته بين البلاغة اليونانية والعربية، فالأولى كانت تعنى بوضع قوانين إنتاج الخطاب، أما الثانية فكان مقصدها وضع قوانين تفسير الخطاب، " من له أدنى اهتمام بالبلاغة اليونانية يعرف أن المقصد منها لم يكن هو المقصد الذي وجه عمل البلاغيين العرب وإذا اختلف المقصد فإن الظاهرة المشتركة(مثلا المجاز)تأخذ معها بعدا فريدا في كلتا البلاغتين"[3]

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص35

[2] عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ص07

[3] عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، ص62

وفي بحثه عن مقصدية كتاب أسرار البلاغة، نجده يحاور هذا الكتاب باستخلاص ثلاثة أنماط للخطاب(الخطاب البلاغي، الخطاب المجازي، الخطاب الشعري)، وبالتالي يتجاوز تلك النظرة السائدة بأنه كتاب يتناول المجاز فقط، وتأتي هذه الخطاطة الفكرية سليلة أسئلة تتعلق بكيفية تفسير كلام الجرجاني "هل نقول إن القصد منها توضيح مسألة فكرية معقدة؟ هل نقول إن الجرجاني أراد أن يشرح، عن طريق صور حسية. لو كانت التشبيهات عرضية، لو كان المقصود منها لا يتعدى التوضيح، لانتهى الجرجاني بتشبيه أو تشبيهين، ولكنه سرد سلسلة مكونة من ستة تشبيهات"[1]، وبهذه الصورة انتقل كيليطو من المستوى الحرفي لكلام الجرجاني إلى المعنى المستلزم(المقصدية).

[1] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية و التأويل، ص15

الفصل الثاني: السرديات الحديثة في خطاب السعيد بوطاجين النقدي

تمهيد

أولا: النسق العاملي في كتاب الاشتغال العاملي

1-الأسس المعرفية والضوابط المنهجية

2-الترسيمات العاملية في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة

3-المثلثات العاملية

ثانيا: سرديات السعيد بوطاجين بين النسق المغلق والنسق المفتوح

1- خصوصية الطرح النقدي

2-بنية الخطاب النقدي في تحليل السرد

2-1 مرجعية النص السردي

2-2 البنية الدلالية والمقصدية للعنوان

2-3 أسس الجهاز المفاهيمي(الممارسة النقدية)

3-دينامية الجهاز المصطلحي وتنوعاته

ثالثا: النسق السردي والإجراء النقدي-قراءة في أوليات الصياغة النظرية لنقد السرد لدى السعيد بوطاجين

1- السرد والنقد، خصام وحرب

2-المنهج السردي المحتمل

3-الرواية غدا

تمهيد:

السرد ظاهرة قديمة لازمت الإنسان منذ نشأته الأولى، فهو يتخلل كل ما فينا وما يحيط بنا، بداية بالتواصل اليومي وصولا إلى الكتابة المؤسسة على قاعدة النوع، فهذه الظاهرة متعددة الصور والأشكال نجدها في الشعر، والقصة والرواية، في الجرائد، على اللافتات، وفي شاشات التلفاز، وكل وسائل التواصل والاتصال، وبذلك تعددت السرود في العالم وأصبحت لا تحصى.

لقد أسهم تطور الدراسات الأدبية والنقدية، وتطور فن الرواية إلى تشكل نواة بحثية تتخذ للسرد علما خاصا به يعنى بوصف تقنياته وحدوده من أجل صياغة قوانين عامة تحكم المنجز السردي، لقد أطلق على هذا العلم "السرديات" "**narratologie**"، يعزى أمر تسميته أول مرة إلى تودروف "يختص هذا العمل بعلم لم يوجد بعد. فلنطلق عليه اسم علم السرديات، أي علم النص السردي"[1]

قبل ظهور هذا العلم كانت محاولات رائدة، أسهمت في تشكل نواته المعرفية من بينها أعمال الشكلايين الروس، على وجه التحديد فلاديمير بروب، و أثناء وبعد ظهوره توالت البحوث والدراسات من قبيل جيرار جنيت، تودوروف وغريماس، وكلود بريمون وأخرين، فتعددت المداخل والتصورات من دراسة للدال إلى العناية بالمدلول، وقد أجمع الباحثون على "تنوع المشارب التي متحت منها السرديات، كاللسانيات والشكلانية الروسية و النقدية الأنجلوسكسوني مع التفاوت بين هذه الروافد في أشكال التأثير الذي أمدتها بها. فقد تأسست السرديات من منطلق أنها علم مختص بدراسة خطاب المحكي وبوصفها أحد فروع الشعريات poetique"[2]

---

[1] رامان سلدن، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر،2006، ص182

[2] علي سحنين، السرديات في النقد المغاربي المعاصر، تطبيقات الزمن السردي أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر، إشراف منصوري مصطفى، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015- 2016، ص13

لم يكن النقد المغاربي في معزل عن هذه التطورات والتغيرات، فالمتصفح لخطابه يجد تراكما وجهدا أسفر تنوعا في آليات الاشتغال وفق مرجعية مرتبطة بالسرديات، فقد عكف الباحثون والنقاد "على تبني مقولاتها استلهاما وانشغالا، والتفاعل مع مفاهيمها استيعابا وترجمة وتحليلا وإثراء. وكان من الطبيعي أن تنتقل إلينا هذه النقاشات ذات الطابع التصنيفي التحديدي، وأن تتفاوت الآراء أيضا فيها، وتتباين بين الحصر والتوسيع، وتجلى ذلك في طرائق التعامل مع مادة اختلف في حدها بين الالتزام بما أطرها به روادها، وبين التصرف في صياغتها بما يتناسب مع رؤية خاصة أو يلتحم بمنحى معين"[1]

إن مواكبة الخطاب النقدي المغاربي لهذا التطور في السرديات تنظيرا وممارسة وتوظيفا للمصطلحات، أفرز زخما كبيرا يصعب تحديده إلا ضمن الاجتهاد المطلوب فالمتأمل "في نوعية وطبيعة التراكم النقدي، من خلال فحص عينة عشوائية، من الممارسات، في مجال تحليل الخطاب السردي في الساحة النقدية المغاربية، لابد وأن تتكشف أمامه بعض هذه المظاهر، التي لا تلازم العملية النقدية والناجمة عن قصور في اعتبار الرواية في ذاتها كلا متباينا ذا دلالة، ولذا فالناقد أو الباحث النظري لا يستطيع ولأسباب منهجية أن يقيم وزنا لكل عناصر هذه العملية فمقاربة النص الروائي ستكون ستكون اختزالية بالضرورة، وسوف يكون مضطرا إلى إعطاء الامتياز لبعض مظاهر السرد على حساب أخرى"[2]

في ظل هذه التراكمات والاختلافات، وقع الاختيار على خطاب السعيد بوطاجين النقدي الذي وجدناه ينتمي إلى السرديات، ويتميز بتحديد موقعه في خارطة العمل فيها باشتغاله على السرد الحديث بتنوعاته(الروائي، القصصي، السينما، الرحلة)، مما ينم عن اجتهاد بحثي عميق ومعرفة بهذا العلم، فجاءت مقارباته بين النسق المغلق من خلال تبنيه

[1] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دط، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس،2009، ص155

[2] هامل عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، ص123

مفاهيم ومقولات النقد البنيوي(جيرار جنيت، تودوروف) والسيميائي(غريماس)، وبين النسق المفتوح، من خلال المزاوجة بين هذه المفاهيم وبعض المقولات التداولية والأسلوبية.

أولا: النسق العاملي في كتاب الاشتغال العاملي :

يسعى السعيد بوطاجين في كتاب الاشتغال العاملي إلى تقديم تصور منهجي عن البنى العاملية وكيفية اشتغالها في رواية "غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة"، متخذا مقولة العامل أساسا نظريا في تحديد البنية الكبرى للرواية.

1-الأسس المعرفية والضوابط المنهجية:

تأتي هذه الدراسة كمحاولة رائدة في النقد السيميائي؛ من حيث تمثلها للإطار المنهجي والجهاز المصطلحي مما أسهم في توضيح المسار المعرفي، خاصة وأن الناقد يعلن منذ البداية عن موضوع بحثه ومنهجه وهدفه، وقد كان شديد الحرص على رسم المعالم العامة لدراسته متوخيا في ذلك "مبدأ التجرد والحياد تفاديا للتقويمات الواحدية القائمة على تباين الأصوات المستقبلية أو على "مرجعيات ذاتية""[1]، يظهر الحياد والموضوعية في تحليله واختياره للرواية لما تحمله من خصائص أسلوبية ولفظية وبنائية.

إن الموضوعية في نقد السعيد بوطاجين نابعة من تمثله أوليات المنهج العلمي في تحليل المدونة النقدية، هذا المنهج الذي يعنى بوصف وحدات النص باعتباره نسقا من العلامات مغلقا على ذاته، خاصة لدى جنيت وغريماس، فرغم الاختلاف بينهما إلا أن ما كان "يجمعهما يظل عاملا مشتركا: شكلنة الخطاب وتخليصه من عوالق التفسير والتأويل، أي التركيز على الكيفية دون اللمية. كيفية المعنى وكيفية البلاغ، بمحو المسببات والعلاقات الذاتية والخارجية. ما سيقود حتما إلى خطاب نقدي موضوعي يحتكم إلى أدوات علمية..."[2]

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، ط1، منشورات الاختلاف، 2000، ص07

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1440-2019، ص218

كما نلاحظ تفادي الباحث التحليلات الآلية والتطبيقات الحرفية للمقولات وللمنهج في حد ذاته، لأنه يعمل على الحفر في بنيتها ومدى ملاءمتها للنص، ورغم ذلك نجده يعترف بصعوبات على صعيد المنهج والمصطلح، تتعلق الأولى بالتراكم المعرفي الذي يصاحب تلك المناهج، وديمومتها المستمرة، أما الثانية فتتعلق بالاختلاف الموجود في وضع المصطلح وترجمته تنظيرا ونقلا، سواء في بيئته الأم أم في البيئة المنقول إليها، وهذا ما خلق اضطرابا كبيرا ومتفاوتا على مستوى التلقي والإدراك، وأمام هذا التشتت والاضطراب لجأ الناقد إلى تبني ترجمات عبد السلام المسدي وجميل شاكر وسمير المرزوقي وميشال شريم، لقربها من الدقة.

لقد تعامل الناقد مع معضلة المصطلح وإشكاليته وفق ثلاث محددات، يمكن حصرها في : استعمال الترجمات الشائعة والمتداولة كما فعل مع النماذج المنتقاة سابقا، في حال تعذرها اقتراح ترجمات قريبة من المعنى الأصلي، ويبنى الأمر على الاجتهاد الشخصي، في غياب الأمرين يتم اللجوء إلى الشرح والتفسير تبسيطا للمفهوم.

عمد بوطاجين إلى تحديد مجال اشتغاله فقصره على دراسة البنية العاملية الكبرى للرواية دون البنى الصغرى التي تتطلب عملا موسوعيا، ولضبط العملية عمل على "انتقاء الذوات الكبرى المهيمنة نصيا وربطها بالبرامج السردية لتبيان أهم الاتصالات والانفصالات بين الذوات والموضوعات حتى يتسنى توضيح كيفية انتشار مختلف القيم وفق بنى عاملية متميزة"[1]، وفي هذا السياق الذي يراعي الأصول المعرفية والخصوصيات المنهجية، تتنزل هذه الدراسة ضمن الجهود النقدية في حقل السيمياء، بالتحديد المنجز النقدي الغريماسي متمثلا في نظرية العامل للكشف عن كيفية اشتغاله وشبكة العلاقات والأدوار المتحكمة فيها[2]

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص10

[2] على سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي في النقد الجزائري، كتاب الاشتغال العاملي للناقد السعيد بوطاجين أنموذجا، مجلة مقاليد، ع04، جوان 2013، ص114-115

في ظل التحديد المنهجي للإطار العام للدراسة، ينتقل الناقد إلى الحديث عن إشكالية العامل بوصفها الموضوع المركزي الذي تقوم عليه تحليلاته لبنية الرواية، وفي خضم ذلك قدم إشارات مقتضبة عن تحولها من الشكلانيين الروس إلى جريماس، مشيرا إلى كتاب الدلالة البنيوية وقاموس السيمياء الذي ألفه غريماس بالاشتراك مع كورتيس، وصولا إلى المقترح التعديلي لآن أوبرسفيلد الذي "يمكن أن يحل محل ترسيمة غريماس ذلك لأنه يقدم قراءة مبررة لمسار العوامل وتموقعها في السرد، ولعل المتأمل في التغيير الذي طرأ على مجرى السهم، وبالتحديد سهم الرغبة الذي يوصل المرسل بالذات ثم الموضوع، يدرك جيدا ذلك الخلل الذي يكتنف ترسيمة غريماس العاملية ويقتنع بمقروئية البديل الذي اقترحته أوبرسفيلد"[1]

رغم عرضه لهذا المقترح، إلا أن بوطاجين يظل وفيا لمرجعية غريماس، وانطلاقا منها يقترح تعريفا للبنية العاملية باعتبارها طريقة "لتنظيم مواطن الخيال البشري وعرض مختلف العوالم الجمعية والفردية"[2]، كما تتحدد أيضا بوصفها مجموعة من المفاهيم التي يتم بواسطتها الكشف عن تحقق المعنى ومساراته، وتأتي على شكل فرضيات مقدمة على تمفصلات ثنائية تتمثل في العلاقة الرابطة بين العامل والعمل وبين العامل والرغبة(الموضوع)، وبالتالي فإن معرفة هذا النوع من العلاقات على مستوى تحليل الرواية، يسهم في بناء دلالتها، ومعرفة ما يتحكم في المتخيل البشري[3]

أما العامل فإنه يتقاطع مع الشخصية والذات، وتفاديا للبس والخلط يورد بوطاجين تعريفا لغريماس يعتبر فيه العامل "وحدة تركيبية ذات طابع شكلي، بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو إيديولوجي"[4] إن الملاحظ على توظيف مصطلح العامل من لدن السعيد

---

[1] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص1118

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص19

[3] ينظر، عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء المغرب، 1423-2002، ص207

[4] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص19

بوطاجين، انه اعتمد على الترجمة الخاصة بتصورات غريماس، ولا نجد تحديدا خاصا بهذا الناقد لهذا المفهوم، ذلك أن العامل يشمل كل العناصر الوجودية بما فيها الإنسان والحيوان والأفكار؛ أي كل ما يحمل قيمة بعيدا عن إيحاءاته النفسية والأيديولوجية، ويتميز عن الذات والشخصية لأن الأولى تتحدد وفق الوظيفة التي تحتلها، وهذا التمييز كفيل بأن يبين لنا المرجع الذي تبناه الناقد في نقل المصطلح والتعامل معه.[1]

يستدعي الكشف عن المنطق العاملي _حسب الناقد_ "دراسة العلاقات التي تنتظم وفق استراتيجية سردية محددة، ووفق نظام نحوي يستدعي التحكم فيه بدقة. ولذلك يصبح الملفوظ، كيفما كانت طريقة تمفصله، عبارة عن مجموع من العلاقات بين العوامل التي تشكله.. ولضبط العملية التحليلية يتحتم علينا انتقاء الذوات الكبرى المهيمنة نصيا وربطها بالبرامج السردية الممكنة.."[2]

تتطلب العملية التحليلية تمثل الذات، ولذلك عمد الناقد إلى تبني تعريف غريماس وكورتيس لها " إن الذات تبدو في الملفوظ الأساسي كعامل تتحدد طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلها"[3]، وبناء على ذلك ينتقل إلى التقطيع بوصفه إجراء عمليا في تفكيك وحدات الخطاب إلى أجزاء، فهو بمثابة الخطاطة السردية التي تسهم في تحديد الدلالة العامة للخطاب، كون "المقطوعة وحدة مستقلة عن وحدات الخطاب السردي قابلة للاشتغال كقصص، كما يمكن أن توجد مكملة كجزء من الأجزاء التي تشكله. ويحدد المكان الذي تحتله وظيفتها في التناسق العام للبنية السردية"[4]

يبدو الانتقاء الذي أقامه الناقد للمقطوعات السردية التي تمحورت حولها رواية "غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة" مرتكزا على الذوات، والمقطوعات السردية، وهو تقطيع لم

---

[1] ينظر، عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص210

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص19

[3] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص20

[4] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص21

يحتكم إلى المحددات الطبيعية، من تنظيم للفقرات، وإنما استند إلى التقطيع الخطابي المؤسس على العلاقات النحوية ومقولات الاتصال والانفصال، والمحددات الزمانية والمكانية،

1-مسعودة تريد الذهاب إلى العاصمة

2- مسعودة تريد تدوين حياتها

3- الحبيب يريد الذهاب إلى الزاوية

4- عزوز يريد الحصول على الأراضي

5- العمة حليمة تريد تزويج خديجة بقدور.

2-الترسيمات العاملية في رواية غدا يوم جديد:

2-1-المدينة-الموضوع:

تبدأ هذه الترسيمة العاملية بالعلاقة الفصلية بين الذات(مسعودة) وموضوع القيمة(المدينة)، وتنتهي إليها، نظرا لحصول معيقات حالت دون تحقق رغبة الذات الأساسية وهي السفر إلى العاصمة.

يتطلب تحقيق رغبة مسعودة في الذهاب إلى المدينة توفر الكفاءات اللازمة لخلق

علاقة وصلية تتمثل في الانفصال عن الدشرة بوصفها مكانا مغلقا و مجموعة من القيم السلطوية، ثم الاتصال بقدور(الموضوع) للزواج به، ليصبح مساندا في المرحلة الأولى باعتباره أحد عناصر الكفاءة لا أكثر كما تبينه الملفوظات التالية: "أيامي..يا لأيامي؟ طفلة، زوج أمي "أرغم" قدورا على خطبتي، وأرغم أمي على الموافقة، أنا فرحت. حلمي كان حينئذ المدينة"[1]، ويدعم هذا الموضوع في تحقق الرغبة ما جاء على لسان الكاتب " هي لا ترغب في الرجوع إلى الدشرة، ولا تريد استئناف الحياة فيها. انتهى كل ذلك الآن، وقد تزوجت بهذا الرجل الذي يعمل بالمدينة. إنها لم تتزوج الرجل، تزوجت المدينة"[2]

[1] عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، دط، منشورات الأندلس،1992، ص15

[2] عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص27

تمثل الدشرة (المرسل) لمسعودة(الذات)، ثم حافزا لتحقق الموضوع (المدينة)، بينما زواجها من قدور فيدخل في إطار برامجها الاستعمالية، وبهذا تبين القوانين المنظمة العامة للمسرود تواجد ثلاثة مراحل يمكن تلخيصها في :

-الفرضية: أي عنصر الرغبة المراد تجسيده، وهو كما ذكرنا المدينة

-التحيين: ويتمثل في طريقة تجسيده، وهو الانفصال عن الدشرة؛ الزواج بقدور

-الغائية: هي النتيجة التي تؤول إليها الفرضية، وتتمثل في عدم ذهاب مسعودة إلى المدينة، وعودتها إلى الدشرة، بمعنى عدم تحقق الرغبة، فالغائية سلبية.[1]

الذي يهم -حسب السعيد بوطاجين- هو المرحلة الثالثة(الغائية)، لتوفرها على عناصر ضدية، وعوامل معارضة غير مقصودة، وإنما عفوية أسهمت في إفشال مخطط البطلة، وتتجلى في:

"تأخر القطار: وقد أدى هذا التأخر إلى تصعيد التأزم نظرا للعلاقات السببية التي أسهمت في التدهور التدريجي والابتعاد عن الهدف. وهي عوامل خارجية مرتبطة بممثلين آخرين شاركوا مجتمعين في عرقلة مسعى الذات"[2], فعدم وصول القطار في الوقت المحدد أدى إلى عرقلة المخطط الأساسي.

-ظهور رجل المحطة: لقد كانت حركاته عفوية لا تنم عن قصد سيئ، ولاتضمر نوايا خفية، إلا أنها بالنسبة لقدور محاولة لإذلاله، وبالتالي فظهور هذا الرجل يمثل مؤشرا حاسما في انقلاب مجرى الأحداث والحكاية، لما آل إليه الوضع من اعتداءِ صَاحَبَهُ ظهور معارضين آخرين" الدركيان وبدلة الكاكي والمسدس والقبعة واللغة الغرابية. لينتهي في الأخير حلم مسعودة باقتياد الرجلين(قدور ورجل المحطة) من طرف الدركيين وهي آخر

[1] ينظر، السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص26

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص27

محطة أجبرت الذات(مسعودة) على العودة إلى حالتها البدئية والرجوع إلى الدشرة من جديد رفقة عزوز زوج أمها"[1].

مما سبق خلص الناقد إلى الترسيمة العاملية التالية[2]:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

(الدشرة) (الذهاب إلى المدينة) (مسعودة)

↑

المساند ← الذات(مسعودة) → المعارض

-الدركيان

(القبعة، بدلة الكاكي، المسدس، اللغة الغرابية)

-رجل المحطة

-القطار

-قدور(تواطؤ عفوي)

في الأخير توصل بوطاجين إلى أن هذه الترسيمة تتكون من ثلاث مزدوجات متباينة، أقام عليها أحكامه النقدية موضحا إياها بجدول بين فيه كيفية انتشار العوامل واشتغالها من منظور النحو السردي، وقد جاء هذا الجهد النقدي نتيجة وعي عميق بالعلاقات المعقدة والشبكة المفاهيمية للبنية العاملية من ذوات متداخلة ورغبات متعارضة ونوايا مضمرة .

-مزدوجة المرسل-المرسل إليه: وتتمثل في الدشرة(عامل جماعي، تجمعات سكانية، مجموعة من القيم)، ومسعودة(المرسل إليه).

-مزدوجة الذات-الموضوع: تمثل مسعودة الشخصية الوحيدة التي تؤدي دورا عامليا على مستوى الذات، لا تشاركها شخصية أخرى، أما الموضوع فهو المدينة.

---

[1] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص120

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص33

-مزدوجة المساندة-المعارضة: يبدو أن الذات وحيدة في مسعاها لخلو ممثلين آخرين، ماعدا قرار عزوز بتزويجها لقدور الذي يضمر مساعي تختلف عن مسعى تحقيق مسعودة لرغبتها، ليبقى عنصر المعارضة ثريا من دركيين وتأخر القطار...[1]

2-2-الكتابة-الموضوع:

غدت مسعودة(الذات) ترغب في موضوع ثان هو الذهاب إلى الحج بعد تدوين قصة حياتها، لذلك حاول بوطاجين "توضيح أهم الانزلاقات التي يمكن حدوثها على مستوى البنية، من خلال القيام بلعب استبدالي الهدف منه تغيير البنى الجملية للكشف عن إمكانية تغيير الأدوار العاملية من شكل بنائي إلى آخر"[2]، إن الاستبدالات التي حصلت على مستوى البنية تتجلى في تغيير الأدوار بين مسعودة كذات وكاتب قصتها كمتلقي، ليحدث تبادل آخر تصبح فيه الذات متلقية والعكس.

قام بوطاجين بتفكيك بنية الجملة النواة-مسعودة تطلب من الكاتب تدوين قصة حياتها-إلى ثلاثة عوامل: مسعودة، الكاتب، الحكاية. وقد وجد بأنها تتوزع على زمانين: الحاضر، الماضي، وعلى مكانيين: الدشرة، المدينة، فتصبح الذات(مسعودة) في علاقة فصلية بثلاث موضوعات: الذهاب إلى المدينة، تدوين قصة حياتها، الذهاب إلى الحج[3]

يبرز تفكيك الجملة النواة صعوبة تحديد العوامل وضبطها لأن " اللعب الاستبدالي القائم على محور الاختيار، يجعل الجملة ذات بنيتين مختلفتين تسهمان في استبدال وظيفة بأخرى"[4]، وأمام ذلك اكتفى الناقد بذكر نوعية العوامل والأزمنة والأمكنة المشكلة للبناء السردي العام، وبناء عليه يمكن أن تأخذ الجملة "مسعودة تطلب من الكاتب تدوين قصة حياتها" الشكل التالي: مسعودة تريد تدوين قصة حياتها، أي تكون مسعودة في الحالة الأولى مرسلا، وذاتا في الحالة الثانية، وبهذا تأخذ الجملة صيغتين مختلفتين: مسعودة تطلب من

---

[1] ينظر، السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص33-35

[2] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص121

[3] ينظر، السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص41-42

[4] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص43

الكاتب تدوين قصة حياتها–أكتوبر يدفع مسعودة إلى تدوين قصة حياتها، بهذا تتحدد الوظيفة العاملية للشخصية الرئيسية انطلاقا من عنصر الرغبة، وعليه يمكن تحديد البرنامج السردي وفق فرضية التحيين المتمثلة في تدوين مسعودة قصة حياتها، يتبعها الاعتماد على الكاتب (التحيين)، لتتحقق الغائية لغياب عنصر المعارضة.[1]

توضح لنا هذه المعالجة اللعب الاستبدالي القائم على تبادل الأدوار السردية، فبعدما كانت مسعودة تقوم بفعل السرد في حالة التلفظ، تتحول إلى متلقي في حالة الاستقبال، وبعدما كان الكاتب ذاتا في حالة التلقي، يتحول إلى سارد وهكذا دواليك، لنجد أنفسنا أمام أصوات متعددة نتيجة فعل الكتابة.

خلاصة لما سبق من التحليل، خلص الناقد إلى الترسيمة العاملية الخاصة بالكتابة–الموضوع لإبراز كيفية انتظام مواطن الخيال والعوالم الحكائية، ثم أتبعها بالحديث عن المزدوجات الثلاث، وفق ما يلي:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
مسعودة		**تدوين قصة حياتها**		**مسعودة**
		↑		**أبناء الأثرياء**
المساند	←	**الذات**	←	**المعارض**[2]

من خلال الترسيمة العاملية، يتضح كيفية انتظام الشخصيات وتموقعها، فمسعودة باعتبارها ذاتا تحتل خانة الإرسال وتدفع الكاتب بوصفه جزء من الكفاءة، فلا نعثر على عنصر المساندة الحقيقية، ولا على المعارضة، وعليه يمكن أن نصل مع الباحث إلى ثلاثة مظاهر:

مزدوجة المرسل–المرسل إليه: ما يميز هذه المزدوجة هو ثنائية الإرسال والتلقي، رغم أن مسعودة تحتل خانة الإرسال الحقيقية إلا أن أكتوبر يعتبر حافزا خارجيا–حسب

[1] ينظر، السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص44

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص51

بوطاجين-، ويمثل قيمة مجردة ذات دلالة ذاتية مبنية على النقيض، ونجد الماضي والحاضر بقيمه المتعارضة، أما جهة التلقي(المرسل إليه) فهي تتكون من عامل جماعي، ولها صبغة قيمية تتجسد في تحقيق الذات، وتعرية أبناء الأثرياء خدمة للماضي والحاضر معا[1]

مزدوجة المساندة-المعارضة: إن الملاحظ على هذه المزدوجة غياب عنصري المساندة الحقيقية والعرقلة للذات، ماعدا بعض القيم المجرد كالثقة في النفس والكاتب.

مزدوجة الذات-الموضوع: تمثل مسعودة الذات الوحيدة المشخصة التي تسعى إلى تحقيق موضوع فرضي يتجلى في تدوين قصة حياتها، هذا الموضوع تتخلله مواضيع جزئية وقيمية تتجسد في تعرية الماضي والحاضر، والحديث عن بعض الأفراد والجماعات، إلا أن ذلك كله يخدم الموضوع المركزي.

حاول الناقد من خلال هذا المقترح، إبراز مدى تشابك الأدوار العاملية وتداخلها وصعوبة ضبطها، نتيجة اللعب الاستبدالي، فقد أولى عناية للجوانب البنائية للخطاب انطلاقا من تفكيك الجملة النواة بغض النظر عن البنى العاملية الصغرى، وهذا يؤكد بشكل واضح ضرورة الالتزام التام بالجملة؛ لأن أي قلب لها سيولد انفجارا يترتب عنه عدم التحكم في النسق والبنية الجديدة.

2-3-الزاوية -الموضوع:

يقوم النموذج العاملي لهذه الترسيمة على جملة نواة هي: الحبيب يريد الذهاب إلى الزاوية، تبدو مستقلة عن المقطوعة السابقة، وقد أدمجت في الحكاية للكشف عن ثلاث علاقات: علاقة مسعودة برجل المحطة، وعلاقتها بالحبيب، ثم علاقة هذا الأخير بالأول، وبهذا تبرز رغبات جديدة وتغيير للذات والموضوع معا.

تبدأ المقطوعة هذه المقطوعة بقول السارد "اسمعني إذن من البداية بالكلمات المكتوبة(...) والبداية هي هذه: من نفس المحطة التي رأيتها لأول مرة في حياتك كان أول

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص52-53

سفر قام به الحبيب في حياته تمرد على أبيه الحاج أحمد، كره حياته المتكررة بالقرية التي كنت تظنيها وسطا بين قريتك والمدينة...مل الوجوه المتكررة والقراءة المتكررة"[1]. يشكل هذا المقطع السردي حكاية تتضمن بداية وعقدة وشخصيات جديدة، كما أنه يعرض حالة من الثبات واللاتوازن تعيشها الذات(الحبيب)، مما يؤدي إلى محاولة الانفصال عن الدشرة بمجموع القيم (الرتابة، الصور، التكرار) لتتولد رغبة جديدة في الاتصال بالزاوية، فيتطلب الأمر انفصالا زمانيا ومكانيا، ويقتضي وجود حوافز تساعد الذات على تحقيق فرضيتها بواسطة برنامج سردي.

إن سعي الحبيب إلى بلوغ موضوع القيمة أوجد له رجل المحطة والقطار، وفي المقابل اعترضته صعوبات حالت دون تحقق ذلك، من بينها رفض والده وأمه، وعدم توفر المال اللازم، يظهر ذلك على لسان السارد في قوله " لم تبق إذن إلا موافقة الشيخ أحمد، لو أعطاه من المبلغ الذي يعده للحج لحلت مشاكل الحبيب لكن المشكلة أن الشيخ أحمد لا يرضى بالحج بديلا، لا يمكن أن يؤجل حجه سنوات أخرى"[2] وبالتالي لابد من توفر كفاءة جديدة.

لقد خلق هذا التداخل والمعارضة تأزما داخل البناء السردي العام "فهناك برنامج سردي وبرنامج سردي مضاد وهناك كفاءة مشتركة بينهما متمثلة في المال المخصص للحج، توجه مسعى كل من البرنامجين المتعارضين"[3]، ذلك أن الأب يشكل ذاتا معارضة " لأنه ينتقل من الذات إلى الذات الضديدة ومن ثم اختلال خانة المعارضة أما الابن فلا يملك الأدوات اللازمة المساندة للذات العاملة قصد تحقيق الإنجاز"[4]

في ظل هذا التأزم والتعقيد ستلجأ الذات إلى وسائل أخرى لتحقيق الرغبة كمحاولة إقناع الأم، إلا أن موقفها سيكون معارضا للمشروع الفرضي، وأمام هذا الإخفاق سينتقل

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص197

[2] عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص204

[3] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص123

[4] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص69

الحبيب إلى الفعل بدل القول، تتجلى صيغة ذلك في سرقة مال الحج كطريقة للاتصال بالموضوع، بيد أن " الذات سترجع إلى حالتها البدئية(الرجوع إلى الدشرة) وانفصالها عن الزاوية بفعل الخروقات الحاصلة على مستوى السرد، والمتمثلة في رفض الحبيب لطريقة تدريس شيخ الزاوية"[1]، إن العودة إلى الحالة البدئية سيؤدي إلى تغير في مجرى الأحداث وفي البرامج العاملية، بحيث نشهد انزلاقات عاملية جديدة من ضمنها انتقال رجل المحطة إلى خانة المعارضة بسبب رفضه رحيل الحبيب من الزاوية، وهي معارضة للموضوع وليست للذات، وبهذا تتحول الترسيمة العاملية إلى النقيض.

وفي خضم ذلك خلص السعيد بوطاجين إلى الترسيمة التالية:[2]

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

-رجل المحطة الذهاب إلى -الحبيب

-القرية الزاوية -القرية

↑

المساند ← الذات ← المعارض

∅ الحبيب -الأب

-الأم

إن قراءة بسيطة لهذه الترسيمة العاملية تبين لنا العلاقات القائمة بين عناصرها، فخانة الإرسال تتكون من عامل جماعي هو القرية كمجموعة من القيم المجردة التي تحفز الذات على الانفصال المكاني، ورجل المحطة باعتباره شخصية تمثل زمانين متضادين، كما نلاحظ نوعا من التداخل بين المرسل والموضوع، لتبقى الذات وحيدة في مسعاها دون مساندة في مقابل حضور المعارضة لموضوع القيمة وليس للحبيب.

2-4-الأرض-الموضوع:

[1] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص124

تتلخص هذه الترسيمة في جملة نواة هي: عزوز يريد الاستيلاء على الأراضي، تمثل برنامجا سرديا يشتمل بدوره على برامج سردية استعمالية تساعد الذات في تحقيق موضوع القيمة، حصرها بوطاجين فيما يلي:

-تزويج مسعودة بقدور

-اغتيال المخفي والد مسعودة والوشاية به

-الزواج من باية أم مسعودة

يشكل البرنامج السردي "صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمني"[1]، وتكون هذه الصيغة عبارة عن حالة انفصال بين الذات والموضوع فتتحول إلى حالة اتصال، وقد يكون العكس، فالبرنامج السردي يتعلق ب "تتابع الحالات والتحولات التي تترابط انطلاقا من علاقة بين ذات معينة وموضوع محدد وما يطرأ عليها من تحول"[2]، وقد يفترض البرنامج السردي الأول بوصفه برنامجا قاعديا متضمنا لغاية الفعل، برنامجا استعماليا يتوسط تحقيق الهدف، ويأخذ هذا البرنامج وضع تملك الكفاية اللازمة لتحقيق البرنامج الأدائي الأول[3]

ويمكن تأويل هذا البرنامج السردي "كفعل تقوم به ذات ما لتغيير حالة تعود إلى ذات أخرى انطلاقا من ملفوظ الحالة الذي يشير إليه هذا البرنامج باعتباره نتيجة لتحول ما، ويسمح هذا التحديد على المستوى الخطابي، بطرح صور خطابية مثل الهبة والتجربة"[4]، في حالة العودة إلى البرنامج السردي الذي صاغه السعيد بوطاجين، نجده يتضمن برامج استعمالية استعانت بها الذات لتحقيق هدفها، إلا أن الملاحظة الأولى التي يمكن تسجيلها أن

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مدخل نظري، دط، منشورات الزمن، 2001، ص108

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010،ص50

[3] J. courthes, analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, hachette ,1991, p95

[4] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص108-109

الناقد لم يميز بين البرامج السردية المركزية والثانوية، واكتفى بالحفاظ على تسلسلها داخل البناء السردي العام، وقد جاء ترتيبها مخلا بترتيبها الزمني.

وللتوضيح أكثر يمكن إضافة برنامج استعمالي آخر، يتمثل في استغلال عزوز للقائد فهذه البرامج "تسهم في تشكيل كفاءة الذات الفاعلة، وتحقيق أهدافها ورغباتها الخفية وغير المعلنة على مستوى الخطاب الصريح، أي إن معظم أفعالها وحركاتها تأخذ أبعادا دلالية مضمرة ومختلفة من سياق علامي إلى آخر، ذلك أن العلامة.. يقول غريماس إن عدد العوامل تحدده الظروف السابقة لإنتاج المعنى"[1]

لقد أدت رغبة عزوز في الاستيلاء على الأراضي باعتبارها موضوعا قيميا، ليصبح ثريا وليس حبا في الأرض، إلى الاستعانة بمخططات مختلفة في ظل غياب المعارضة.

ومما تقدم يخلص السعيد بوطاجين إلى الترسيمة العاملية التالية:[2]

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
حب الأرض		**الاستيلاء على**		**عزوز**
(الجشع)		**الأراضي والناس**		
(الطمع)				
		↑		
المساند	←	**الذات**	→	**المعارض**
(فقر الناس)		**عزوز**		**∅**
(غباؤهم)				
(كسلهم)				
(إهمالهم)				

[1] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص125

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص87

توضح هذه الترسيمة كيفية تمفصل العوامل وانتظامها، وتبين في الوقت ذاته صعوبة تحديدها وضبطها، فالذات وحيدة في تحقيق مسعاها وبلوغ موضوعها، وقد ساعده فقر الناس وجهلهم، مما سهل حصول الرغبة من جهة في ظل خلو المعارضة التي "تقوم على اللفظ والفعل، تبقى البرامج السردية أحادية الاتجاه، لأن المعارض الفرضي للذات العاملة هو نفسه المساند غير المباشر للذات، وهو ما سهل لشخصية عزوز تحقيق رغباتها أمام ثبات الآخرين، سواء عن طريف الفعل والقول، أو عن طريق التموقع السلبي للمعرض الفرضي، الذي تواطأ مع عزوز ضد نفسه"[1]

2-5-المدينة-الموضوع:

تتلخص المقطوعة السردية لهذه الترسيمة العاملية في جملة نواة: العمة تريد تزويج خديجة بقدور، وفيها إعلان مبدئي عن البرنامج السردي للذات التي ترغب في الذهاب إلى العاصمة، فهي تملك رغبة وقولا ومشروعا، استهلته بمحاولة إقناع قدور بالزواج بخديجة، رغم غياب رغبة محددة بين الطرفين، وبهذا يمكن اعتبار العمة الذات الوحيدة التي لها رغبة واضحة.

في مرحلة متقدمة ستبدو الغائية سلبية لتدخل عوامل خارجية حالت دون الإنجاز، مع توفر الإقناع، وانطلاقا من ذلك اقترح السعيد بوطاجين الترسيمة العاملية التالية:[2]

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
-طيبة خديجة		**تزويج خديجة بقدور**		**-العمة**
-المدينة				**-قدور**
		↑		
المساند	←	**الذات**	→	**المعارض**
المدينة		**العمة**		**-الوشم**
				-الأغنية

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص90

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص96

قام بوطاجين باستقراء هذه الترسيمة عن طريق ثلاث مزدوجات تتلخص فيما يلي:

-مزدوجة المرسل-المرسل إليه: أدت المدينة وطيبة خديجة إلى تجسيد رغبة الذات(العمة)، وتحقيق مشروعها المتمثل في الاتصال بالمدينة والانفصال التام عن القرية، وقد كانت شخصية قدور هي الكفاءة والإيعاز، ومن هنا يمكن القول أن المستفيد الأول والأخير هو العمة باعتبارها المنفذ والمتلقي، وأن الغاية أو موضوع القيمة لا يتمثل في تزويج خديجة بقدور، فكلاهما لا قيمة له، إلا من جانب الكفاءة.

-مزدوجة المساند-المعارض: وضع السعيد بوطاجين المدينة في خانة المساند، "لذا تبدو المدينة أحد الأطراف الأساسية المساعدة للذات باعتبارها حلم القرويين جميعا، كما تبين هذه المقطوعة التي وردت في قالب سرد من الدرجة الأولى"[1]، كما يمكن اعتبار الحرمان والبطالة والفقر من العناصر التي دفعت العمة إلى تزويج قدور لتصل إلى المدينة، في المقابل لا نجد معارضة حقيقية ماعدا الوشم والأغنية كعناصر خارجية لم تحل دون تحقيق الرغبة، فالوشم الذي وضعته خديجة أدى إلى تذبذب العلاقة بينها وبين قدور، فهي تراه عنصرا جماليا وارتباطا وثيقا بأصالتها، في حين يعتبره هو عنصر قبح وتشبث بالماضي والقرية ويعكس المرأة القروية، أما الأغنية التي رددتها الفتيات قبل العرس، فإنها تثبت العلاقة القديمة بين خديجة ومحمد بن سعدون، وهذا ما أدى إلى تطور الصراع وتغير سهم الرغبة، ونتج عنه فسخ الخطوبة واعتداء قدور عليه.

-مزدوجة الذات-الموضوع: ترتبط الذات(خديجة) بموضوع قيمي هو المدينة واتخذت موضوع تزويج قدور بخديجة برنامجا استعماليا لتحقيق برنامجها السردي القاعدي، وعليه تبدو الذات الوحيدة المؤهلة لذلك لأن الشخصيات الأخرى ظلت متلقية غي مساهمة في النمو الحدثي.

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص98

3- المثلثات العاملية:

خصص السعيد بوطاجين القسم الثاني من الدراسة للمثلثات العاملية تدراكا لبعض الشخصيات التي أغفلها في تحليله للبنى العاملية الكبرى للرواية، مثل شخصية محمد بن سعدون، قدور، ابن القائد، القائد، ويرجع هذا التدارك إلى عوامل ورودها على مستوى السرد والحوار، وإحالتها على مرجعيات زمانية ومكانية، وقيامها بأدوار عرضية، وقد برر الناقد إغفاله إلى عدم القدرة على الإمساك بكل البنى ذلك أن "المعيار الداخلي الذي يهدف إلى تفكيك العبارة، التي هي وحدة الكلام، كشفا عن بنيتها النحوية"[1] يتطلب عملا موسوعيا ودقيقا يكشف عن كل الجزئيات، وهذا مالا تقدر هذه الدراسة على تجسيده.

يمكن الحديث عن المثلثات العاملية بوصفها نسقا "تتضمن عوامل محدودة بالمقارنة مع الترسيمة العاملية، وذلك لافتقارها إلى عنصر الصراع، ومن ثم امحاء خانتي المساندة والمعارضة واكتفاء الحكاية بثلاث وظائف؛ الذات، الموضوع، المتلقي، وهذا يعني تضييق الحقول الدلالية للموضوعات، بغض النظر عن أي موقف تقييمي"[2]، فهي تتعلق بثالوث العملية التواصلية دون العناصر الأخرى، ومن ثم تكمن فائدتها في " التمييز المزدوج: الإيديولوجي والنفساني لعلاقة الذات بالموضوع. كما يفيد في التحليل تبيان كيفية تداخل الإيديولوجي مع النفساني، أو بصورة أدق كيف أن التمييز النفساني للعلاقة بين الذات والموضوع له ارتباط مباشر بالإيديولوجي"[3]

وقد جاء هذا التأطير للمثلثات العاملية دون الترسيمات العاملية ضمن سياقات إيديولوجية ونفسية، تضييقا للحقول الدلالية وتحقيقا للاقتصاد نتيجة افتقاد الأفعال لطبيعتها، وانحسارها في ردود أفعال خالية من عاملي المساند والمعارض، وغياب المرسل، فشخصية قدور مثلا تعد من الشخصيات المهيمنة على مستوى السرد والحوار، والحالة، فهي لا تؤدي

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص108

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص145

[3] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص112

وظيفة سلبية.[1]، فالأفعال التي قام مثل اعتدائه على محمد سعدون له مبررات نفسية واجتماعية تتمثل في إرضاء الذات والانتقام من خديجة والقرويين، بينما يمكن اعتبار الاعتداء على الدركي ورجل المحطة ردود أفعال.

توصل بعد ذلك إلى اقتراح مثلثين عاملين شيدهما على تحول بعض الشخصيات وكان هذا دأبه في دراسته لابن القائد والمعلم " إلى ذوات صغرى لها برنامجها السردي، ولها أيضا، انتماءاتها المتشعبة والمتناقضة، وجاء أحد الممثلين العامليين نفسيا، والآخر أيديولوجيا، لكن عملية استبداليه عوض فيها المتلقي الصريح بمرسل إليه ضمني، جعلت المثلث العاملي ينزلق وينتقل من الطابع النفساني إلى الطابع الأيديولوجي"[2]

بهذا يكون الناقد قد استوفى شروط دراسته السيميائية للبنية العاملية لرواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، والتي ركز فيها على العوامل وكيفية انتشارها في محاولة لضبط أدوارها ووظيفتها داخل السرد، وفق البرامج السردية المعلنة والمضمرة، إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن الدراسة في شقها الثاني عمدت إلى تمثل العنصر السياقي في الكشف عن المثلثات العاملية من خلال التمييز بين ما هو نفساني وأيديولوجي، وهذا ما قد يعتبره البعض انحرافا عن الدرس السيميائي؛ لأن المبررات النفسية والاجتماعية التي قدمها الناقد عن أفعال بعض الشخصيات جاءت بعد تحديد بنيتها العاملية وعلاقتها بالموضوع، ولعل مرد ذلك محاولة توسيع دائرة التحليل لتشمل العناصر خارج نصية دون تعسف أو مبالغة، وعليه لا يمكن الجزم بأن الدراسة قد انحرفت عن المسار الصحيح، ذلك أنها بقيت وفية لمقولة العامل من البداية إلى النهاية، ما يوضح أن الناقد عمد إلى كشف النفسي والأيديولوجي، وليس استغلالهما في التحليل، رغم أن العامل ينأى بنفسه تركيبيا ودلاليا عن كل ذلك.

---

[1] ينظر، سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص361

[2] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص362

ثانيا: سرديات السعيد بوطاجين بين النسق المغلق والنسق المفتوح:

1-خصوصية الطرح النقدي:

يندرج خطاب السعيد بوطاجين النقدي في سياق سرديات السرد الحديث، ويتخذ موضوعا له طرائق تحليل الخطاب السردي(القصصي، الروائي، السينمائي، الرحلة،) بالإضافة إلى طرح إشكالية الكتابة السردية وعلاقتها بالمرجع، فتبرز ملامح التحليل البنيوي، والسيميائية السردية لغريماس، مما يشكل مرجعية نظرية وتطبيقية لدى الناقد، كما يتحدد جهازه المصطلحي من خلال المزاوجة بين الاجتهاد الشخصي والترجمات المتداولة.

يهدف السعيد بوطاجين إلى محاولة الكشف عن تقنيات وآليات تحليل النصوص السردية الحديثة(لغة السرد، بنيته، فضاء المتخيل)، من وجهة نظر موسعة تختلف عن الحصر الذي كان سائدا ويتكشف الأمر من خلال جهازه المفاهيمي في ولوج عوالم السرد ، يقول " تدخل هذه التنويعات في باب اهتماماتي الأدبية والثقافية والمجتمعية وهي رؤى مفتوحة على التأويلات والقراءات الذاتية إلى جانب اعتمادها، في حالات كثيرة على ضوابط منهجية ومصطلحية، وعلى البلاغة واللسانيات والمعجم وفلسفة الجمال، لكنها تظل مجرد مقاربات أملتها القراءة والملاحظة، لأن الحقيقة الوحيدة هي القول الخالد، أما اليقين فتدمير للممكنات وللعقل، تلك قناعتي"[1]

أصدر السعيد بوطاجين كتابه الموسوم ب"**السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الحديث**"*، وهو عبارة عن مجموعة من المحاضرات والمقالات التي قدمها الناقد في محافل علمية مختلفة، وكما يتبين من العتبة النصية فإن عمله سيصب في تحليل السرد الجزائري الحديث من حيث بنيته السردية، متخذا في ذلك العديد من المقاربات المعرفية؛

[1] السعيد بوطاجين، مرايا عاكسة، مقالات صحفية، دط، منشورات الوطن اليوم، الجزائر،2018، ص04

* صدر الكتاب عن منشورات الاختلاف في طبعته الأولى سنة2005، وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات النقدية لعينات من السرد الجزائري الحديث، يضم مقدمة وثماني مقالات، من بينها اللاسرد في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد، واللغة المسرودة في رواية ذاك الحنين للحبيب السائح، والكتابة السردية في قصص (حرائق البحر، أصوات، فوانيس) لعمار بلحسن، ثم قراءة نقدية لواقع الرواية الجزائرية، وكما يظهر من العنزان أن الناقد لم يرتبط بمنهج بعينه.

منها اللسانية والبنيوية والتداولية والأسلوبية، إضافة لإثارته موضوع علاقة السرد بالمرجع، وهذا الكتاب بالذات يحيل إلى تنقل الناقد بين النسق المغلق والنسق المفتوح، مما يجعل سردياته تأخذ مسار الحصر والتوسع.

يتنزل كتاب **شعرية السرد*** منزلة اللاحق للسابق، باعتباره امتدادا منهجيا للسرد ووهم المرجع، وبوصفه توسيعا لما جاء في تحليل رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة يقول "كتبت هذا المؤلف في مطلع التسعينات من القرن الماضي، ونشر سنة 2005 في كتاب السرد ووهم المرجع الذي ضم مجموعة من المقالات التي ألقيتها في الجزائر وخارجها، وإذ أعيد نشره اليوم فلأني أعده جزءا من قناعاتي المنهجية في فترة ما، بصرف النظر عن طبيعتها ومدى أهليتها لقراءة النص الأدبي والإلمام بمكوناته وجوانبه المختلفة"[1]، وفي هذا الكتاب يغلب الطابع التقني في تحليل السرد، وتظهر ملامح تبنيه لمقولات جيرار جنيت في خطاب المحكي(الزمنtemps، الصيغةmode، الصوتvoix).

يؤكد السعيد بوطاجين على الإسهام الكبير الذي قدمته السرديات في تفكيك وحدات النص السردي، وتحديد مكوناته قصد التعامل بعلمية مع الأثر الأدبي، يذكر بأن هذا "المنهج ساهم كثيرا في كيفية التعامل مع الحقل الأدبي، وسيبقى مفيدا بالعودة إلى قدرته على الكشف عن تفاصيل طرائق السرد ومستوياته ووظائفه الممكنة، عن الساردين والأنواع،

* يشغل الكتاب مساحة نصية تتجاوز 100 صفحة، وهو تعميق منهجي للبحث في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، تناول الناقد فيه دراسة الزمن من حيث السرد المكرر والمؤلف، ودرس مقولة الصوت من حيث زمن السرد اللاحق، والسابق، والآني، ويبدو متأثرا بمقولات جيرار جنيت. يقول" كان السرد متواترا للتدليل على الكلمة الفرنسية:récit. قبل أن تأتي مجموعة من المقترحات الأخرى من نوع: القصة، المحكي، المروي، المسرود...للتذكير فإن جيرار جنيت يستعمل récitوnarration بدلالتين مختلفتين. ولو أننا نلاحظ أحيانا بعض التقاطع بينهما في خطاب الحكاية.. "السعيد بوطاجين، شعرية السرد، ص07

[1] السعيد بوطاجين، شعرية السرد، رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا، دط، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2017، ص05

وبتلك التفاصيل التي جعلت النص قابلا أن يقرأ علميا، وبأدوات دقيقة لا يمكن إغفال قيمتها المنهجية، كما لا يمكن القفز على ممكناتها المصطلحية"[1]

تأتي هذه القناعة الفكرية والمنهجية من المكانة العلمية التي يتنزلها التحليل البنيوي للسرد لدى تودوروف وجيرار جنيت، وتتناسل تلك القناعة لدى ناقدنا من خلال تخصيصه لمقال السرد والعرض في كتابه علامات سردية، يوضح فيه الإنجاز الكبير الذي قدمه جنيت في **خطاب المحكي*** أو كما يقول بوطاجين "يعد **كتاب صور ثلاثة* (أو خطاب الحكاية*** في الترجمة العربية)، أهم منعرج في الدراسات السردية الغربية، وسيغدو هذا المؤلف، الذي يعد تجميعا وتقنينا للمنظورات اللسانية البنيوية، مرجعا عالميا في كل البحوث التي تم تقديمها بداية من عام1972، إلى غاية اليوم، ببعض التفاوت في التمثل والتطبيق، وفي مستويات التعامل المتباينة مع المنهج"[2]

تأسس مجهود جيرار جنيت في كتبه على أعمال أفلاطون وأرسطو، والبلاغة القديمة، فقد أعاد قراءة هذه التصورات من جديد برؤية بنيوية، واستفاد من أعمال الشكلانيين الروس واللسانيات، وقد جاءت محاولته كتجاوز للقصور الذي شهدته الدراسات السابقة، وهي

---

[1] السعيد بوطاجين، شعرية السرد، ص06

* استعملنا خطاب المحكي مقابلا عربيا لdiscours de récit لأننا نتبنى المحكي كمقابل لrécit، انطلاقا من المفهوم الذي يحمله المصطلح كما نص على ذلك جيرار جنيت، والمحكي هو الأقرب من حيث الدلالة بدلا من الحكاية التي نعتمدها مقابلا لمصطلح histoireأو القصة، والحكي أو السرد narration، ويرجع ترجيح هذه الترجمات عن غيرها إلى تبني ما قدمته وسليمة لوكام في كتاب تلقي السرديات في النقد المغاربي، فقد ترجمت discours de récit بخطاب المحكي، analyse structurel de récit بالتحليل البنيوي للمحكي.

* كتاب صور ثلاثة هو المقابل العربي لfigure كتاب جيرار جنيت في نسخته الثالثة، والذي تضمن في قسم مهم من أقسامه ما يعرف بخطاب المحكي(discours de récit) أما في نسخته الثانيةfigur2 نجد مقاله الموسوم ب frontières du récit الذي تناول فيه مجموعة من الثنائيات(العرض والمحاكاة، السرد والوصف، المحكي والخطاب)،

* يقر السعيد بوطاجين بأن خطاب الحكاية ترجمة خاطئة للمقابل الفرنسيdiscours de récit، "الظاهر أن هذه الدراسات في مجملها اتكأت على مقاربات جيرار جنيت في خطاب الحكاية(العنوان خاطئ أصلا)" السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص254، لكنه يوظف هذه الترجمة في مواضع مختلفة من كتابه علامات سردية، مع ذلك لا يقدم الناقد أي مبرر ولعل مرد ذلك توصيل الفكرة للقارئ الذي تعود هذه الترجمة دون غيرها،

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص215

محاولة تسعى إلى تقديم تعديلات منهجية من أجل تقعيد نظام الخطاب الأدبي" إلا أن ذلك لا يعني، من زاوية نظره، نقض السابق ورفضه وهدمه، بقدر ما يعد امتصاصا وإضافة إلى المنجز المنهجي السابق، وفق منطلق مكمل ومتباين جزئيا في الوقت ذاته، لكنه لا يخرج عن الحلقية التي تميز النقد الأوروبي بشكل عام. أي على ثنائية الامتداد والتجاوز"[1]

وقد كان من ثمرة هذه الجهود صدور كتابه خطاب المحكي الذي تناول فيه كيفية انتظام الحكاية سرديا، بمعنى وصف الخطاب المحكي، وتحديد هيكله العام بدراسة العلاقات المؤطرة له، كالعلاقة بين الحكاية والمحكي، الحكاية والسرد، العلاقة بين المحكي والسرد، مع تحييد المعنى والدلالة، والسياق، وبهذا تندرج هذه الدراسة في البنيوية المغلقة أو النسقية.

من المفاهيم التي قدمها جيرار جنيت نجد المحكيrécit فهو "**عرض***" حدث أو أحداث متتابعة، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، أو بالتحديد اللغة المكتوبة"[2]، ويرجع سبب اختياره للبحث فيه إلى معرفة حدوده، باعتبار مبادئ التعارض التي تميزه عن أشكال مختلفة من اللامحكي[3]، ويعرض جنيت في حدود المحكي ضمن كتاب صور اثنان، مجموعة من التقابلات والتعارضات التي يتميز بها كل حد عن الآخر، من بينها السرد والوصف؛ إذ يوضح بأن هذا التمييز لم يكن موجودا لدى أفلاطون وأرسطو، فإذا كان كل محكي يتضمن عرضا للأفعال والأحداث وهو ما يتعلق بالسرد، فإنه يتضمن في المقابل عرضا للأشياء والشخصيات وهو ما ينعت بالوصف[4]

يعود التعارض بين السرد والوصف إلى التقليد المدرسي في وعينا الأدبي، فهذه الثنائية وليدة التقابل الذي يقام بين الثابت والمتحول، وتقوم أوليات دراسة العلاقة بينهما لدى

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص216

* استعملنا المقابل العربي عرضreprésentation بدل تمثل نظرا لاستقامة المعنى ووضوح الدلالة وفق المفهوم كما قدمه جنيت

[2] Gérard Genette, figuresII , éd seuil, paris, p49

[3] Cf., Gérard Genette, figuresII, p50

[4] Cf, Gérard Genette, figuresII , p56

جيرار جنيت باعتبار الوظائف؛ بمعنى الدور الذي تؤديه المقاطع والأشكال الوصفية في الاقتصاد العام للمحكي.[1]

يتعلق الوصف في الدراسات الأدبية الكلاسيكية بوظيفتين، الأولى جمالية في البلاغة التقليدية تجعل الوصف صورة من صور الأسلوب، ويتمثل في التوقف والاستراحة في الحكي، الثانية تفسيرية رمزية في تقاليد الجنس الروائي الحديث مع بلزاك، وتتمثل في التبرير النفسي للشخصيات، هيئاتهم ولباسهم. فالسرد يتعلق بالأحداث، أما الوصف فيتعلق بالأشياء، فالسرد إذن يمثل التتابع الزمني للأحداث كما هي في الخطاب، أما الوصف يتمثل في عرض تتابع الأشياء المتماثلة في المكان، ومن هنا تتميز اللغة السردية بطابعها الزمني مع موضوعها، بينما تكون اللغة الوصفية على النقيض من ذلك، ورغم الفروق بينهما إلا أن العمليتين متداخلتين كما يقول جينيت[2]، استفاد السعيد بوطاجين من هذا التعارض في تحليله لرواية ذكريات وجراح لعبد الحميد بن هدوقة والتي آلت حسب الناقد إلى الحالة والحركة.

ينتقل جيرار جنيت إلى تحديد التعارض القائم بين المحكي والخطاب من منظور بنفنست، فكل الصيغ النحوية توجد على مستوى الخطاب، مثل ضمير المتكلم، والمؤشرات الزمانية وصيغ الفعل(الماضي، الحاضر، المستقبل)، بينما يتحدد المحكي بضمير الغائب، وصيغة الفعل الماضي، ومن هنا وجب التمييز بين ذاتية الخطاب وموضوعية المحكي، فأما الأولى فتتحدد بالمؤشرات اللسانية، فتكون بالإحالة على ضمير المتكلم، والحاضر، والثانية تتحدد بغياب الإحالة إلى السارد، فتعرض الأحداث كما أنتجت في القصة، لا أحد يتكلم، وكأن الأحداث تحكى بنفسها[3]

إن عملية الانتقال التي مارسها جنيت بين وحدات الخطاب السردي، أثمرت جهازا مصطلحيا و مفاهيميا لا مناص لأي باحث في السرديات من الاستعانة به؛ لأنه بمثابة

---

[1] Cf., Gérard Genette, figuresII , p58

[2] Cf., Gérard Genette, figuresII , p58-60

[3] Cf., Gérard Genette, figuresII , p62-63

البنية الكلية الواصفة، ولعل أهمية هذا الطرح تكمن في "العرض الحيادي للمنجز الأدبي و تمفصلاته، كيفما كان نوعه وجنسه، أي على المظهر، أو على ما سمي لاحقا بالدراسات الواصفة التي ستتخذ النموذج المغلق مادة لها، دون الاهتمام بالموضوعات والدلالات والمسائل الفنية والبلاغية"[1] ، وتتأكد هذه الرؤية لدى جنيت في أحقية السرديات الوصفية بالريادة دون غيرها من العلوم فيقول "إن تحاليل المضمون والنحو والمنطق وسيمياء السرد لم تستعمل مصطلح السرديات إلى الآن، وبذلك يبقى هذا المصطلح ملكا(مؤقتا) لمحللي الصيغة السردية لوحدهم، ويبدو لي أن هذا الحصر مشروع كلية، مادام أن الخصوصية الوحيدة للنمط السردي تكمن في صيغه وليست في محتواه، الذي يمكن أن ينسجم بطريقة جيدة أيضا مع تمثيل درامي(...) أو غيره، فالواقع ألا وجود لمحتويات سردية، بل إن هناك أفعالا وأحداثا متسلسلة قابلة لأي صيغة "تمثيل" سردي"[2]

يكتسي فعل السرد أهمية قصوى في السرديات كونه يعمل على تقديم القصة عبر الخطاب، وبذلك يتحدد الجهاز المفاهيمي لدى جيرار جنيت عبر مقولاته القائمة على العلاقات فيما بينها والتي لا يمكن الفصل بينها، فالسرد هو "الانزياح الحاصل بين الحكاية والمحكي"[3]، يتحدد هذا الانزياح وفق عناصر متداخلة نذكرها حسب ماجاء عن جيرار جنيت

الحكاية(القصة)histoire: وتحيل إلى المدلول، بمعنى الأحداث المحكية

المحكيrécit : يحيل إلى الدال الذي يتم من خلاله عرض الأحداث، قد يكون ملفوظا، أو نصا، أو خطابا

السردnarration : يحيل إلى فعل السرد، وبصورة عامة، على الوضعية التي يتم فيها فعل السرد[4]، يحدث الانزياح ويتمظهر من خلال ثلاثة عناصر:

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص218

[2] علي سحنين، السرديات في النقد المغاربي، ص35

[3] Jaques moeschler et Anne roboule, dictionnaire encyclopédique de pragmatique, édition seuil , paris,1994, p424

[4] Jaques moeschler et Anne roboule, dictionnaire encyclopédique de pragmatique, p424

الزمنtemps: تختلف العلاقات الزمنية بين المحكي والحكاية، تبعا للترتيب الزمني للأحداث المسرودة. فالمحكي يحترم الترتيب الزمني، بينما الحكاية على عكس ذلك

الصيغةmode: يتم بموجبها التمييز بين العرض والقول في عملية السرد

الصوتvoix: يحدد وضعية السارد، ومدى تزامنه مع الأحداث المسرودة من عدمه[1]

نلمس في جوانب كثيرة من كتب السعيد بوطاجين استثماره للمقولات المذكورة أعلاه، مثل السرد المكرر والسرد التابع، والسرعة السردية والحركة، فهذا التوظيف ينم عن مرجعية بنيوية في تحليل الصيغة السردية، يقول "الدراسة إياها من أجود ماقدم من الناحية التقنية على الإطلاق، حسب ما ذهب إليه النقاد وعلماء السرد، وهي من الدقة بحيث يتعذر القفز عليها، بالنظر إلى قيمتها المنهجية، وبالعودة إلى ضبط المفاهيم وتجزئتها بشكل دقيق، أو من خلال التمييز بين السردي واللاسردي، إضافة إلى الفصل الواضح بين مصطلحات كانت متداخلة، أو بحاجة إلى ضبط واتفاق، أو غير منسجمة إلى عهد قريب"[2]

يرى السعيد بوطاجين أن القيمة العلمية لما قدمه جيرار جنيت ومن سار على نهجه، تكمن في تخليص النقد من الذاتية والتعاطف، وتخليص النص من قيد السياق بتفعيل دور البنية، وبذلك يرتقي البحث في السرديات إلى صرامة المنهج وضوابطه، يقول "ستسهم هذه المقاربة الواصفة في تجاوز عنصر الإسقاط، كما ستتجاوز نقطتين أساسيتين عرفتا في التحليل السردي الكلاسيكي: التقييم والتقويم، لأن طبيعة المنهج لاتسمح بتخطي الأدوات الصارمة والحدود التي رسمها علم السرد بعد سنين من العمل والتقنين. مايعني نفي الموقف من المدونة قيد الدرس، ذلك لأن المدونة نتاج بنى، وليست نتاج سياقات، مهما كانت طبيعتها"[3]

---

[1] Jaques moeschler et Anne roboule, dictionnaire encyclopédique de pragmatique, p424-425

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص216

[3] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص219

يبدو أن الناقد يستند إلى الفكرة القائلة بتخليص السرديات والنقد بشكل عام من الشخصنة، والذاتية، بموجب الاحتكام إلى دراسة تقنيات السرد للاستعانة بها في كشف أسرار اللعب الفني من الموقع الفكري الذي يراه الباحث مناسبا، فمسألة صياغة منهج يهتم بالشكل، أو بالأحرى دراسة بنية العمل السردي لا تتعلق بالغرض التعليمي فقط، وإنما مسألة امتلاك معرفة والإفادة منها وبها، ولم لا محاولة تجاوزها، تقول يمنى العيد "إن قراءة نقدية مستندة إلى معرفة بهيكلية النص، موضوع النظر، هي قراءة تفترض تحويل النص إلى مجرد هيكل، بل مساعدة القارئ على تجاوز موقفه السلبي من لعبة الكتابة، فلا يبقى أسير خفائها، أو سريتها، أو ما يمكن أن يتوخاه اللعب الفني من تأثير على القارئ ليس دائما نبيلا أو صادرا من موقع التقاطع معه"[1]

تسهم هذه التقنيات في الكشف عن بنية النص؛ من حيث التعامل مع ما يقوله، وليس القول نفسه، وبالتالي فإن كل إقصاء للظروف الخارج نصية تؤدي إلى تفعيل دور اللغة التقنية، وبذلك "تستقيم العلاقة بين الكتابة من حيث هي نسق من القول وبين القراءة من حيث هي نسق آخر من القول، نسقان تقوم العلاقة بينهما لا على أساس الخالق والمخلوق، بل على أساس الاختلاف في ممارسة الفعل الثقافي وعملية إنتاجه"[2]، ومن هذا المنطلق تكتسب العلاقة بين الكتابة والقراءة طابع الحوار والنقد الموضوعي المؤسس على المسافة بينهما في حدود معرفية.

إن خصوصية الترابط المنهجي بين النصوص النقدية التي أنتجها السعيد بوطاجين تمكننا من إدراك تصوره النظري للسرديات ولأشكال تعامله مع هذه التجربة القائمة على مبررات لحتمية الانحياز لأطروحة سرديات جيرار جنيت، وسميائية غريماس، من خلال تفعيلها وتعديلها وفق خصوصية النص السردي، وهذا ما ينفي عدم التقيد الحرفي بإجراءاتها الصارمة يقول "ما يمكن أن ينتبه إليه القارئ، ببساطة كبيرة، هو سعيي الدائم إلى الإفلات

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت لبنان، 2010، ص20

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص22

من التطبيقات الآلية للمنجز الغيري، مهما كانت مرجعياته وقدراته التحليلية. ذلك ما فعلته في هذا الكتاب عندما نظرت لعلم السرد بحذر، ومن ثم التحايل على ضوابطه وصرامته، أو تطعيمه ببعض التفسيرات والتأويلات التي لم تكن موجودة آنذاك في هذا النوع من المقاربات التي رسمت حدودها بصرامة كبيرة"[1]

تبنى مسألة عدم التقيد الحرفي بالمنهج لدى السعيد بوطاجين بقضية اللامنهج، وهذا ما يميز كتاباته النقدية التي تقوم على الذائقة الفنية، والتجربة القرائية مع النهل من مشارب مختلفة دون المساس بخصوصيتها، يؤكد ذلك بقوله " سيلاحظ القارئ، دون عناء يذكر، أني لم أرتبط بمنهج واحد. هناك عدة منظورات تتخللها مواقف من المادة المبأرة، كما فعلت في جزء كبير من كتاب "السرد ووهم المرجع"، وفي "الاشتغال العاملي"، وفي شعرية السرد"، وذلك تفاديا لأية قراءة نقدية لا تنفع القارئ سوى في الجانب الذي يبرز كيفيات المعنى، دون المرور إلى ما بعد التمفصلات، وهو الأمر الذي ظل يشدني من سنين"[2]

تبرز النصوص أعلاه خاصية التوسع لدى السعيد بوطاجين، وهي نابعة من مساءلة النص السردي، والنقدي، ونظريات الصيغة السردية، فعلى الرغم من "انشغاله بإجراءات السرديات البنيوية وإشادته الحاسمة في دراسة المحكي وفي وصف عناصره ومكوناته إلا أنه لم يكن مقتنعا بكفايتها المنهجية، نظرا لانشغالها المفرط ببناه الداخلية وانغلاقها عليها في معزل عن أسيقتها الخارجية، مما جعلها عاجزة أو قاصرة عن الإحاطة بجميع جوانب المحكي"[3]

بدأت ملامح التوسيع والانفتاح تتضح بشكل جلي مع دراسات الباحث، انطلاقا من قناعات وإجراءات منهجية قادته إلى اكتشاف مناطق حيوية في النصوص السردية تفرض عدم التقيد بمنهج واحد، أو بحرفيته، ويتطلب الأمر استثمار أدوات معرفية من علوم مجاورة

[1] السعيد بوطاجين، شعرية السرد، ص08

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص09

[3] علي سحنين، سرديات النقد المغاربي، ص65

خدمة للنص، ومن صور عدول الباحث عن سرديات الحصر إشكالية المنهج "لأن المناهج كلها في حركة مستمرة بحثا عن ذاتها وعن طريقة مثلى لامتلاك النص. أضف إلى ذلك التطبيقات المكررة لأدوات إجرائية تدفع إلى التساؤل عن ديمومتها ومآلها وعن مدى قدراتها على الإلمام بإنتاجنا المعرفي وخصوصياته"[1]، كما أملته ضرورة الانتقال من الكيفية إلى الاعتناء بكيف كتب النص ما كتبه.

وقد جاءت محاولة التجاوز كمبدأ قار يلازم التفكير المستمر في الكتابة، ومراجعتها كما يوضح الناقد في مقدمة كتاب شعرية السرد، وموقفه منه نتيجة القناعة بأن المتغيرات هي الجوهر الثابت في كل بحث، ولهذا أصبح الانتقال ضرورة ملحة في ظل التطورات التي يشهدها السرد باقتحامه مجال السينما وأمواج البحث* وبالتالي "ستسهم تقنيات السيمياء وعلم السرد وعلم الدلالة والتداولية، وبقية المناهج البنائية، بمصطلحاتها الدقيقة في الكشف عن مكونات العمل الفني من عدة جوانب...بيد أن الاستغلال سيكون متباينا.."[2]، تكمن صور الانتقال فيما قدمه جيرار جنيت ذاته، وماقدمه إمبرتو إيكو في كتابه غابة السرد، وما أفرزه بحث جون ميشال آدم في السرد، إضافة إلى أعمال ميخائيل باختين في الحوارية، وجوليا كرستيفا عن التناص، كما تجدر الإشارة إلى ماقدمه جيرار دونيس فارسي في محاولة تجاوزه للسرديات والسيميائيات، من أجل تأسيس علم يختص بدراسة جميع أصناف المحكي التخييلي.

---

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص09

* إشارة إلى ماقدمه جون ميشال آدم في تعريفه للسرد ولصوره ، وهو تعريف يقتضي إدراج السرد في البحث التداولي والوظيفي" إن عودة أشكال الحكي الموغل في التقليد على أمواج البث وعبر السينما، خلال هذه السنوات الأخيرة، ينبغي أن يحثنا نحو فحص أشكال هذا النمط من الإنجاز الفني النصي ووظائفه"، السرد، ترجمة أحمد الودرني، ط1/ دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، بيروت لبنان، 2015، ص11

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص10

2-بنية الخطاب النقدي في تحليل السرد لدى السعيد بوطاجين:

يعد النص السردي إبداعا فنيا ولغويا ينتمي إلى عوالم التخييل، وهو لا يقدم جواهر مدلولية ثابتة ومطلقة، بل يتوسل أدوات التعبير الرمزية والإيحائية التي تفتح مجالا واسعا لإثارة الإشكاليات والدعوة إلى التفكير فيها، فالنص السردي متاهة تتطلب من الباحث عدة لازمة ومعرفة كافية لولوجها وفك وحداتها انطلاقا من محمولاتها المعروضة في المحكي. وهو ما يعني أن كل نص سردي يستدعي مقاربة منهجية خاصة به، وهذا ما حذا بالناقد بوطاجين إلى التزود بتقنيات التحليل السردي من خلال الجمع بين أوليات نظرية متباينة شكلا ومتداخلة مضمونا، مما أسهم في بلورة جهاز مفاهيمي سنسعى للكشف عنه.

نشير في البدء إلى أن النص السردي بمثابة الآلة الكسولة-بتعبير إمبرتو إيكو-، يتطلب قارئا حاذقا يفهم قواعد اللعب الفني، ويجيد محاورة النص التخييلي انطلاقا من فرضيات نصية، وهذا ما حاول بوطاجين أن يوضحه من خلال المقاربات التي قدمها عن مظاهر السرد دون التمييز بين الأجناس الأدبية والفنية مستندا في ذلك على الدراسات التي اهتمت باللغوي وغير اللغوي، مثل ماقدمه ميشال آدم في دراسته للسرد في المحادثة من منظور تداولي وظيفي، ذلك أن السرد يقوم هنا وهناك وفي كل شيئ.

إن مصاحبة السرد للإنسان في شتى الضروب والمقامات، وقيامه على قاعدة تمثيل وعرض الأحداث يضعنا في مواجهة علاقته بالواقع، ويجعلنا نتساءل عن مرجعيته، وكيف تناول السعيد بوطاجين هذه المسألة؟

2-1-مرجعية النص السردي:

يشيد النص السردي عوالمه وفق وظائف فعل التخييل، بمعنى إعادة بناء حقول دلالية بعدم الالتزام حيال الإدراك والفعل، وبذلك تتأسس مرجعيته بناء على آلية الوهم المرجعيillusion référentielle "إننا لانقصد ها هنا وهم الإحالة الحرفية إلى الخارج، أو مسألة العلاقة الكلية ما بين الكلمات والأشياء، أو بين الأدب كمتخيل والواقع كحقيقة متفق عليها، ولو نسبيا. ذلك أن هذا الربط الآلي يفيد الانعكاس، كما يفيد "الواقعية البدائية"... ذلك

أن الأدب خيال قبل أن يكون دالا على أبنية ثابتة، أو على أحداث وجب نقلها، لأن ذلك يظل مجرد وهم، من منظور الناقد رولان بارت"[1]

يقوم التمييز بين الخيال والأدب –حسب سيرل– على دعامتين تتمثل إحداهما في أن القارئ هو الذي يقرر أدبية نص ما من عدمها، في حين تقوم الدعامة الثانية على أن المؤلف هو من يحدد نمطية عمله إن كان خياليا أو أدبيا، وقاده هذا التمييز إلى الافتراض بأن فعل التلفظ الخيالي لا يختلف عن التلفظ العادي والجدي، وما السرد بضمير المتكلم إلا تظاهر بفعل تصريحي، وعليه لا يمكن الحديث عن لغة خاصة بالخيال، لأنها تندرج ضمن إطار اللغة العادية، وهي تمظهر آخر لا أكثر. ومن ذلك يمكن القول بأن الخطاب الخيالي يتضمن أفعالا كلامية غير محققة في الواقع، فالمؤلف يتظاهر بإتمام فعل إنجازي غير مجسد في الحقيقة[2]، بمعنى أن النص السردي لا يجيب عن شروط الحقيقة، ولا يخضع لثنائيتي الصدق والكذب.

من هنا وجب القول بأن 'التخييل السردي يشبه التخييل الرياضي la fiction mathématique ، وقطعا يشبه تخييلات أخرى ويتقاطع معها، مما يمكنه أن يكون عقلانيا في وضعيته الأولى وجديا"[3]، وبذلك يصبح النص السردي تخييلا بالدرجة الأولى.

إن علاقة المحكي بالخيال جعلت الناقد يخصص حيزا معرفيا لعرض المسألة، كانت البداية بالإشارة إلى التداخل الحاصل بين مفهوم الخيال والتخييل والمخيل والمتخيل والمخيال والتخيل والمخيلة، وعدم الفصل في وضع حد معرفي لكل مصطلح منها سواء في الدراسات القديمة أو الحديثة يقول "القواميس نفسها لاتضع ضوابط دقيقة ومنتهية لهذه المصطلحات التي أصبحت متداخلة إلى حد كبير، محصورة ما بين الخيال، بمفهومه العام، كمحاكاة ووهم

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص73

[2]Cf, John. r. Searle, sens et expression, Etude de théorie des actes de langage traduction et préface par Joëlle Proust, édition 1992, Pars 110-102

[3] Gérard genette, fiction et diction, éd seuil, paris,1991,p52

وتجاوز وأثر، وبين المتخيل كموضوعات سردية أو شعرية، كما تشير إلى ذلك بعض الدراسات، دون أن تحصر المعنى بشكل نهائي"[1]

يبدو الناقد منتصرا لفكرة الخيال في النص السردي القصصي على وجه التحديد، لكن تحديد ذلك الخيال يبقى صعبا نظرا لما يحيط به من الاختلافات، ويزداد الأمر تعقيدا إذا بحثنا عن علاقته بالواقع، وعن طبيعته وخصوصيته، ذلك أن القصة العربية منذ النهضة قامت على الخيال الغيري، وعلى مرجعيات مستوردة، أو بتعبير السعيد بوطاجين هجرة النص العربي إلى الخيال الغربي في ظل تجاوز للموروث المنسي. يتمظهر هذا الانتصار لفكرة الخيال من خلال إشارته لتصور أرسطو ليصل إلى نتيجة مفادها بأن "تقديم المادة السردية أو الشعرية انطلاقا من شكل دال لا يرتبط بالواقع الحرفي المشترك، على الأقل من حيث تصوير الواقع تصويرا مختلفا ومتفردا، ومقنعا أيضا، إن نحن عدنا إلى طبيعته التنظيمية"[2]

تنهض الكتابة على مستوى التخييل بالتعامل مع ما يرتسم في الذهن من صور ثم تمثلها، فإذا كان مصطلح المرجع في اللسانيات وعلوم اللغة، يستعمل لوصف ما تحيل إليه العلامات اللسانية، ويوظف كمرادف للواقع، فحري بنا أن نأخذه في الحسبان موازاة مع العالم الخيالي[3]، علينا إذن أن نؤول هذا الواقع باعتباره تخييلا سرديا، وقد أشار إيكو إلى ضرورة التمييز بين نمطين من السردية " فالسردية الطبيعية مرتبطة بالفعل السردي الذي يحكى سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلا، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا(وهو كاذب) أنها وقعت فعلا...أما السردية الاصطناعية فتتشكل من التخييل السردي، فهي قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي"[4]

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص63

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص65

[3] Joseph courtes, analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, p54

[4] إمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، ترجمة وتقديم، سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005، ص191-192

يتناول السعيد بوطاجين قضية المرجع والواقع بنظرة عميقة تنطلق من تحديد مفهمة أولية تتعلق بمعرفة السرد وسرد المعرفة، فالأولى ترتبط بالكتابة، بينما تحيل الثانية على الانفتاح، بمعنى انفتاح النص على مرجعيات مختلفة مما يفتح أفاقا متعددة للتأويل، وتقود هذه المفهمة إلى تمثل الواقع باعتباره وهما يمكن للكاتب أن يستفيد منه، دون أن يكون غاية في حد ذاته، تجنبا للوقوع في مأزق الانعكاس الذي يشكل إهانة للإبداع، بجعله لصيق الكتابة المناسباتية.[1]

عموما فإن الرواية لا تبني عالمها على المرجع الخارجي وإنما تشيد بناءها على استراتيجيتي التخييل والاستفادة من الواقع الحرفي، وبالتالي فهي "لا تتأسس على مبدأ التحقق الفعلي للمرجع الخارج نصي، الذي تحيل عليه بعض العلامات النصية، وإنما هي مرجعية نصية يحكمها مبدأ' ‘احتمال" وإمكان التحقق الخارج نصي، مادام النص الروائي يبني عالمه وفق وظائف فعل التخييل"[2]

مما سبق يمكن القول إن "النص الروائي يؤسس مرجعيته النصية بناء على آلية الوهم المرجعي illusion référentielle حيث يصير العالم النصي للرواية احتماليا على غرار غيره من عوالم النصوص التخييلية، مادام العالم الذي يحدث في النص التخييلي يحكم عليه وكأنه واقع، ولكن المقارنة ليست إلا ضمنية، أي أن ما يوجد في النص يرتبط بشيء ليس هو ذلك الشيء نفسه"[3]

يفصل السعيد بوطاجين في علاقة السرد بالواقع بأنها عملية تمثل واستحضار وليست مطابقة؛ لأن النص السردي تحكمه فرضية التخييل والتحريف والنأي عن الكائن لبناء الممكن" إن السرد متى استعان بالصورة دخل إلى العالم التخييلي، إلى حقله الخاص به،

---

[1] ينظر، السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص06-08

[2] عبد الرحمان التمارة، السرد والدلالة، دراسة في تأويل النص الروائي،ط1، دار فضاءات، عمان الأردن،2017، ص15

[3] عبد الرحمان التمارة، السرد والدلالة، ص15، وفولفانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ترجمة حميد الحمداني والجيلالي الكدية، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،1998، ص20

وبقيت الأحداث الواقعية قاعدة قابلة للتحريف عند الضرورة، ولأن الضرورة الفنية تتطلب تجاوز الظرف، فإن التحريف نفسه سيغدو قاعدة. أما الواقع لا يمثل إلا نسبة من العمل الأدبي وليس العكس"[1]

مما لاشك فيه أن علاقة النص السردي بالواقع علاقة تفاعل وتبادل، تتجاوز جدلية الانعكاس وترفضها، وبذلك تتأسس مرجعية هذا النص على التداخل بين ما هو واقعي وخيالي استنادا إلى آلية الوهم المرجعي المؤسس على قاعدة التحريف والعدول والتشويه من أجل بناء عالم افتراضي يوازي في بعض تفاصيله عالمنا وقد يتجاوزه، انطلاقا من فعل الزعم الذي يمارسه الكاتب والسارد معا، ذلك أن وظيفة الكاتب لاتكمن في الاهتمام بالواقع الحرفي.

2-2-البنية الدلالية والمقصدية للعنوان:

يعتبر العنوان عتبة نصية مهمة لولوج عوالم النص، وتحديد دلالاته، فهو بمثابة الرأس للجسد بتعبير محمد مفتاح، فالعنوان يسهم أحيانا في إضاءة عتمة النص السردي، ويمدنا بآليات مهمة لتبصر التقنية المهيمنة، وقد راعى السعيد بوطاجين هذه الآلية في زوايا كثيرة من خطابه النقدي، ففي تحليله لرواية الانطباع الأخير لمالك حداد يشير بأن " عنوان الرواية، الذي اعتبرناه بمثابة بنية متقدمة يوحي في جزء منه على الأقل، بوضع الخطاب، لأن كلمة انطباع تدل على الحالة والعرض أكثر من دلالتها على الحركة. ومن ثم أدركنا أن النص سيؤول إلى التراخي، وهي فرضية قبلية مستقاة من شعرية العنوان، وبالتالي احتمال تعارضها مع البنية اللاحقة"[2]

طرق الناقد عتبات العناوين ليبرز النسيج العام للقصص، فقد وضح دلالاتها، ثم استعان بمنطق السياق من أجل الوصول إلى قصدية النص والكاتب معا، وهذا ينم عن توظيف غير مباشر للمكون التداولي في تحليل الفعل السردي، وفق ما يتلاءم وطبيعة النص

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص08

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص13

وفرضية الناقد المؤسسة على سرد المعرفة والذائقة الفنية والنقدية، مثلما نجده في تحديد بنية عنوان قصة المنفى الخمري، يقول "يتشكل العنوان من كلمتين نعتبرهما مفتاحين لفهم، أو إمكانية فهم النسيج العام للقصة، فهناك المنفى الدال على الإقصاء، اللاحركة، وهناك صفة "الخمري" الدالة بدورها على الانطواء/اللاحركة. أي بوسعنا جمع الكلمتين في مجال تصويري واحد على الثبات، ومن ثم أمكننا اعتبار العنوان قصة متقدمة ذات علامات شبيهة بمؤشرات، لأنها تقوم مقامها من حيث تحضير المتلقي"[1]

يسهم العنوان في اكتشاف الدلالة العامة للنص، فرواية ذكريات وجراح لابن هدوقة تتضمن تناغما وانسجاما بين هيئة العنوان والهيئات السردية واللاسردية، نكتشف ذلك من خلال حالة الثبات (مكوث السارد في المنفى الخمري)، لكن الناقد لا يقف عند حدود الدلالة فقط، وإنما يحاول تفكيك المقصدية من خلال استثمار منطق السياق، "فالخمريات، السيدا السياسية، أبو نواس، بودلير، مجنون ليلى، كلها تشكل مرجعية تؤول بالنص إلى حالة التراخي واللاحركة انطلاقا من فعل التذكر والحلم والهذيان، وكأن في ذلك هروبا من الواقع كما جاء على لسان السارد "في لحظة السقوط يتشكل أمامي أمل في صورة سراب، أحث السير، يتلاشى ماء السراب، وتبقى الرمال وحدها بجفافها ولهيبها وتشابهها، وأتذكر"، وقد يلجأ إلى فعل آخر هو النوم مما يدفع النص مرة أخرى إلى حالة الثبات فيكون الفعل في الدرجة صفر[2]

يرى الناقد أن العنوان يمثل عتبة وبنية متقدمة وتأتي هذه الفرضية من الشعرية وعلم الدلالة، فهو على قلة دواله غير أنه يضعنا على عتبة فهم النص وتحليله، لهذا رأى فيه(ج.جنيت) أنه نص يوازي النص الأصلي، ففي قراءته لنص مليكة مقدم "أدين بكل شيء للنسيان"، يوضح أن عنوانها يأتي على صيغتين "دين النسيان، أو أدين بكل شيء

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص167

[2] ينظر، السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص168

لنسيانك"، بمعنى أن النسيان يعني التجاوز والموت، ما يعني "أنه يتحتم علينا قراءة العنوان، ليس في علاقته السببية بالمتن أو بالأحداث، بل كعتبة مفارقة لا تحيل عليه بقدر ما تحيل على حالة التذكار والوعي بالحدث المركزي الذي سيوجه الرواية"[1]

ويؤكد على طابع المفارقة والمقصدية في العنوان بوصفه عتبة مضللة، كما جاء عن جيرار وغريماس، لعدم وجود علاقة منطقية دائمة بين العنوان والحكاية، لأن وظيفته تشويش للمرجع وللعلاقة، وهذا ما ينطبق على نص "حدث أبو هريرة" وهو "تقويض مقصود بالنظر إلى الخيارات الفرضية الأخرى التي كانت متاحة، سواء بالنسبة إلى الفعل حدث، أو بالنسبة إلى الفاعل أبو هريرة كشخصية ممتلئة دلاليا، وقارة في الموروث الديني المتناقل"[2]، وبالتالي أصبح من العبث ربط العنوان بدلالة النص، ذلك أن أبا هريرة الذي شكله المسعدي لنصه لا يحيل إلى الصحابي الجليل، ولا إلى النحوي، إنه يرتبط بالمتلقي الآن، فقد عمد الكاتب إلى إماطة اللثام عنه بغرض رفع التعتيم الوظيفي المقصود الذي مارسه في البداية.

نخلص مع السعيد بوطاجين إلى أن العنوان لا يرتبط حرفيا بالنص، ولا يعبر عنه دائما، لأن منطق الكتابة يتجاوز الربط السببي إلى العلائقي في مستواه العمودي والأفقي، فمسألة العنوان قد تغدو اختيارية عن طريق الصدفة كما حدث لإمبرتو إيكو، وعليه فكل تأويل تعسفي لها يحول دون الفهم.

2-3-أسس الجهاز المفاهيمي (الممارسة النقدية):

يتمحور عمل السعيد بوطاجين في تحليل النصوص السردية على رصد بنيتها ودلالتها وقصديتها، إذ نجد جهدا دؤوبا صوب المكونات السردية والمعاني المبأرة، وقد تراوح اشتغاله بين عملتي الفهم وإعادة بناء المعنى، إذ استقى أدواته الإجرائية من مناهج ومقاربات متنوعة. ففي رواية الانطباع الأخير لمالك حداد "اشتغل وفق آليات المنهج السيميائي في تحليل السرد، أو ما يعرف بالسيمائيات السردية غير أنه سرعان ما يزاوج بين آليات هذا

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص84

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص35

المنهج واستراتيجيات أخرى في تحليل الخطاب كالمقاربة التداولية في استثمارها لنظرية أفعال الكلام..."[1]

ونجده يولي اهتماما كبيرا لتجليات اللاسرد في الرواية، إذ يتناوله تناولا سيمائيا و تداوليا، بحيث يشير إلى مظاهره وانتقاله ،بوصفه فعلا قوليا منجزا، " بالتأكيد أن الرواية ستتكئ على اللاسرد، أي اللاحدث ليس من المنظور اللساني، وإنما من المنظور السيميائي، وبالضبط بالرجوع إلى البنية السطحية وعلاقة الذات الفاعلة بالموضوع، أي بكيفية انتقال الفعل اللفظي إلى فعل مادي مجسد حركيا"[2]

يذكر السعيد بوطاجين أنه استعان بمقاربة تودروف، وقد أضاف إليها بعض ما رآه مهما لإضاءة الجوانب الخفية، ويتجلى هذا الاستثمار وتلك الاستفادة في تحديد سمة تحولات الطبع، والعلامات المشكلة للتغير من قبيل الكلمات والسمات والصور، وتمثل هذه المكونات مجموع المحفزات التي تسهم في قلب المعنى،

لا يبرح الناقد السيمائيات السردية؛ إذ نجده يستثمرها مرة أخرى في تحليله لنص تيممون لبوجدرة، هذا المنجز الذي يحيل عنوانه إلى هيمنة المكان يقول السعيد بوطاجين" تتمفصل رواية تيممون لرشيد بوجدرة حول مشروع سردي بسيط يتمثل في الكشف عن العلاقة الانفصالية أو الاتصالية بين السارد البطل وحيزين مكانيين مهيمنين: قسنطينة والصحراء..."[3]

نلاحظ أنه ينقاد إلى القبض على التقنيات السردية التي تميز هذا المنجز السردي، فيتتبع السرد الآني والحاضر وكذا السرد التابع، بينما تبقى هيمنة الماضي باعتباره "الموضوع المركزي للسرد في حين يبدو الحاضر ثانويا من حيث أنه لا يعمل سوى على دفع الشخصية الرئيسة إلى التذكار ونقل عالم الطفولة والعلاقات المعقدة بين الشخصيات

---

[1] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، قراءة في كتاب السرد ووهم المرجع للسعيد بوطاجين، النص والظلال فعاليات الندوة التكريمية حول السعيد بوطاجين، دار الأمل للنشر التوزيع تيزي وزو، ومنشورات المركز الجامعي خنشلة الجزائر، جوان2009ص46

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص14

[3] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص28

فيمكان مغلق تمثله مدينة قسنطينة"[1] ويضيف السعيد بوطاجين" يظل البلاغ المنسجم للوقائع الماضية(مركزا) على المفعول الجمالي. من المنظور الشكلاني وهكذا يصبح العرض موضوعا للسرد، أي اية في حد ذاته، دون أي اعتبار للفعل الذي يأت في الدرجة الثانية..."[2]

نسجل –من النص أعلاه– أن الناقد قد استغل أطروحات الشكلانيين الروس فيما يعرف بالأدبية، وقد خصها بتوصيف الجماليات، كما استفاد بشكل كبير من تقنيات الصيغة لدى جيرار جينيت ، ويبدو أن نص تيممون لبوجدرة –حسب الناقد– ينهض على جمالية التذكر، ليس باعتبارها تقنية سردية فحسب بل باعتبارها تيمة أساسا، وهنا يقف السعيد عند اختيارات الكاتب لما يراه مناسبا من أفعال دالة على الوقف غير أنها تظل خاضعة للوصف خدمة له، وهذا يبقى متعلقا بالكاتب.

تناول الناقد روايتي "ذاك لحنين" و "تماسخت دم النسيان" للحبيب السائح من جوانب مختلفة، لكنه ركز على عنصر أساس هو اللغة، لغة السرد ولغة اللغة، فرواية ذاك الحنين تتميز بفرادة لغتها، لأنها عملت على تخليص اللغة من واقعيتها وأدلجتها لتكشف خبايا المسكوت عنه، فهذه الرواية في نظر بوطاجين "تعد هروبا من واقع متعفن يخنق الإبداع كما قلته السلطة السياسية هذا الواقع الريتمي هو ما يحاول الحبيب السائح النأي عنه والابتعاد عن حدوده، بمحاولة بعثه لغة مغايرة للراهن والسائد...لغة التراث الديني، الفلسفي، النقدي الأدبي وهو ما بشر به بوطاجين تحت مسمى "نحو استقلالية لغة السرد"..."[3]

وعليه نلاحظ دعوة إلى استقلالية لغة السرد، وهذه الدعوة بدورها حررت اللغة النقدية من صرامة المنهج وتعقيدات السيمائية السردية، فنجده على عكس مقارباتها السابقة يجوب عواصم اللغة بلغة بسيطة تنم عن جماليات النص السائحي، يراوح بين المقاربة اللسانية

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص28

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص30

[3] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص49

والشعرية والأسلوبية لكن دون الوقوع في صرامة المنهج، ولعل رواية تماسخت دم النسيان توضح لنا اهتمام بوطاجين بالانزياح الأسلوبي فقد "احتل مبحث العدول الأسلوبي الحظ الأوفر من الدراسة التي مارسها دون أن يقيد نفسه بعملية التحليل الآلي والتقني واستعمال الآليات الأسلوبية في تحليل لخطاب على الرغم من أنه ترك هذه الآليات تشتغل في صمت"[1]

إن ما يؤسس فضاء رواية تماسخت دم النسيان–حسب بوطاجين– هو انزياحها المزدوج المتعلق بالوعي الفكري و الوعي الفني، ولم يكن هذا الموقف النقدي نابع من توجه ذاتي بل نجده استند على مرجعيات فكرية، لعل أهمها واقع الرواية الجزائرية قديما والتي كانت تتخذ اللغة لتمرير الأفكار والمواقف الظرفية، إضافة إلى أن رواية السائح جاءت بمثابة عدول من حيث المبنى والمعنى. ولهذا ربما انتصر بوطاجين للمباني لن المبدع–في نظره– من يقتلع القارئ من العادة ليحمله الى المجهول، أي أن له القدرة على تأسيس نصه على اللاواقع واللامرجع.

إن ما يؤخذ على مقاربة بوطاجين ذلك التأرجح في ضبط معيار أو قاعدة للانزياح، رغم أنه أرجع هذه العملية إلى ما أسماه مملكة اللغة السردية، إلا أن هذا المفهوم في حد ذاته غامض غير واضح لا يستند إلى قاعدة بعينها[2].

يعود السعيد بوطاجين في مقاربته لنصي غدا يوم جديد، وذكريات وجراح لعبد الحميد بن هدوقة، إلى تتبع التقنيات السردية المهيمنة التي تؤسس فضاء الخطاب السردي في الروايتين، فتحت مسمى السرد المكرر "تناول بشيء من التفصيل علاقة أنواع السرد بعنصري الزمان والمكان، وكيفية تمفصلهما نصيا ودلاليا محاولة منه لإبراز فاعلية التكرار أو التواتر.."[3]

---

[1] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص51

[2] ينظر، رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص51

[3] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص52

يأتي في رواية غدا يوم جديد على إدراج توليفة جديدة لما يعرف في السيمائيات بالمربع الذي يتألف من كينونة ظاهرة وأخرى غير ظاهرة، قصد تصعيد الدلالة، لإبراز فاعلية هذا النوع من السرد، وقد أسهمت العملية في إدخال القارئ كمشارك فاعل في عملية التأويل، لاشك أنه لم يقف عند هذا الحد، وإنما تعداه ليبرز هيئات السرد من سرد مباشر وسرد منقول، إلى سرد تابع وآني وهذه الصيغ السردية تم استثمارها من لدن المنهج البنيوي بإدراجها في هيئة تحليلات لنواة البحث المقدم.

إن مختلف التخريجات السردية قد عاينت برؤية نقدية مظاهر الحالة والحركة والمواقف والاستراتيجيات التابعة لها وفق منظور سيميائي وبنيوي وأسلوبي، يقول رشيد العيفة" يمزج ويزاوج بين مختلف الناهج الحداثية من بنيوية وسيمائية وأسلوبية من الوضعية المبدئية حتى الوضعية النهائية، ورغم أنه أراد تحسس الحالة والحركة، إل أنه ل يقف عند حدود هذ الإجراء؛ بل وضع قارئه أمام جملة من المصطلحات النقدية التي تساعده ي عملية الفهم وإعادة إنتاج النص من جديد وفق رؤية مغايرة..."[1]

انتقل الناقد إلى ممارسة نقدية قائمة على شيء من البنيوية والسيمائية، فقد عكف على دراسة مسألة الكتابة القصصية لدى عمار بلحسن؛ من حيث بنيتها وجمالياتها، متكئا على نماذجه الثلاث(حرائق البحر، أصوات، فوانيس)، فجاء تحليله النقدي متفاوتا من حيث الدراسة، وكانت أحكامه النقدية نابعة من مراس تجربة قرائية قائمة على أسس منهجية وفنية خالصة، فعن حرائق البحر يقول "نلاحظ دقة متناهية في استحضار بعض أجزاء الخطاب لفظا ومعنى، باتباع الحرفية أو بتحيين الأصول عن طريق الإسناد والتأكيد على التفاوت اللفظي والأسلوبي بين الشخصيات لتجسيد وهم الواقعية"[2]

اعتمد بوطاجين في تحليله لمظاهر السرد في فيلم زوربا على رصد التقاطعات الممكنة بين السرد والصورة، لإبراز علاقة التجاور بين السرد والكاميرا، وقد عمد على تقديم

[1] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص57

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص149

بعض النماذج البلاغية كالوصف والاستعارة مستندا على ما يقابلها في السرد بالوصف والمشهدية، والوقفة، وما يقابلها في السينما باللقطة، والمؤثرات والموسيقى.

أما في تحليله لنص "حدث أبو هريرة" للكاتب التونسي محمود المسعدي، تناول الجوانب السردية وعلاقتها بتمفصل المعنى، فخرج الناقد من تقنيات المنهج البنيوي والسيميائي، إلى فضاء الدلالة والمقصدية والتناص، يقول "لعل هذه البينية هي مقصده القاعدي في التأليف، لأن المجاورات والتماسات السردية تحيل على طبيعة الجهد المبذول، حتى في إنتاجها لدلالات مفارقة للأصل وللأنوية المنقولة، ومرد ذلك مساءلة الوضع باستثماره ومعاودة تشكيله من أجل بديل، أصيل ومختلف، قديم وجديد في آن واحد"[1]

يمكن أن نستخلص مما سبق أن الجهاز المفاهيمي لدى السعيد بوطاجين في تحليل السرد، يتأسس على المزاوجة بين عدة منظورات تتخللها المادة المبأرة، ولا يرتبط بتوجه محدد أو بمنهج عيني، إنه يركز على كيفيات تمفصل المعنى والدلالة مستعينا في ذلك على العناصر التحليلية والتقنية التي يقترحها علم السرد، كما أنه يحتكم إلى الذائقة الفنية العارفة بالسرد وحدوده، والمطلعة على خزائنه ومرجعياته، ولذلك نجد هذه الممارسة النقدية تتأرجح بين الممارسة الأكاديمية المعمقة وبين مزاولة الكتابة الصحفية المبسطة، وهذا الجمع ينم عن وعي نقدي لدى الناقد.

3-دينامية الجهاز المصطلحي وتنوعاته:

يراوح السعيد بوطاجين في تحليل السرد بين مصطلحات كثيرة، حيث نجده "يطرق هذه النصوص بجهاز مفاهيمي أقل ما يقال عنه أنه غني بترسانة كبيرة، واستعمالات متباينة أن ومتشابهة آن أخر، نظرا لسعة المدارك النقدية والتحكم الكبير الذي أبداه الناقد في التوظيف الفعلي والهادف لجملة المصطلحات المنثنية داخل تلك المقاربات"[2]

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص33

[2] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص44

كما أنه يعتمد في محطات كثيرة على استراتيجيتي الترجمة والتأصيل، فقد "تمت المعاينة النقدية عند بوطاجين من نواحي عدة تراوحت بين إيجاد البدائل المصطلحية في التراث العربي، وبين توظيف المقابلات العربية المعاصرة لها في ترتيبها الأصل مع محاولة الأرضية لتبيئة هذه المفاهيم والمصطلحات لوافدة من الثقافة الغربية"[1].

هذا ونلمس أن "الجهاز المصطلحي الذي وظفه الباحث انتقى بدقة وصرامة، الأمر الذي أدى إلى وضوح خطابه النقدي، وسهولة استيعابه من قبل القارئ"[2]. للتوضيح أكثر نمثل بمجموعة من المصطلحات التي تعتبر رافدا أساسا في كتاباته، بعضها استقاه الناقد من مشارب سيمائية والبعض الآخر من منابع أسلوبية وهكذا دواليك.

من جملة المصطلحات نجد السرد كونه خاصية فنية تميز الأدب عن اللأدب، يتضمن هذا التعريف عدة مقومات، فالسرد يعتبر حدا فاصلا يميز الأدب، لكن ما المقصود باللأدب؟ خاصة وأن السرد ظاهرة إنسانية وجدت منذ القدم، وقد ورد في نصوص غير أدبية وهذا ما يشير إليه تعريفه في المعجم السردي "السردNarrative الحديث أو الإخبار(كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقة أو خيالية(روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر(غالبا ما يكون ظاهرا)من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكر(ظهرين غالبا)من المسرود لهم..."[3].

مما سبق نفترض أن تعريف بوطاجين لمصطلح لسرد يقصد به خلاله تلك الجماليات والفنيات التي تميز النص السردي وتصنع منه منجزا أدبيا من قبيل الزمان والمكان والأحداث، عندما يتم النأي بها من مستواها المرجعي الواقعي إلى مستواها التخييلي الفني، وتعريف بوطاجين يحيلنا على مرجعية معرفية تتمثل في الشكلانية الروسية التي أرست

[1] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص44

[2] علي سحنين، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص129

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، ص145

معالم الأدبية باعتبارها معيارا يميز الأدب عن اللأدب، ولكنه في كتاب شعرية السرد يوضح بأنه يستعمل هذا المصطلح للدلالة على الكلمة الفرنسيةrécit مع العلم أن جنيت يستعملهما بدلالتين مختلفتين.

يوظف الناقد مصطلح اللاّسرد وهو مصطلح نقدي خصه بالدراسة والتحليل لمضامين رواية الانطباع الأخير لمالك حداد، إذ جعله بنية تتحكم في البرنامج السردي للفعل الحكائي، وهذا المصطلح أخذه من تودروف حيث يقول "نشير إلى أن اللاسرد يتميز بكون الإنجازي صفرا وهو المصطلح الذي عمل به تودروف عند دراسة التحولات السردية"[1] ويقصد به مختلف الإجراءات السردية المؤهلة لإدراك الحركة وسيرورتها من قبيل الوصف، التوقف والانطباع والتأمل، ويأتي اللاسرد مقابلا للاحدث، يمكن توصيف هذه التقنية السردية بأنها "نص (قولي و لا قولي) يتبنى سمات السرد، ولكنه يخترق بانتظام منطق السرد وتقاليده.."[2]

يأخذ من التداوليات مصطلح الفعل القولي ترجمة إذ يستعمله من عند أوستين فيما يعرف بنظرية أفعال الكلام، ويتحدث عن البعد الإنجازي لهذا الفعل(فيصفه بالمنجز)، ممثلا لذلك بصيغة نصية " يجب أن نهدم"، ويوضح أنها لتحافظ على قوتها الدلالية والمقصدية لابد أن لا تتحول إلى السرد بالماضي بإسنادها لذات ما، وتكمن العلاقة بين السرد والإنجاز أي مصطلح الفعل القولي او الأدائي بأن الإنجاز فيه يغلب التلفظ فإذا" قيل إن سردا يقرر أو يخبر بالكلمات بأن مواقف أو وقائع قد حدثت فإنه يمكن أن يقال إنه يقوم بعملية أدائية أو على الأقل بفعل إخباري"[3]

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص14

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص27

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص171

يتعامل مع مصطلح السرد الآني باعتباره" تقنية للتخلص من لحاضر بمحوه والانتقال السريع إلى الماضي لرصد أحداثه ووقائعه بشكل تناوبي متقطع بالاعتماد على السرد التابع"[1]، وهذا التعريف نجده في علم السرد .

يوظف في كتاب شعرية السرد مصطلحات تتعلق بالسرد المكرر والمؤلف، وهي تنتمي إلى مقولة الزمن، وقد وظفها كما هي دون أي تعديل على دلالتها، ويستعمل مصطلحات السرد التابع، والمتقدم، والآني وهي تنتمي إلى مقولة الصوت لدى جيرار جينيت. إن الملاحظ على هذا التوظيف أنه يجعل السرد كمقابل récit.

ونتيجة لما سبق يمكن القول إن الناقد قد اشتغل بجهاز مصطلحي مقنن ، حاول من خلاله مقاربة نصوصه وولوج عوالمها بترسانة تراوحت بين" محاولة النحت التي يمارسها في توظيف المصطلحات النقدية من حقول معرفية شتى كاستعانة مصطلح المناجاة بمصطلح المونولوج ومصطلح المقابسات بمصطلح التناص"[2] ، وبين محاولة الترجمة الشخصية القائمة على ترصد المصطلح في بيئته الأصل ثم إيجاد المقابل أو المكافئ الموضوعي له في البيئة المنقول إليها.

ثالثا: النسق السردي والإجراء النقدي–قراءة في أوليات الصياغة النظرية لنقد السرد–

أولى السعيد بوطاجين النقد والسرد عناية خاصة، فقد جاءت كتاباته محملة بالرؤى النقدية والتحليلات المنهجية القائمة على التمثل الواعي للإجراء ولطبيعة النص انطلاقا من الحمولة المعرفية والذائقة الفنية، فلا يمكن الحكم على توجهاته بأنها بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية؛ لأن القانون الذي يحكمها يتمثل في المساءلة النقدية لبنيتها بغض النظر عن الاحتكام إلى توجه بعينه .

كما نجد الناقد يحمل هما معرفيا قوامه محاولة التأسيس لقواعد فكرية لنقد السرد؛ من حيث الكتابة والفهم في ظل الفائض السردي الذي تشهده الساحة الأدبية في الجزائر، خاصة

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص28

[2] رشيد بلعيفة، شعرية النقد، ص48

أمام تفشي ظاهرة السرد الاستهلاكي، والجاهز، والغياب شبه التام للتقييم والتقويم، مما خلق فجوة عميقة بين الإبداع السردي والنقد.

لقد عاين بوطاجين عينات من السرد الجزائري والعربي، إلا أنه ركز اهتمامه على الرواية وانشغل بأهم قضاياها ومشكلاتها، وقد أوجد لها بعض التوصيفات الخاصة بطابعها السردي معتمدا على أطروحات مختلفة تتعلق بالبنية والقصد، فجاءت أفكاره بينية بين النسق المغلق والمفتوح.

إن المعاينة البسيطة لخطاب السعيد بوطاجين تجعلنا نقف على قضايا مختلفة تمس السرد والنقد معا، السرد باعتباره نسقا، وبحكم وظائفه التواصلية والجمالية، والنقد بوصفه معرفة تخضع النصوص إلى معيار التقييم والتقويم من أجل السير به إلى مصاف التقدم، والنأي به عن مجازات الضعف والتأخر، فالنقد يسهم في كسر رتابة المبتذل، وكسر المقدس لدى بعض الكتاب، وهذا ما تكشف عنه بعض مقالات الناقد في كتابه علامات سردية كالسرد والنقد: الصدام الخالد، السرد والالتزام، السرد والمثاقفة.

1-السرد والنقد: خصام وحرب:

يظهر اهتمام السعيد بوطاجين بالسرد في انتقائه عتبة نصية لكتبه التي جاءت موسومة به، كما تظهر العناية في بعض مقالاته(السرد والالتزام، السرد والمثاقفة) التي قامت على مساءلة هذا النمط التواصلي وتفكيك بنيته، برؤية تكاد تقترب من بنيوية لوسيان غولدمان خاصة مقولة رؤية العالم، باعتبار النصوص الخالدة نصوصا تعبر عن الوعي الجمعي، وتؤطر الممكن والمحتمل، وقدم لذلك مجموعة من الأمثلة كأعمال دوستويفسكي، ونجيب محفوظ، إرنست همنغواي وشكسبير.

لقد ميز بوطاجين في كتاب السرد ووهم المرجع بين معرفة السرد وسرد المعرفة قائلا " فأما معرفة السرد فتمثل مفهوم الكتابة، وأما سرد المعرفة فإنه يحيل على الانفتاح، على

النص الذي لا يمكن قراءته مرة واحدة، ثم إهماله لأنه قال كل شيء في تجلياته اللفظية"[1]، فالسرد نسق مفتوح يشيد أسسه باللغة، ويقوم على المعرفة بقوانين الكتابة، وتقنيات اللعب السردي للمتخيل والاهتمام بالمادة السردية، لأن الواقع له من يقدمه.

يرفض الناقد فكرة الانعكاس، ويحل محلها فكرة الوهم المرجعي، فالسرد متى استعان بالصورة دخل عالمه التخييلي، ونأى بنفسه عن العالم الواقعي الذي يظل قابلا للتحريف، ووفقا لذلك يؤكد على ضرورة الثقافة والمعرفة، فالكاتب لا يصبح كذلك إلا اذا امتلك ناصية اللغة، وكان على دراية بالمنجز السردي المحلي والعالمي لتتطور ملكته الإبداعية، حتى يقي نصه من زلل المثاقفة العمياء، يقول بوطاجين " إن أكبر خطأ يمكن أن يأتي على المبدع هو ركونه إلى أشكال غيرية لا تناسب قناعاته الحقيقية، ولا الفئات التي يخاطبها، ولا القارئ الفرضي، مادامت القناعة مشوهة أصلا"[2].

يدافع السعيد عن السرد بوصفه خاصية فنية تميز الأدب عن غيره من الموضوعات الأخرى، وتضمر هذه الفكرة المرجعية الشكلانية لدى الناقد، كما تظهر تأثره الواضح بأفكار جيرار جنيت في مقاله حدود المحكي ضمن كتاب صور اثنان، كما نجده يدافع عن فكرة المحلية في بناء المتخيل السردي مشيرا إلى قضية الالتزام والانفتاح في الآن ذاته من منظور تحقق الهوية السردية.

إن الصدام بين السرد والنقد يعود إلى فكرة الحداثة السردية التي أخذت حيزا معتبرا في العقل العربي والجزائري، فالنصوص السردية أصبحت مرادفة للكتابة الغيرية تنتحل منها، وتسعى لإعادة تمثلها وفق قانون النقل الحرفي لمسودة التفكير، فيما ينعته الناقد بالسرد الاستهلاكي، لذلك نجد اليوم، الكثير من الكتاب يطرقون باب الثالوث المحرم كمحاولة لصياغة قاعدة الاختلاف، لهذا دعا بوطاجين إلى ضرورة العودة إلى السرد المحلي لبناء

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص06

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص06

فكر مستقل ينطلق من ماضيه ليصل إلى حاضره، لأن السرد العربي ثري بكل المظاهر، وهذه الدعوة تضارع ماقدمه عبد الفتاح كيليطو.

خلص الناقد إلى أن الفهم الخاطئ للحداثة أفرز مشكلات كثيرة، منها تجاوز المعيار المحلي مما أدى إلى إلغاء الذات والاحتكام إلى محاكاة التجربة الغيرية، مما أنتج سردا هجينا على جميع الأصعدة، إذ ليس " من باب الغلو إن تساءلنا باستمرار عن هوية إبداعاتنا، عن منطلقاتها وصيرورتها، وعن فلسفة وجودها، إن كانت فلسفة حقيقية تؤسس عليها مادامت نصوصنا تتغذى في مجملها، بتجارب الآخرين وفلسفتهم الحياتية، رغم تضادها مع كياننا المهزوز، الضائع في متاهات الاستيراد الحرفي"[1]

تتمثل مشكلة السرد في تغييب الذات ومكوناتها، فبعض النصوص السردية لا تخاطب وعينا الفردي والاجتماعي، فهي مجرد واجهة لخطاب مكرس، وعليه يؤكد أن " السرد ليس شركة متخصصة في استيراد التجارب الغيرية ومحاولة فرضها على القارئ، دون أن نخلق سياقات قابلة لاستقبال المنظورات والأشكال، دون اعتبار للحلقية...إن الكاتب ينتهي بعد الكتابة، وفي هذه المرحلة يأتي القارئ أو الناقد الذي يستقبل ويتمثل وفق منطلقات عينية لها تقنياتها، كما لا يمكن تقنين الكاتب مهما كانت حياته"[2]

وسط هذا التجاذب، يلح بوطاجين على أهمية النقد، وضرورته، باعتباره نبراس المساءلة الفكرية، خاصة أمام تضخم الذات وهجرة السرد إلى مملكة الأنا المنزهة عن الوقوع في الخطأ، أو ما يمكن أن نسميه التقديس، يقول واصفا هذه الظاهرة " إننا نعيش حالة أشبه بالغمر والسديم، وليس من السهل تجاوزها بسلام، ودون آثار سلبية ستنعكس على جيل آخر من الكتاب الذين سيولدون بعاهات متوارثة عن سابقيهم"[3]، فالنقد إذن مكاشفة نصية للدوال،

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص125

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص127

[3] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص117

وهو محاولة تقصي تسهم في الكشف عن البنية والدلالة والقصد، وتتجاوز ذلك إلى الهدم لإعادة البناء، إلا أن واقعه يختلف تماما عن كل التنظيرات.

يبدو أن نقد السرد في الجزائر يعاني تبعية، سببها التشنج الذي يميز الساحة الأدبية، وعقم المقاربات النقدية الأكاديمية التي لا تخرج عن طابعها التجميعي للمقولات الغربية، يشير إلى ذلك يوسف وغليسي قائلا " وما وجد منها إنما كان لا يتجاوز طقوس القراءة الأكاديمية النمطية التجميعية الجامدة"[1]، فالطابع الاستهلاكي لبعض المفاهيم غذى الممارسة النقدية ونحا بها صوب التضارب والتناقض، وهي المسألة التي أفرزتها حيثيات التطبيقات التعسفية على النصوص، فضاعت حقيقة النص السردي وقيمته الفنية، وتضاعفت في المقابل تقويضاته، مما أدى إلى تأويل واقعي لا يخدم الإبداع.

أعلن بوطاجين بشكل مضمر موت النقد والناقد، مقتفيا أثر رولان بارث ونيتشه، حيث يرى بأن " النقد في الجزائر لا أفق له في هذه المرحلة غير المناسبة لإبداء الرأي في قضايا جمالية، وقد ينسحب تدريجيا من الساحة الفنية برمتها ليظل حبيس الدراسات الأكاديمية التي لا تهتم بثنائية التقييم والتقويم لتأسيسها على المناهج اللسانية الوافدة من تجربة غيرية لها مسوغاتها"[2]، يقودنا هذا الرأي إلى قضية مهمة لازمت النقد العربي والجزائري، هي جغرافية النقد، وهي مسألة لا نجد لها مبررات كافية، كما أن ثنائية التقييم والتقويم التي ينادي بها بوطاجين غير واضحة، لأن النقد يتجاوز هذا المعيار، وإذا حصرناه في ذلك فسيغدو نشاطا عدوانيا.

ومما لاشك فيه أن أزمة نقد السرد مردها عدم تقبل النقد كممارسة معرفية، لأن الكاتب الحالي يعيش على وهم النصوص الخالدة والمقدسة، ويعيش تضخما ذاتيا، مما جعل السرد يتخلف عن قافلة التقدم العالمي، وجعل النقد يركز على القراءة الواصفة للنصوص

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص210

[2] السعيد بوطاجين، مرايا عاكسة، ص118

دون العبث في مكوناتها ومدلولاتها، وهذا ما يبرز " انسحابه الجذري من فرضية تقديم خدمة للرواية، بالنظر إلى هويته ومجالات تحركه وأهدافه، إن تأسيسه على الكيف، كيفية المعنى، وكيفية الحكي، وكيفيات التمفصل سيجعله نقدا عديم المسؤولية، بانتظار آفاق أخرى وأدوات إجرائية مختلفة تخرجه من السجن الذي خلقه"[1]

ويخلص بوطاجين إلى أن " النقد السردي بحاجة إلى مراجعة منطلقاته وأهدافه إن كان يرغب في تقديم قبس الرواية، كما أن الرواية بحاجة إلى أن تعرف نفسها وشكلها وتفاصيلها بالالتفات إلى الجهود النقدية...ووحده هذا التناغم قادر على المزاوجة بين الجهدين المتخاصمين"[2]

2-المنهج السردي المحتمل:

تبرز العناصر التحليلية لخطاب السعيد بوطاجين ميله الشديد إلى محاولة بناء قواعد معرفية لنقد السرد، ويتناسل هذا الميل ليصبح قناعة فكرية ناتجة عن تجربة قرائية، ومغامرات في السرد القصصي والروائي، ذلك أنه يسعى إلى تمثل آلية تساعد القارئ على ولوج عوالم السرد وفك شفراته وتأويله، كمحاولة لإعادة بناء هيكل الممارسة النقدية ضمن مقولة المنهج.

لقد ترتب عن البحث الطويل لدى هذا الناقد-في مسودة الكتابة السردية- وفي النصوص الإبداعية الحاجة إلى تنظيم قواعدي لمنهج سردي ينهض به وبمستوى الكتابة، وقد استند إلى النقود التي وجهت لبنيوية جيرار جينت، مستلهما بعض أفكار إمبرتو إيكو، وجون سيرل، وجون ميشال آدم في تجاوزهم لبنية الملفوظ السردي، إلى دراسة البنية النصية للملفوظات السردية؛ أي الوظيفة، فقد أدى التركيز على الصيغة إلى ظهور تيارات أخرى حاولت تجاوز النسق المغلق إلى الانفتاح على العلوم المجاورة، والانفتاح على كل مظاهر السرد قولا وحوارا ومحادثة، وقصة ورواية، وسينما ورحلة...

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص256

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص259

إن التحول العميق الذي لحق الدراسات السردية، لدى جنيت وتودروف وغريماس أدى إلى محاولة تجاوز الانغلاق والصيغة ويمكننا استنباط " هذا المتغير من كتاب إيكو الموسوم آليات الكتابة السردية، إضافة إلى مؤلفه الشهير غابة السرد، الذي يعد، من منظورنا نوعا من التراجع عن الوصف الآلي للمنجز، والنزوع نحو إقامة وزن للقراءة والتأويل والسياق. كما يمكن أن نستنتج ذلك من بعض المقاطع والرؤى بوضوح تام...وبطريقة مغايرة للطريقة التي اتبعت في "البنية الغائبة""[1]

من الواضح أن الأفق المسدود الذي وصلت إليه الدراسات السردية، أفرز عدولا عن بعض الاهتمامات، وولد اهتمامات مغايرة مثل سيمياء الثقافة، والاهتمام بالتاريخ والفلسفة، ربما "كان للأمر علاقة بمعيارية الدراسات التي غدت متقاربة بسبب انسداد أفق الأدوات ووقوعها في بعض التكرار المتوقع، مع انمحاء التمايز، منهجيا وقيميا، ما يؤثر على التنويع وطبيعة المقاربات في حد ذاتها"[2]، لقد اقترح جون ميشال آدم بديلا منهجيا لدراسة السرد مركزا على الوظيفة التواصلية والحجاجية له يقول " فإن البحث الحالي يوجه علم القص نحو دراسة "خطط الخطاب". ماهي الغايات والمرامي من خلال هذا الحدث القولي أو ذاك مما يمر عبر واسطة القص؟ ماهي التأثيرات التي يرمي الإنجاز السردي إلى أن تطال القارئ/السامع؟ وفق أي عقود(اتفاقات أو موجهات) يقوم الفهم لمثل ما أو لسرد شفوي بعينه"[3]

إن العلاقة بين السرد والحجاج مهمة جدا لوضع مخطط نظري؛ لأنهما يشكلان قطبين في بناء اللغة الإنسانية. وتكمن هذه العلاقة في تلك الغايات والمقاصد التي تعطي للسرد طابعه الحجاجي قبل أن يكون موضوعا جماليا[4].وانفتاح الحجاج على الأجناس

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص221

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص221-222

[3] جون ميشال آدم، السرد، ص13

[4] Cf, Alain rabatal, argumenter en racontant,(re)lire et(re)écrire les textes littéraires,1er édition Boeck Bruxelles 2004,p10

السردية ليس فقط جزءا من تحليل الحوارات الروائية أو المسرحية، ولكنه انفتاح على الوظائف التداولية الحجاجية للأعمال الخيالية[1].فالسرد إذن فعل كلامي حجاجي يتسم بطابعه المقصدي ،وتكمن آلياته الإقناعية في شقه التأثيري.

ولمعرفة القيم الحجاجية و الإقناعية الموجودة في الخطاب السردي يجب دراسة الأفعال، والروابط الحجاجية، والمؤشرات الزمانية في سياقها؛ لأنها تسهم في بناء رؤية عن عالم (الشخصيات والسارد)،وهي تبني آليات إقناعية تكشف عن حجاج غير مباشر[2]. فمن بين المظاهر التداولية التي تشكل رؤية خطابية عن النص، وصاحبه، ومتلقيه، وتكشف عن حجاجية إقناعية، نجد الأفعال السردية الدالة على إعلان بداية الحكي، أو التي تعبر عن مواقف مختلفة. ونجد الروابط الحجاجية التي تسهم في تماسك وانسجام هذا الخطاب وتقدم صورة عن مقاصد مؤلفه، بالإضافة إلى المؤشرات الز مكانية التي تؤدي دور المرشد السياحي في عالم اللغة الخيالي.

تضاعفت الإشكالات المنهجية لتحليل النص السردي بالبحث عن تقنيات وبدائل، كان من بينها ما ورد عن جون سيرل في انتقاده لسرديات جيرار جنيت مؤكدا على فعل التخييل بوصفه زعما، وباعتباره فعلا كلاميا يخضع لعقد بين المؤلف والقارئ، فالروائي في خطابه يتظاهر بفعل تقريري، فتبدو تلك الملفوظات وكأنها حقيقية عن طريق التأكيد. وتتم هذه العملية دون نية المغالطة أو الخداع أو الكذب؛ لأن الروائي يعقد مع المتلقي مجموعة من الاتفاقيات؛ إذ تتعلق العمودية منها بالمعارف المشتركة، في حين تتعلق الأفقية بالخيال. ومن هذا المنطلق يتم بناء انسجام النص الذي يسهم في عملية التواصل بشكل كبير[3]

لقد شكل تغييب المعنى حلقة مهمة في اقتراح بديل منهجي لدى علماء السرد، فقد أشار السعيد بوطاجين إلى كتاب تود روف الأدب في خطر، الذي اعتبره مراجعة للخيارات

---

[1]Cf, Alain rabatal, argumenter en racontant,p10

[2]Cf,ibid,p-p42-43

[3]Cf, John Searle, sens et expression,p110

السابقة، ويحمل إقرارا ضمنيا بإعادة النظر في المقاربات السابقة بتطعيمها وبعثها، كما أنه يمثل امتدادا، ويطرح هذا المنظور الجديد السؤال ذاته: ما المحكي؟، بيد أنه ينطلق من منهجية مختلفة على صعيد الشمولية والانشغال.

صاغ بوطاجين مجموعة من الفرضيات التي تؤسس هذا المنهج السردي المحتمل في تحليل السرد وتأويله، دون التأريخ له أو الإعلان عن مؤسسيه، فقد اكتفى بذكر مسوغاته النظرية، ومنطلقاته التي تشكل بديلا، فمن ركائزه اعتبار " علم السرد كل مقاربة تهتم بدراسة الخطاب السردي، وليس فقط ما ينضوي تحت نظرية الأدب البنيوية، كما هي متداولة في التقاليد"[1]

يقتضي المنهج السردي المحتمل، أو التجريبي كما يسميه السعيد بوطاجين الانفتاح على العلوم المجاورة من تاريخ وسينما، وموسيقى لكي ينهل منها السارد، ويكشف عنها المحلل الناقد، إذ لابد من الاستفادة من مقاربات متنوعة كاللسانيات والفلسفة والتاريخ، والتداوليات، لأن علم السرد بدأ يتجاوز الأدب إلى علم سرد الأعراق، وعلم السرد النفسي والاجتماعي وهكذا دواليك[2]

من الملاحظ أن هذه التوليفة، والتوفيق المنهجي قريب إلى حد ما من اللسانيات التداولية، ولعل هذا ما يطمح إليه المشتغلون بالسرد في المقاربة الجديدة؛ حيث نلمس اهتماما بالسياق والوظيفة، بالمعنى في مقابل المبنى، وبالتالي يجب التركيز على البنية وعلى الوظيفة معا، كيفية انخراط النص السردي في التفاعل القولي، من منظور داخلي وخارجي، بمعنى " قابلية المحكي للحكي، التداخلات المعرفية، وظيفة الحكاية(وليس فقط كيفية تمفصل المعنى، حركية المحكي كعملية إنتاجية(وليس المحكي كنتاج مستقل عن السببية)،

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص222

[2] ينظر، السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص223

علاقة السياق بالمحكي وتأثيراته، أهمية الأدوات التعبيرية، العلاقة بين المحور الأفقي والمحور العمودي"[1]

رغم ذلك، يطرح هذا المنهج تساؤلات عديدة على صعيد التنظير والممارسة، فملامحه غير واضحة، إضافة إلى الصعوبات التي تعترضه على مستوى التأويل، وقد أقر السعيد بوطاجين بهذه التعقيدات، موضحا أن مأزق الطرح الجديد يتمثل في غموضه " بيد أن التحليل الجديد يبدو مائعا ومترددا بالنظر إلى معضلة التأويل وحدوده. لذا لا نعثر على مقترحات فعلية ودقيقة من شأنها ضبط المعايير التي يقوم عليها الفعل التأويلي..."[2]

يراهن الطرح الجديد(المنهج السردي المحتمل) على دور المتلقي في عملية التأويل، وهذا ما نلمسه لدى إمبرتو إيكو الذي أعاد الاعتبار للقارئ متكئا على أطروحات نظرية التلقي، يذهب دافيد هرمان إلى اعتبار " المتلقي جزءا من المشروع، ومن ثمة ضرورة معرفة موقفه من الملامح السردية وأهميتها وتبايناتها، ما يؤدي بالضرورة إلى أمرين اثنين: التأويل والموقف، ونقصد بالموقف بعده المركب: الأسلوبي، البنائي، النحوي، إن لم يتعد إلى الموقف الجمالي وغيره، لأن الحديث عن الأهمية يدخل في الموقف، مع ما للموقف من مرجعيات يتعذر ضبطها وتقنينها لعلاقتها بالذات ومتغيراتها"[3]

لابد من الإشارة إلى أن دور المتلقي يتعدى وظيفة التلقي إلى الهدم، ثم استراتيجية البناء، وقد يصل الأمر إلى إصدار أحكام تقييمية وتقويمية للعمل السردي، فالمؤلف يضع تقنيات سردية تمكن القارئ من استكمال جولاته الاستدلالية في غابة السرد، فقد يؤول النص السردي إلى النهاية، في حين يجده القارئ لايزال في البداية والعكس، وهذا ما يسمى بالتأويل المفتوح، لأن الاستمرارية لا يفرضها القارئ بل يفرضها المؤلف والنص، لكن ما يعترض هذا المسعى بحسب بوطاجين " مشكلة المقاصد المركبة، مقاصد المؤلف، على تعددها

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص223

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص224

[3] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص224

ومضمراتها، ومقاصد المؤول في الوقت ذاته، علما أن المؤول يخضع للمتغيرات أكثر من خضوعه للمعيار الثابت"[1]

لاشك أن هذا الاجتهاد البحثي لايزال في البداية، وهو بحاجة إلى قراءة معمقة لمضامينه، فكما يرى بوطاجين أن المسعى الرئيس للمنهج السردي التجريبي يكمن في " القدرة على إنتاج مرويات وتأويل نصوص كمرويات، لكننا لا ندري تحديدا إلى أي حد سيتقاطع المشروع التأويلي مع المشاريع السابقة. إن كان سيضع إطارا عاما وقانونا صارما، ومن ثم تحوله إلى نظام علمي، أم سيكتفي باقتراح نماذج تقريبية لتحرير القراءة وتوجيهها في الوقت نفسه..."[2]. يبدو أن أوليات الضبط المنهجي لهذا المقترح الجديد لم تكمل بعد، وليس من السهل توقع القوانين التي سيتأسس عليها، مع ما يفرضه التأويل من صعوبات، وما تطرحه الذات من تحديات، وما يضمره النص من مقاصد وإشكاليات تتعلق بالمادة السردية.

3-الرواية غدا:

خصص السعيد بوطاجين مساحة بحثية لواقع الرواية في الجزائر مستندا على أطروحات مختلفة، يشغل مأزق الرواية الجزائرية حيزا معتبرا في الطرح النقدي لدى السعيد بوطاجين، إذ نجده يستشكل واقعها ومستقبلها، ويرافع وعيها الممكن برؤية مستقبلية تنطلق من تحليل بنية السرد وخصائصه، في مراجعة لمقولة الجنس والجيل وحقيقة الكتابة وثوابتها.

يستعرض الناقد بعض هواجسه اتجاه الكتابة الروائية الجديدة، خاصة رهان القول ومفهومه، فهو يربط فعل الرواية بتجلياته التلفظية، وهذه الرؤية تثبت زعم السرد باعتباره مقوما أساسا في بناء هيكل العمل الروائي، وهو ذاته الذي يحقق قيمة العمل الفني، وليست الفكرة جديدة لأن باختين سبق إلى تقديمها وقد استفاد بوطاجين من طروحاته.

---

[1] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص225

[2] السعيد بوطاجين، علامات سردية، ص225

يناقش السعيد مسألة اللغة الروائية وطبيعتها، فيستعرض للقارئ مصطلحي السرد الناقل والمنقول وهما من مصطلحات الشكلانيين الروس، ويوضح انهيار اللغة الروائية الجديدة وركودها، وهو الأمر الذي أثر على تلقي الرواية وشخصياتها فأضحت بعض الأعمال قابعة خلف أيديولوجيات مختلفة، ففقدت خصوصيتها الفنية، وقد نمثل بعمل زمن النمرود للحبيب السائح كعينة للسرد في فترة التسعينات .

إذا كان رولان بارت صاحب مقولة موت المؤلف، وقبله نيتشه أعلن موت الإله، فإننا نجد السعيد بوطاجين يعلن موت السرد، والذي مفاده التواجد الظرفي والاستهلاكي لبعض السرود، ولعل المسألة تقودنا إلى ما قدمه لوسيان غولدمان حول رؤية العالم، والوعي الممكن، فغياب الوعي الأدبي والنقدي في الجزائر ولد سردا سديميا، واحتج بوطاجين بمقولة " الواقع هو العين التي ترى ولا يمكن مهما كانت الحجج الاختباء في متاريس الراهن لتبرير سقوط بعض السرود إلى مستوى سوقي لأن اللغة السوية التي ولجت العالم النصي لا يمكنها أن تعالج الواقع العليل بعلة أخرى أكثر ضررا..."[1]

يعالج الناقد محنة الكتابة الروائية الجديدة في الجزائر بأسلوب نقدي تحليلي، غلب عليه الطابع التفكيكي لأنه ينطلق من دال ليصل إلى دوال أخر، فمن طبيعة السرد إلى خصيصته ليصل إلى موته، هذا الموت يقود بالضرورة إلى بناء روح جديدة لأدب جيد يتجاوز السرد المرحلي، ويؤسس لبناء وعي مختلف كما نص عليه إيطالو كالفينو.

ما يلاحظ على هذه الجزئية لدى السعيد بوطاجين أنه يؤكد بصورة ضمنية على فكرة الخيال في تأسيس وتشييد عالم الرواية، وينهى بصورة أخرى عن التقيد بالواقع ويدعو إلى تجاوزه، وهي الفكرة التي يعكسها عنوانه وهم المرجع، وقد أدى به تقصي بعض السرود إلى محاورة اللغة فركز على أزمتها، ومن ذلك تبرز لنا أهمية الانزياح الأسلوبي لأنه يجنب السارد الوقوع في مأزق النقل المباشر لحيثيات الواقع.

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع:ص189

على الكتاب الجدد اليوم أن يستوعبوا فعل الكتابة، ويستفيدوا من التجارب السابقة، هذه الفكرة يختزلها الناقد في مصطلح معرفة السرد، والتي لاتزال غامضة على حد تعبيره، تحتاج سجالا نقديا، ولكي تتخلص الرواية في الجزائر من تبعياتها لنفط الاستهلاك اللغوي عليها أن تتجه إلى غابات السرد كما وسم إيكو كتابه.

الفصل الثالث: بنية الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي

تمهيد

أولا: مسوغات وآليات التأسيس النظري لخطاب نقدي عند المسدي

1-النسق الأدبي وخطاب النقد

2-النسق المعرفي لخطاب نقدي حداثي

3-الخطاب النقدي ومقولة الأجناس الأدبية

ثانيا: المنطلقات المنهجية للخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي

1-النقد اللساني: بنية النص وحدود النقد

2-النقد البنيوي: سلطة النسق ووهم المحايثة

ثالثا: الأسلوبية بين الفهم النسقي والتضافر المنهجي في تحليل النص الشعري

1-الأسلوبية والأسلوب

2-مبادئ التحليل الأسلوبي لدى المسدي

3-التطبيق الأسلوبي في قصيدة ولد الهدى

تمهيد:

إن لغة النقد الجديد تختلف في بنيتها عن لغة النقد القديم، فهي لغة تقوم على نسيج علمي يسعى إلى التخلص من الذاتية في الممارسة النقدية، وتكاد تكون عبارة عن معادلات رياضية وثنائيات تقابلية ومرد ذلك قيامها على مبدأ اللسانيات لدى دي سوسير، فقد عكف النقد العربي والمغاربي على تمثل مقولات إجرائية تنطلق من النص وإليه، وترمي إلى الكشف عن بنيته العميقة انطلاقا من تحليل بنيته السطحية مرورا ببنيته الشعرية والتواصلية.

لاشك أن المتتبع لحركة النقد المغاربي المعاصر وما أفرزه توجه الحداثة سيجد خطابا نقديا مختلفا في مضامينه ووظائفه، مثل خطاب مرتاض، وحميد الحمداني، ومحمد مفتاح، الهادي الطرابلسي وغيرهم من المهتمين بالتأسيس لخطاب نقدي جديد يرمي إلى إثبات شرعيته ضمن خريطة النقد العالمي، لكن المساعي هذه تبقى قابلة للنقد في حد ذاتها، فمن حق المتلقي العربي والمغاربي أن يميط اللثام عن بعض الممارسات ويوضح نسقها المعرفي، ولذلك سنحاول في هذا الفصل تقديم إضاءة منهجية وتحليلية لبنية الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي.

يرى المهتم بالنقد أن كتابات المسدي تنحو منحى نسقيا، فهو يهتم ببنية اللغة الشعرية والتخييلية، وينطلق من الوحدات الصغرى للنص ليصل إلى الوحدات الكبرى، كما أنه يستلهم من النحو والبلاغة العربية ذخيرة لا تقل أهمية عن مكتسباته المعرفية من الغرب، كما يولي اهتماما بالغا باللغة لأن الأدب يولد بواسطتها، ويدرس الأسلوب لأنه يتحدد اعتمادا على أثر الكلام، وبكونه عدولا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وبهذا تبرز مقومات النقد لديه.

يندرج التوجه النقدي للمسدي في إطار فكر النسق المفتوح الذي يؤمن بسلطة النسق وقيمة السياق في مساءلة النص الأدبي، وتحليل بنياته النصية الكبرى، لكن هذا لا يعني بالضرورة انفتاحا تاما على السياق بقدر ما يعني استثمارا لبعض المعطيات التاريخية حول شخصية الأديب وحياته وتوجهه إذا ما تعلق الأمر بالتحليل النفسي للأدب كما فعل مع نص للشابي، ومع المتنبي، إذ طبيعة القراءة فرضت الاحتكام إلى السياق، أما باقي أعمال الناقد

فتقريبا تندرج ضمن التحليل اللساني لصالح مفاهيم المحايثة، ورصد العلاقات بين الأجزاء والبنيات الداخلية للنصوص والعناصر المتفاعلة فيما بينها من الصوت إلى الدلالة، معتمدا محوري التأليف الأفقي والعمودي.

أولا: مسوغات وآليات التأسيس النظري لخطاب نقدي لدى عبد السلام المسدي:

يحاول عبد السلام المسدي إنتاج خطاب نقدي مؤسس على التناسق والانسجام الداخلي، وقائم على تصورات ومفاهيم إجرائية خالية من التناقضات، فيبرز بذلك تفكيره البنيوي الذي يبنى على ثنائيات من قبيل (الأسلوبية والأسلوب، النقد والحداثة، الأدب وخطاب النقد، اللسانيات ولغة الأدب، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر)، فهذه التقابلات تشكل موردا أساسا لولوج عالم النقد لديه، كما تبين مساره البحثي وتوجهه النسقي.

يعتمد الناقد في تأسيسه النظري ومقترحه التنظيري على تقديم مفاهيم إجرائية لدوال لغوية يتأسس عليها خطاب النقد، قد تكون قريبة من مشروع عبد العزيز حمودة التي " جعلها تتألف من نظرية لغوية، ونظرية أدبية. وإذ وجد صعوبة الفصل بين ما هو لغوي صرف، وما هو أدبي أو نقدي صرف، حينما يتحدث عن البلاغة العربية التي قامت منذ البداية على الطموح لضبط المعنى والدلالة والتحديد الدقيق للعلاقة بين اللفظ والمعنى"[1]، لكن الاختلاف بين التوجهين يكمن في أن تفكير المسدي لساني بنيوي في مجمله، ولا يطمح إلى بناء مشروع بقدر ما يسعى إلى ضبط آليات للنقد الأدبي تشخص مقومات الظاهرة الأدبية، وتوضح في الآن ذاته نواميس الظاهرة النقدية ومسلماتها باعتبارها نشاطا إنسانيا وجزء من منظومة ثقافية ومعرفية.

فمن جملة المفاهيم التي يميز الناقد بينهما ويسعى للتأسيس المنهجي لضبطها وضبط العلاقة بينها نجد مقولتي الأدب والنقد.

[1] محمد نبيل الصغير، تشريح المرايا، ص157

1-النسق الأدبي وخطاب النقد:

يتحدد مفهوم الأدب في التقليد النقدي بكونه إنتاجا إنسانيا، وتعبيرا عن الفرد والمجتمع بلسان قومه، فهو يرتبط بفعل القول التقريري والإنجازي ذلك أن " الأدب في أمة من الأمم هو بمثابة مجمع خصوصياتها الثقافية، فيه تتقاطع مسالك الأفراد والجماعات وعلى مرآته تنعكس صور التراكم الفكري والإبداع الفني، فالأدب بهذا الاعتبار معيار للنسق الذي يداخل نسيج البنية الحضارية عند كل الشعوب ولكنه عند بعض الأمم أظهر منها عند بعضها الآخر"[1].

ينطلق المسدي في تحديده المفهومي للأدب من تدقيق مجاله الدلالي الذي يتنزل فيه، فهو يعني حسبه " كل معرفة اتصلت بتحويل الأداة اللغوية من مجرد وسيلة تحاور لقضاء المآرب عبر التخاطب الإبلاغي إلى أداة إبداع يكون فيها نسيج الكلام تجليا خاصا من تجليات الظاهرة اللغوية"[2]، تأتي هذه المعرفة بعد إدراك عميق للتحولات اللغوية من مستواها التخاطبي إلى مستواها الفني، يفضي إلى تعليل آليات التحول، لأن عماد العملية لا يقوم على الحفظ وحده بقدر ما يمر بمجموعة من العمليات الذهنية والعقلية.

وتتمثل غاية الناقد في رسم إطار أولي لنواة مشروع تأسيسي مداره توضيح العلاقة بين علم الأدب والنقد من أجل " إعادة فهم آليات النقد الأدبي من خلال البحث في منزلة المعرفة الأدبية ضمن بنية الهرم العلمي في تراثنا العربي"[3]، وتعتمد هذه المعرفة على النظر في التصنيف الداخلي للعلوم لإبراز علاقة الأدب بها ومنزلته داخل مقومات الحضارة، لكن مرامي هذا المسعى تبقى بعيدة لتشعب مسالكها.

إن مفهوم الأدب في المنظومة التصنيفية لدى الغزالي، وابن النديم وابن خلدون مرتبط " بأمهات الثوابت ضمن إدراك الظواهر اللغوية، فالمعرفة النقدية مقيدة بالمعرفة اللغوية من

---

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، دط، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ص18

[2] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص113

[3] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص114

طرفيها اللفظي الدلالي والنحوي التركيبي. فالأدب بهذا الاستقراء معرفة ما حول النص أكثر مما هي معرفة بالنص"[1]، فعلم الأدب مداره العلم بالأشعار والرواية وعلم اللغة، وتأتي هذه المعرفة ملازمة لما يحيط بالنص، ولذلك تتميز علاقة الأدب بالنقد في تراثنا بالرجحان وعدم التوازن " فلم تكن متكافئة، بل إنهما قد مثلا معادلة متراجحة، إن صح المجاز، إذ لم يتوازن فيها الطرفان، والذي نقصده بعلم الأدب هو فعلا حصيلة نسبة الأدب إلى النقد. فأما الأدب فقد كان له وجود قائم، وأما النقد فكان وجوده محتجبا"[2]. ولعل الأمر يقودنا إلى توضيح مسألة تتعلق بكلمة الأدب، فهي موجودة في الثقافة العربية منذ القدم، وتم تحديدها معجميا واصطلاحيا وشهدت تطورا دلاليا ملحوظا، عكس الثقافة الغربية كما يشير تودوروف فكلمة أدب " بمعناها الحالي حديثة عهد في اللغات الأوروبية، إن تاريخها يعود في أقصى حد، إلى القرن الثامن عشر"[3]

يستعمل المسدي علم الأدب كمرادف للمعرفة النقدية، وهذا الاستعمال يبين الصلة الوثيقة بين الحقلين، رغم التعارض الذي بينهما لأن النقد آلة للعلوم جميعا وليس خاصا بالأدب فقط، يقول " ولئن كان علم الأدب –أي المعرفة النقدية– بمثابة المدى الذي تخلل المعارف المختلفة فإنه لم يتمكن من الحصول على قانونه الأساسي بشكل بات ضمن المعارف عامة، وهكذا نتبين أن المعرفة النقدية قد تناسبت في سلم تصنيف العلوم تناسبا عكسيا مع منزلة الأدب في تاريخ تراثنا"[4]. إن الفرضية التي يقدمها المسدي تتعلق بتصنيف العلوم، وليست بالمواد الأدبية، لأن تراثنا العربي يعج بالنصوص التي توضح بشكل جلي العلاقة الوطيدة بين الأدب والنقد، خاصة مجال الشعر الذي تعدد فيه التأليف النقدي، فمن صوره طبقات فحول الشعراء للجمحي، وكتاب الصناعتين للعسكري، وغيرهم كثير.

---

[1] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص118

[2] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص127

[3] تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، دط، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، 1411-1990، ص35-36

[4] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص127

يطرح ناقدنا تساؤلات منهجية تتجاوز دوائر التفكير التقليدي لترسم منعطفا جديدا للأدب وخطاب النقد، وتبدو هذه الأسئلة وهذا الانفجار في مجال النظرية النقدية قريبة مما قدمه تودوروف في كتابه "مفهوم الأدب"؛ إذ تتقارب الهموم وكذلك المحاولات في بناء وعي نقدي بالأدب وبطبيعته وبنيته من منظور بنيوي يؤمن باللغة وبالنظام، فمنطلق التساؤل لدى المسدي يتمثل في " ما موقعنا في سماء الأدب؟ وهل لنا من مرفإ في فضاء النقد؟ ثم كيف السبيل إلى حجز مقعد على مركبة الخطاب الجامع بين الإلهام الإبداعي في الأدب والتركيب العقلي في النقد"[1]، وهذا الطرح مشروع جديد لقراءة مختلفة للأدب من منطلق لساني بنيوي لا يقصي الجانب الوظيفي.

إن مدار الأدب لدى تودوروف يبنى على مقوم بنيوي ووظيفي، ويقوم على إدراك خواصه وطبيعته، يقول في هذا الشأن " سنسمي وظيفيا الفهم الأول للكيان، أي ذلك الفهم الذي يميزه كعنصر ضمن نظام أكثر اتساعا، وذلك لأن هذه الوحدة "تفعل" فيه، وسنسمي الفهم الثاني للكيان "بنية"، حيث نريد أن نرى إذا كانت كل القضايا التي تضطلع بالوظيفة ذاتها تشترك بالخصائص نفسها"[2]، يتجلى فهم تودوروف لمفهوم الأدب باعتباره نظاما ونسقا، لكن سرعان ما ينتقد هذا التعريف ويعدله إلى التأكيد على الخاصية البنيوية للأدب دون الوظيفية، ولهذا يذكر حد التخييل قائلا " فإذا كان كل شيء يدخل في عداد الأدب هو بالضرورة تخييلي، فإن كل تخييل لا يعد بالضرورة أدبا"[3]، وقد ناقش جون سيرل القضية ذاتها، في تمييزه بين الخيال والأدب؛ إذ جعل هذا الأخير يقوم على الأول بينما الثاني على النقيض من ذلك، ويعزى تحديد أدبية نص ما إلى القارئ، في حين يحدد المؤلف وحده طبيعة عمله إن كان خياليا أم لا[4].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص07

[2] تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ص37

[3] تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ص42

[4] Cf., John Searle, sens et expression, p102

أفضى سؤال الأدب ومفهومه بالمسدي إلى ربطه باللغة؛ لأنها عماده فبها يكتب وتتحدد مضامينه وقضاياه، ويبدو تعريف الناقد للأدب تعريفا لسانيا بنيويا لا يخرج عن ثنائية اللسان والكلام، عما هو اجتماعي وفردي، بمعنى بنيوي ووظيفي، يشير إلى ذلك قائلا " إنما الذي نعنيه عند قولنا إن الأدب هو وليد اللغة وهو رهينتها هو أن نسبة الأدب وكذلك انتماءه لا يتسنيان في غالب الأمر إلا بالاعتماد على اللغة التي يكتب بها ذلك الأدب، وسواء أقلنا: أدب العرب وأدب اليونان وأدب الإفرنج وأدب الألمان، أم قلنا: الأدب العربي والأدب اليوناني والأدب الإفرنجي والأدب الألماني، فإننا نتجه في كل ذلك نحو اللغة التي خط بها الأدب الذي نتحدث عنه"[1]. وهذا التعريف يحمل خاصية الأدب المدركة بواسطة اللغة وليس بمجرد الوسيلة الأدائية، فخاصية اللسان النظامي والاجتماعي تتعالق بخاصية الكلام الفردي الذي يتنزل في سياق القول وتقرير الانتماء.

وإذا كانت قضية طبيعة الأدب تتحدد بالاستعمال الخاص لدى رينيه ويلك وبالتمييز بين الاستعمال العادي وغيره من الاستعمالات، فيوضح بأن " الاستعمال الأدبي نظامي (تنتظم اللغة الشعرية موارد اللغة العادية وتكثفها)، وهي غائية الذات، ذلك لأنها لا تجد تبريرا لها خارجيا"[2]، يركز هذا التعريف البنيوي للأدب على وظيفته الجمالية كما نصها جاكبسون وميكاروفيسكي، ويركز على المواد اللغوية، ويتقاطع مع ماقدمه عبد السلام المسدي الذي خص الأدب بأنه " خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة لذلك كان النص الإنشائي خطابا تركب في ذاته ولذاته"[3]. يفرز هذا التصور النمط الذاتي للنص الأدبي، وسننه اللغوية وطبيعته الداخلية في منأى عن المرجع، مما يبين سلطة البنية وخاصية الأسلوب، فدراسة الأدب تنطلق منه وإليه وأضحت غاية في ذاتها عكس ما كان سائدا.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص23

[2] تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ص48

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل ببليوغرافي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1983، ص58

تفرض طبيعة الأدب التساؤل عن وظيفته التواصلية، وهذا ما جعل تودوروف يدرج مفهوم الخطاب إزاء مفهوم الأدب، فهو النظير البنيوي للوظيفة، وبناء عليه يقر عبد السلام المسدي بأن " الرسالة الأدبية تتجه إلى عدد غير محدود من القراء بخلاف الخطاب العادي وهذا يرجع إلى خاصية هامة هي ديمومة الأثر الأدبي، ذلك أن الكتابة والتسجيل يحافظان على بقائهما المادي، كما تتمثل الديمومة في أن الرسالة الأدبية بنية لغوية قارة بعد انتهاء صاحبها من تأليفها فهي بناء مستقل أبدا عن الظروف الخارجية"[1]

بناء على حد الخطاب ومفهوم الأدب يمكن القول بأن الخطاب الأدبي" "خلق لغة من لغة" أي صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة، وهي لغة الخطاب الأدبي"[2]، بمعنى أن الخطاب الأدبي تحويل لغة سابقة إلى لغة جديدة مختلفة خالية من قيود الاستعمال إلى لغة ذات كيان عضوي وشعري بأسلوب متميز سيكون بدوره الوظيفة المركزية المنظمة لذلك التحويل، ويعرف نور الدين السد الخطاب الأدبي بوصفه " إنجازا في الزمان والمكان وباعتباره حدثا لسانيا فهو نظام من العلاقات يتضمن نية الدلالة والإبانة، ويتحكم فيه قصد أو مقاصد تحددها نظرية الايصال، وما يتفرع عليها من وظائف، كما يحددها أسلوب الخطاب، وقدرات القارئ وإمكاناته على إدراك المعنى، ومعنى المعنى..."[3]

لابد، إذن، من البحث عن علاقة الأدب بخطاب النقد، أو كيف يمكن التأسيس لخطاب نقدي للأدب؟ وماهي القواعد والآليات التي يقوم عليها النقد ويخضع لها النص الأدبي؟. حقيقة النقد اليوم تتجاوز العرف المتعارف عليه، ذلك الذي كان يقوم على التمييز بين الجيد والرديء، فقد أضحى النقد " معرفة، وهو معرفة من طبيعة خاصة؛ إذا نظرت إليه من زاوية الفن قلت إنه علم الفن القولي، وإذا نظرت إليه من زاوية اللغة قلت إنه علم القول الفني، ولا يغير ذلك شيئا من أنه علم للأدب لا ينازعه أحد في أن يكون له من اللغة

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص48

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج02، دار هومة، ص11

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص08

جهازه الاصطلاحي"[1]، فالنقد استراتيجية معرفية وعلمية وتقعيدية لفهم النصوص الأدبية بواسطة اللغة وعن طريقها، وهذا يتيح للدارس الناقد أن ينتج نصا موازيا للحقيقة والواقع.

يكمن هدف النقد في بناء حوار واع وصريح مع المادة الأدبية لأجل بناء معرفة نقدية جديدة تحاكي النص الأصلي ذلك أن " النقد الذي هدفه استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل، وضوابط المنطق وأدوات الإدراك بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع نص جديد تقتضي لغته لغة النص الذي كان موضوع النظر والتمحيص لدى الناقد، فتتماهى اللغتان، لغة النص الموضوع ولغة النص المحمول عن طريق محاكاة النص الناقد للنص المنقود"[2]، بمعنى أن النقد لايهتم بتفسير الأدب أو شرح مضامينه، وإنما ينفذ إلى كشف طاقاته الداخلية ليبني نصا يحاكي ذلك النص من حيث المعرفة.

لقد أسهم التطور العلمي والمعرفي الذي شهده الدرس اللساني في بلورة مفاهيم جديدة للنقد الأدبي، فبدأ النقد يخطو خطوات عميقة إلى العلمية في محاولة لبناء نسق جديد للممارسة النقدية تتجاوز مساءلة المنتج وسلطته إلى سلطة النسق وبنية النص لرصد الثوابت اللغوية وتحولاتها، فقد " تحولت هموم النقد من نصوص المبدعين إلى البحث عن الأدب في حد ذاته، ولم يعد ما يقوله الأديب إلا مطية يتوسل بها الناقد ليمسك بتلابيب الأدب في وسمه وفي صياغته وفي مرماه"[3]، فالأدب، إذن، موضوع للنقد، والنقد يشتغل حيال الظاهرة الإبداعية من ناحية، والظاهرة اللغوية، والتواصلية من ناحية أخرى.

إن قضية العلاقة بين النسق الأدبي وخطاب النقد لدى المسدي تأخذ بعدا معرفيا عميقا يتجاوز وصف العملية إلى تشييد نظري لها وهمه في ذلك بناء آليات للنقد تسهم في تحليل النص الأدبي انطلاقا من بنيته اللغوية وظواهره الأسلوبية، ومظاهر الشعرية فيه،

[1] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص19

[2] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص19

[3] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص111

فالناقد يتوسل إلى الأدب بمنهجية وعدة معرفية مناسبة، تصبو إلى تحليل وحدات النص وأجزائه دون أن يحتكم إلى سلطة المؤلف وما يحيط بالنص من مرجعية، فيتم التركيز على الوظيفة التواصلية والجمالية في الآن ذاته، لأن الأدب نسق لغوي ومعرفي وتواصلي وليس مجرد تعبير عن العواطف الذاتية والمجتمعية، إنه انتماء خاص لملكة اللغة، ونسق اللسان، وخاصية الفرد المتكلم، والنقد على المسار ذاته يبني مفاهيمه وتطلعاته لبناء معرفة إنسانية تتعدى خريطة المكان.

ولأجل فهم العلاقة بين النقد والأدب، بين الإبداع وفاعلية الممارسة، سنوضح في العنصر الموالي: ماهي بنية خطاب نقدي من منظور حداثي في فك شفرات وسنن النص الأدبي؟ وما موقف المسدي من ذلك وإلى أي مدى استطاع أن يؤسس لخطاب نقدي؟

2-النسق المعرفي لخطاب نقدي حداثي:

يأخذ النقد لدى المسدي بعدا معرفيا وتنظيريا، فهو لا يقف عند حدود الظاهرة الأدبية كمحلل، وإنما يسعى إلى بناء نسق نقدي يستجيب للفرد والنص والمجتمع، فناقدنا يعزز تصورات نورثرب فراي التي تؤسس لعلاقة النقد بالمجتمع، ونلمس أوجه التقاطع فيما يدعوه بالوظيفة التواصلية التي " تتخطى دائرة الفهم والإفهام -أي دائرة التفاهم بألفاظ اللغة- لتصب في حوض واسع الأرجاء، فسيح الإيحاءات، ألا وهو محيط القرائن المصاحبة للملفوظ النقدي مما يفترض تغيرا جوهريا في وجهة النظر حيال حقيقة الكلام، بل وحيال الغايات القصدية من فعل الكلام"[1]

تقوم سيمياء التواصل النقدي على استراتيجية داخلية وخارجية، وعلى مجموعة من البنود المكونة لميثاق التواصل والتي من مسلماتها أن يواكب الناقد حركة التحديث وحركة تطور مجتمعه، وبهذا تكون استراتيجية خطابنا النقدي " جزء من التزامنا بالواقع التاريخي الذي ننخرط فيه، وجزء من ارتباطنا بطبيعة المجتمع الذي عنه صدرنا، وفيه نحيا،..."[2]،

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص45

[2] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص46

تتصدر هذه الغايات حيثيات التأسيس لخطاب نقدي لدى المسدي، فهي غير منفصلة عن التجسيد النظري لضوابط وآليات تتلاءم ومنطق الحداثة في النقد، بل وتصب في مجرى تحديث الخطاب النقدي وإجراءاته، فلم يعد الحال على عهده القديم لأن " انفجار النظرية النقدية قد أتى إلى الجوهر الذي حوله يتحدث النقاد فجعله جواهر، وجاء إلى موضوع النقد فجعله مواضيع: من الحديث عن الأدب، إلى الحديث عن النص، ثم عن الكتابة، فعن التلقي..."[1]، فمن تذوق النص وإبداء حكم معياري أولي إلى بناء نص يوازي النص الإبداعي وهكذا دواليك.

يحدث الانتقال من اللغة الوصفية(الأدب) إلى اللغة الواصفة(النقد) عبر مسالك خطابية مختلفة ذلك أننا في " النقد نتحدث باللغة عن اللغة فنقيم خطابا انطلاقا من النظر في خصائص خطاب آخر"[2]، بمعنى أن العملية النقدية تسمو إلى منطق توليد المدلولات من دال واحد أو عدة دوال، فالنص علامة والعلامات سيرورة تأويلية، " فمناط النقد من أي الأسلاك مسكنه ليس إلا كشفا لحجب المعنى من وراء حلل اللغة"[3]، والمعنى في ذاته متجدد تجدد القراءات النقدية.

لقد شهد النقد الأدبي حركات مستمرة في ظل التطور المعرفي الذي مس الدراسات اللغوية على وجه التحديد، فهو " مدين في جل ما يعرفه في أيامنا من نماء وازدهار إلى المعرفة اللغوية الحديثة، فهي القادح لوقود محركه وهي المفجر لثورته الزكية اليافعة"[4]، فقد استلهم من اللسانيات مفاتيحه المعرفية، وأخذ منها مفاهيمه الإجرائية كتقابلية اللسان والكلام، والمحور العمودي والأفقي، والقيمة، فأضحى النقد في تمثله يجنح إلى العلمية ويطمح إليها، ويتخلص شيئا فشيئا من تبعات الأحكام الفنية الجاهزة، فاليوم كما يقول المسدي " الحروف الأولى لأبجدية النقد وافدة من خارج دائرة الأدب والنقد كما كرستها ثقافة النقل ومدونات

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص10

[2] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص19

[3] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص18

[4] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص09

السند، ولم يبق من مبرر لقارئ يقرأ نصوص الأدب متسليا بها ثم يرتجي من الناقد أن يمده بخطاب يزيد ترفيهه ترفيها ليضاعف له التسلية"[1]. إننا اليوم إزاء تشييد معرفي لمؤسسة نقدية تخضع للتحديد والتقصي الموضوعي.

إن ارتباط الأدب بالحقيقة مدعاة للنقد في البحث عنها، سواء تعلق الأمر بحقيقة الفرد أم بحقائق المجتمع، وهنا يأتي دور المكاشفة النقدية لإضاءة الجوانب الخفية بمصباح المساءلة النفسية لشخصية الأديب فيكون علم النفس الحكم الفصل في هذا التوجه، وقد يستنجد بعلم الاجتماع ليستنطق الوعي الجمعي داخل النص الأدبي، وقد يبادر إلى الاستعانة بعلم الأناسة ليكشف قوام النسق الرمزي للإنسان من حيث هو جنس في الوجود[2]

يلاحظ المتمعن لخطاب عبد السلام المسدي ميله إلى النزعة العلمية في بناء خطاب نقدي يخلو من التناقض، ويقوم على معرفة عميقة بالأدب وحيثيات كتابة النقد بعيدا عن التعصب والذاتية، فهو يشير إلى أن " غياب المعطى المعرفي في الفكر العربي، والذي به يتم تأسيس منظومة معرفية، يكون عملها هو التأسيس المصطلحي للأدب، ولعل غياب هذا المعطى كان لسبب غياب الوعي النقدي..."[3]، وبهذا يدخل النقد مخاضا معرفيا في ارتكانه إلى المعارف الغيرية، ويرتقي إلى الصناعة المفهومية، فالنقد لدى المسدي " ثمرة حفر الباطن في الثقافة والمعرفة، وأنه خطاب يتحدد بأطراف التخاطب فيه، وخطاب واصف للأدب وهو معرفة اللغة بوصفها مؤسسة إبداعية، منا هو السكن داخل بيت الأدب ليكون صرحا تشيده ويكسبه صفة المطاوعة إلى المحاورة..,"[4].

يبين المسدي خطواته المنهجية نحو التأسيس لخطاب نقدي وممارسة نقدية ضمن إطار مزدوج ينتقل فيه بين ضوابط نسقية تنطلق من النص وتنتهي إليه، وبين مؤشرات

---

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص12

[2] ينظر، عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص25-26

[3] يوسف نقماري، الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي، مجلة التعليمية، المجلد04، ع11، جوان2017، ص11

[4] بن فرحات إدريس، العيد جلولي، مفهوم النقد وخصائصه عند عبد السلام المسدي، مجلة الأثر، ع26، سبتمبر2016، ص176

خارجية كالتاريخ وضوابط التدوين وحيثيات القيمة من أجل كشف شعرية الشابي في ديوان أغاني الحياة، ف " التقابل المنهجي بين وجهة النقد الداخلي ووجهة النقد الخارجي قد يدخل في زاوية استثنائية تشع عليها أضواء مغايرة لأضواء العمل الأدبي المألوفة وذلك حينما يقوم لدينا خارج نص الشعر شاهد هو ليس كسائر شواهد التاريخ التي يحتكم إليها النقد التوثيقي ولكنه هو الآخر نص، ثم هو نص نقدي صاحبه هو صاحب النص الشعري الذي نتناوله بالنقد"[1].

يعد الاستثناء الذي قدمه المسدي حالة من النقد القائم على تضافر نص شعري بنص شاهد، فأغاني الحياة وثيقة شعرية، يعززها نص نقدي سابق هو الخيال الشعري عند العرب، فمدارات النصين ""الخيال"، والشعر والصورة، وهذا الارتباط يؤمن الاحتكام إلى ماهو خارج النص، بهذا " يتوالج نقد الذات ونقد الموضوع في البحث عن الظواهر المتميزة في المضمون الشعري عند الشابي، وكذا يتحول النص الناقد إلى نص منقود ومنقود به، ويظل الشعر النص المنقود حتى الرميم من حيث يستوعب النص الذي هو به منقود"[2]. فالذي يعني الناقد أن يوضح التناص القائم بين النصين والقائم على الخيال، فالمسدي عندما يتناول مفهوم الشعر لدى الشابي في ديوانه يرى بأنه يصور الخيال على أنه منبه الشعور خاصة في قوله:[3]

ما الشعر إلا فضاء يرف فيه مقالي

وما يثير شعوري من خافقات خيالي

والأمر ذاته في تصويره للعاطفة، وهو تأكيد على انسجام رؤية الشابي فيما قاله عن الشعر وما صاغه به شعرا، يقول المسدي " واللطيف الدقيق في تناسج النصين –النص الموضوع والنص الناقد– أن أبا القاسم الشابي يجعل علاقة الشعر بالإنسان على مقاس علاقة الخيال

[1] عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، دط، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ص47

[2] عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، ص48

[3] أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1970، ص27

به، فالشعر هو أيضا ضروري في الحياة الإنسانية طبعا وجبلة، وضرورته على قدر ضرورة إحساسه بالجمال وعلى قدر إفصاحه"[1]، فخطاب المسدي وتحليله ينم عن مراس تجربة فنية عالمة بحيثيات الكتابة وبالمعرفة المجاورة خاصة ما ورد في كتاب الخيال الشعري، إذ يبدو نقده موضوعيا إلى حد بعيد، فهو لم يحتكم إلى سلطة النسق المغلق وإنما مزج ما يصاحبه من تفاعلات سياقية تعين على فهم وكشف الدلالة.

ولعل المسار ذاته يتخذه في كتابه "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون"؛ إذ يلج نصوصهم الشعرية والنقدية بترسانة نقدية نابعة من حيرة عالم اللسان المهتم بالظواهر اللغوية سواء أكانت مقولا أدبيا أم خطابا نقديا أم كلاما معرفيا، يقول في مقدمة كتابه " تتكاثف الحجب بينك وبين المقول الإبداعي ويزيدك اضطرارا تجذر سنن من البحث يظن أنها قوام العلم: في أنك، قبل الإصداح بحكم محمول على تبين كل ماسبقك إليه غيرك من أحكام... ويقال إن ذلك سمة الأمانة وميزة البحث الموضوعي"[2]، قادته هذه القراءة إلى تمثل الأسلوب وشخصية الشاعر وكان مطمح البحث " أن نقرأ شعره قراءة تشق سجوم ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار، وأوله المعطى التاريخي"[3]، مكن الاطلاع على السيرة الشخصية للشابي وعلى أدبه ناقدنا من استجلاء بعض مقوماته الشخصية فوسم فصلا من دراسته ب"القول الشعري والملفوظ النفسي".

يقوم جزء من الخطاب النقدي في كتابه "قراءات مع الشابي والمتنبي " على دراسة جوانب من نصوصها حيث تناول " أسلوبهما ضمن المحور اللساني–العام/ والمحور اللغوي–النفساني/ والمحور المنطقي –اللساني"[4]، ويعود هذا التناظر والتقابل إلى أن دراسته

---

[1] عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، ص54

[2] عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص13

[3] عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص13

[4] محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، مقاربة تنظيرية/ تطبيقية، دط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص115

تستلهم من علم النفس الأدبي أو ما يسمى بالتحليل النفسي للنصوص، وعلم النفس اللغوي الذي يدور في فلك تحليل " مقاصد المتكلم ونواياه على سطح الخطاب في شكل إشارات لسانية تنصهر في اللغة التي تتواضع على أنماطها وسنن تأليفها مجموعة بشرية معينة يحولها الرابط اللغوي إلى مجموعة ثقافية..."[1]، يلفي الناقد لنفسه مسوغا فيستعين بالتفسير النفسي لشخصية المتنبي مثل عامل الوراثة، والحرمان، ليصل إلى ثنائيات تقابلية وتعارضية يستخلص من خلالها البنيات اللغوية في شعره، ومقومات شخصيته.

إن الحاجة الملحة إلى كتابة نص نقدي، وتأسيس خطاب واع أوجبت الحديث عن المقاربات المتعددة التي تعاقبت على النص الأدبي، والتي توالدت وتناسلت داخل منظومة النقد بفضل التلاقح المعرفي مما خلق هواجس كثيرة أخذت تطفو على سطح الممارسة، ضمن مقولة الحداثة، بوصفها حالة من التشظي والانشطار مست الأدب والنقد معا، يشير المسدي إلى أن " منهجيتها بنفس هذه المنظومة الثلاثية، ولكن بعكس ترتيب مدارجها، حيث يبدأ من الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد، والمعيار المطرد فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح إلى أن يستقر في التنظير حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييرا للمطرد"[2]

فالحداثة –حسب المسدي– مقولة غير قابلة للتحديد أو التخصيص لما يحيط بها من الغموض واللبس، وهي لا تقترن بالزمن، فهي بنيتها المفهومية لدى ناقدنا تتأسس على " ازدواج قاعدي يركبه ازدواج فوقي. فالازدواج الأول طرفاه الأدب من حيث هو نص إبداعي والنقد من حيث هو كلام في الأدب والازدواج الثاني طرفاه مضمون ما يقال– سواء في النص الأدبي أو في النص النقدي–وصيغة ما يقال به هذا وذاك."[3]، يرتكز متصور الحداثة على ثنائية النص الأدبي والنص النقدي، ومعنى ذلك أن القاسم المشترك هو البنية الدلالية.

[1] عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص69

[2] تسعديت حماي، الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر، ص238

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص12

إن الحداثة في الأدب تعني تخلص الأديب من المألوف وتتعلق بالصياغة والمضمون، وهذا " بمجموعه يحدد الخصائص الأسلوبية التي يسكب الأديب في قوالبها مادته اللغوية فينحت منها جهازا أدائيا يصدق عليه حكم الحداثة كلما أحسن فتق التراكيب وتوليد الدلالات مما يسمح بتفجير طاقة اللغة إبداعيا"[1]، للشكل الفني والبناء اللغوي دورا مهما في خلق الحداثة، لكن لا يمكننا دائما أن نأخذه معيارا أساسا نقيم عليه هذه القضية، والأمر ذاته بالنسبة إلى المضمون فليس كل تجديد أو خروج عن المألوف أو خرق للعادة وبناء للغرابة يسمى حداثة.

إن الذي يعنينا أكثر، الزوج الثاني للحداثة وهو ما يتعلق بالنقد وضوابطه المعرفية ومسالك الإدراك فيه من حيث الصياغة والمضمون أيضا، فأما " حداثة المضمون النقدي سُلَّما ينطلق من استحداث مقولات الاستكشاف عند تحديد موضوع المباشرة النقدية في النص الأدبي ثم يمر إلى استنباط قوالب الوصف وأجهزة التشخيص بغية رسم معالم الخطاب الأدبي وبعد ذلك ينتهي السلم إلى ابتكار أدوات المراوحة بين التحليل والتأليف حتى يتسنى إجراؤهما على بنية النص بفك انتظامه الظاهري ثم إعادة بنائه طبقا لعناصر الجهاز النقدي المبتكر"[2]. بينما تختص حداثة الصياغة بالخصائص النوعية للغة الخطاب النقدي وما يقترن بها من تجديد في المفاهيم والمصطلحات.

يمكن أن نلخص دعوة الناقد إلى حداثة نقدية، فيما يعرف بتأسيس نقد معرفي وليس نقدا لغويا أو فنيا، فغاية الخطاب النقدي رسم ملامح فكرية انطلاقا من مبدإ التوالد الوظيفي والإبداعي بين النص الأدبي ونظيره النقدي؛ بحيث " يتحدث النقد عن الأدب وإذا هو يتحدث عنه يصوغ قولا هو من جنس الأدب، فيكون قد ولد من النص نصا فإذا به يفتح لنفسه مسلكا جديدا إذ لا اعتراض عليه- بعد أن يشتق من النص الأدبي نصا نقديا- أن يتخذ نصه النقدي موضوعا لعملية نقدية جديدة تفحص مراتب التنضيد بين بنية الدوال وبنية

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص13-14

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص17

المدلولات"[1]. فالنقد بهذا التصور الحداثي يفجر مضامين النص الأدبي ويعيد صياغتها بجهاز مفهومي وفق احتمالات متيسرة دون أن تغيب دلالة الأدب فتتحول الحداثة إلى مظهر سلبي.

لعل المسدي في محاولاته التقعيدية لبناء نسق نقدي يتوافق مع مقترح الحداثة، إنما يحاول صياغة نظرية لتوليد خطاب نقدي يستجيب للاقتضاء، ويكون خطابا معرفيا وثقافيا همه تشخيص الأدب ومعالجة ظواهره دون السقوط في مأزق الأحكام المعيارية، والأهم هو بناء هوية للنقد باللغة لأنها عماد التواصل الإنساني.

وتتمة لهذا المقترح، سنقدم في العنصر الموالي مسألة مهمة تتعلق بالأجناس الأدبية وعلاقة الخطاب النقدي بها من منظور عبد السلام المسدي دائما.

3-الخطاب النقدي ومقولة الأجناس الأدبية:

يفتح موضوع الأجناس الأدبية أبوابا متفرقة لدى عصبة من الباحثين والنقاد، فكما يقول المسدي " لا يواجه النقد الحديث مشكلا أدق من تحديد لحظة التعامل مع النص في طبيعتها وهويتها"[2]، فتحديد جنس النص إن كان شعرا أم رواية أم سيرة أم قصة يعتبر من القواعد الأولية لعملية النقد، ولا يمكن بأي صورة أن نلغي ذلك.

إن الأجناس الأدبية هي مجموعة من القواعد والقيود الفنية التي صاغتها المنظومة الاجتماعية بفعل التواضع والاختيار " فالقصيدة المسماة (السونيتة) مثلا، مكونة من خطاب تميزه قيود إضافية في الوزن والقافية، ولكن ليس هناك سبب يدعو لحصر مفهوم الجنس هذا ضمن دائرة الأدب: والوضع لا يختلف خارجه"[3]، فمجموعة الضوابط الشكلية للصياغة هي التي تشكل مفهوم الجنس، كما يتشكل من اللغة وبها ومن الأيديولوجيا أيضا، يقول تودوروف " وهكذا نرى بأن الأجناس الأدبية تنبني من المادة اللسانية بمقدور ما تنبني من

[1] عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص29

[2] عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص102

[3] تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ص55

الأيديولوجية التاريخية التي حدد المجتمع دائرتها"[1]، فمقولة الجنس الأدبي في مضمونها تتعلق بالتصنيف والحدود الفاصلة بين هذا النمط وذاك.

يعتبر أفلاطون أقدم من تحدث عن هذه القضية في جمهوريته، كما يعزى أول تأسيس لها لأرسطو، ويزخر الأدب العربي القديم بتصورات قريبة تتعلق بجنس الشعر والنثر والمقامة والخطابة، فقد " احتل متصور الجنس الأدبي على مر العصور مكانة مرموقة في وصف الظواهر الأدبية وتفسيرها، وبعد إهمال نسبي له في النصف الأول من القرن العشرين، عاد الاهتمام به من جديد وتنوعت فيه المقاربات والتقسيمات والتصنيفات"[2]. لكن المسدي يؤكد بأن هذه المقولة " دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية، وهذه من ظواهر الخصوصيات المميزة(...)، بل بقادح في تاريخ في تاريخ العرب أن تصورهم للأدب لم ينبن على مقولة الأجناس أصلا وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني، غير متصل بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان بذلك تصنيفا نوعيا أكثر مما كان تصنيفا نمطيا"[3]، فالعرب –حسب هذا التصور– أقاموا تمييزهم على الفصل بين المنظوم والمنثور، جعلوا النص المقدس متعاليا عن كل تصنيف، فهو قرآن ليس نظما ولا نثرا.

شغلت قضية الأجناس الأدبية النقد العربي، فعبد الفتاح كيليطو يأخذ بالكلية ويبتعد عن النمطية رغم إيمانه بالفواصل والحدود بين النصوص، فهو يرى بأن " دراسة الصور تقتضي رفع الحواجز الموضوعة بين الأنواع وافتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع، نثرية أو شعرية، رفيعة الشأن أو ساقطة، واقعية أو أسطورية(...) إنني طبعا لا أجهل الفروق بين الأنواع... بيد أنني عند قراءة أسرار الجرجاني ألمح فيها عناصر

---

[1] تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ص56

[2] كريمة غيثري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف محمد بلقاسم، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017، ص01

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص107

قصية أصلية"[1]. ومقتضى هذا التصور التداخل بين الأنواع فقصة الوجود التي يحتويها كتاب الجرجاني تنم عن بعد أسطوري بالمعنى الحديث للأسطورة يتمثل في الصراع الأبدي بين الصبح والليل. فحول كيليطو هذه الثنائية من تصور بلاغي مجازي إلى تصور أدبي أسطوري بمفاهيم نقدية تتلاءم النص.

يرى المسدي بأن متصور الأجناس الأدبية يأخذ منحى سلبيا في النقد العربي المعاصر من زاوية علاقته بالتراث الإبداعي والحضاري، فبدل التأسيس لرؤية وقع الناقد في مأزق الإسقاط المنهجي حين توسل بمقولة القراءة، وحين توسل بالتأريخ لأجناس أدبية مثل القصة والرواية فوقع في منزلق الإسقاط، وهذا ما دفعه إلى " ابتعاث علم تصنيفي يكشف طبائع الألوان الفنية التي صيغ عليها الأدب العربي لوضعها بمقام أجناس مستنبطة من ذات التراث دونما تعسف ولا إسقاط يقتضي فض الإشكال المنهجي في تحديد مقومات الجنس الأدبي بغية تجاوز العتبة المعرفية عند الجمع بين الحداثة والقراءة"[2]، وفي خضم ذلك يقر الناقد بثلاثة معايير لضبط حد الجنس الأدبي تتمثل في معيار الصياغة؛ بمعنى الشعر والنثر، ومعيار المضمون ويتعلق بالدلالة المقصودة في منأى عن الصياغة الفنية، ويكمن المعيار الثالث في التركيب؛ بمعنى السبل الإبداعية لإنتاج نص ما وهي الأكثر التصاقا ببنيته[3].

يقدم المسدي تصنيفا لمجموعة من السرود التي استنبطها من المعايير الثلاثة السابقة، منها فن الخطبة، وفن الخبر، أدب الأغاني، فن المقامة، أدب الرحلة، وأدب المرايا، ويحيلنا هذا التصنيف للأجناس الأدبية النثرية إلى مركزية الشعر، وفي المقام ذاته يتعرض إلى دراسة كتاب الأيام لطه حسين بوصفه سيرة ذاتية، فما المقصود به؟ وكيف توصل الناقد إلى تصنيفه كسيرة دون الرواية أو القصة؟

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص09-10

[2] عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص109-110

[3] ينظر، عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص110

يوضح عبد السلام أن السيرة الذاتية تركيب اسمي يرادف المصطلح الغربي "بيوغرافيا"، ويرادف الترجمة الذاتية، فكلها مقابلات تعبر عن فن الحكي عن الذات بأسلوب أدبي وتاريخي في الآن ذاته، وهو فن عريق لدى العرب فمن نماذجه "المنقذ من الضلال لأبي حامد الغزالي"، كتاب ابن خلدون، فتتمثل بنيتها في تدوين حياة الفرد لكن الغاية منها قد تتجاوز مجرد التقرير إلى إنجاز فعل. ويعد المقابل الترجمة الذاتية الأكثر تداولا لدى المسدي بحيث يعرفه ب" فكأنما لفظ الترجمة جاء مجسما الجانب التأريخي المفضي إلى مقاييس الموضوعية باعتباره يستخرج من الزمن الطبيعي أحداثه ووقائعه بينما جاء لفظ "الذاتية" مجسدا الجانب الأدبي الذي يرتكز على النوازع الوجدانية والحوافز التصويرية مما يجنح صوب المهيئات النسبية"[1]

ويقصد بالسيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية ذلك الجنس الأدبي الذي " ينطلق من إطار اهتمام الإنسان بسيرته الشخصية تحمل في طياتها ضربين من الازدواج: تراكب غرضي ظاهر مع غرض باطن من جهة ثم تضافر استقراء موضوعي مع تسويغ ذاتي من جهة أخرى"[2]، تدفع هذه الثنائية (العوامل الخارجية والانفعالات الداخلية) الناقد إلى اكتشاف طبيعة هذا الالتحام ومقتضياته التخاطبية بين الأنا وضمير الغائب من أجل تحديد دلالاته بعد إقامة حوار عميق مع بنياته النصية والتاريخية.

يعتبر كتاب الأيام كتابا سرديا ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية، " فقد صنف النقاد كتاب الأيام ضمن نوع السيرة الذاتية، رغم الغموض والإبهام الذي نلمسه بخصوص هذا النوع الأدبي"[3]، ويعود هذا اللبس في تصنيفه إلى خصائصه الفنية فقد عده حميد الحمداني رواية، بينما جعله محمد الباردي ضمن فن السيرة مستبعدا أن يكون جنسا آخر.

---

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص114

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص115

[3] تسعديت حماي، الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر، ص159

يرجع تبني المسدي الأيام سيرة ذاتية إلى معيارين، معيار الذاتية الذي يتوافق مع شخصية الأديب السارد، ومعيار التأريخ للوقائع الحقيقية فالقارئ يتبين " تلقائيا قيمة الجانب الوثائقي مستنبطا إياه من نسيج الأحداث المتعاقبة في حياة صاحبه حتى لكأن الغرض الظاهر من السيرة الذاتية قد أزاح كل غرض خفي إذ كل الكتابة مركزة بادئ ذي بدء على سرد العناصر البيوغرافية بغرض الوقائع الخارجية مصهورة بنفثات من الاعترافات الذاتية المتنوعة"[1]، فإقامة حوار بين نص السيرة والتاريخ الخارجي يبين التجاذب الاجتماعي الذي يميز حياة طه حسين، فهو طفل صعيدي من أسرة راقية، يصاب بالرمد فيفقد بصره، لكنه يتم حفظ القرآن إلى أديب وناقد عربي، وبذلك تنجلي صور متعاقبة عن حياته يجسدها أسلوبه الفني في الأيام.

إن اتحاد بنية التعبير والمضمون وحوافز النفس، جعل المسدي يهتدي إلى مقومات شخصية طه حسين ومراحل تطوها بين عوامل الذات وبواعث البيئة، متوسلا " المنهج التصنيفي القائم على حصر النمط الإبداعي في مسالك الأجناس الأدبية تبينا كيف ستلهم النفس الإبداعي في كتاب الأيام من معين الغزارة النفسية التي تتكشف في ثنايا الثراء اللغوي حتى تتحد البنيات في إخصاب متداول"[2]

اعتمد المسدي في تحليه نص الأيام ضروبا من اللسانيات ذلك أن وعيه بظواهره ورد عن حيرة عالم لسانيات، واعتد ضروبا من علم النفس الأدبي في تحليل لمظاهر من شخصية طه حسين، ونقصد بها مدارك الشخصية الباطنية كالشعور بالحرمان والعمى، يصور المسدي واقعة الامتحان وما تبعها من ألم فيقول " وليس من وقع أشد من هذه السجعة الموجعة بين الامتحان والعميان، ولكن الوقع يتضاعف فقد ذهب الرجل وحل محله الأذى " امتلأ قلبه حسرة وألما وثارت في نفسه خواطر لاذعة لم ينسها قط، فقد انتظر أن يفرغ الممتحنان من الطالب الذي كان أمامهما وإذا هو يسمع أحد الممتحنين يدعوه بهذه

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص115

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص120

الجملة التي وقعت من أذنه ومن قلبه أسوأ وقع" أقبل يا أعمى"[1]، فالصدمات التي تعاقبت على شخصية طه حسين وقيود الكبث وأغلال مركب النقص هي التي صنعت منه شخصا مختلفا وحادا في الآن ذاته، وما يصوره الأديب باللغة إنما يعبر عن سيرته الذاتية.

تسهم معرفة الإطار الخارجي في فهم الذات وما يصاحبها فقد تغلغل المسدي في شخصية طه ليصل إلى نتيجة مفادها بأن الألم يتضاعف " عند تصادم هذا الحصار الواقع داخل النفس الذي هو عالم استبطاني فينشأ ما هو شبيه بالإذعان لحتمية الألم، فتتوانى رياضة النفس على التجلد، ويعود إلى الذات بعض توازنها المفقود، إما بغلبة العاهة على مقومات الإرادة وإما بجموح العزيمة وطفرة كبريائها مما يستحيل قسوة على النفس..."[2]. تبدو هذه النتائج والخلاصات منطقية وموضوعية، ذلك أن الألم حالة ميزت شخصية طه حسين وطبعت حياته، فتحول الألم من حالة استفزازية ومرضية إلى مقوم للإرادة والنجاح والاختلاف وهذا ما يؤول انشطار الشخصية وانقسامها في الواقع وفي السيرة كبطل.

يركز المسدي على بنية المأساة وحقيقة الحرمان التي طبعت حياة طه حسين، محاولا تفسيرها بلغة وصفية ونقدية، يقول " ينتهج طه حسين في رسم مظاهر الحرمان الوجداني اللفظ المصرح حينا، والصورة الموحية حينا آخر، ثم يأتي إلى المتناقضات فيوازي بينها مقابلا بين حياة بطل الأيام وحياة الباقين من شخصيات نسيجه الروائي، لذا نرى المفارقة صارخة بين حياة أخيه وهو معه في القاهرة، كيف كانت مفعمة بالحركة والصخب تمتعا بلذة الجسم ونشوة الحس، وزهو العقل، وتبقى حياته على الجفاف، خالية من الحركة، ظمأى إلى كل ما يغذي الجسم وينعش الذهن وينبسط له الوجدان"[3]

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص125

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص126

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص130

ثانيا: المنطلقات المنهجية للخطاب النقدي لدى المسدي:

يعد التضافر المنهجي والتلاقح المعرفي الذي تشهده العلوم اليوم ميزة أساسية تلغي الحدود الفاصلة بين الدراسات اللسانية والأدبية والنقدية والاجتماعية والنفسية والفلسفية، وهو تضافر أسهمت في ظهوره فلسفة انتظام الكون، والفلسفة الهرمسية، وقواعد العلم الحديث الذي يؤمن بالتداخل والتفاعل والدينامية.

لقد شكل التلاقح بين اللسانيات والنقد ميلاد منهج جديد يصف اللغة الأدبية بوصفها نسقا دالا يحمل معنى، انطلاقا من التجسيد الفردي لتلك اللغة، وهو الكلام المكتوب، ويقوم هذا المنهج على أوليات لسانية تبدأ من الصوت وتنتهي إلى الدلالة والتداول، وهو يراهن على الوظيفة التواصلية والمعرفة الإبداعية التي تسمح بها لغة الأدب وتتلقفها لغة النقد.

ولتوضيح أسس هذا النقد سنقف أولا عند علاقة اللسانيات بالأدب ثم علاقتها بالنقد الأدبي، وغايتنا في ذلك ليست تتبع مسار هذا المنحى وإنما إضاءة جوانبه بمشكاة التحليل لقواعده ومبادئه النظرية.

1-النقد اللساني والتضافر المنهجي:

تمثل اللغة الملكة التواصلية التي يستعملها الأفراد وفق نظام اجتماعي متداول بينهم، وهي معرفة ومهارة، وممارسة إنسانية لإدراك العالم والموجودات، فاللغة مفتاح كل شيء، وقد تكون قيدا في الآن ذاته بتعبير –سابير–، ومن المسلمات أنها " ظاهرة جماعية واجتماعية تتحرك طوعا كلما تلقت منبها خارجيا إذ ما إن يستفزها الحافز حتى تستجيب بواسطة الانتظام الداخلي الذي يمكنها من استيعاب الحاجة المتجددة والمقتضيات المتولدة وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجا من الحركة الذاتية"[1]، وبما أن اللغة خاصية وظاهرة في الآن ذاته عكف العلماء على دراستها وتحليل بنيتها، ويرجع الفضل في تأسيس قواعد علمية للبحث فيها إلى دي سوسير.

[1] عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، عربي–فرنسي، فرنسي –عربي، مع مقدمة في علم المصطلح، دط، الدار العربية للكتاب، 1984، ص19

لقد مكن الاطلاع على اللسانيات بوصفها علما يعنى بدراسة اللغة دراسة موضوعية من التأسيس لميلاد توجه جديد في المعرفة الإنسانية؛ من حيث التنظير وإخصاب مقوماتها، فهي " تعكف على دراسة اللسان فتتخذ اللغة مادة لها وموضوعا. فكان طبيعيا أن تستحيل اللسانيات مولدا لشتى المعارف... وهكذا تسنى لها أن تلتحق بالمعارف الكونية إذ لم تعد مقترنة بإطار مكاني دون آخر، ولا بمجموعة لغوية دون أخرى، ولا حتى بلسان مادة دون آخر"[1]. ففي ظل هذا التطور استطاعت اللسانيات أن تشيد بناء نظريا يحتذى به من طرف العلوم المجاورة وهذا ما ذكره كلود ليفي ستراوس في درسه الافتتاحي، ويؤكد المسدي ذلك قائلا " لقد أسست اللسانيات جملة من المقولات النظرية والتطبيقية هي من العمق ومن الصفاء بحيث لامست مرتبة القواعد المعرفية المجردة، وبذلك تحولت إلى فرضيات في البحث ومسلمات في الاستدلال.."[2]. مما يبرر طابعها التأليفي والتركيبي في دراسة الظواهر، وتحليلها للوحدات الجزئية ثم إعادة تركيبها.

تقوم علاقة اللسانيات بالأدب على مبدأ الحوار والاستفادة، وهو مبدأ قار للتعايش بينهما، ويعززه قانون اللغة باعتبارها الوسيط الدائم والمؤسس لعملية التواصل والتخاطب فيبدأ الوعي اللساني بالنص الأدبي من لحظة تلقيه كعلامة، وكدال، بإلقاء الأسئلة حول لغته من موقعين " موقع يصرح به ويتمثل في أنه لغوي يهتم بلغة الأدب، وموقع يخفيه ويتمثل في أنه لغوي ولكنه متمكن من ذائقة الأدب، وقادر على ولوج المخازن الشعرية"[3]

وهو العامل ذاته الذي يجمعها بالنقد الأدبي كنشاط وفاعلية إنسانية ، يقول أحمد يوسف بأن " اللسانيات الحديثة أمدت هذه المقاربات النقدية بجهاز من المفاهيم دفعها إلى تغيير طرائق تعاملها مع النص الأدبي، والنظر إلى بنياته اللغوية نظرة مغايرة لما كان عليه

[1] عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1986، ص09-10

[2] عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، 2010، ص12

[3] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص20

تاريخ النقد في السابق"[1]، بمعنى أن النقد الأدبي استقى مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات مثل التحليل المحايث، والوصف، ودراسة البنية السطحية والعميقة، والدراسة الآنية، والمحور الأفقي والعمودي مما يثري جهازه المصطلحي في الآن ذاته، فلم يعد اليوم الناقد يتعامل مع الكلمات والجمل، وإنما أصبح تعامله مع النص كعلامة وبنية.

وعلاقة النقد باللسانيات علاقة براغماتية ونفعية بالدرجة الأولى ، فالنقد يسعى إلى تحديث أسسه المعرفية بالاندماج بها وفق " مبدأ التوظيف، فهو بذلك تضافر نفعي، وهو ككل علاقة انتفاعية، محكوم بقانون الاستثمار، ومرصود بمعيار الاستعجال بحثا عن المردود الأنجع والأسرع"[2]، فالغائية تحدد مسار التفاعل البيني بينهما، ويبقى النص الأدبي الأداة التي تظهر عليها نتائج تلك التجربة لأن أول " ما يلتجئ فيه اليوم ناقد الأدب إلى علم اللغة يخص ميدان اللسانيات النظرية التي تسمى أيضا اللسانيات العامة، وتختص بالبحث عن مقومات الكلام كظاهرة بشرية مطلقة بغية تحسس النواميس المشتركة الرابطة بين مختلف أبنية الخطاب، وفي هذا المجال تحاول النظريات النقدية استلهام خصائص الظاهرة اللغوية في موضوعها ومادتها وتحولاتها حسب مراتب الكلام"[3]

تبنى هذه العلاقة على مقدار التوافق والتناسب، وعلى مدى استجابة النص الأدبي للمعطى اللساني، فلا يمكن أن يطبق الناقد كل المفاهيم وأن يخضعها لمتاهات التخييل، وإنما يحتاج الأمر وعيا خاصا، لأن رهان الناقد جماليات النص والشعرية، بينما رهان اللساني الوظيفة التواصلية، ويوضح المسدي بأن " ما يمكن للباحث اللساني أن يقدمه لأخلائه النقاد هو الغوص على الجذور النشوئية في رحم اللغة مما يتيح لصانع الأدب–شعرا أو نثرا– أن يشكل بنية خطابية انطلاقا من إعادة تشكيل دلالة الألفاظ دون أن يجاوز مراسم الفهم أو يخترق علامات الطريق التي تفيئ الحواجز حيال اللبس"[4]

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص69

[2] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص78

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص33

[4] عبد السلام المسدي، الشابي في ميزان النقد الحديث، ص101

من نتائج التضافر المعرفي بين اللسانيات والنقد ظهور "النقد اللساني"، بوصفه دراسة النصوص الأدبية من منظور لساني يقوم على الوعي بالنص ككلام؛ أي كإنتاج فردي لمنظومة اجتماعية، فهي إذن علاقة اللسان بالكلام، فالنقد اللساني " تحليل واع للعلاقة بين العلامات/ الدوال، الكلمات، المركبات التي ينتجها الناس، وبين المعاني التي يتناقلونها، وتحليل هذه العلاقة هو بالضرورة استكشاف للأصول الاجتماعية للمعاني والأغراض الاجتماعية للغة المحكية والمكتوبة"[1]. ومثل هذه الآلية تستنبط مقوماتها البحثية من الدرس اللساني، فتنطلق من النص لتصل إلى الدلالة والتداول.

قطع النقد اللساني للأدب شوطا كبيرا، وهي لحظات معتبرة في تاريخ الاقتران بين اللسانيات والنقد تبدأ من " مرحلة الدال وكانت المرحلة الثانية متقيدة بلحظة المدلول فإن الأفق الجديد الذي نسعى إلى تأسيسه يتقيد بلحظة الدلالة: أي لحظة الانصهار الذهني التي يمحي فيها حضور الدال بصفاته الفيزيائية ويخرج فيها المدلول من كينونته الأنطولوجية ذات الإيحاء الهلامي"[2]، فاللساني لا يبحث في حقيقة النص الأدبي، وليست غايته شرح علاماته والوقوف على خصائصه الشعرية والأدبية، إنه يسعى إلى استكشاف الظواهر اللغوية والدلالية ضمن بنود المدارس اللسانية وتحولاتها.

إذا كانت غاية اللساني الكشف عن تمفصلات الإبلاغ في اللغة الأدبية، فإن الناقد يتجاوزها إلى الكشف عن الوظيفة التأثيرية والجمالية، ويسعى التقدير اللساني لأدبية نص ما في تركيبته اللغوية ذلك أنها لم تعد " محصورة في بعض أجزائه دون أخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه"[3]، فأدبية النص تتشكل وتظهر من خلال البنية الكلية لجهازه اللغوي، ومن تضافر خصائصه البنيوية فيما بينها.

---

[1] روجر فاولر، النقد اللساني، ترجمة عفاف البطانية، مراجعة هيثم غالب الناهي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2012، ص92

[2] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص21

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص38

تتركب الظاهرة اللغوية من الرصيد المعجمي والتركيب النحوي، ويشير المسدي بأن أدبية النص " تتحدد بأنها ائتلاف بين العملتين على نمط مخصوص، وأولى مراتب الطاقة الشعرية أن تتولد من مجرد ترتيب ما لعناصر الكلام"[1]، من هنا يبدأ عمل النقد اللساني في إنشاء " لغة واصفة لخصوصيات الظاهرة الأدبية، ويتجلى ذلك في توظيفهم مفاهيم نقدية يهدفون من خلالها إلى دراسة الخطاب الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا؛ ينزع إلى العملية"[2]، يكون هذا النزوع صوب اللغة ومظاهرها من أجل وصفها ووضع قوانين عامة تحكم الخطاب الأدبي.

يتلخص مفهوم النقد اللساني للنص الأدبي بأنه معالجة موضوعية للغة ومظاهرها باعتبار النص بنية كبرى تتكون من بنيات صغرى، وباعتباره أثرا فرديا، فيتخذ " جزءا معينا من قضايا اللغة، أي يعالج مستوى أو أكثر من مستويات اللغة، سواء أكان صوتيا أم تركيبيا أم دلاليا أم معجميا...وهذا ما سيجعل الدرس النقدي الأدبي المتأثر بدوسوسير يدفع نحو ضرورة معاملة المعطى الأدبي كبنية مغلقة، تمتلك استقلالها الذاتي، وتختزل بداخلها كل الآليات المتفاعلة في إنتاج معناها"[3]، بحيث تكون هذه المعالجة بنيوية تحتكم مقولة النسق المغلق باعتبار النص وحدة تتكون من أجزاء متداخلة فيما بينها وله بداية ونهاية.

إن النقد اللساني في صورته الأولية لنقد للغة بأسس لسانية من خلال البحث في العلاقة بين الدوال والمدلولات، لكنه عند هاليداي يختلف عنه لدى المسدي، فهذا الأخير ينطلق من تصور بنيوي يقوم على سلطة النسق ومعايير الأسلوب فهو يرى بأنه " من خلال علم الأسلوب تسللت اللسانيات إلى النقد الأدبي، ومن خلال المنهج البنيوي أطل النقد على مقولات علم اللسان فاستعارها حتى كاد يتملكها"[4]، إلا أن هاليداي ينطلق من تصور وظيفي

---

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص40

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13

[3] بن فريحة جيلالي، ممارسات في النقد اللساني عند عبد السلام المسدي، مجلة دراسات معاصرة، ع01، تيسمسيلت، 2017، ص54-56

[4] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص67

يرى من خلاله بأن النقد اللساني " يقارب النص، أي نص، وبالمفهوم الواسع للكلمة، كصيغة من صيغ الخطاب، ويأخذ بعين الاعتبار الأبعاد التداولية، والاجتماعية والتاريخية للغة، وهو ما يتيح لنا، برأي المؤلف، موضعة الخطابات الأدبية في سياقاتها التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية، والتي تؤثر في عملية إنتاج الخطاب وتلقيه"[1]، فمقاربة النص – حسب هاليدا_ تقتضي فهم السياق الذي أنتج فيه فعلى الناقد الاطلاع على الأبعاد التاريخية والاجتماعية لأنها تسهم في بلورة الدلالة وتحديد اتساقه وانسجامه.

يتأسس زعم المسدي في علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي في البحث عن مستويات الكلام فكما يقول بأنه " الجسر الذي يقود اللغوي إلى الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي من حيث هو بنية إبلاغية، ويقوده بالتالي إلى تحديد السمة التمييزية للأدب من حيث هو فن قولي"[2]، والكلام كخاصية إنسانية إبلاغية له بعد فيزيائي ونفسي، وهو كخاصية أدبية له بعد جمالي وفني، " فعملية البحث اللغوي مرماها شكلنة الدلالة، بينما عملية البحث النقدي مرماها شكلنة الاستجابة للفعل الإبداعي باللغة"[3]. فشكلنة الخطاب وفق هذا التصور ترمي إلى وضع قواعد صورية عامة وكلية تحكم النص الأدبي وتفك معضلة المعنى فيه.

يقودنا سؤال جدلية التضافر المنهجي بين اللسانيات والنقد إلى الغاية من هذا التوجه، فهل يعنى بالبحث في الدلالة؟، يوضح المسدي بأنه فضاء رحب لتحليل الدلالة، ولكنه تحليل يتجاوز الإطار المفهومي لفهم مغزى النص الأدبي، أو لإثراء القاموس، إنه " تحليل دلالي غايته محاصرة المعنى في بعده التداولي: نعني أنه استقراء لآليات الجدول المعجمي في دخوله سياق التركيب"[4]، فالغاية، إذن، تحليل الدلالة من حيث السياقي التركيبي؛ بمعنى إمعان النظر في بنية التراكيب بدراسة السابق واللاحق، أي الأجزاء وعلاقتها ببعضها البعض ليصل المحلل إلى الكل.

---

[1] روجر فاولر، النقد اللساني، ص09

[2] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص74

[3] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص99

[4] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص91

لايعنى النقد اللساني بالوصف العشوائي للنصوص فهو وصف يتجاوز النقد التقليدي ويتجاوز الوصف اللغوي يقو هاليداي " عندما نتحدث عن الدراسة اللسانية للنصوص الأدبية، فإننا لانقصد دراسة اللغة فحسب، وإنما دراسة مثل هذه النصوص بواسطة مناهج اللسانيات، فهناك فرق بين مقولات عشوائية وشخصية وانتقائية، مثل التي يتم طرحها من حين إلى آخر، ربما ندعم لأطروحة أدبية مسبقة الإعداد. وكأنها مقولات نصية أو لسانية عن الأدب، وبين وصف للنص يعتمد على نظرية لسانية عامة"[1]، يؤكد هاليداي على ضرورة التميز بين الدراسة النقدية التقليدية للغة الأدبية، وبين الوصف اللساني المتفوق في مصطلحاته ومفاهيمه، فلابد أن يستوعب الناقد اللساني تلك المعطيات، فهو لن يأت النص مزودا بمقولات نحوية مثل اسم الفاعل والمفعول، ومقولات بلاغية مثل الحذف والتقديم والتأخير، وإنما عليه أن يتبصر تلك الظواهر وعلاقتها بالبنية العميقة للنص؛ أي من الاتساق والانسجام؛ لأن التطبيق العشوائي يفقد النص هويته، فتحليل جيرار جنيت للزمن الضائع لبروست عمل يجمع بين بصيرة الناقد ومنطق اللغوي.

فإذا سلمنا بأن اللغة هي جوهر الأدب، وهي في الحقيقة كذلك، فإن مباشرة تحليلها تتطلب معرفة ضمنية بالبنيات اللسانية والنصية والاجتماعية والتاريخية، ويقتضي الأمر – حسب هاليدا فهما عميقا بالمستويات اللغوية وجوانبها فوجود خاصية تركيبية لافتة كالتقديم أو التكرار، أو أ يا يكن " فإن الناقد سيكون مؤهلا أيضا للبحث عن خصائص ذات صلة في البنية الدلالية، أو الإيقاع لتفسيرها وتلك القدرة على الانتقال من مستوى إلى آخر مهمة، لأن الخصائص النصية التي تهم النقاد غالبا ما تلتصق بالبناء على مستويات لغوية عديدة ومختلفة"[2]، مهمة الناقد اللساني للأدب تجمع بين الممارسة اللغوية والذائقة النقدية، فهو ينتقل من بنية التراكيب إلى دلالتها كخاصية نصية وأدبية، وهذا الانتقال يمر بالمعجم ثم سياق التركيب.

[1] روجر فاولر، النقد اللساني، ص21

[2] روجر فاولر، النقد اللساني، ص25

نأخذ مثالا على ذلك، ماقدمه المسدي في تحليله لديوان أغاني الحياة ضمن كتاب "أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث"، فقد درس آليات الشعرية من خلال مفاتيح المعجم الشعري معتمدا على بنية الأصوات ودلالتها، ودلالة الكلمة في سياقها التركيبي، وقد نبع تحليله من حيرة عالم لسانيات متذوق لخصائص الأدب، يقول " ومن بين الجذور اللغوية التي انصاعت إلى أبي القاسم الشابي هي على غاية من الطوع الشعري مما انتظمت عليه من طوع صوتي ألا وهي مادة (م ن ي)"[1]، اعتمد الناقد لغة علمية وموضوعية تجمع بين الدراسة اللسانية والذائقة الفنية.

يواصل تحليله لبنية المنية وورودها في الديوان انطلاقا من علم الأصوات، فقد عاين الجذر اللغوي للكلمة وتآلف حروفها، فبين الميم والنون توافق وانسياب، وهما حرفان مائعان، يضاف إليهما حرف اللين، ثم عاين التقليبات اللغوية للكلمة، ومدى ورودها فسماها بالتركيبة الاستثنائية لخصوصيات السمات الصوتية فيها[2]. وبعد استيفاء شروط البنية الصوتية يذهب الناقد إلى دلالتها من خلال البحث في حقولها فاقتران " لفظة الأمنية –التي تجمع على الأماني– بلفظة المنية التي تجمع على المنايا، ولا ينجلي للوعي اللغوي على مستوى التداول والاستعمال أنهما في فلك دلالي واحد وقد تناسجت كل ألفاظ هذا الجذر في هذا القالب بالذات (م ن ي) على دلالة ما هو في حكم الآتي: سواء انتظار رغبة كمعنى القصد، أو انتظار الخوف كمعنى الموت، والمنبع في كل ذلك هو أن هذا الجذر في اللغة يفيد معنى القدر الذي هو في الأعماق قرين ما به يتحول الحاضر إلى آت ويصير معه الوجود إلى مآل"[3]، فالمنية في مواضع من شعر الشابي اقترنت بضدها الحياة، كما يتبين منالبيت الشعري:

[1] عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، ص101

[2] ينظر، عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، ص101–102

[3] عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، ص103

ما للمنية لا ترق على الحياة النائجه؟

سيان أفئدة تئن، أو القلوب الصادحة.

نلاحظ أن الشاعر يناجي الموت من خلف حجاب الحياة، وهذا يندرج ضمن تحليل الناقد لبنيتها الصوتية والدلالية التي تفيد معنى القدر، كما نجده في عنصر آخر وسمه باللفظ وفيزياء المعنى إلى التدرج في دلالات لفظ المنية، ويواصل حفره في شعرية الشابي بدراسة الصورة والمجاز المضاد متخذا لفظ الخمر وتموجاته بين الاستعمال العادي وبين الدلالة الصوفية، فيكون " التركيز على المقال أصالة وعلى المقام تبعا، أو بعبارة أخرى، أن تقتصر عنايتنا بعناصر المقام على ما يفيد منها فائدة مباشرة في دراسة المقال، وهذا النوع صالح للكشف عن شعرية البناء اللغوي، تلك الخاصية التي ترك في جميع أنماط الشعرية"[1]

نكتفي بهذا القدر من التوضيح للنقد اللساني، لننتقل إلى مرتكز معرفي آخر يتمثل في النقد البنيوي لدى ناقدنا، لنبرز بعض ملامحه.

2-النقد البنيوي سلطة النسق ووهم المحايثة:

تعتبر البنيوية منعرجا حاسما في الدرس اللساني والنقدي الحديث، فهناك من عدها منهجا، بينما جعلها البعض مقاربة، واعتبرها البعض الآخر فلسفة، لكن أحمد يوسف يوضح المسألة فيقول بأنها " تمثل الحد الأقصى للمنهجية العلمية الرياضية التي يستحيل أن تكون فلسفة أو مذهبا أو عقيدة"[2] ووسط هذا التضارب جاء النص الأدبي ليخلق لنفسه مجالا وسط البنيوية، فاعتبره التحليل البنيوي بنية مغلقة بإقصاء كل الظروف الإنتاجية، معتمدا سلطة النسق ومقولة المحايثة.

والبنيوية في تصور كلود ليفي ستراوس تتعلق بمنهجية التحليل العميق للبنيات قصد استخلاص النتائج، فهي " طريقة نصل بها إلى دقة العلوم المضبوطة، وهي طريقة لا نستخلص بها عللا ميكانيكية أو جزئية. وإنما نبرز بها العلاقات التي تشكل بنية الظاهرات،

[1] سعد عبد العزيز مصلوح، اللسانيات والنقد، أوراق بينية، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2017، ص39-40

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص56-57

وهي بنية لا يمكن إرجاعها إلى ما هو أصغر منها وبها نفهم هذه الظاهرات. إننا بالتحليل العميق نصل إلى الثابت وراء المتغير"[1]، فهناك صلة وثيقة بين التحليل البنيوي والمنطق الرياضي، فقد قدم توماشفسكي من قبل نظرية السلاسل في دراسته للنثر ليثبت التواشج بينهما، فالبنيويون يرون في الرياضيات طريقة في الصياغة، ويرفضون التطبيق الآلي لها.

تأخذ البنيوية أبعادا مختلفة لدى المسدي، فهو يعالجها في كتابه "قضية البنيوية" من حيث بعدها التكويني، والمعرفي، والمنهجي والنقدي والفلسفي والتربوي، كما يطرح علاقتها بالأدب والنقد مقدما مجموعة من الاعتراضات كنماذج تقعيدية لدراسات سابقة، دون أن يصرح عن موقفه منها، فنلفيه في محطات كثيرة يقر بها كممارسة، إلا أنه يغرق في الجانب التنظيري دون ملامسة الواقع التطبيقي، ولعل الناقد يلح بصورة أو بأخرى على ضرورة فهم البنيوية كطرح معرفي قبل استثماره كمنهج نقدي.

البنيوية في بعدها التكويني–حسب المسدي– تنطلق من اللغة وتدرسها لذاتها من أجل فك شفرات وظيفتها التواصلية فهي " تبدأ من خصائص اللغة الطبيعية، لاكما هي في ذاتها فحسب ولكن كما يتلقاها المتلقي، والطريقة التي بها يتقبل الإنسان اللغة التي في كل حيثياتها تمكن هذا الجهاز الإبلاغي من أداء وظيفته التعبيرية"[2]، فالبنيوية تبحث في بنية اللغة ووظيفتها انطلاقا من عملية تلقيها؛ لأن اللغة هندسة تتضمن الظاهر الجلي، والنسيج الخفي، وبين هذه الجدلية تبدأ المعاينة البنيوية لها.

أما كما أبو ديب فيصف البنيوية بأنها " ليست فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تنوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه"[3]، فتصوره كلي وشمولي يحاول تجاوز الثنائية إلى تشيد فكر ثلاثي، فهو يربط البنيوية بالإنسان والعالم في نسقيته وليس في جزئياته خارج إطار التحديد والتقويض.

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص64

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ط1، دار أمية، تونس، 1991، ص12

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط3، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1984، ص01

وبما أن اللغة فاعلية إنسانية، وهي نموذج تواصلي، وبها يكون الأدب فإن نشأة النقد البنيوي كانت من رحم اللسانيات، وتراءت خلف حجب دراسة الظواهر اللغوية في النص، واتخذت هذا الأخير بنية مغلقة تتكون من أجزاء وهذه الأجزاء تقود إلى الكل فالبنيوي كما يصفه المسدي " يستقرئ بنى النص معتبرا أن الحكم على أدبية الأدب لا يخرج عن مدار الاهتداء لشبكة أبنيته الظاهرة والمضمنة"[1]، ويكون هذا الاهتداء لمكنونات النص وفق جهاز مفاهيمي يتضمن مفهوم الآنية والوصف في التحليل، ويركز على قيمة النص الأدبي كغاية في حد ذاته.

ويشير المسدي إلى أن التحليل البنيوي للنص الأدبي يقوم على استنطاق وحداته الداخلية، وعلاقاته قصد تحديد بنيته الصورية وأنظمته الشكلية، فالبنيوية إذا طبقت على الأدب تهتم بالمادة دون المضمون، فهي " تنشد النفاذ عبر مكوناته إلى الصورة البيانية للكل عبر الأجزاء. ذلك أن البنيوي وإن التصق بنص النص واتخذ بنيته الشكلية حقلا اختباريا فإن هاجسه الأكبر هو استنباط علاقات تخفى على الحس الظاهر، واشتقاق قرائن تتوارى ثاوية وراء ملفوظ النص. فالبنيوية لا تتقيد بشبكة الدوال على حساب نسيج المدلولات، ولا ترتهن بمنظار المعنى على حساب ضفيرة الأشكال، وإنما همها الأوكد أن تعثر على نمط من الانسجام يمكنها أن تخرجه على هيئة تشكيل صوري"[2]، فنقد النص بنيويا يعمل على تشييد شبكة مفهومية لنموذج شكلي، فهو لا يتعلق بقرائن الدال والمدلول، وإنما بصياغة خطاطة معرفية تشكل أولية نظرية لإدراك الظواهر الأدبية من حيث هي لا من حيث تشكلها أو دلالتها.

قد يتقارب التأسيس النظري للنقد البنيوي للأدب لدى عبد السلام المسدي مما قدمه عبد العزيز حمودة الذي ينطلق من خلفية بنيوية ونقدية لهذا الطرح المعرفي قصد التقعيد لبديل منهجي لغوي وبلاغي، فهو إذ يقر بأن " البنيوية الأدبية في مفهومها العام ترفض

[1] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص72

[2] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص71

ذلك الربط بين النظام اللغوي الداخلي للنص وأي أنظمة أخرى خارجية"[1]، فهو يبرز جدلية النسق والسياق، ثنائية الداخل والخارج، فالبنيوية الماركسية اهتدت إلى السياق في تحليلها، لكن البنيوية الفرنسية أقصت الظروف واحتكمت إلى البنية الداخلية، فهي إذ تبحث في الأدب فقد أضحى التعامل النقدي كما يقول المسدي " مع النص ينطلق من الوصف، وهو مستوى الحوار مع اللغة في بنيتها التركيبية، ويمر إلى التفسير وفيه يقع البحث عن القرائن المتحكمة في نسيج اللغة عند تحولها إلى حدث أسلوبي، ثم يصل إلى رسم الأبعاد الدلالية في مسالك متنوعة من احتمالات الفهم، وفرضيات التأويل، وكل هذه المراتب إنما تمثل ما قد نصطلح عليه الاستنطاق النقدي للنص الأدبي"[2]. فهمة الناقد البنيوي تنطلق من البحث في العناصر اللغوية وتنتهي إلى إدراك تلك الظواهر.

لم يعد الفهم والدلالة من أوليات النقد البنيوي وإنما أصبح يتجه إلى " الحدث الأدبي: لا لمجرد فهمه، إذ لم يعد الفهم مظهرا من مظاهر المجردات المطلقة، وإنما لتعيين مسالك الولوج إليه بحيث غدت طريقة الإدراك ذات أهمية بالغة لعلها تحتل الأولوية قيل عملية الإدراك ذاتها"[3]، ويختلف الإدراك والوعي بالظواهر الأدبية من ناقد إلى آخر، فإذا كان المسدي يركز على الطرائق والمسالك في إدراك الكينونة النصية ومعالجتها من منظور بنيوي، فإن كمال أبو ديب يتجاوز ذلك إلى فهم العالم وإدراك الأنساق التي ولدت الشعر يقول " بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلا لفهم العالم، ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعيا للعلاقات التي تنشأ بين مكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وفي هذه العملية تتعقد مسألة الدراسة والاكتناه وتصبح عملية الإدراك معادلا لعملية الإبداع والخلق"[4]. التصور البنيوي لهذا الناقد يتمايز عن سابقيه فهو يتمثل البنية النصية لفهم وإدراك البنيات الموازية لها دون أن يثير جدلية الداخل والخارج.

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، دط، سلسلة عالم المعرفة، العدد232، ص156

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص74

[3] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص75

[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص15

فالنقد البنيوي تحليل الأدب بمنهج عقلي وبمعايير موضوعية دون إغفال مادته اللغوية التي تندرج في إطار الفن، ويوضح صلاح فضل غاية البنيوية في " إبراز كيفية تركيبه والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النحو، فالشكل الأدبي عند البنائية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه"[1]، فالنقد كما يصف فضل يركن إلى العمق بدل العرض، ويتسم بالشمولية ويقوم على القيم الخلافية والتحليل المحايث، ويؤكد أحمد يوسف هذه الفرضية في تحديده له بأنه " يتعامل مع النص على أنه موضوع أو أي شيء مكتف بذاته، لا يهتم إلا بنسقه الداخلي. لهذا وصف النص من وجهة نظر المنهج البنيوي بأنه تنظيم خالص من الأشكال والعلامات"[2]، فالتحليل البنيوي ينفذ إلى النص الأدبي كأي منطوق كما حدده تودوروف بكونه مصنوعا من الجمل، التي بدورها تخضع لمستويات مختلفة من الكلام، فلا قيمة لأي مقوم سياقي ولا لإبداء الرأي، كل الثوابت موضوعية لدراسة المتغيرات.

تتمثل وظيفة الناقد البنيوي في المعاينة والوصف والإدراك، وهي مهمة منوطة بمعايير شكلية وموضوعية " فالأدب هو نفسه موضوع علم الأدب كما أن الشعر هو موضوع علم الفن الشعري، وهكذا اهتموا بالأصوات والإيقاع وبالصورة الفنية والاستعارة والعروض في علاقتها المتبادلة"[3]، فإدراك الخصائص اللغوية دون الجمالية ينبع من الاهتمام بالأثر الأدبي ذاته دون النظر في ظروفه الإنتاجية، وبذلك يتلخص هدف الناقد في " تقديم معنى للعمل الأدبي، من بين المعاني اللامتناهية التي يقبلها النص، ويحددها القراء بدراسة اللغة التي اعتبرها أساس كل عمل أدبي، أما المؤلف فلا يتعدى دوره دور الناسخ الذي يستمد نصه من اللغة، وينتهي بانتهائه"[4]، ومرد ذلك القراءة النسقية.

---

[1] صلاح فضل، النائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م، ص222

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص204

[3] آمال بناصر، أثر الدراسات البنيوية في النقد الأدبي الحديث، رسالة مقدة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص لسانيات، إشراف، سيدي محمد غيثري، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2013-2014، ص06

[4] آمال بناصر، أثر الدراسات البنيوية في النقد الأدبي الحديث، ص11

إن النظر في خصائص النقد البنيوي يقود إلى تمثل خطواته المنهجية والتي حددها كلود ليفي ستراوس في التركيز على الوظائف الداخلية للأنساق الصغرى، ثم إدراك العلائق التي تربطها ببعضها البعض، بعد ذلك يجب تقسيم التعبير اللغوي إلى عناصر محددة حتى يحد من التأويل اللانهائي، لينتقل إلى العلاقات الاستبدالية والتركيبية[1]، فالتحليل البنيوي منهجي وعلمي يهتم بالكشف عن " العناصر اللغوية الأولى، التي تتكون منها القصيدة بدءا من الحروف وتقابل ما يسمى في علم الأصوات(بالفونيمات)، ثم الوحدات الصرفية (المورفيمات)، ثم نماذج التراكيب الأساسية على مستوى النحو وكل هذه العناصر تشكل الخيوط الأولى التي يتم منها نسج القصيدة سدى ولحمة"[2]، فهذه الخطوات المنهجية تجنح بالنقد إلى الموضوعية وتؤسس نموذجا عالميا لدراسة الأدب، يفترض الناقد البنيوي أنه موجود فيحاول تحديد البناء الكلي لموضوع أدبية الأدب.

قضية اقتحام النص الأدبي ومبررات تحليله جعلت المسدي يطرق باب المسألة من وجهة نظر مختلفة، فهو يرى بأن " المبدأ المنهجي المقرر يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية ولكن هذا يصدق عند أول اتصال بالنص، أما الناقد فإنه يتقبل النص وهو قارئ له ثم يتناوله وهو ناقد، وعندئذ كأنما يصطنع عند الممارسة النقدية أنه غير مدرك للمضمون ليحاول تبرير الوصول إليه من خلال النسيج اللغوي"[3]. المكاشفة النقدية تنطلق من تحليل الخصائص التركيبية إلى تحديد الوحدات الكلية، وهذه المكاشفة تضطلع صناعة نموذج نقدي انطلاقا من النسيج اللغوي في تجليه، وفي مستواه السطحي والعميق قصد تدعيم فرضيات ستصبح لاحقا مسلمات.

ولعل المنطلقات المنهجية لكمال أبي ديب تتميز عن المسدي من حيث رؤيته لمضمون الشعر بأنه " بنية مستقلة تتطلب معاينة بنيوية متعمقة، فإن ذلك ينبع من رؤية

[1] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص117

[2] سعد عبد العزيز مصلوح، اللسانيات والنقد، ص40

[3] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص77

شمولية بما هو فاعلية إنسانية تتجاوز الشروط الز مكانية للفرد أو اللغة... وتجسد بذلك علاقة جدلية بين الجزئي والكلي، والخاص والعام، والمتوضع زمكانيا والخارج على الزمكان"[1]، ولأن التجاوز سمة عامة في التناول النقدي فإن التصور النسقي للناقد ينم عن وعي بمظاهر الشعر وظواهره كخاصية إنسانية وليست لغوية فحسب، وهذه النظرة تتعدى الإطار التحليلي البنيوي ولكنها نابعة منه كنموذج عالمي.

يوضح المسدي غرضه من إثراء النقاش في النقد البنيوي بأنه مسعى نقدي وتحليلي للأبعاد المعرفية فيقول " إنما غرضنا الجوهري هو محاولة النفاذ إلى أغوار العلاقة بين الفكر البنيوي والأدب في بعدها النقدي عسى أن نستخلص الحصيلة المعرفية التي تنضاف بمردودها النوعي إلى سائر الجداول الأخرى لتخصب القيمة الأصولية العامة في ما نعترض إليه"[2]، قناعة الناقد واضحة فهي تتمثل في إدراك العلاقة في بعدها النظري قصد تقديمها للقارئ دون الخوض في مجالات التطبيق، كما أنه يهدف إلى إضاءة الجوانب الخفية من تلك العلاقة بمشكاة النقد دون التعمق في منزلق الخطاب الرافض للبنيوية أو المؤيد لها، وهذا ما نلمسه في كتابه قضية البنيوية الذي عرض فيه قضايا رئيسة وخطوط عريضة لهذا الفكر في بيئته الغربية وفي البيئة العربية.

يعترض المسدي على مسألة صورنة الخطاب وشكلتنه بإخضاعه للإحصاء والرسوم البيانية والأشكال الهندسية، ويأتي اعتراضه من منطلق تفشي الظاهرة دون الوعي بها، فيرى بأن وظيفة الجداول والإحصاءات وظيفة ثانية للغة فهي بمثابة الوصف الخارجي والتوضيحي وكأنه " استنباط لغة ثانية يعبر بها الناقد عن مقصده بعد أن عبر عنه باللغة الطبيعية، أو قل هو بحث عن نسق إبلاغي مغاير لنسق التواصل اللغوي"[3]، وبالتالي فإن اللجوء لهذه المسائل بغرض التوضيح والتفسير وليس التعقيد وتعمية الخطاب النقدي.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص13

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص59-60

[3] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص79

لقد خلق مشكل القراءة النسقية للنص الأدبي إشكاليات كثيرة، وفتح المجال لتساؤلات عديدة منها ما طرحه البنيويون ذاتهم، فقد اعترف رولان بارث بسلبيات النسق المغلق، وتبعه ميشال فوكو في استثماره للتاريخ، كما نجد تساؤلات إليزابيت حول كيفية فهم الشعر تبين بجلاء مصير القراءة الداخلية، كما يبرز قلق إلياس خوري حيرة ناقد يحاول فهم طريقة لقراءة الشعر وربطه بالمستوى الأيديولوجي، وجاء تعبير يمنى العيد عن إغراق البنيوية في الشكل كتجاوز لمنطقها، إضافة لما قدمه جيرار جنيت وانتقادات سيرل له في دراسة فعل التخييل مما فتح الباب إلى إعادة النظر في التحليل البنيوي الداخلي المغلق للنص.

يذكر أحمد يوسف تجربة رائدة في مجال تجاوز النسق المغلق، أو التحليل المحايث للنص الأدبي إلى النسق المفتوح، وهي تجربة أنس داوود الذي " دعا إلى الاهتمام بالنص وحده وبمعجمه وصوره وبنائه دون إغفال سياقه التاريخي والاجتماعي إغفالا كليا، وإنما ينبغي أن تستضاء به القراءة استضاءة حذرة"[1]، يبدو التغيير واضحا في هذا التصور، فلابد من مراعاة السياق واستثمار بعض معطياته دون الوقوع في مأزق تاريخ الأدب، والناقد متأثر بما يسمى النقد الجديد.

إن تشكل الوعي النقدي بقصور القراءة النسقية المغلقة لدى النقاد ولد اختبارا معرفيا جديدا لدى المسدي، فبعدما كتب عن خطوات التحليل المحايث، نجده يستدرك ذلك بضرورة الانفتاح على السياق، فيما ندعوه بالنسق المفتوح، يقول " ونتبين اليوم كيف تم التعويل على ثنائية العلائق الداخلية ضمن البناء القائم للظاهرة والعلائق الخارجية بينه وبين سائر الأبنية المحاذية، فالرابط الداخلية تمثل صورة البنية وهي ساكنة والروابط الخارجية تمثل صورتها المتحركة عبر الزمن من خلال الإنسان"[2]، فالعلاقة بين البنية الداخلية والبنيات الخارجية علاقة تفاعلية للنشاط الإنساني واللغوي، وهي علاقة تتجاوز الثنائية الجدلية إلى التركيز على الإنسان.

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص207

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص35

ويطرق المسدي قضية موت المؤلف التي شاعت في النقد البنيوي، فيوضح المسألة بأنها إقرار ضمني بوجوده، وبوجود المتلقي، فالنص الأدبي كرسالة يتضمن باثا ومتلقيا، وهذا مالم تلغه البنيوية، يقول " القيمة التعريفية الجديدة في حد النص هي أن سمته الأدبية تنسب إلى واضعه من حيث الصنعة ولكنها من حيث إقرارها أو نفيها تنسب إلى المتلقي، وفي هذا المنعرج بالتخصيص شاع سوء الفهم في مدى اعتراف البنيوية بالمؤلف"[1]، ويتأكد الطرح ذاته لدى رولان بارث فهو يشير إلى أن " النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[2]. فسلطة الكاتب تنتهي بوصفه الفضاء نفسه، ويبقى المجال للقارئ وحده باعتباره ذاتا إنسانية في منأى عن التاريخ والجغرافية وكل تحديد، وبعيدا عن كل الاستراتيجيات القرائية.

وفي إقصاء المؤلف ضرورة يفرضها الفكر البنيوي انطلاقا من فلسفته، وهو إقصاء منهجي، إذ يكون الاعتراف به موجودا، كما يقول المسدي أن " خصوصية الصياغة تظل شرطا واجبا لتحول التركيب اللغوي إلى نسيج أدبي، فإن أنت وقفت بالنص عند حدود علاقته بمتلقيه أمكنك اعتبار تلك الخصوصية شرطا واجبا وكافيا في نفس الوقت، وإن جعلت النص وسطا بين واضعه ومتلقيه وقيدت فهم مضمونه بمرمى واضعه منه وقفت عن شرط الكفاية"[3]. فالمؤلف حاضر بشكل ضمني وليس بشكل تعسفي، فوجود النص يفرض وجود صاحبه ويتضمن متلقيا، وهذه الثلاثية لا مفر منها، إلا أن البنيوية ألغت تلك السلطة الأبوية، كما يقول بارث فإن "موت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[4]، فموت المؤلف طبيعي في حالة استجلاء القراءة.

تتأكد هذه الفرضية لدى بارث في سؤال الأدبية فهو يرى بأن المتلقي وحده يكشف أدبية النص، أما المؤلف فمهمته تنتهي لحظة انتهاء الكتابة، يقول " فشعرية مالارميه

---

[1] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص62

[2] رولان بارث، نقد وحقيقة، ص21

[3] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص62-63

[4] رولان بارث، نقد وحقيقة، ص25

جميعا، إنما تقوم على حذف المؤلف لمصلحة الكتاب(ويكون هذا، كما سنرى بإعطاء القارئ مكان المؤلف"[1]، فالأدبية مهمة منوطة بالقارئ، كما يؤكده المسدي حينما يصرح بالوجود الفعلي للمؤلف ويبين موقع القارئ، " فالنص ثمرة علاقة خارجية لأنه مرتبط بصاحبه، وأدبية النص ثمرة علاقة موضوعية بينه وبين متلقيه. ومن البحث عن أسباب نشوء النص نخرج إلى البحث عن الأسباب التي جعلت المتلقي يتلقاه على أنه أدب"[2]، بمعنى الانتقال من تاريخ الأدب إلى نقد الأدب وبين المجالين خط رفيع يدركه الناقد ويتخير منه ماياسب، فلا يجب الوقوع في التأريخ وسيرة المؤلف وإنما يجب التأكيد على النص كوثيقة لغوية وخاصية أدبية.

تتمثل الخلاصة المعرفية التي خلص إليها المسدي في استنطاقه للنقد البنيوي في تخليص الأدب من سلطة البحث عنه إلى البحث فيه، وأن النص قيمة خلافية وليس قيمة منوطة بصاحبها، يقول " إن ما بوسعنا الآن استجلاؤه انطلاقا من رؤيتنا النقدية للفكر البنيوي في علاقته مع الأدب هو أن النص يتحدد بحكم أنه قد كان وكان يمكن أن يكون: لا أنه قد كان ويجب أن يكون، فالنص يؤخذ وهو جاهز والأدب يستقيم أدبا في ذاته قبل كل شيء"[3]، ففعل الكينونة يقتضي الوجود الفعلي والممكن والمحتمل، ولا يتعلق اطلاقا بالملكية الشخصية، فالنص من صنع مؤلف معين ويصبح ملكا للقارئ وبذلك تسقط تبعية الملكية الإنشائية إلى استقلالية القراءة باعتبار النص معطى جاهزا، وليس وثيقة عن حياة الأديب أو المجتمع، فدور الناسخ ينتهي، ووظيفة المحاكاة كذلك.

لاشك أن تصورات المسدي عميقة جدا مقارنة بما قدمه بعض النقاد، فهو يكشف غطاء البنيوية من وجهة نظر معرفية ونقدية، ويحاول التأسيس لإدراك هذا النموذج بعيدا عن التعصب والذاتية، فالمطلع على ما كتبه في هذا الشأن يعي جيدا قدرة الناقد على

[1] رولان بارث، نقد وحقيقة، ص17

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص69

[3] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص65

استجلاء وجهات النظر، فالنقد البنيوي لدى المسدي لا يتحدد بكونه فلسفة أو منهجية أو نظرية، فتارة يراه موقفا، وتارة يصفه بالمبدأ دون تخصيص أو تعميم، بل نجده في الغالب يكتفي "بالبنيوية" أو "الفكر البنيوي"، وهذا يدل على الوعي العميق لديه، وعلى الحذر من الوقوع في منزلق الانتقاء العشوائي للمفاهيم.

ما يمكن أن نوضحه بأن الخطاب النقدي للمسدي ليس نسقيا مغلقا، فهو يحتكم إلى سلطة النسق وبنية النص، ويستثمر مقولات السياق التاريخية والاجتماعية التي تعينه في التحليل دون أن يغرق فيها، كما فعل مع كتاب البيان والتبيين للجاحظ، وماقدمه عن ابن خلدون، وتعتبر الخطاطة المعرفية لناقدنا ذات منحى نسقي مفتوح على أنساق أخرى حتى وهو يمارس النقد البنيوي.

واستيفاء لما سبق من المنطلقات المنهجية، سنقف عند مرتكز معرفي آخر ميز خطاب المسدي، إنه الأسلوبية فلا يكاد يخلو كتاب من كتبه إلا وفيه حديث عن الأسلوب، وعن علاقة الأسلوبية بالأدب والنقد، وعن الوعي بالظواهر اللغوية بوصفها أثرا، وعن التضافر الأسلوبي وآلياته، وصوره في الشعر وعن النقد الأسلوبي، فبعض المضامين مبثوثة في فصول مثل النقد الأسلوبي والمعارف المحايثة، والفصل التطبيقي لقصيدة ولد الهدى الذي وسمه بالتضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، ومنه ما خصص له مؤلفا كاملا مثل الأسلوبية والأسلوبية، وبهذا ينكشف سبيل المعالجة النقدية للأدب، وتتضح بعض معالم التفكير الأسلوبي لدى الناقد.

ثالثا: الأسلوبية بين الفهم النسقي والتضافر المنهجي:

يرتبط اسم المسدي بالأسلوبية، وهو ارتباط له مبرراته إذ نجد الناقد يتبوأ مكانة في هذا المجال من حيث التنظير والممارسة، فسؤال الأدب وسؤال اللغة لا يخرج عن المظهر الأسلوبي، نجده يخصص مساحة بحثية معتبرة –في كتابه آليات النقد الأدبي– للحديث عن النقد الأسلوبي وعلاقته بالعلوم المجاورة، إذ يوضح طبيعة هذا النقد وخصوصياته، كما يعالج في كتاب النقد والحداثة قضية التضافر الأسلوبي والإبداع الشعري، واتخذ قصيدة ولد الهدى

لأحمد شوقي عينة تطبيقية، في المقابل خصص كتابا كاملا وسمه بالأسلوبية والأسلوب لتوضيح ملامح هذا التوجه من حيث الإطار النظري، وتعتبر مجهودات الناقد إضافة نوعية في تجسيد المسلك الخطابي للدرس الأسلوبي تنظيرا وتطبيقا، وتأسيسا ونقدا.

فالناقد منذ البداية، يعلن عن هدفه من الكتابة عن الأسلوبية، فهو لا يريد التأريخ، ولا تقنين الممارسة، وإنما " الكشف عن أصول علم الأسلوب وخصائص تركيبته لا من حيث معالمه ضمن تطوره التاريخي، وإنما في بنيته الآنية كما تتجلى لنا اليوم في الحقل العربي"[1]، ويأتي الحافز لفحص التصنيف في البحث الأسلوبي وتوضيح الغموض الذي يكتنفه والخلط الذي يعتريه من لدن المهتمين به والباحثين في شأنه، كما أنه حافز لبسط مشروع في التحليل الأسلوبي من أجل ضبط حدوده ومعالمه وحيثياته، وهذه المهمة تعبر عن وعي نقدي لدى الناقد، هو ثمرة جهد سنوات من البحث.

1-الأسلوب والأسلوب:

يشغل البحث الأسلوبي والتقنين له ولمبادئه مساحة نصية معتبرة في كتابات المسدي، فقد اقتفى الناقد سبيل التنظير له في كتابه الأسلوبية والأسلوب، ثم عرض لعلاقة الأسلوبية بالعلوم المحايثة في كتاب آليات النقد الأدبي، ليعرض ضوابط وقواعد التحليل في كتاب النقد والحداثة ثم وصل الأمر به إلى جهد تطبيقي عاين فيه قصيدة ولد الهدى لأحمد شوقي، وفي كل خطوة كان الناقد يشير إلى مفهوم الأسلوبية بوصفها علما لسانيا.

يتحدد مفهوم الأسلوب باعتباره ظاهرة لغوية وإنسانية ذات " أصل فردي وطبيعة نفسية، فلم يكن ليجد له مكانا في هذا الإطار الذي لا يعني من اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعية دون اهتمام بعلاقتها بالفكر، والذي يركز على حقائقها المجردة بغض النظر عن صلتها بالأفراد المنتجين لها"[2]، فالأسلوب يعبر عن الطاقات الكامنة خلف اللغة وخلف استعمالاتها، فكما يقول المسدي " وكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال

[1] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص52

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م، ص12

بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيمياوي"[1]. فمدلول الأسلوب ينحصر في التعبير عن الجانب الذهني والعاطفي، ويحمل خاصية التأثير والتغيير.

ينطلق الناقد في تعريفه للأسلوب من تحديد ماهيته كمعطى غير جاهز، يحتاج التقصي لأن معرفة حده تفضي إلى تمثله كظاهرة، ومن ثم، الاشتغال عليه كآلية، وتلك الماهية " أن يكون اعتدالا بين وتوازنا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل فيكون "حلا وسطا" بين الحدث الفردي والشعور الجماعي، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة سواء أكانت هذه الجماعة "هم" أم "نحن" أم "أنتم" فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المعيش والمعطى المنقول"[2]. فهو بمثابة المنظم للظواهر الأدبية والمقنن لعوالمها الداخلية، فبه تتحدد البنية والتراكيب.

والأسلوب كما يحدده صلاح فضل يتميز بخصائص بنيوية ووظيفية، كما أنه يتعلق بالمؤلف، وبالنص، وبالقارئ، فالأسلوب ظاهرة لغوية " تتميز بالانتقاء الذاتي وتغرس جذورها –على حد تعبيره– في أسطورة المؤلف الذاتية السرية، في هذه الحالة تشبه المادية للكلمة حيث أول زوج من المفردات والأشياء"[3]، يعود هذا التعريف إلى رولان بارث، فهو يقر بحقيقة الكتابة ويحصر مفهوم الأسلوب فيها، وتعبر عملية الانتقاء عن بروز ذات المؤلف مما يعني وروده ضمن دائرة التحديد المفهومي ولا يقصيه بصورة أو بأخرى.

ويشير منذر عياشي إلى تصورات كثيرة حول الأسلوب منها ماتعلق بشارل بالي، إلا أننا سنقف عند تعريف المعجم الفرنسي " يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب ووظيفتين: فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات، وتحدد–مرة أخرى–خصوصياته وسمة مميزة فامتلاك الأسلوب فضيلة"[4]، فهذا التعريف يجمع بين الجانب البنيوي للأسلوب باعتباره ينتمي إلى اللغة وإلى

---

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص44

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص55

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص108

[4] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ص29

اللسان كنظام تجريدي يتكون من أصوات وتراكيب ودلالات، كما يتضمن الجانب الوظيفي بمعنى الدور الذي يؤديه بوصفه اختيارا، بمعنى الأثر الذي يتركه في المتلقي من خلال ماقدمه المؤلف.

يوضح ريفاتير تعريفا للأسلوب، يبين فيه خصائصه وضوابطه، يقول " يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص، وحتى أسلوب مشهد واحد"[1]، فالأسلوب يتعلق بكل ما هو مكتوب، ويتجسد في طابعه الفردي، بمعنى الكلام والأداء، اما القصد الذي يعنيه ريفاتير فهو خواص النص وليس ما يريد المؤلف أن يقوله، وعليه فالأسلوب خاصية لغوية وإنسانية يتضمن آليات تمييزية تجعله ينتمي أكثر إلى صيغة الانتقاء والاختيار، فالأسلوب أقرب إلى الكلام وإلى المؤلف باعتباره باثا، وهو يشمل التأثير والشحنات العاطفية إضافة إلى مظاهره البنيوية، ويخلق تفاعلا مع المتلقي، وانطلاقا من تعريف الأسلوب وخصائصه تنوعت مقارباته بين تعبيرية، ووظيفية وسلوكية.

إن صعوبة تحديد تعريف واحد للأسلوب يقود إلى تعدد مفاهيم الأسلوبية، لكن معالمها واضحة من حيث الإطار، فالمسدي يأخذ على عاتقه تحديدها من منظور لساني ويعترف بالتداخل بين المجالين دون أن يلغي أحدهما الآخر، يعرفها بكونها " البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية"[2]، هذا التحديد بنيوي يركز على النص في حد ذاته بوصفه بنية مغلقة. فالأسلوبية كما يعرفها صلاح فضل " علم وصفي تحليلي وهي تهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص"[3]، فهي علم يعنى بتحليل الظواهر اللغوية في الخطاب

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص110

[2] عبد السلام المسدي، ، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، دت، ص34-35

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص05

الأدبي، بمعنى الكشف عن الأثر والنفاذ إلى مكنوناته بتتبع خصائصه الأسلوبية والشحنات العاطفية وخصائص الأداء، فالأسلوبية تجمع بين دراسة الجوانب النفسية واللسانية والاجتماعية، وعلاقتها بالمرسل والمتقبل، والآثار المترتبة عن ذلك.

تسعى الأسلوبية–حسب المسدي– إلى البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم للأسلوب، يكون بمثابة القاعدة والمؤطر للصياغات التركيبية، فهي " علم تحليلي، تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية"[1]، فتعمل الأسلوبية على تحليل تلك المفارقات والعمل عليها بالتركيز على النص في حد ذاته وعزل كل مايحيط به، لأن الجانب العلمي والتجريدي نابع من الطابع اللساني، مما يبرر طغيان الدراسة الآنية للأثر الأدبي.

ومما يجعل الأسلوبية تنزع منزعا علميا طرائق تناول النص، كما أن الأمر يعود إلى كونها نظرية " علمية نشأت بفضل تلاقح علوم اللسان مع النقد الأدبي، وقد انفصلت في مباحث خاصة عن اللسانيات واستقلت كذلك عن النقد الأدبي، وهي تتصف بالموضوعية في المعالجة والابتكار لتصوراتها النظرية، وهي بحسب رأيه بديل عن البلاغة المورثة مستقل بأسسه المعرفية وموضوعاته المنهجية"[2]، مما يدل على استقلالية الأسلوبية من حيث المبادئ، وعلى تبعيتها من حيث التلاقح المعرفي، فهي تستثمر من اللسانيات، والنقد بدوره ينهل منها وهكذا دواليك.

فالأسلوبية تدرس العناصر اللغوية في الأثر الأدبي " على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية. وهو الجانب الفيزيائي من الحدث اللساني. والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض، وكان مرمى الأسلوبيين عامة تنزيل عملهم منزلة المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص37

[2] يوسف نقماري، الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي، ص08

تلك الخصائص من غايات وظائفية"[1]، فإدراك تلك الخصائص النوعية هو ما يعبر عن أوليات الأسلوبية، من حيث إنها تجمع بين المعطيات اللسانية والجوانب الدلالية.

فالأسلوبية حسب تحديد منذر عياشي تتعالق مع اللسانيات، فأضحت جزءا لا يتجزأ منها بالنظر لاعتمادها مقولات هذا العلم في التحليل، فهي " وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[2]، وهذه الطرائق يقصد بها مستويات التحليل اللساني، المستوى الصوتي بدراسة الأصوات وإحصائها ودلالتها وربطها بنفسية صاحبها، ثم دراسة التراكيب على محوري الاختيار والاستبدال، لتحديد الانزياحات، وكل هذه المعطيات تجمع بين اللساني والأسلوبي.

يتبنى المسدي مجموعة من التعريفات إلا أن الواضح فيها ما ورد عن تعريف ريفاتير لها يقول " إن الأسلوبية إذن علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك. فالأسلوبية بهذا الاعتبار علم لغوي يعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[3]. تتمثل عملية إدراك الخصائص النوعية للظواهر الأسلوبية في الكشف عن بنياتها وعن مدلولاتها داخل النسيج النصي والعلاقات التركيبية في سياق مخصوص يتقاسمه المؤلف والقارئ بواسطة عقد لغوي.

إن التسليم بشمولية اللسانيات وقواعدها العالمية في دراسة اللسان، يعبر عن الإشعاع الذي تخص به الأسلوبية بوصفها علما يدرس الأسلوب ويتمثل خواصه في نسيجه الدال وبنياته الدلالية، ويقوم بالبحث عما يتميز به الكلام الأدبي من خصائص شعرية وصور مجازية، فهي " بحث دائم من داخل النص الإبداعي عن جماع الخصائص التي تحولت في سياقها المحدد إلى مميزات فنية، والمحلل الأسلوبي في إجراءاته الشارحة ربما احتكم إلى

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص36-37

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص10

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص52

منظومة مرجعية ما، ولكنها ليست منظومة من ذات العلم الأسلوبي بحيث تتحول إلى قيد إجرائي أو معيار قسري"[1]، القصد من هذا التعريف أن الأسلوبية تستفيد من اللسانيات والبلاغة والنقد الأدبي وعلم الدلالة وعلم النفس وعلم الاجتماع، وهذه الاستفادة تقوم على انتقاء ما يناسب التحليل الأسلوبي للنص الأدبي وما يسهم في تحديد الحاضر والغائب انطلاقا من العلاقات الاستبدالية.

2-مبادئ التحليل الأسلوبي:

تتعلق خطوات التحليل الأسلوبي بمجموعة من الإجراءات والآليات التي يتخذها المحلل الأسلوبي من أجل فهم النص الأدبي وشرح ظواهره اللغوية والجمالية، فهدف التحليل الأسلوبي تحليل الشكل الأدبي، وهو هدف منوط بدراسة الجانب الداخلي للنص أيضا، وقد قدم المسدي الأبعاد النظرية لذلك في كتابه الأسلوبية والأسلوب وجعلها في مصادرة المخَاطَب، ومصادرة المخاطِب ومصادرة الخطاب ولعل " أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن تنتبه إلى أن النظرية النقدية الأدبية تحسم تقاطع ظواهر ثلاث حضور الإنسان-مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا-وحضور الكلام، فحضور الفن"[2]، لأن هذه الثلاثية تعبر عن ضوابط الإنتاج والتلقي، وتمثل السياق العام للأسلوب وللنص.

ويعنى التحليل الأسلوبي بتتبع الخواص والآثار لأن "أسلوب العمل الأدبي يتمثل في الخواص المرجعية في نسيجه الدال، ويصبح من الضرورة حينئذ أن نبدأ بمعرفة نسيج العمل الأدبي؛ أما الدلالة فهي دلالة بعض الفقرات أو العبارات أو الجمل أو الكلمات في مقابل البنية الدلالية المنبثقة عن جملة العمل الأدبي كله، أو جزء كبير منه"[3]، تؤدي العناية بالدال إلى تحليل وحداته الصوتية والتركيبية، من حيث البنية ليتم الانتقال إلى المدلول وهو اهتمام

[1] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص68

[2] يوسف نقماري، الخطاب النقدي لدى المسدي، ص09

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص105

يأخذ في الاعتبار الجزء والكل دون الفصل بينهما، بالاعتماد على الإحصاءات وتعقب آثار الحالات النفسية مما يؤكد الارتباط الوثيق بين الأسلوبية وعلم النفس.

تقوم عملية التحليل الأسلوبي على أسس النظرية الأسلوبية وعلى مناهج دراسة النصوص، وعلى العلوم المجاورة التي تسهم في بلورة النشاط النقدي في التحليل من أجل فهم الجوانب الخفية، والتحليل يتعامل مع ثلاثة عناصر يحصرها صلاح فضل في:

1"-العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفراتها.

2-العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها.

3-العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتغيير والتقويم الأدبيين له"[1].

حاول عبد السلام المسدي فحص المنطلق النقدي الأسلوبي من دائرتين، دائرة تكونه في ثقافته الغربية، ودائرة تلقيه العربي، فمن جهة العلم " نعني به المعرفة الأسلوبية كما تأسست في منشئها وتطورت في جدلها التاريخي حتى استقامت اختصاصا له حرمته ومقاييسه وضوابطه... وأما الدائرة الثانية فتخص دائرة علم الأسلوب كما ذاع بيننا في مجالنا العربي فكرا ولسانا"[2]، يستثمر المحلل الأسلوبي معطيات الأسلوبية الغربية ومعطيات الدرس العربي، النحوي والبلاغي، فهو إذ يزاوج الأدوات في التحليل إنما يخطو بالأسلوب خطوات نحو بديل منهجي وفكري ونظري.

يثير الناقد طبيعة التحليل الأسلوبي من خلال البحث في المجالات النظرية لهذا المنحى، وهو إذ يؤكد على مسلكين واضحين فيها، يتعلق الأمر بالأسلوبية النظرية والتطبيقية، وتشكل هذه الأخيرة المورد الأساس لما تمنحه للباحث والناقد من صور التعامل مع النص الأدبي، فهناك " سبيل الاستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص فتألفت من

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، ص131-132

[2] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص55-56

ذلك مكونات "الأسلوبية التطبيقية" والثانية سبيل الاستنباط الذي سوى أسس التجريد والتعميم فاستقامت معه مكونات" الأسلوبية النظرية"[1]، يعبر التآلف بين الأسلوبتين عن الإندماج إلا أن الناقد يقر بالأسلوبية التطبيقية ويقف على جوانبها ويحدد قواعدها كما يرسم طبيعتها فهي كفيلة بالتعامل مع النص الأدبي بالكشف عن سماته النوعية و الأسلوبية.

أ- أسلوبية التحليل الأصغر/ أسلوبية السياق/ أسلوبية الوقائع:

يعتمد أصحاب هذا الاتجاه تحليل الحديث الفردي في النص الأدبي-شعرا أو نثرا- بتفصيل القول في مقوماته من أجل البحث عن سماته التي حولت مادته اللغوية إلى واقعة أسلوبية، وتختص هذه الأسلوبية بالتفسير الآني لتلك الظواهر بدراسة البنى المكونة للسياق الإبداعي: الصوتية والمقطعية والتركيبية والدلالية، ويستوي فيها شرح المقاطع النصية وشرح أجزائها.[2]

ب-أسلوبية التحليل الأكبر/ أسلوبية الأثر/ أسلوبية الظواهر:

تتعامل هذه الأسلوبية مع النص دفعة واحدة بواسطة الاستقراء والاستنتاج، فيقدم المحلل " دفعة واحدة على الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية فيأتي البحث حركة دائما بين استقراء واستنتاج: ينطلق الشرح حينا من الوقائع اللغوية لربطها بزمام موحد هو القالب الأسلوبي الضابط لسماتها، ثم ينطلق أحيانا أخرى من الخاصية التي يستشفها الباحث فينعطف بها على أطراف النص المترامية استقصاء لما يدعمها بعد تمحيصها عن طريق مشخصاتها"[3]، ويتم اعتماد الإحصاء والجداول والمقارنة لضبط الخصائص المميزة و التواترات.

---

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص72

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص72

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص72

تسهم الأسلوبية التطبيقية بفرعيها في فحص مكونات النص الأدبي، وتوضيح سماته الأسلوبية وخصائصه الفنية، فهذه الأسلوبية بمثابة أداة منهجية لاستنباط مقاييس تجريدية يمكن تعميمها حول رصد الطرائق التي بها تحولت المادة اللغوية إلى مظاهر أسلوبية.

أدرك المسدي النقص الذي يمس هذا النوع من التحليل والذي يتمثل في " عدم إمدادهما الأسلوبية النظرية بما يستطيع به تحقيق هدفها المنشود وهو تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وتحديد هوية الأسلوب الأدبي"[1]، وبناء عليه حاول إيجاد بديل نظري يسد تلك الفجوة، فجاء بمعادل تطبيقي بين الأسلوبيتين أطلق عليه تسمية " **أسلوبية النماذج**" أو "**أسلوبية النص**" تعين على امداد أسلوبية النظرية بجهاز مفاهيمي وتحليلي فهي " تجمع بين دراسة الحدث الفردي في النص، أي الواقعة الفنية في حقلها الضيق، وبين اكتشاف الظاهرة من خلال المثال الذي يجسدها في الأثر الفني الواردة فيه"[2]، وتفيد هذه الأسلوبية في دراسة الانتظام في النص وتحصيل سمات الأسلوب وخصائصه من خلال مجموعة من المبادئ .

يهدف التحليل الأسلوبي إلى " تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولا، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء. فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه غير أنها تبقى لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهني"[3]، فالتحليل الأسلوبي يقوم على تحديد ظواهر تعبير الكلام، والوسائل التعبيرية، ويبرز المفارقات العاطفية لكنه يبقى في إطاره اللساني لأنه يهتم بالدال في الدرجة الأولى.

---

[1] يوسف نقماري، الخطاب النقدي لدى المسدي، ص19

[2] يوسف نقماري، الخطاب النقدي لدى المسدي، ص14

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص45

إن غاية التحليل الأسلوبي تتعلق ببنية النص في مظهرها المغلق، لأن المحلل يحتكم إلى الداخل ولا يهتم بالخارج، وإذا صادف تعامله مع السياق فإنه ينتقي ما يناسب دون أن يمارس سلطة المؤرخ.

ولمزيد من التوضيح سنقف عند الممارسة المنهجية في تحليل قصيدة ولدى الهدى لأحمد شوقي، لنبرز ملامح التطبيق الأسلوبي عند الناقد ومبادئه الإجرائية في تحديد السمات الأسلوبية.

3-التطبيق الأسلوبي في قصيدة ولد الهدى لأحمد شوقي:

يسعى المسدي إلى تقديم عينة تحليلية وفق جهد تطبيقي يساعد على بلورة رؤية نقدية واضحة في النقد الأسلوبي، فبعد عرضه للجوانب النظرية، وللأنواع الأسلوبية، يقدم الناقد على تفحص نجاعة تلك الأدوات، فيستثمرها في نص ولد الهدى، يقوم في البداية بثبت القصيدة التي تقع في 131 بيتا.

يمهد الناقد الطريق إلى تقديم منهج شخصي في التحليل ينطلق من النص فهي دراسة نصانية تكتفي بالوقوف " عند مجموعة من النماذج التركيبية الأسلوبية للأثر الفني سماها التضافر، ونعني به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة"[1]، يسعى من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن شعرية النص وتحديد أساليب الصياغة.

ضمن هذا المنظور التحليلي يبدو " تأثر المسدي برومان جاكبسون واضحا من خلال هذا الطرح، وخاصة استخدامه جهاز البث الشعري ومن ثم نستهدي إلى عناصر الرسالة الاتصالية كماهي عند جاكبسون: المرسل، المرسل إليه، رسالة، مما ينصب في الوجهة الوظيفية"[2]، فعناية الناقد تتجه نحو الرسالة الشعرية ونحو الوظيفة الإبلاغية

[1] مونية مكرسي، التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، إشراف محمد زرمان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة1، 2015-2016، ص162

[2] موتية مكرسي، التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، ص170

وتتجلى تلك العناية في الكشف عن مركبات جهاز البث الشعري، والتي قسمها الناقد ثلاثة منها ما يتعلق بالرسول صلى الله عليه وسلم بوصفه مرسَلا، وما يتصل يتعلق بالأمة الإسلامية باعتبارها مرسلا إليه، وما يتصل بالرسالة ويتمثل في الدين الإسلامي، وبناء عليه ينكشف دور استعمال الضمائر.

إلا أن هذه المكونات تتحول من خلال مبدأ تأويل العناصر، فيصير المرسِل في الجهاز الشعري هو أحمد شوقي، ويتعين وفق ذلك تغيير المرسَل ليصير الرسول صلى الله عليه وسلم، ويتحول المرسل إليه إلى المتلقي للرسالة المحمدية سواء أكان مسلما أم غير ذلك، وهذا التحول يفضي حسب المسدي إلى التساؤل عن طبيعة العلاقة بين أطراف العملية التواصلية، كما يوجب البحث عن مبدأ يناسب ذلك، وهو ما أطلق عليه مسمى "التضافر الأسلوبي"[1]، إذ يرمي الناقد من خلاله إلى الوصول إلى " كيفية توظيف الضمير في النص الشعري ويكشف عن استخدام الشاعر لضمير الغائب "هو" وضمير المخاطب "أنت" في سياق حديث أحمد شوقي عن الرسول صلى الله عليه وسلم حيث يلاحظ تواتر الضميرين "هو" و"أنت" بطريقة متناوبة على امتداد مقاطع القصيدة الثمانية"[2]

يعزى أمر الاستقراء الأولي لأنماط الصوغ الإبداعي إلى مبدأ التضافر الذي وسمه المسدي بمجموعة من الأنماط التي تتداخل فيما بينها وتؤسس نظاميا قواعديا لبنية النص وأسلوبيه، ونقف عند الحد التعريفي له يقول الناقد " نعني به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدإ التداخل"[3]. وقد قدم المسدي صياغة صورية له يرى البعض أنها تقترب من مفهوم النظم لدى الجرجاني.

---

[1] ينظر، عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص81

[2] مونية مكرسي، التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، ص171

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص78

ومما لاريب فيه أن التضافر الأسلوبي يعزى إلى " انتظام في بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة، وكلما اختلف المعيار أفضى الكشف إلى تداخل جديد"[1]، وهو ما تضمنته قصيدة ولد الهدى من حيث الصياغة الشكلية بمعنى منظور المفاصل، ثم من خلال منظور المضامين، فقد وضح المسدي عناصر الخطاب الشعري وتحولاته ضمن جهز مضاعف انطلاقا من مبدإ تحول العناصر وتعاضدها ومرجعيتها.

وتقود مسألة التحول باعتبارها حقلا خصبا في خاصية التضافر إلى " تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى وهي مواضع من الالتفات تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعري، فهذا العمل كفيل إذن باستخراج عقد التضافر التي هي "قفلات" المفاصل تشبه "المرافق" فهي كضفائر توزيع الأجزاء في حنايا الكل المتكتل"[2] وهو ما يكشف عنه في دراسته لأسلوب النداء والتعالق بين هاء الغائب وكاف المخاطب.

يشير المسدي إلى مظهر آخر من مظاهر التضافر وهو تضافر البنى النحوية التي تبرز من خلال القالب النحوي الذي ترد فيه، إذ يتميز بأنه متناسق ومتخالف، وقد مثل بالأبيات من 30-40 التي انبنت على أسلوب الشرط بطريقة متلازمة تعتمد على فعل الشرط وجوابه، واستندت على أداة الارتباط إذا، كما الرابط النسقي بينها هو "الواو"، والملاحظ أيضا أنها تقوم على فعل ماض مستند إلى ضمير المخاطب المتصل وهو "التاء"، وهذا يعكس صورة من صور التضافر النحوي المتسق[3]

وبالنظر إلى الانسجام والائتلاف الذي يطبع الشق الأول من عناصر التضافر النحوي، نجد في المقابل اختلافا يحرك المكونات الأخرى لأجزائه ويتضح في " الشق الثاني من الجمل التلازمية، مما يعرف في النحو العربي بجملة جواب الشرط أو الظرف، وقد جاء

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص81

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص83

[3] ينظر، يوسف نقماري، الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي، ص23

في الأبيات الأربعة عشر مختلفا في بنيته اختلافا مطلقا، إذ ليس واحد من الأبيات بمماثل في تركيبته النحوية الوظائفية لبيت آخر إذا ما وازنا بينهما من حيث بنية جواب الشرط الظرفي"[1]، حيث ينضوي الاختلاف تحت التناسق مما يخلق فضاء رحبا لإعادة تفكيك الوحدات المكونة للقصيدة ولبنيتها النحوية، خاصة جملة الشرط.

يظهر من خلال النموذج التطبيقي الذي قدمه المسدي وهو قصيدة ولد الهدى استيفاءه شروط التحليل الأسلوبي وتوسله بمنهجية لسانية وبلاغية مكنته من الالتفات إلى عناصر التركيب ومفاصل القول الشعري من صياغة ومضمون وجهاز بث، كما أنه فكك بنية العناصر الداخلية النداء الذي يوهم بذلك وكالجملة الشرطية مستعينا بأدوات معرفية وتحليلية تنم عن جهد عميق.

لابد من الإشارة إلى الترسانة المصطلحية التي وظفها المسدي، والتي امتزج فيها الاستعمال اللساني الأسلوبي بالمتداول في البلاغة، مما يكشف خاصية التضافر المنهجي في التعامل مع النص وبنياته بوصفه نسقا مغلقا من جهة الأداء اللغوي، وباعتباره نسقا مفتوحا من جهة الجهاز المرجعي، وهذه المسألة تزيد عمق التحليل وتعقيده إذا لم ينتبه الباحث إليها.

[1] يوسف نقماري، بنية الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي، ص23

الفصل الرابع: الإجراء النقدي في كتابات محمد مفتاح–بين النسقية والمقصدية–

تمهيد

أولا: الطابع النسقي/الكلي لخطاب محمد مفتاح النقدي

1–المرتكزات المعرفية والمنطلقات الإجرائية

2–النسقية في الخطاب النقدي

2–1نسقية التفكير والتأليف

2–2 نسقية الفكر العربي الإسلامي

ثانيا: القراءة النسقية وجدلية التأويل بين ضوابط النسق وتفاعلات السياق

1–مركزية النص لدى محمد مفتاح

2–النص واستراتيجيات القراءة(المنطلقات التحليلية للخطاب الشعري)

3– ضوابط التأويل بين نسقية النص ونزوع الذات

ثالثا: المقصدية التواصلية في كتابات محمد مفتاح النقدية

1–التصور المعرفي للمقصدية

2–المنطلقات المنهجية لتحليل المقصدية

3–التمثل المنهجي للمقصدية في الخطاب الشعري

تمهيد:

يشكل النقد لدى محمد مفتاح خاصية إجرائية ذات روافد معرفية، قائمة على أسس منهجية وضوابط علمية وجمالية، وليس مجرد تحليل للمقولات النصية أو استجواب للأعمال وفق جدلية الغياب والتجلي التي تفرضها بعض القواعد الدلالية.

ومما لاشك فيه أن هذا التصور القائم على الممارسة الخطابية وفقا لتضافر الكفايات(اللغوية والادراكية والمعرفية والتداولية)، يضعنا صوب مركزية النص مقابل هامشية السياق، إلا أن التمعن في المنجز الفكري والنقدي لهذا الباحث سيجعلنا نعيد بناء سيرورة معرفية جديدة تتوافق وخصوصية النص المدوس شعرا أو نثرا، بفتح مغاليقه احتكاما لمفهوم النسق ومنهاجيته، واستثمارا لمقولة السياق بإدراجها كمعطى يساعد على الفهم والتأويل، وهذا ما نلمسه في كتاب الخطاب لصوفي وتحليل الخطاب الشعري وديناميةالنص..

وغير بعيد عن ذلك فإن ما يميز هذا الخطاب النقدي تلك النسقية والتكامل والكلية حيث تتناسل المفاهيم داخل المعارف لتبني طابعا عاما ومنتظما قوامه التنظير ثم التطبيق إضافة إلى هاجس الاستشكال الذي يؤسس حلقة العقل النقدي التحقيبي والتأصيلي والمنهجي الخاضع لثنائية النص والدلالة في مقابل ضابط المقصدية.

يتسم المشروع النقدي لمحمد مفتاح بخصوصية النسقية التي نلامسها في تحليله لبنية الخطاب الشعري والسردي، والانساني عموما، وخصوصية الانفتاح على السياق لرصد المقصدية التواصلية نصية كانت أم مقصدية المؤلف، وهذا ما يمكن أن يضع تصنيف هذا الخطاب النقدي بين النسق والمقصد، كتجاوز لمقولتي البنية والتفكيك التي سادت النقد العربي والمغاربي على وجه الخصوص,

ومما لا ريب فيه أن مساءلة الخطاب النقدي لمحمد مفتاح يجعلنا أمام استشكال منهجي ومعرفي سنحاول أن نفك بعض مغاليقه في هذا الفصل، إضافة إلى محاولة تتبع الإطار التاريخي والمرجعي والمفاهيمي قصد التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي لبنية هذا الخطاب المندرج في خطاب النسق المتعدد المفتوح، الذي أعاد الاعتبار إلى سلطة النص

والسياق معا تماشيا مع طرح هاليداي وحسن رقية، وفان دايك، وأعاد الاعتبار إلى التأويل متخذا من الفكر العربي القديم أنموذجا لبناء تصور جديد دون الوقوع في مأزق التأصيل.

أولا: الطابع النسقي/الكلي لخطاب مفتاح النقدي:

يتنزل خطاب محمد مفتاح النقدي مكانة مميزة في الأوساط البحثية العربية والمغاربية، حيث نجد ملامح مشروع نقدي ينطلق من تحديد الهواجس إلى تقصي الوعي بالظواهر، وعليه فوفق هذا المنظور يجري النقد إلى الكلية، وهذه الخاصية تكشف عنها النصوص المعتمدة للتحليل والتي تتجاوز الجنس الأدبي إلى أجناس تواصلية أخرى، إضافة إلى تلاقح المعارف والمناهج في منظومة نسقية تكاد تكون دينامية تفاعلية من مناحي متعددة.

ولاجرم أن الناقد يتوسل بهذه الآلية تقديم وجهة نظره من منظور تنظيري وتطبيقي، فهو يعي تماما الحدود والأطر المعرفية للنظريات والمناهج والمقاربات، والمفاهيم الموظفة في تحليل الخطاب الشعري والسردي، والإنساني على وجه العموم، فلا مناص من وضع أسس تقعيديه ومنهاجية نسقية تتناسل بداخلها الممارسة النقدية لبناء إطار نقدي منسجم، ومنه يمكن القول إن مسار البحث يتميز بافتتاح الفرضيات والبحث في الاجراءات المناسبة بواسطة أدوات متباينة.

وتتجلى هذه الغاية في محاولة بناء إطار مفاهيمي وجهاز مصطلحي للممارسة النقدية، بعيدا عن التطبيق الآلي للمناهج، فيمكن القول إن مفتاحا يسعى إلى رسم حدود معرفية للوصول بالنقد إلى معالمه الإنسانية، وهذا لا يعني أنه ينفي جغرافيته، لأن خاصية النص تفرض نفسها وسط ركام المقولات والآليات، وعليه سنحاول الكشف عن المرجعية المعرفية والنقدية لخطابه لكي يتسنى لنا فهم مقوماته وخصائصه.

1- المرتكزات المعرفية والمنطلقات الإجرائية لخطاب مفتاح النقدي:

يتشكل الوعي المنهجي والإبستيمولوجي لدى محمد مفتاح حينما يشرع في مساءلة الأطر المرجعية وتقديمها للقارئ، لذلك نعثر على إضاءات معرفية في مقدماته تحيل إلى

مرجعيته النقدية، كما يسهب في تفسيرها وشرحها ليبين مساره المعرفي، ويكشف عن مقومات خطابه النقدي في صورة تنظيرية تتجاوز التطبيق التعسفي.

يضطلع الناقد مهمة التأطير لحدوده الإجرائية، بالنهل من روافد معرفية ومشارب علمية متنوعة كالبيولوجيا والفيزياء والكيمياء ونظرية الذكاء الاصطناعي واللسانيات والبلاغة، كما نجده يخط بالبند العريض ضرورة تفعيل الملكة الذوقية والانتقاء المبرر للنظريات، لكي يتجنب الباحث الخوض في جميع العلوم دون أن يدرك مضارها ومنافعها.

يؤكد مفتاح على أهمية الخوض في الخطابات بكل أصنافها دون تمييز أو تحديد، أو وضع حدود فاصلة بين هذا النمط أو ذاك، ذلك أننا بحاجة إلى الأخذ بالنظرة الكلية لانتظام النصوص وانسجامها، فالنقد يجري إلى الشمولية ليكون فضاء معرفيا تتلاقح بداخله معارف متنوعة، وينتج مفاهيم ومقولات مختلفة، يقول " ربما لم يبق مستحسنا، بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمين، والطلبة، وعموم المثقفين أن يكتفي الكاتب فيها بتقديم تطبيقات بدون الكشف عن الخلفيات الابستيمولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج، وإنما صار متعينا عليه أن يبين قواعد اللعبة وآلياتها، ويهتك خبايا أسرارها"[1].

يطرح سؤال مرجعية مفتاح النقدية نفسه بحدة، إلا أن " الحديث عن مرجعية واحدة وموحدة ليس عملا تقنينيا يهدف إلى محاصرة اتجاهات الفكر ووضعها في قوالب وإطارات جامدة تقدم الإنتاج نفسه"[2] كما أنه ليس " إلغاء لحرية الذات ونفيا لتجربتها التاريخية، بل هو حديث عن إطار جامع وحاضن يوحد زوايا الاستكشاف والمنظورات والمساطر المنهجية لمقاربة الظاهرة ضمن غائية إنسانية وكونية هدفية"[3]

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1990، ص05

[2] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الحدي-ث، إشراف عبد الله العشي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر،2012-2013 ص268-

[3] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص268

لهذا نجده يؤيد الفكرة القائلة بتحديد ميدان الاشتغال، فكا للبس والغموض الذي يكتنف النظريات، والتداخل بينها "فكل نظرية من هذه النظريات ، وكل منهجية من هذه المنهجيات تفرعت عنها- تيارات متعددة؛ فهناك تيارات فلسفية ظواهرية، وهناك تأويليات عديدة، وتلقيات متنوعة، وبنيويات منشطرة وسيميائيات أوروبية، ودليليات أمريكية وتأريخانيات "حولية" -وتأريخانية "فوكوية"، وضروب من النقد الثقافي والنسائي"[1]

1-1-المرجعية الأنثروبولوجية في تحليل الخطاب الصوفي*:

سعى محمد مفتاح إلى دراسة خطاب المتصوفة لفهم طبيعة الفرد في المجتمع المغربي، ولمعرفة النسق الفكري والمعرفي الذي يحكمه، فعاين مجموعة من الخطابات من خلال توليفة منهجية تتجاوز التأريخ للظاهرة، وتنأى عن وصف بنية تشكلها وشكلها إلى البحث عن وظيفتها، فيمكن" تسميتها بالمرحلة الوظيفية، وبدأ السير في هذه المرحلة بالاطلاع على بعض الدراسات التاريخية الجديدة العالمية، والدراسات التاريخية الجديدة الخاصة بالفكر الإسلامي، وبعض الدراسات الأنثروبولوجية، وكذلك الشأن بالنسبة إلى المناهج السيميائية"[2]، فهذه المنهجية كفيلة بتنزيل الخطاب الصوفي في إطاره الاجتماعي والسياسي من أجل الكشف عن بعده الثقافي واللغوي ووظائفه الروحية والحضارية.

لقد كان مسلكه مسلكا وظيفيا وأنثروبولوجيا، فقد جاءت محاولته " لبيان صبغة العلاقة بين القبيلة والطريقة، والتي تجاوز فيها حدود الأنثروبولوجيا الوصفية إلى الأنثروبولوجيا التفسيرية والتأويلية، بشيء غير قليل من التحري لحسن التوظيف

---

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو-تأويل واقعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2010، ص 140

*كتاب "الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، عنوانه الأصلي " التيار الصوفي والمجتمع في المغرب والأندلس خلال القرن الثامن هجري"، كان في الأصل رسالة- دكتوراه تقدم بها الباحث سنة 1981 بإشراف محمد أركون.

[2] محمد الكحلاوي، محمد مفتاح والخطاب الصوفي، فرادة القراءة، ضمن كتاب، محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح السيميائيات والتداوليات، تنسيق، عبد اللطيف محفوظ وجمال بندحمان، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص153

وجودته...وقد استطاع أن يوظف معارفه في هذا المجال لتوضيح العلاقة بين الظاهرة الصوفية والأوساط الحضرية والبدوية، وكيفية تفاعلها مع تلك الأوساط سلبا وإيجابا، وما يتمخض عن ذلك التفاعل من نتائج وانعكاسات على الحياة الروحية في المجتمعات المغربية"[1]

لقد مكنه الاطلاع على البحوث الأنثروبولوجية والاجتماعية من تحديد المسكوت عنه في المجتمع المغربي من خلال تحليل ذلك الخطاب باعتماد المفاهيم النسقية والوظيفية، فعندما " يتعين علينا أن ننظر إلى المجتمع من ناحية وظيفية أو ننظر إلى العناصر كل على حدة، ومن ثم نربطها مع العناصر المتشابهة من الثقافات الأخرى، ليس موضع خلاف أبدا، إن تحليلا بنيويا للمواد يبين أن بمقدور المرء أن يقرأها عموديا وأفقيا كذلك وهنا تقترب الرؤية الوظيفية في قراءة خطاب المجتمع إلى الرؤية النظرية البنيوية التي تؤمن بتفاعل الأنساق، وهذا ما تبناه محمد مفتاح"[2]

تتحدد سمات البحث الأنثروبولوجي في كتاب الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي من خلال معاينة ظاهرة التصوف داخل المجتمع المغربي، ودور المتصوف في بناء ذلك من عدمه، فهو يرى بأن " التصوف كان نابعا من الواقع الاجتماعي المغربي إلى حد كبير، لأنه كان عنصرا ضروريا للتوازن بين فئات المجتمع، ولكن على صعيد المغرب كله"[3]، على إثر ذلك اكتفى بتعداد مؤلفات المتصوفة وعلاقتهم بمتصوفة المشرق، كما أنه حدد النسق الفكري الإسلامي العام المتمثل في "الاتحاد والجهاد".

---

[1] توفيق بين عامر، إضافات محمد مفتاح في الدراسات الصوفية، ضمن كتاب، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح، تنسيق، محمد الداهي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء المغرب، 92

[2] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر بين البنية والتفكيك، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو الجزائر، 2018، ص130

[3] محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، دط، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2014، ص10

جاء التناول الأنثروبولوجي لظاهرة التصوف شاملا لنسق البادية ثم المدينة، فالتحول الذي حصل أدى إلى ظهور مركزية فكرية بعد طغيان هامشية، فالصوفي عانى من التهميش وحياة البداوة والعنصرية، و" يوضح محمد مفتاح ذلك الانتقال الذي حصل للصوفي من نسق الهامش إلى نسق المركز فقد كان رجال المتصوفة مهمشين ماديا، عازفين عن جمع المال فلم يترك لهم شيئا ولم يسع إليه، ففضلوا الفقر والزهد والتقشف والعزلة والسياحة كانوا كذلك مهمشين اجتماعيا، فكثير منهم لم يتزوج ليندمج في المجتمع، وإذا ما تزوج كان يطلق زوجته ليتفرغ للسياحة والعبادة، وكان منهم مجهولو النسب، لا تعرف أصوله، وكانوا أيضا مهمشين (خَلقيا) فهم معروفون بسمة السواد والسمرة، وكذلك من يصفهم بالهامشية اللصوصية(الخُلقية)، ولكن بتحولهم إلى فضاء المدينة أصبحوا أصحاب مركز وأصل، فحدث التحول من الهامشية إلى المركزية"[1]

غير بعيد عن ذلك فإن ماقدمه مفتاح يندرج ضمن محاولة صياغة نسق عام للظاهرة الصوفية بربطه بالماضي والحاضر ضمن رؤية شمولية تخص الثقافة عامة، فمن ذلك تحديد وظيفة الصوفي داخل المجتمع بوصفه نسقا، فقد كان دوره في البداية " نابعا من حاجات المجتمع البدوي كفض النزاع على الماء والاستسقاء أوقات الجفاف والتحكيم بين المتنازعين في القبيلة والتدخل لدى السلطة لرفع مظلمة ودفع مغرم عللى فرد أو جماعة، فإن دوره، وبخاصة، من كان منفتحا على السلطة، كان عظيما في المدينة، ومتكيفا معها باعتبارها مشتقا من حاجتها"[2]، أخذ الصوفي يتفاعل شيئا فشيئا مع نسق المدينة، فتقرب من الملوك والسلاطين، واكتسب حياة الرفاهية وتخلص من قيد التبعية للبداوة وشقاءها، فأضحى يمثل مظهرا اجتماعيا متفردا من حيث الجمع بين مظهرين محتلفين للعيش.

حاول مفتاح الكشف عن أنساق المجتمع وتحولاته، وكان سنده في ذلك الخطاب الأدبي للمتصوفة، فجاءت معاينة بعض النصوص الشعرية كآلية لضبط آليات التواصل

[1] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص131

[2] محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، ص119

والتفاعل، قصد إثبات فرضية الاتحاد والجهاد، وهي فرضية مستقاة من مشروعه التأويلي، وهو مشروع يوضح تفاصيل انتقال الصوفي من الهامش إلى المركز، داخل فضاء المدينة.

أسهم التناول الأنثروبولوجي لظاهرة التصوف في تحديد بعض ملامح المجتمع المغربي، وبعض أنساقه الفكرية بعد الاهتمام بالبنيات الدالة، والمقارنة بينها وبين نظائرها، من خلال تفعيل دور السياق، فالخطاب الصوفي كنظام مادي رمزي له علاقة بالذات والمجتمع والتاريخ والإيديولوجيا، وله علاقة بأنظمة وظواهر مختلفة، فهو نسق أدبي يعكس وعيا جمعيا، ونسقا اجتماعيا، فالتصوف حالة تتجاوز الإطار الديني إلى التمثل الإنساني، فهو يبين ملامح وطقوس متباينة عن السائد والمتداول، وهذا ما يكشفه التحليل الفيلولوجي لبعض المفاهيم الصوفية.

2-2-فلسفة التشابه وانتظام الكون في التحليل الثقافي:

يأخذ مفتاح على عاتقه محاولة التأسيس لمنظور معرفي في النقد، يمكن أن نلخصه في صياغة قوانين عامة تحكم المنجز الإنساني دون الخوض في مسألة الجنس والتجنيس، منطلقا من فرضية التناص والتشاكل والانتظام والدينامية، فالعالم كله يقوم على التشابه، ويتخلله الاختلاف، والنص كذلك، يتماثل مع هذه الرؤية من حيث البنية والنسق والوظيفة.

تعود الجذور الأولى لفلسفة انتظام الكون إلى الفلسفة الأفلاطونية والفيتاغورثية، وهي رؤية قديمة حاولت تفسير الكون باعتباره كلا من منطلق التشابه والكلية والاتصال، وقد تبنى الفكر المعاصر هذه الرؤية في تقابل تعارضي مع فكر القطيعة والنظرية الذرية والتجزيئية التي تعود أصولها إلى أرسطو، ويمكن اعتبار هذه الفلسفة " منهاجية جديدة فرضها المنطق

التطوري للعلم الذي انتقل من الواقعية المادية (التصور الميكانيكي للذرة*) إلى الواقعية الرياضية، أي التفكير في الواقع كله من زاوية انبنائه وانتظامه الرياضي العلاقي"[1]

تنتمي فكرة انتظام الكون إلى الفلسفة الهرمسية التي " تؤمن بأن الكون موحد ومنسجم من خلال الترابط بين أجزائه وتبادلها لعناصر التأثير الذي يعد القانون المركزي المتحكم في مختلف العلوم مثل الكيمياء التي بلورها المبدأ الإبستيمولوجي المستند إلى العبارة الهرمسية "ما من طبيعة إلا وهي مجذوبة بطبيعة أخرى، وما من طبيعة إلا وهي مقصورة لطبيعة أخرى، وما من طبيعة إلا وهي تهيمن على طبيعة أخرى"[2]

وتقوم هذه الفلسفة على دعائم ومبادئ متداخلة مثل التشابه والتدرج والاتصال، كما أنها تتأسس على قواعد مثل التفاعل والتجاور والغائية مما يجعلها قابلة للقراءة والفهم من منظور عام وخاص، فطبيعة أي شيء تقتضي أولا أنه " عبارة عن مجموعة من المكونات والأجزاء متفاعلة، وثانيا أنه قابل لأن يدرج وتستخرج منه مراتب ومنازل إلى أن يصير غير قابل للتدريج"[3]، فطبيعة الشيء تحدد علاقته وترتيبه من الأعلى إلى الأدنى، كما قد يكون ترتيبا خطيا أو شجريا أو تفاعليا.

يرى مفتاح أن العالم والنص والكون قائمون على مبدأ التشابه، وهو مبدأ أصلي وقار في الفلسفة والعلوم الإنسانية، فهو يدافع عن هذا الرأي البنيوي النسقي، إلا أنه يؤمن بالاختلاف الذي يتخلل التشابه دون أن ينفي وجود أحدهما، " فالمورثات تحتم التشابه

---

* النظرية الذرية: " اعتبرت الذرة مجالا كهرمطيسيا صغيرا، وعممته على المجال الكوني، ودعي هذا النموذج الأول بالنموذج الكوني، وواضعه العالم الإنجليزي رذفورد(1871-1837) الذي شبه الذرة بمجموعة شمسية تحتل النواة مركزها وتسبح الإلكترونات حول النواة مثلما تسبح الكواكب حول الشمس" محمد الداهي، ملامح المشروع النقدي المفتوح، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص243

[1] محمد الداهي، ملامح المشروع النقدي المفتوح لمحمد مفتاح، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص 242

[2] جمال بندحمان، أسس المشروع الفكري لمحمد مفتاح، الأنساق الدينامية وفلسفة انتظام الكون، ضمن كتاب محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح، ص:35

[3] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص10

والمحيط يفرض الاختلاف، والتشابه والاختلاف مبدآن عامان شاملان لكل ما في الكون من ظواهر طبيعية وثقافية إذ بهما يمكن التوصيل والتواصل بين الكائنات الطبيعية ولثقافية، وبهما يتم النمو والتطور."[1]

يوضح مفتاح أن التشابه موجود وظيفيا، وليس من السهل فهمه ومعاينته، فالكون أشد تعقيدا، ومن ذلك نظرته إلى النص يقول " إن التشابه موجود حقا على مستوى الوظيفة، وليس على مستوى الشكل، وعليه فإن الشكل جامع أيضا، ولكن الجمع قد يكون ظاهرا للعيان، وقد يكون عميقا يحتاج إلى تنقيب، إن الوظيفة والشكل متدرجان أيضا"[2]

يقود الحديث عن مبدأ التشابه والاختلاف في فلسفة انتظام الكون إلى مبدأ الاتصال والانفصال، والذي عده مفتاح قديما وحديثا في الآن ذاته، لأنه وليد الفلسفات القديمة الغربية والفكر الإسلامي المتأثر بها، وهو موضوع تناولته العلوم المعرفية من رياضيات وفيزياء وكيمياء وبيولوجيا، وقد انقسمت الآراء بين مؤيد ومعارض، فالأعداد مثلا تعكس الانفصال أما الأشكال الهندسية فتقوم على الاتصال.

يتجلى الاتصال في الهندسة في مختلف الأشكال القائمة على نظرية أفلاطون في التناغم والانسجام والتناسق، وأفرز التساؤل عن آليات الدماغ في البيولوجيا إلى نشوء تيار يبحث في النسيج العصبي يدعي وجود تآلف في نسق واحد في قنوات الاتصال في حالة النشاط، وفي ضوء هذه الآراء يقر مفتاح بأن "فلسفة الاتصال تستند إلى الفلسفة الأفلاطونية التي تنظر إلى الكون باعتباره متناغما بحركة التجاذب والتنافر، ونظرية الانفصال تتكئ على مقولات الفلسفة الأرسطية الذرية التي تنظر إلى الكائنات والكيانات في انفصالها واستقلالها"[3]، ويستخلص من الآراء السابقة أن الكون والنص يقومان على الترابط والانسجام

---

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف ، ص: 06

[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص26

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص129

والاتصال رغم الفوضى التي تعتريهما، ولذلك يجب " استخلاص نظامه من فوضاه باستخلاص بنية البنية أو البنية الرابطة مما يفتح حوارا جديدا مع القطيعة"[1].

أجرى مفتاح محاولة لإثبات فرضيته القائمة على "كل شيء يشبه كل شيء"، وهي محاولة تندرج في تأسيسه لرؤية نسقية وكلية تضبط العلوم والمعارف، وعلى ضوء ذلك انتقى تقسيم التوحيدي وابن خلدون للعلوم لمعرفة التشابه بينها دون قرينة دالة، وكأنه يريد الإجابة عن سؤال رئيس هو "ماالعلاقة بين هذه العلوم ومنبعها الأول؟ أو ما الذي يربط القرآن بالنحو والشعر والتصوف والرياضيات والفلك؟ هل هناك تشابه بين بنيات هذه العلوم؟ وكيف يخدم بعضها بعضا؟

للإجابة عن هذه الأسئلة ناقش مفتاح تقسيم التوحيدي الذي رأى بأنه نابع من الأخلاق(علوم دخيلة، علوم شرعية، علوم لغوية)، أما ابن خلدون فتقسيمه يفيض من منبع المحافظة على عقيدة السلف(علوم نقلية: علوم القرآن وعلوم الحديث والفرائض... علوم عقلية: العددية والهندسة والطب والمنطق والفلك)، فهذه العلوم تتداخل فيما بينها وتتضافر لتخدم الغاية الكبرى. ووفقا لما تقدم اقترح مفتاح تقسيما مغايرا للعلوم هو كالتالي: "شعر الجهاد وعلوم القرآن وعلوم الحديث وعلم الفقه وأصول الفقه والتصوف والتاريخ وعلم الكلام، وعلوم الآلة، فالعلوم العقلية"[2]

يروم الناقد من هذا التقسيم دفع الأغلوطة القائمة على عدم التشابه، ليثبت عكسها، لأن العلاقة بين المداخل المعرفية وطيدة إلى حد يصعب الفصل فيها، فالشعر مثلا ينهل من الرياضيات والبيولوجيا، وبالتالي فالتشابه لا يعني بالضرورة التماثل ومنه " أن منبع تلك العلوم واحد، منه تنطلق وإليه تعود، فكل علم، إذن، فيه شيء من خصائص المنبع الشكلية والوظيفية وذلك الشيء هو الذي يجعل العلوم متشابهة بالذات أو بالتعددية، وعلى هذا فإن النحو أو المنطق أو العدد أو الهندسة يشبه في جهة من الجهات الشعر أو علوم القرآن

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص133

[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص26

والحديث...."[1]، فالتشابه موجود على مستوى الوظيفة، وقد يكون ظاهرا للعيان، وقد يحتاج تنقيبا.

بالانتقال إلى مبدأ الاتصال والانفصال فإن الباحث اشتغل على الثقافة المغربية معتبرا إياها نسقا مثل باقي الأنساق الأخرى، تتسم بالدينامية والتعقيد، فانطلق من فرضية أن " الحالات الأولية أو الثوابت في الثقافة المغربية كانت هي الاصطدام مع الأجنبي، وهذا الاصطدام اقتضى الدعوة إلى وحدة الأمة ووحدة الشرعية لمقاومته"[2]، كما يمكن الإشارة إلى بنية الجهاد والاتحاد التي تحكم الثابت المعرفي للثقافة المغربية، وعليه فإن " الثوابت الثلاثة التي هي بمثابة المورثات أو المراكز الجذب ضبطت مسار الثقافة المغربية ونظمت ما يظهر فيها من فوضى، فاستخلصنا نظاما من اللاّنظام الظاهر"[3]

بالعودة إلى ميدان تحليل الخطاب، فيمكن اعتبار الاتساق والانسجام من المفاهيم الرئيسة التي انبثقت من رحم فلسفة انتظام الكون، فإذا كان الكون كتلة واحدة غير قابلة للتجزئة، فيه الفوضى التي تؤدي إلى النظام، فيمكن عقد مشابهة مع النص بوصفه بنية لغوية متسقة ومنسجمة، ويمكن أن نقول بما قاله هاليداي عن مركزية الاتساق، وما جاء به ميشال آدم عن الانسجام، لنجد بعض هذه التصورات لدى محمد مفتاح.

يلاحظ القارئ لخطاب مفتاح أنه يربط الشعر بالموسيقى، وأنه يرمي إلى إيجاد الانسجام الضمني بين اللغة والموسيقى والحركة في كتابه مفاهيم موسعة، لذلك جاء افتراضه مؤسسا على " اعتبار الشعر موسيقى لغوية، فإن ما قيل ما قبل عنهما يشمله بالضرورة، لذلك حرصنا على إيجاد النظام من فوضى أصوات مبعثرة، وتراكيب مشتتة، أو متراكمة،

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص26

[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص137

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص138

وإيقاعا يجمع بين الصوت، والصمت، والبياض، والسواد، وفي مقابلة البياض بالسواد واتصالا بين أصوات، ومفردات، وخلق انسجام بين المتنافرات"[1]

حاول مفتاح إثبات أطروحة الانسجام متخذا خطابات التوحيدي عينة لذلك، فرأى بأن الآراء حولها تنقسم ثلاث توجهات، رأي يقول بالتشتت والاضطراب المطلقين ويمثله أحمد أمين من خلال كتاب الامتاع والمؤانسة، ورأي يقول بالتشتت والاضطراب النسبيين وتمثله وداد القاضي ضمن كتاب البصائر، أما الرأي الثالث فيمثله محمد أركون معتمدا على ما انتهى إليه علم الدلالة البنيوي، فجاءت معالجة مفتاح بينية تنطلق من نقض الآراء السابقة التي تراه " مشتت التأليف مضطربه وإنه ذو تأليف وفكر غير نسقيين، ولكنهم أهملوا كثيرا من أقواله التي تشير إلى أنه كان يتحكم فيه هاجس الوحدة الفكرية والرغبة في حسن التأليف"[2]، ليصل مفتاح إلى انسجام الخطاب في كتاب البصائر معتمدا على مقولة الاتساق في لسانيات النص، ومقولة الانسجام بالاحتكام إلى سياق الكتابة.

جاءت معالجة الناقد جامعة لآراء المؤلف المتأرجحة بين الرغبة في الوحدة قيود الجنس، إضافة إلى السعي لإثبات وحدة البصائر السطحية والعميقة، ومن بين التقنيات التي استثمرها مفتاح نجد الإحالة بوصفها آلية من الآليات الداخلية في اتساق النص، فلاحظ وجود الإحالة القبلية والبعدية التي تسهم في تماسك بنية الكتاب وأجزاء الخطاب، ومن مظاهرها تذكيره القارئ ببعض المسائل التي سبقت فهذه إحالة قبلية، في حين تتجسد البعدية في أنه سيجد إجابة لبعض المسائل في الفصل الثالث وهكذا دواليك.

ومن التقنيات التي استثمرها الناقد "الثنائيات التقابلية"، فكتاب البصائر يقوم على ثنائية الجد والهزل التي تمثل بنية عميقة وكبرى يقول مفتاح " وليس هناك وحدة تجريدية وجامعة أكثر من هذه الثنائية، إذ كل ما ورد في البصائر يتلخص فيها، فليست فقراته جميعا

[1] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة-الموسيقى-الحركة، ج3أنغام ورموز، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2010، ص340

[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص62-63

إلا تعبيرا عن أحد طرفي الثنائية"[1]، كما يشير إلى تقنية أخرى تتمثل في المعرفة بقواعد الكتابة، والمقصود بها امتلاك التوحيدي شروط الكتابة من جمع وتصنيف وتحليل وترتيب ومقدرة على الانتقال من فضاء لآخر، يوضح التوحيدي ذلك برأيه " جمع بدد الكلام ثم الصبر على دراسة محاسنه ثم الرياضة بتأليف ما شاكل كثيرا منه أو وقع قريبا إليه وتنزيل ذلك على شرح الحال أن لا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف"[2]

يضيف مفتاح تقنية رابعة تتلخص في أدبية الأدب حيث " يراعي هذا الشرط في كتاباته التي تندرج في نطاق جنس الأدب، والنص الأدبي الموسوعي الذي أنتجه هو جماع الثقافات الإنسانية: الثقافة الدخيلة والثقافة العربية الأصلية بما تحتويه من أنواع دينية وغير دينية، وشفوية وكتابية"[3]، وعليه يمكن القول إن هذه الشروط مجتمعة تبرز نسقية وانسجام كتاب البصائر للتوحيدي، وتسقط عنه التشتت والاضطراب الذي يظهر في بنيته السطحية.

نتيجة لما سبق نصل إلى أن العالم والنص يشتركان في الانسجام القائم على التشابه الذي يحتوي الاختلاف " فما نراه من اختلاف للنصوص، والأحداث في كتب التوحيدي يمكن دحضه حينما عن طريق القراءة النسقية العميقة، إلى ذلك النسق العام على التشابه، والذي يؤسس لنفسه وظيفيا عبر تحقيق الشعرية أو الأدبية، كما أن ما نراه في العالم في صور وحوادث تبدو غريبة ومختلفة وغير منسجمة تملك خيطا من التشابه والجمالية"[4]، فكل فوضى وعماء وتشتت واضطراب يتضمن بشكل خفي نظاما وانسجاما يكشف عنه بواسطة التنقيب في البنية العميقة.

يمكن القول بأن الظواهر الكونية والإنسانية والنصية تحكمها بنية التشابه والانسجام، فالشعر الذي يبدو لنا مجردا من الاتساق والانسجام يعبر في داخله عن تنظيم نسقي، والخطابات التي تظهر غير مترابطة تحمل ترابطا منطقيا ليس من السهل اكتشافه إلا ضمن

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص63

[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص64

[3] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص235

[4] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص236

فكر بنيوي يعيد تنظيم غير المنتظم، لأن الفوضى تعتري العالم والكثير من الوقائع اختزلت في زاوية ضيقة، وبالتالي يجب الاهتمام بالكل ضمن تفاعل التشابه والاختلاف للوصول إلى البنيات المنتشرة تأكيدا للنسق العام[1]

2-3-النظرية البيولوجية وديناميةالنص:

يتبنى مفتاح تصور البيولوجيا التطورية التي ترى بأن عملية التطور الاجتماعي عملية مشتركة بين الثقافة والسلوك وبين الطراز الوراثي الظاهري والجيني، فهي تؤمن بعدم وجود انفصال بين الإنسان والمجتمع، وإنما يوجد تفاعل وتبادل وديناميةداخل الأنساق المعرفية، فجاء كتابه دينامية النص كمحاولة استقرائية وتطبيقية لهذه النظرية، كما وسع هذا الطرح في كتابه المفاهيم معالم، ومفاهيم موسعة لنظرية شعرية، والذي ربط فيه بين البيولوجيا والشعر بتوليفة منهجية تتجاوز النظرة التقليدية.

إن البيولوجيا المعاصرة في الحقيقة امتداد لما قدمه كانط فآراؤه " البيولوجية التي تقول بوجود غايات طبيعية هي سبب وعلة لنفسها، هذه الغايات الطبيعية البيولوجية حسب كانط هي قوانين التكون والانتظام، وإعادة الإنتاج، والعلاقة التكيفية مع المحيط. وهذه القوانين ذات تنظيم ذاتي تحكمها العلاقة الوثيقة بين الكل وأجزائه"[2]، ومن هنا يعتبر مفتاح البنيوية ذات أساس عقلاني يرجع إلى فلسفة كانط، فهي تصف الظواهر وتسعى لاكتشاف البنيات المتجذرة في المشترك الإنساني.

يأخذ مفتاح البيولوجيا مدخلا أساسا لفهم الظواهر النصية من تشاكل وتناص ومقصدية، كما يتخذها مفتاحا لتحليل مظاهر الشعر من موسيقى وحركة، لذلك نلمس وجود مفاهيم مثل النمو والتناسل والسيرورة والصراع، إلا أنه في المقابل يركز على مفهوم التنظيم الذاتي " الذي هو نوع حالة مثلى بين نظلم صلب وغير متحرك وعاجز عن أن يتغير بدون

[1] ينظر، نيكلاس توماني، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق رامز ملا، ط1، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا، بغداد، 2010، ص08

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، ص08

أن يتحطم مثل البلور من جهة، ومن جهة أخرى بين تجدد مستمر، بدون أي استقرار محدث للفوضى، يتعلق الأمر، إذن، بتسوية وهي ضرورية وديناميةهنا- تسمح برد الفعل على الاضطرابات اللامتوقعة الناتجة عن (الصدفة) بتغيرات تنظيم تسمح بظهور خصائص جديدة، هذه الخصائص يمكن أن تكون بنية جديدة، أو سلوكا جديدا مشروطا هو نفسه ببنيات جديدة ليس هناك ما يسمح بتوقع تفاصيلها أو خصوصيتها"[1]

إن المتأمل في كتابات مفتاح يجد أنها ترمي إلى تعميق النظرة بين الشعر والبيولوجيا، وتسعى إلى خلق توازن عملي بينهما من حيث البنية والوظيفة، فالنسق الشعري وتشكله يقوم على النسق البيولوجي، حيث " يفترض تصور الشعر الموسع باعتباره تشكيلا بصريا وموسيقيا تتداخل فيه فنون تعبيرية مثل الرسم والهندسة والنحت أن نبحث عن المبادئ الإبداعية والأوليات التأويلية في إطار ما يقدمه العلم المعرفي المعاصر من أدوات علمية، ومفهومية انتهى إليها علم الأعصاب، وعلم وظائف الأعصاب، وعلم التشريح..."[2]

تقوم هذه الرؤية التجريبية على الجسد البشري في تفاعله مع المحيط الذي يعيش فيه، وتتأسس على مكوناته وما يحتويه من أنساق سمعية وبصرية وذوقية وشمية ولمسية، وبالتالي يحدث التفاعل مع المحيط من خلال اللغة والموسيقى والحركات والاستعارات، لذلك جاء البحث في التحرك والتحريك، لأن الشاعر-حسب مفتاح- يتحرك وهو يكتب، ويهتز وهو ينشد، ويتحمس وهو يرى الاستجابة المشجعة ومنه تضارع حركاته قواعد الموسيقى.[3]

يمكن أن يستفيد الباحث في الدراسات اللغوية والشعرية والموسيقية مما أفرزه علم التشريح ووظائف الأعضاء؛ إذ يساعده ذلك على معرفة الأصوات وصفاتها ووظائفها ودلالتها، كما تسهم معرفة تقسيم الدماغ البشري في تحديد " العلاقة بين الموسيقى واللغة،

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص24

[2] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة-الموسيقى-الحركة، ج1، مبادئ ومسارات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2010، ،ص20

[3] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة، ج1، ص20

ذلك أن المتداول بين المختصين منذ مدة طويلة أن الموسيقى تقع في نصف الكرة الدماغية الأيمن، وأن موضع اللغة في نصف الكرة الدماغية الأيسر..."[1]

يحيل مفهوم الخلية في البيولوجيا إلى مفهوم النص في اللسانيات بوصفه نسيجا، كما يعبر مفهوم اللغة من حيث هي أصوات إلى طابعها الفيزيائي، بينما تعبر بنيتها ووظيفتها عن طابعها البيولوجي، وعليه فإن النص " ينشطر عن خلية ليشتغل وفق قوانين التكرار والتكثيف والتمديد والاستشراف، وليتشظى على مستوى الأصوات اللغوية والتركيبية والدلالية، وعلى مستوى الشخصيات وعلى مستوى الزمن والفضاء وعلى مستوى الجنس الأدبي، التشظي ملازم للنص الأدبي المعاصر لذلك يكون متعدد المسارات والمستويات"[2]

يخلص مفتاح إلى أنه يمكن تنزيل بعض مفاهيم البيولوجيا في تحليل الخطاب ومن ذلك استثماره للتقسيم الذي قدمه دايفيد ماز (المستوى الطبيعي، المستوى الإدراكي، المستوى اللوغاريثمي) فيما يقابله(المستوى الصوتي، التركيبي، الدلالي)،

-**المستوى الطبيعي:** ويتضمن المحسوسات في مستواها الصوري كما هي موجودة في الطبيعة، وكما تتلقفها الحواس مثل ما تراه العين من أشجار ووديان، ونجوم وكواكب، وما تلمسه اليد، ويتذوقه اللسان، وتسمعه الأذن من أصوات وما تتخيله الملكات الأخرى

-**المستوى الإدراكي:** ويعني به مستوى التمثلات الذهنية والصياغة المفهومية للصور المادية الموجودة عن طريق مبدأ المجاورة والمناظرة والتوازي، ومن هنا يعتبر الشعر بنية دلالية وليس مجرد أصوات مبعثرة..

-**المستوى المفهومي الإجرائي:** ويتضمن المنهاجية الملائمة والنظرية المناسبة مثل منطق الجهات، والدرجات والثنائيات القائمة على الاتصال والانفصال[3]

[1] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة، ج1، ص50

[2] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة، ج1، ص66

[3] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة، ج1، ص49

خلاصة لما سبق نجد أن البيولوجيا أسهمت في إثراء مجال تحليل الخطاب، لأن النص وفق هذا التوجه بمثابة الدماغ، فما يقوم به هذا الأخير من وظائف نلمس بعضا منها في النص، كما يحيلنا هذا التبني المفهومي إلى صياغة نظرية تقتضي التناول الشمولي الذي يبدأ من الكل إلى الجزء أو من الأجزاء إلى الكل.

يكشف التطور المعرفي للنظرية البيولوجية وجود نظريات أخرى تتعالق وظيفيا معها وبها، وهي نظريات تعبر عن التوجه الدينامي للنص لدى مفتاح، كما تعبر عن آرائه النسقية ذات الطابع المفتوح، ومن بينها :

2-3-1النظرية الكارثية:

اعتمد مفتاح على أطروحتي روني طوم وجان بتيطو والتي تقوم على " البحث عن الاستقرار والتحول في آن واحد. فمركز الجذب(l'attracteur) يجب أن يحافظ عليه بالإبقاء على الاستقرار البنيوي ليحصل الانسجام ويدرك الموضوع"[1]، فنظرية الكوارث تسعى إلى إدراك الانقطاعات الذهنية فمثلا مسألة الفاعل في الجملة مترسخة مبدئيا بأنه من يحدث ويقوم بالفعل وعليه ترمي هذه النظرية " تفسير الحوادث المنقطعة داخل مجالات متصلة عندما نلاحظ ظهور انقطاعات حيث لم تكن هناك في البداية. يتعلق الأمر بتفسير هذا النوع من الظواهر بشكل منظم إلى حد ما"[2]

2-3-2 نظرية الشكل الهندسي:

تتأسس هذه النظرية على تحليل العلاقة بين الكائن الإنساني وتطوره اللغوي، كما تسعى إلى تفسير العلاقة بين اللغة والدماغ، فهي تقوم على " إدراك أهمية تموقع العناصر ضمن فضاء تواجدها، وعلى إعطاء أهمية كبرى لجدل اللغة والفكر و والواقع"[3]، وتنطلق من

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص14

[2] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص272

[3] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص275

فرضية مؤداها العلاقة الحميمية بين البيولوجيا واللغة ومدى التشابه بينهما، فكان من نتائج هذا التداخل ظهور مفاهيم كالتناسل النصي، وخطية الكلام.

يشير مفتاح إلى مفهوم " تنظيم المفاهيم الذي يعني بجمعها ومقارنتها ووصفها وتصنيفها انطلاقا من الشكل الهندسي، وبصفة أساسية بضبط مجموع الأوضاع وبمشاكل تكوين المفهوم"[1]، فمن هذا المقترح تتناول هذه النظرية الذهن البشري من منظور عقلاني كما نجد لدى تشومسكي الذي يقر بالملكة اللغوية والفطرية، وأن الانسان يولد بجهاز لغوي.

2-3-3 نظرية الذكاء الاصطناعي:

تحاول هذه النظرية المقاربة بين ذاكرة الإنسان وذاكرة الحاسوب من خلال عقد المشابهة بينهما من أجل فهم اللغة الطبيعية، وهي تؤكد على الجانب التقني كما تبنى على مجموعة من المفاهيم منها الأطر والمدونات والحوارات والخطاطات.

يعتبر مفتاح مفهوم الإطار من المفاهيم التي حظيت بالعناية من لدن محللي الخطاب، إذ يتم اعتماده كقاعدة من مخزون الذاكرة لاستدعاء معارف معينة في قراءة نص ما، من منطلق أنه " تنظيم المعرفة ضمن مواضع مثالية، وأحداث قالبية ملائمة لأوضاع خاصة، ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات. وحينما يواجه الإنسان سلوك أو أحداث أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتأويل ماوقع أو لإنجاز مايريد"[2]، فالدموع مثلا تعتبر إطارا فرعيا تولد عن إطار عام هو العين، والعين تولدت عن إطار عام هو الجسد، وبالتالي فإذا بحثنا عن معلومات الدموع ولم نجدها في إطارها، نبحث عنها في إطار العين وهكذا دواليك، فالذاكرة تستحضر كل البنيات التي تتعلق بهذا الإطار، والأمر ذاته في "كرسي" بوصفه إطارا ينتمي إلى إطار الأثاث ويندرج في إطار عام هو البيت.

2-2-4 نظرية التواصل والعمل:

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص20

[2] محمد مفتاح، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1990،ص68

ترتكز هذه النظرية على الدينامية والتفاعل وهي توليفة من النظريات الاجتماعية واللسانية والعلمية ونظرية الأفعال الكلامية، فهي تبحث في "علاقة الفعل بالواقع؛ أي مأسسته اجتماعيا، فعندما نقوم بتمثيل ما يكوِّنُ العالم، وضمنيا ما يكوِّنُ معرفتنا به، إنما نفعل ذلك انطلاقا من معرفة نوعية، يتشكل عبرها مدى معين ومتغير بين حالة الكمون وكيفيات التمظهر الفعلي للأفعال"[1]

إن الفعل التواصلي حسب ذلك فعل يتضمن إنجازا ويترتب عنه تأثير ما، وليتحقق هذا الفعل يجب مراعاة العلاقة بين المتكلم والمخاطب والظروف المقامية التي أنتجته من زمان ومكان، وما يقال عن الفعل يقال عن النص كما يرى مفتاح بأن " النصوص هي جزء من الحوار الصريح أو الضمني، وهي ليست إلا أشكالا من التعاون ومن ثمة تجب دراستها في إطار نظرية الفعل الجماعي"[2]، يعتمد مفتاح على ماقدمه سيرل وغرايس في نظرية أفعال الكلام، فهو يتبنى آليات تحديد الدلالة الضمنية من خلال الأفعال الكلامية غير المباشرة، ومبدأ التعاون الذي أقره غرايس من أجل الوصول إلى المقصدية.

شكلت هذه النظريات المعرفية والبيولوجية موردا أساسا في خطاب مفتاح النقدي، حيث نجد انتقاء عمليا لبعض مفاهيمها تأسيسا لدينامية النص وتناسل الدلالة، وتحقيقا لمقصدية الخطاب.

2-4-المرجعية اللسانية في تحليل الخطاب:

تمثل اللسانيات رافدا أساسا في كتابات محمد مفتاح فهي المنطلق والمنتهى، ذلك أنها تعنى بدراسة اللغة وتوفر أدوات إجرائية لاغنى للباحث عنها، فمن مظاهر استثماره لها عناوينه التي تعبر عن تأثره بها وتمثله لها منهجا وتوجها من ذلك كتابه في سيمياء الشعر القديم، وكتاب تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، وكتاب التلقي والتأويل مقاربة نسقية، وكتاب المفاهيم معالم، فهذه الكتب تتضمن دراسات لسانية للشعر والنثر والاستعارة.

---

[1] John searl, sens et expression, p91

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، ص30

إن المتأمل في كتاب "في سيمياء الشعر القديم" يجد أنه يخضع لمقاربة النص شعري من منظور سيميائي وما انتهت إليه الدراسات الشعرية القديمة والحديثة، ولعل أو ما يطالعنا استيحاء الباحث مستويات التحليل اللساني لفهم دلالة القصيدة بوصفها " بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه عن غيره، فإنه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف، والعناصر هي: المواد الصوتية، المعجم الخاص، التركيب، المقصدية..."[1]

يتميز تحليل مفتاح لنونية أبي البقاء بالجمع بين مفاهيم الشعرية العربية القديمة ومعطيات الشعرية الحديثة، وهي محاولة تخضع النص الشعري للقراءة المفتوحة غلى السياق دون اغفال خصوصية النسق الشعري وبنيته الداخلية، ويكاد يسير كتاب تحليل الخطاب الشعري في المسار ذاته من حيث الدراسة كما يظهر في مقدمة الكتاب التي قال فيها " حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات و السيميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي والكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري...."[2]

يظهر من النص أعلاه أن الناقد يعتقد بالتأويل المفتوح والقراءة المتشعبة، ويتضح ذلك من خلال تصنيفه للنظريات اللسانية إلى ثلاث تيارات كبرى هي التيار التداولي، والتيار السيميوطيقي، والتيار الشعري، فقدم إضاءة منهجية مختصرة عن كل تيار ليخلص إلى ضرورة الأخذ بما يناسب النص الشعري تجنبا لكل تطبيق تعسفي.

فأما التداوليات فتظم نظرية الذاتية اللغوية، ونظرية الأفعال الكلامية، فتعرض لمجهودات سيرل بالشرح والانتقاد، مركزا على دور أفعال الكلام غير المباشرة، والمقصدية والقوانين التي بموجبها يتم الانتقال من المعنى الحرفي إلى المقالي، في حين لخص التيار

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1409هـ-1989م ،ص28

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985،ص07

السيميوطيقي في ما قدمه غريماس مشيرا إلى جهود جماعة مو وريفاتير في كتاب سيميوطيقا الشعر، ليصل إلى أن أهم ما يميز هذا التيار قراءة النص الشعري شكلا ومضمونا، والقراءة المحايثة، بينما يتميز التيار الشعري بتأكيده على صياغة مبادئ غامة للشعر[1] كما تبرز العناصر التحليلية لخطاب مفتاح النقدي تمثله للنظرية السيميائية لدى غريماس؛ إذ يشير إليها في كتاب دينامية النص موضحا عنصر المقصدية والمربع السيميائي والعوامل.

يؤكد مفتاح على ضرورة اتباع منهاجية في تحليل الشعر ويرى أن أقربها إليه " النظرية اللسانية والنظرية والمنهجية السيميائية الدليلية، فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعري فتناولت الوزن والإيقاع ورمزية الأصوات ولغة الشعر، والمجاز، والتكرار، والتوازي، والتوازي، والرسالة الشعرية والوظيفة الشعرية..."[2]، تفرض خصوصية النص الشعري تناوله لسانيا وسيميائيا لفك علاماته. في حين نجد دراسته للبلاغة تعتمد على آليات مغايرة فكانت " النظرية هي التفاعلية لشموليتها وبساطتها: فهي شاملة من حيث إنها تجعلنا نستطيع تجاوز الابستيمولوجية الأرسطية الوضعية التي اهتمت بتحليل الكائنات الطبيعية والمفاهيم اعتمادا على مقوماتها الملاصقة، وتجعلنا بدلا من ذلك نتبنى التحليل بالمقومات السياقية المستقاة من تفاعل المفاهيم، ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة"[3]

إلا أنه في كتاب التلقي والتأويل مقاربة نسقية يخضع عيناته البلاغية والشعرية للتحليل البنيوي والتداولي فيجمع بين البنية والوظيفة، بين النسق والسياق معتمدا على " منهاجية تفاعلية علاقية، أي منهاجية بنيوية كشفت عن نوع الآليات التي تحكمت في بناء كل مكتوب على حدة... ورصدنا بالتداوليات خصائص كل خطاب وطرق براهينه وأدوات إقناعه وإمتاعه وهيأة المخاطبين به وكيفية تلقيهم إياه"[4]

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص10-12

[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص140

[3] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص09

[4] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص08

يتضح إذن أن مفتاحا أخذ من اللسانيات البنيوية، والشعرية والسيميائية، والتداولية، فاستثمر بعض المقولات والإجراءات في تحليل النص القرآني باعتباره كلا لا يتجزأ وبوصفه خطابا منسجما، كما عاين الخطاب الشعري والنثري والبلاغي، معتمدا على منجزات الدرس اللساني الحديث ومعطيات الدرس العربي والغربي القديم.

2-النسقية في خطاب مفتاح النقدي:

يتميز الخطاب النقدي لمحمد مفتاح بطابعه النسقي، إذ لا تكاد تخلو مقدمات كتبه من الإشارة إلى التناغم الفكري الذي يشيد لبنة مشروعه، فهناك اتصال وثيق بين اللاحق والسابق، بحيث يتعذر على القارئ فهم كتاب في معزل عن الآخر، لأن الارتباط بمسارات التحول داخل منظومة الثقافة جعله يتأرجح بين الصناعة الذاتية والصياغة الشمولية القائمة على الانتقاء من التراث الإسلامي والمنجز الحداثي.

تتمثل المنهاجية النسقية(systémique) في إعادة ضبط التفكير الإنساني من وجهة نظر كلية وتفاعلية بين العلوم المعرفية كتجاوز للتصور الميكانيكي للذرة، وقد جاءت " لتقويض المنهجية التحليلية (analytique) التي تفصل ما بين العناصر والمعطيات وتركز اهتمامها على دقة التفاصيل والجزئيات، والنظرة المقولية التي تفرض حواجز فاصلة طبيعية موجودة مسبقا، والنزعة الوضعية التي تقر باستقلال الكائنات والأشياء بعضها عن بعض، والنظرية الذرية..."[1]، كما تتجلى في محاولة بناء نظرة شاملة تقعيدية من منطلق التعدد والدينامية، فجول دو روزناي لا يعتبرها " نظرية أو علما أو أداة كباقي الأدوات، بل أداة رمزية مكونة من مناهج متعددة، ومن تقنيات مستعارة من ميادين مختلفة. وهي مقاربة موحدة وعبر ميدانية، تمكن من تجميع وتنظيم المعارف بغرض ضمان فاعلية أكثر للفعل، وتحليل تعقد الظواهر المجتمعية والكونية"[2]

[1] محمد الداهي، ملامح المشروع النقدي لمحمد مفتاح، ضمن كتاب، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص242

[2] محمد الداهي، ملامح المشروع النقدي لمحمد مفتاح، ص243

فالنسقية أداة وإجراء نقدي لفهم وتأويل النصوص والخطابات ضمن فضاء تفاعلها وتداخلها، لكشف بنيتها ووظيفتها كنسق يحكمه نسق آخر يؤثر ويتأثر به، ومن هذه الفرضية تقوم استراتيجية مفتاح النسقية على ثلاث معطيات رئيسة تتمثل في: تعامله مع نسق واحد لبيان انتظامه وتفاعله كما فعل مع كتاب البصائر، وشعر الشابي، والبلاغة، ونص ابن البناء التي رأى فيها اتساقا وتماسكا يبرهن على وجود ثوابت إنسانية، إضافة إلى تحليله لأنساق ثقافية متداخلة قصد توضيح وحدة الأمة، وثالثا دعوته لتحقيب الثقافة المغربية التي ترتكز على نواة الاتحاد والجهاد.[1]وفقا لما سبق نلخص النسقية لدى مفتاح في نسقية التأليف، والتحليل النسقي للفكر الإسلامي، سنذكرهما على حدة،

2-1 نسقية التفكير والتأليف:

يؤكد الناقد على صعوبة توحيد مفهوم للنسق ذلك أنه يربو عن عشرين تعريفا، لكن الجامع الأنطولوجي المشترك بين تلك التحديدات يقوم على نواة الترابط بين مجموعة من العناصر أو الأجزاء المتمايزة فيما بينها[2]، وهذه الرؤية تتحكم في مجرى الممارسة النقدية لدى مفتاح إلا أنها تتجاوز ذلك الانغلاق إلى ما يمكن أن نسميه النسق المفتوح الذي يتسم بالدينامية والتفاعل، فالنسق الدينامي له دينامية داخلية وخارجية تحصل بتفاعله مع محيطه، وجانب هذه الدينامية إنما يتأتى من خصيصتها الخطية وغير الخطية.[3]

إن كتابات مفتاح النقدية تتميز بإجرائها النسقي لذلك نجده يعقد مشابهة بين النص ولعبة الشطرنج في محاولة لتوضيح ملامح مشروعه الفكري، يشير في سياق متصل أن "النسق اللغوي أو الخطابي متفتح بالضرورة لأنه مرتبط بتحولات المجتمع وبحالاته المتغيرة، ولذلك كلما راعى المنتج للخطاب مقامات الخطاب كان أقرب إلى الإقناع والإمتاع. فالنسق

[1] ينظر، محمد الداهي، ملامح المشروع النقدي لمحمد مفتاح، ضمن كتاب، التأصيل المنهجي والتأصيل المعرفي، ص243

[2] ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص158-159

[3] ينظر، محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص135

اللغوي، إذن منغلق ومنفتح في آن واحد"[1]. تقودنا هذه المسألة إلى استشكال معرفي تضمره كتابات محمد مفتاح، كيف تمثل الناقد النسقية ؟ وما مبادئ التفكير النسقي؟

يشكل النسق مفهوما مؤطرا لكتابات محمد مفتاح، لذلك اختاره عنوانا فرعيا لكتابه التلقي والتأويل، ويتجسد هذا الأمر إضافة لما سبق ذكره فيما نطلق عليه نسقية التأليف، فقراءة كتاب تقتضي قراءة السابق واللاحق عليه، لأن أعمال الناقد متداخلة ومترابطة فيما بينها فهو يشير إلى ذلك في مواضع مختلفة فكتاب التلقي والتأويل" تعميق للبحث في بعض المسائل التي طرحناها في كتاب مجهول البيان. فقد آثرنا هنالك مسألة علاقات الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بالمنطق الصوري، ومسألة العلاقة بين الاستعارة وبين قياس التمثيل، ومسألة التأويل وحدوده.. الكتاب الحالي يهدف إذن، إلى ترسيخ ما ورد في كتاب مجهول البيان يطرح فرضية الضرورات البشرية وإلى توضيح مبادئه الإنسانية الطبيعية والإنسانية الكونية..."[2]

يتنزل كتاب التشابه والاختلاف مكانة الكشف عن المبادئ والمفاهيم وما استغلق فهمه في كتاب التلقي والتأويل، فهو يوضح مسألة انتظام الكون والقواعد المؤسسة للفلسفة الهرمسية، كما يناقش قضية التشتت والاضطراب في كتاب البصائر لأبي حيان التوحدي، ليبرز الانتظام والتناسق الذي يحكم تأليفه، فهو بهذا يدفع الأغلوطة القائمة على عدم التماسك، ويثبت مرة أخرى نسقية التأليف لدى التوحدي، وبعدها لدى الشابي متخذا في ذلك منهاجية نسقية شمولية، أعلن عنها في ثنايا مؤلفه.

يشير مفتاح في مقدمة كتاب مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة إلى أنه يعتبر "امتدادا نظريا ومنهاجيا وتطبيقيا لكتب مجهول البيان والتلقي والتأويل–مقاربة نسقية– والتشابه والاختلاف –نحو منهاجية شمولية–، والمفاهيم معالم–نحو تأويل واقعي، يتجلى

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص48

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص07

الامتداد في المقاربة المعرفية، والتناول النسقي..."[1]، تكمن نسقية التأليف والتفكير في خطاب الناقد، في ذلك التلاقح والتناسل الذي يربط " نسقا عاما، أو عقدا دلاليا ناظما، يعز على أي باحث تفحص جزء منه بعيدا عن الأجزاء الأخرى، لأن الغاية التي يجري إليها هذا المشروع في المحصلة، هي تشييد إجرائية نقدية شاملة تستمد فاعليتها من مختلف النظريات والمناهج النقدية".[2] إذن يمكن القول إن نسقية التأليف لدى مفتاح نابعة من أوليات الصياغة الشمولية والتعاقبية لديه، فكتاباته بمثابة العقد المتصل الذي يصعب فكه إلا بالعودة للآخر.

2-1 نسقية الفكر العربي الإسلامي:

لم يكتف مفتاح بتتبع مفهوم النسق، أو بتوضيح ملامح تفكيره النسقي، وإنما سعى إلى إبراز معالم نسقية الفكر الإسلامي لدى ابن البناء، السلجماسي، وابن عميرة، معتمدا معطيات التحليل الثقافي النسقي متجاوزا أطروحات الدراسات الثقافية بعد البنيوية، إلى محاولة التأسيس لمقاربة نسقية تأخذ النص في شموليته وانفتاحه على أنساق مختلفة دون إغفال خصوصيته اللغوية وهويته العلاماتية، مرتكزا على تصور تاريخي للأدب وفق رؤية ميشال فوكو التحقيبية، يقول مفتاح " إن التحليل النسقي مع إعطائه سيرورة تاريخية غير مقطوعة، ضرورة لإدراك أنساق الثقافة المغربية، ككل والنسق الأدبي بصفة خاصة وعقلنتها"[3]

لقد كان الناقد مقتنعا بوجود رؤية نسقية تؤطر التفكير اللغوي والبلاغي والشعري والفلسفي، وذهب أبعد من ذلك إلى نسقية القرآن الكريم لما يحتويه من انسجام واتساق، وقد رأى بأن الفكر السلطوي التجزيئي والشعبوي حال دون تشييد هذه النسقية، لذلك حاول مفتاح

---

[1] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد العربي والمثاقفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص07

[2] عبد الغني بارة، في إجرائية النقد وطابعه الكلي عند محمد مفتاح، قراءة في خطاب المفاهيم، ضمن كتاب التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص48

[3] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تنظير وإنجاز، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1990، ،ص49-50

إعادة تحقيب الثقافة المغربية لترسيخ هذه الرؤية، ونجد لدى العمري مقاربة قريبة منها تؤكد هذه الفرضية حيث يقول " تقوى مفهوم النسق والبنية في البحث العلمي العربي منذ البداية، عندما غلب القياس على الرواية. القياس الذي يقوم على استقراء الظواهر واستخراج نظامها الخفي الذي يترجمه الاطراد، كان الوصول إلى النسق الإعرابي الفاعلية والمفعولية والظرفية، وما إلى ذلك من الأنساق المطردة. وكذا كشف النسق الصرفي والنسق العروضي دعما حاسما للاتجاه النسقي في التفكير العلمي العربي..."[1]

تتضح معالم التفكير النسقي في الفكر الإسلامي ضمن فضاء البحث في بنية اللغة والمنطق والبلاغة والشعر والفلسفة من خلال مراعاة شروط النسق العام للتواصل، ومن أمثلة ذلك يقدم مفتاح مبادئ التفكير النسقي لدى التوحيدي من خلال التصنيف العام للعلوم ، وأقسامها لدى ابن خلدون؛ حيث يجد بأنها متداخلة متفاعلة ونابعة من مصدر واحد، ، ففي كتب البلاغة " تداخلت عدة أنساق معرفية أساسية، فهناك المنطق الصوري. وهناك الأصول، وهناك النحو، وهناك النقد الشعري. وقد امتازت كل هذه المؤلفات البلاغية بهيمنة نسق عليه من بين الأنساق الأخرى. هيمن النسق الرياضي عند ابن البناء، وخصوصا مفهوم التناسب، وهيمن توظيف المقولات في كتاب (المنزع البديع) للسلجلماسي، وسيطرت نظرية التحديد والقياس والتنبيهات لابن عميرة"[2]

كما تجدر الإشارة إلى أن التقاطع بين المعارف تثبت فرضية تداخل الأجناس، وتوضح مسار التفكير النسقي، فرغم التباين الشكلي بين البلاغة والنحو والشعر والتصوف والتاريخ إلا أن التعالق الوظيفي موجود، فحسب مفتاح فهذه " الأجناس تتداخل بعض التداخل مما يجعلها تكون سلسلة مترابطة الحلقات، إن تلك الأجناس جميعها تكون نسقا كبيرا هي عناصره المتعالقة المترابطة المتمايزة، وكل جنس منها نسق فرعي، وكل نسق فرعي ينحل إلى أنساق صغرى، على أن النسق ليس مفتوحا إلى مالا نهاية ولكنه مسيج

---

[1] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ط2، أفريقيا لشرق المغرب، 2010، ص15

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص20

بحدود من وضع المحلل المتفاعل مع محيطه والمعتمد على تجربته الثقافية وكفاياته الفطرية والتخييلية"[1]

ثانيا: القراءة النسقية وجدلية التأويل بين ضوابط النسق وتفاعلات السياق:

تبنى القراءة النسقية للنص لدى مفتاح على تحليل بنيته انطلاقا من تصور معرفي يمزج بين ضابط النسق وضرورة الاستفادة من السياق، دون الإخلال بشروط الحصر القائمة على تمثل مناهج تساعد على تأويله، فالغاية ليست الوصول إلى المعنى، وإنما بناء الدلالة العامة بمعنى الوصول إلى البنية العميقة التي تحكم البنية السطحية، ولأجل ذلك نجده يعمل على تأسيس فرضية قوامها التحليل والتأويل من خلال حركية مستمرة بين بنيات النص وأنساقه المعرفية.

إن الحديث عن القراءة النسقية لدى مفتاح يجرنا إلى توضيح ملامح التأويل لديه، وكيف تعامل مع نصوص شعرية وبلاغية، فالقارئ للوهلة الأولى يعتقد بوجود نظرة بنيوية مغلقة، إلا أنه سرعان ما يعدل عن ذلك عندما يلاحظ حضور فاعلية السياق في قراءة وفهم قصيدة ابن زيدون مثلا بمفاتيح سيميائية وشعرية وتداولية، كما سيلاحظ هيمنة القراءة الداخلية للمتن البلاغي من وجهة نظر مختلفة تماما، إذ نجد الناقد يتبع منهجية نسقية تعتمد على الداخل فقط من خلال تمثل البنيات الثنائية والثلاثية والرباعية، والقياس والمنطق خاصة لدى ابن البناء والسلجماسي، حيث تحضر نظرية التناسب.

بالعودة إلى الخطاب الشعري وكيفية تحليله نروم في البداية توضيح الحد المفهومي لمصطلحي النص والخطاب لدى مفتاح، ومنهجيته في التحليل ثم نقف عند مستويات التحليل اللساني لنصل إلى ضوابط التأويل لديه كما هي في كتاب التلقي والتأويل مقاربة نسقية، وكتاب مجهول البيان.

1-مركزية النص لدى محمد مفتاح:

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص20

حاول مفتاح رصد مفهوم النص والخطاب في الثقافة العربية والغربية، وتتبع تطور دلالتهما في المعاجم اللغوية والمتخصصة، فالخطاب مشتق من مادة خطب ويقتضي وجود طرفين وتوفر آليات للحوار، فهو أشمل وأعم، أما النص فيرتبط بالكتابة ويستند إليها، ويدل على الإظهار والتعيين وله بداية ونهاية، وأمام هذا التداخل يوضح مفتاح بأن سبب الخلط يعود إلى الخصائص المشتركة وإلى الخلفيات المعرفية وتطور المنهاجيات التحليلية، وعليه اقترح الناقد تمييزا بينهما مفاده أن "النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة ومتسقة، وإن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة ومتسقة ومنسجمة. ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف، وغيرها من الروابط، وبالتنسيق ما يحتوي أنواع العلاقة بين الكلمات المعجمية، وبالانسجام ما يكون من علاقة بين العالم والنص والعالم والواقع، وما دمنا أخذنا بمفهوم الخطاب فإن مقتربنا سيعير الاهتمام إلى بنية الخطاب ووظيفته"[1]

يقوم تمييز الناقد بين مفهومي النص والخطاب على أسس لسانيات النص، تحديدا ماقدمه جون ميشال آدم، وهو تمييز تعليمي حاول به حصر النص في الاتساق وتوسيع الخطاب ليشمل الانسجام والسياق، إلا أن هذا الفصل لا يعدو أن يكون مقترحا جزئيا، فمفتاح في بعض الأحايين يماثل في استعمالها، إلا أنه في مواضع يتبنى مصطلح النص دون الخطاب، كما في كتابه دينامية النص، وفي كتاب المفاهيم معالم، وفي كتاب النص من القراءة إلى التنظير، فهو يقر بوجود خلط واضطراب في نقل هذا المفهوم وفي التعامل معه لغياب تصور نظري ومنهجية علمية، ومرد ذلك قصور ترجمة المفاهيم، فألقى الناقد الضوء عليه من وجهة نظر تاريخية مقارنة.

يستند مفهوم النص–حسب مفتاح– إلى البعد الكتابي ويجعل الكتابة وسيطا وحدا تأسيسيا له، وهو بذلك يقتفي أثر بول ريكور في تعريفه للنص، يقول مفتاح " النص على الحقيقة يطلق على ما هو مكتوب.., ومقياس النص على الحقيقة هو الكتابة التي يتولد

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص35

عنها تواشج العلاقات بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معينين، ويطلق على هذا التواشج الاتساق والانسجام"[1]، الملاحظ أن الناقد يخلط بين النص والخطاب، فحسب التمييز الأول الذي قدمه، ذكر بأن خاصية الانسجام من خصائص الخطاب، وبالتالي يقود هذا التداخل إلى فهم صعوبة التمييز.

يتحدد مفهوم النص ببنيته ووظيفته، وبطبيعته التناصية القائمة على التطابق؛ بمعنى تساوي النصوص في الخصائص البنيوية، وعلى التفاعل أي أنه يبنى على غيره، وعلى التداخل فيما يسمى بالاستفادة من العلوم والنهل منها من أجل صياغة نهائية، وفي كل هذا إقرار بضرورة تفعيل السياق في الإنتاج والفهم والتأويل.

2-النص واستراتيجيات القراءة(المنطلقات التحليلية للخطاب الشعري):

يقوم تحليل النص الشعري لدى محمد مفتاح على البنية والوظيفة فهو يعنى بالنسق والسياق، لأن الظاهرة الأدبية ظاهرة تاريخية تنتمي إلى نسق عام، وهي وليدة فاعلية لغوية وثقافية واجتماعية، وتكمن هذه الفرضية المفتاحية فيما قدمه شميث، وإفن زهر، والناقد الكندي كليمان موازان وهي فرضيات نابعة من نظرية الأنساق المتعددة التي ترى بأن الأدب نسق ينتمي إلى نسق عام، ودراسته تقتضي دراسة " مكوناته الداخلية بطريقة بنيوية، وتحديد علاقة هذه المكونات بعضها ببعض وعلاقة النسق برمته بأنساق أخرى بطريقة نسقية، ثم ربط الأنساق الفرعية بنسق الأنساق (المجتمع)"[2]

يخضع تحليل الظاهرة الأدبية إلى فهم عناصرها الداخلية وتفعيل عناصرها الخارجية من شروط إنتاجية وتداولية فالأدب " عامة والتاريخ الأدبي خاصة يشكل نسقا معقدا تتداخل عناصره(الأنساق الفرعية) وتتعالق وتتفاعل بحكم الطبيعة التواصلية/الدلائلية/التداولية التي يتوسل بها في إنتاج خطابه، إذ من الممكن أن تحلل فكرة الأدب على نحو أفضل باعتبارها ظاهرة تاريخية إذا ما تناولناها نسقا مرتبطا سياقيا، بتطور فكرة النسق اللساني، فقياسا على

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص39

[2] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص196

هذه الفكرة يستبدل مفهوم (الأدب نسقا) البحث عن الوقائع أو المعطيات الخاصة بالعناصر المادية للظاهرة من خلال اكتشاف وظائفها. هكذا وبدل كتلة من العناصر المادية المتراكمة تطرح المقاربة النسقية فرضية العناصر الوظيفية منظورا إليها في تداخلها وترابطها وتعالقها..."[1]

يؤسس مفتاح منطلقاته التحليلية للنص الشعري على مجموعة من القواعد التأسيسية والفرضيات السياقية، فهو يرى بضرورة فهم النص باعتباره كلا شاملا، أي بنية عامة فنونية ابن زيدون مثلا ليست نصا معزولا عن نسقه الأدبي والاجتماعي والثقافي، فهي تعبر عن بنية عامة هي " الاتحاد والجهاد"، وهي بنية كبرى وسمت الشعر الأندلسي.

لقد قام مفتاح بدراسة قصيدة أبي البقاء الرندي انطلاقا من مسوغات تراثية وحداثية، فجمع بين عناصر الشعرية العربية والغربية، متكئا على مقولات النقد القديم لدى القرطاجني وابن جني، وقد أسهم هذا الدمج المعرفي في فك شفرات النص الشعري، إلا أنه قبل ذلك لجأ إلى استثمار المعطيات الخارجية من شخصية الشاعر، وظروف القصيدة، وحياتها فاستفاد من المؤشرات التاريخية التي تولدت عنها النونية وكذلك قارنها بنصوص توافقها في البنية والمرحلة، فجاء تحليله وفهمه مكتفيا لشروط الدراسة النصية والتاريخية المقننة التي لا يقصد بها التأريخ للأدب وإنما التزود بالمعطيات لفك المغاليق، من قبيل المصادر التاريخية التي اعتمدها كرواية الأزهار، والذخيرة السنية، وقد لاحظ بأن النص يعتريه حذف بيت شعري.

على الرغم من التعارض الإبستيمولوجي والمنهجي بين القراءة النسقية والتاريخية، إلا أن الناقد يؤكد على إيجابيات الموازنة فهي " تجنبنا الوقوع في اللاتاريخية بإسقاط مفاهيم عصرنا وهمومنا على القصيدة بغير دليل وتمنعنا من النظر إليها بمعزل عن باقي الآثار المعاصرة لها. سواء أكانت شعرية أم تاريخية أم فقهية أم نقدية...كما أن بعض مغازي القصيدة وتفسيرها للتاريخ لا تدرك إلا بموازنتها بنظرة مؤرخي العصر إلى تطور الأحداث

[1] شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص197

بالجزيرة وتأويلهم إياها..."[1]، من المؤكد أن عملية التحليل ليست يسيرة، وأن استثمار الجوانب التاريخية لا يكون عشوائيا وإنما يجب انتقاء المفيد فعلى " المحلل أن لا ينساق مع تداعياته المعرفية، ولكن عليه أن يراعي ما يسمى بمبدأ "التأويل المحلي" الذي يعير الانتباه إلى السياق المحيط باللفظ أو بالجملة، ووحدته، والمحاذاة الزمانية والمكانية، والعلاقات المعجمية وتفضيل المعنى الأقرب على الأبعد، ومقصدية الشاعر"[2]

يلح محمد مفتاح على ضرورة تسلح المحلل بعتاد منهجي واستراتيجية مضبوطة أثناء تحليله للنص الشعري، ويشير إلى أهمية المعرفية الخلفية والإطار لأنهما يمدان المحلل بما يساعده على الفهم والتأويل، في ظل توفر أوليات عامة تتمثل في علاقة النص بالنصوص الأخرى، والمقصدية والتفاعل، فأولا يجب أن نضع النص في إطاره الخاص والعام، ثم نستحضر ما يكونه كفضاء تواصلي، ففي نص "غبار الكائنات" لمحمد الخمار الكنوني، ينتهي مفتاح إلى وضع خطاطة ذهنية تتمثل في حكاية عاهرة مسنة اعتادت ارتياد شوارع المدينة ليلا بحثا عن الزبائن، تخرج في كامل زينتها لتجذب الرجال، وهذا دأبها منذ سنوات مما أدى إلى تعاقب الأجيال عليها حتى صارت دون قيمة لدى البعض، مما دفعها إلى عرض جسدها للتخريب لزبون مغفل. هذا الإطار يسهم في فهم دلالات النص ومقاصد الشاعر والتي يختزلها مفتاح في السخرية من ممارسات المومس، والدعوة إلى العفة وصيانة الجسد من القذارة، وقد استند في حكمه هذا إلى الإطار اللغوي والطبيعي.

يساعد السياق في قراءة النص الشعري من حيث البنية والوظيفة التداولية، وذلك بتحديد عوامل الخطاب من متكلم ومخاطب وزمان ومكان وعلاقة مقامية، فالنص الشعري ليس مجرد وثيقة أو فراغات وإنما هو بنية نصية دالة، ونسق ينتمي إلى نسق عام، وهو حالة من التشعب والتشظي والانسجام غير المعلن عنه، "فالمبدع مدفوع بالطبيعة البشرية والخصائص اللغوية وجنس النص والسياق، والمحلل محكوم بنفس الإكراهات، ولكن لكل من

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، 21-22

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، ص60

المحلل والمبدع تجربة خاصة تجعل كلا منهما يسير في مسار معين. إن المبدع والمحلل مسيران من قبل المعرفة الخلفية المختزنة في الذاكرة المتصرف فيها من قبل الخيال"[1]

تكون المعرفية الخلفية بمثابة البوصلة المؤدية للفهم والتحليل، فغزل ابن زيدون يجب أن يدرس في علاقته بنصوص أخرى انطلاقا من فرضية التناص، وعنصري التشاكل والتباين، فلو شئنا تحديد إطاره العام فهو الغزل العربي، أما إطاره الخاص فهو الغزل الأندلسي، وعليه يمكن حصر موضوعاته في الحب والفراق، وفي صفات المحب من حزن وبكاء، وسقم وتحمل، وصفات المحبوب كالتمنع والهجران، في جين تتمثل المساعدات في الرسائل والنظر، إلا أن المعيقات يختزلها الناقد في المجتمع، وعليه يمكن القول إن هذا الغزل يتناص ويتقاطع مع ما جاء في كتاب طوق الحمامة، ويتشاكل مع الغزل العربي، إلا أن الإسقاط التام لهذه المعرفية الخلفية سيؤدي إلى نتائج مغلوطة، لذلك وجب الانتقاء والتمعن وتغليب التحليل النسقي للبنية الصوتية والتركيبية على المعطيات السياقية[2].

قدم مفتاح صياغة نظرية لتحليل النص الشعري تجمع بين المستوى العمودي والأفقي وهي فرضية مستقاة من الشعرية والتداولية ولسانيات النص، فقد رأى بوجود مبادئ أولية تتحكم في اشتغال أي نص، وحاول اختبارها على نص القدس لأحمد المعداوي، وهذه المبادئ هي المقصدية فكل نص يخفي قصدا معينا كالسخرية، والعتاب وغيرها، وكل نص يتفاعل مع غيره من النصوص، وكل نص يتولد " بتحويل المعجم أو المقولات النحوية والمعنى جميعا، فقد يكون في المعجم تراكم أحيانا وتقابل أحيانا أخرى، والمقولات النحوية تتصل فيما بينها، فالخبر يقابله الإنشاء...فقد يظهر للقارئ أن النص سردي تماما، ولكن الأمر ليس إلا خدعة فقد يحتوي على تقرير ووصف وإنشاء..."[3]، كما يجب الأخذ بعين الاعتبار مقولة الزمان والفضاء لأن كل نص يتمخض عن زمن ومكان ويؤسس زمانه

[1] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص32

[2] ينظر، محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص34

[3] محمد مفتاح، دينامية النص، ص51-52

وفضاءه النحوي الداخلي والخارجي، كما أن كل نص منسجم بالضرورة تحكمه روابط معجمية وتركيبية وقيود دلالية، فرغم التشتت الظاهر إلا أنه في العمق منسجم.

بهذه الطريقة يتجاوز محمد مفتاح التحليل البنيوي المغلق " ليشيد تحليلا بنيويا أكثر انفتاحا، يهتم بمقاصد الكاتب، وهيئة الخطاب، ومقتضيات الأحوال، وربط النص بخلفياته المتعددة، وهذا ما استثمره فيما لحق من كتبه...مركزا على كونية وعالمية المناهج والنظريات، مع الحفاظ على خصوصية النص وهويته العربية الإسلامية..."[1]، وهو انفتاح على المرجع الخارجي والسياق قصد إحداث تناغم نصي، فكما يقول إمبرتو إيكو " لا أكثر انفتاحا من نص مغلق، إلا أن انفتاحه يكون من فعل مبادرة خارجية، بل يكون طريقة في استخدام النص، وليس طريقة بها...ويتحصل لنا نص(مفتوح) كلما أدرك المؤلف المغزى الذي يقتضي استمداده من الترسيمة"[2]. وعليه يمكن اعتبار المؤلف والقارئ استراتجيتين نصييتن بتعبير إيكو، فلو رمنا تحليل ظاهرة التنغيم في الشعر وجب استحضار السياق نظرا لغياب المحددات النصية الكافية لتأويل العملية.

بعد الدمج المعرفي بين النسق النصي، والسياق الخارجي يقر مفتاح بأهمية العنوان ودوره مقتفيا أثر جنيت في وصف العنوان بالعتبة النصية، باعتباره مساحة دلالية، فهو بمثابة الرأس للجسد، " فعملية (القاعمة) هي فهم معنى "القدس" وإيحائها، وعملية(القمعدة) هي توقعنا ما سيتلو هذا العنوان من جمل ومن مضمون"[3]، فعلى المستوى الموضوعاتي تحيل القدس إلى دلالات معجمية كثيرة منها: الحزن والأسر، والهزيمة، وفقدان التاريخ، وماضي إسرائيل وحاضرها، فللقدس بعد تاريخي وحضاري وديني، إلا أن هذا " التصنيف

---

[1] عبد الحق بلعابد، دينامية النص(بين عتبات التنظير وعلامات الإنجاز)، ضمن كتاب محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح، ص175-176

[2] إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 1996، ص71-72

[3] محمد مفتاح، دينامية النص، ص60

ليس إلا بوصلة توجهنا في سراديب القصيدة وليس كل شيء، فالشعر بنية ذات عناصر متضافرة(أصوات، ومعجم وتركيب ودلالة) فالدراسة المعجمية، وحدها، تسيئ إلى النص الشعري لأنها تفصل الألفاظ عن سياقها التركيبي أي عما قبلها وما بعدها..."[1]. وعليه فإن النواة الأولى لعنوان القصيدة المدروسة من طرف مفتاح تحتمل : القدس الأسيرة، وهذا الترجيح جاء نتيجة السياق المعجمي والتداولي للنص.

في المحطة الموالية، يشرع الناقد في قراءة نسقية لسانية، فيؤسسها على مستويات التحليل اللساني المعروفة: الصوتية والمعجمية والتركيبية والمقصدية، ففي نونية ابن زيدون يرى بأن الصوت لا يحمل دلالة في ذاته، وهو رأي يعارض به توجه ابن جني والدراسات الصوتية الحديثة، رغم أن مفتاح يأخذ من هنا وهناك ليركب في الأخير بين المتناقضات، ففي دراسته للمستوى الصوتي للنونية خلص إلى دلالة الحزن وهي دلالة مستقاة من فرضية سياق القصيدة، وغرضها الشعري(الرثاء)، ومن دلالة الأصوات والحركات يقول " وأما توزع الأصوات فقد وردت الحروف المائعة والحروف المهموسة والحروف المجهورة، وأكثرها ترددا الحروف المائعة، وتليها المجهورة وأقلها ترددا الأصوات المهموسة...على أن أكثر الأصوات المترددة هي الشفوية التي تدل على الحزن"[2]

بهذا تتأكد قيمة الأصوات ورمزية تشاكلها، فللصوت بعد مادي ونفسي واجتماعي، وهو نواة دلالية لا تخلو من الوظيفة التداولية، لأن عملية انتقاءه تخضع لضوابط ذوقية ولغوية، إلا أن تحليله لايزال محط نظر، فلا يمكن الجزم بالإحصاء وبالتالي " تبقى دراستها ذوقية لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها، على أن هناك شرطا ضروريا ولكنه غير كاف، وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة، ولكن هذا الشرط بدوره يصيبه الشك..."[3]، فعملية تحليل الأصوات في الشعر لا تخضع

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص61

[2] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص62

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص36

لمقاييس بعينها، وإنما تخضع إلى رمزية التشاكل والتردد وهذا ما دفع الناقد إلى القول بقيمة المقاطع الصوتية والحركات، ففي البيت الأول من النونية يلحظ بأنه مما " زاد من نغمة الحزن هذه المقاطع الطويلة المكونة من (ص. ج. ح) والحركات هي العامل الحاسم في خلق الكلمة العربية ومعناها، ونجد المقاطع الطويلة في (ذا. ما. صا. نو. لا. طي. سا. نو) ففي هذه المقاطع امتداد للصوت يصوت آهات الشاعر المكلومة..."[1]

فسيمياء الحزن بادية في نص ابن زيدون وهي تعكس سلطة الدهر على الإنسان وما يصيب هذا الأخير من النوائب والمصائب والأحداث " وقد تحققت تلك الخيبة، وذلك الحزن على المستوى الصوتي من خلال المقاطع الصوتية أو ما يمكن أن نسميها الوقفات الصوتية، لأنها في الغالب تحتوي صوتين يحدث وقف بعدهما، وفي تلك الوقفة يحضر الحزن والألم معنويا"[2]، كما ينوه برمزية الكلمة وما يعتريها من تقليبات كظاهرة التجنيس مثلا، فلهذه البنية الصوتية قيمة كبيرة في الشعر لا يمكن أن يغفلها الباحث.

بالانتقال إلى المستوى التركيبي نجد الناقد يولي اعتبارا للتركيب النحوي، والبلاغي، ويرصد من خلالها ظواهر نصية كالجمل الاعتراضية ووظيفتها، وظاهرتي التشاكل والتباين، والتقديم والتأخير وعلاقة النحو بالمنطق، أثناء تحليله للبيت الشعري رأى بأن للجملة الشرطية وظيفة في تجسيد المعنى، وهو ذاته ما تمده الجملة الاعتراضية التي يؤدي حذفها إلى اختلال المعنى " بمعنى أن الشيء إذا تم في زمان ومكان معينين ناله النقص، أو أن الشيء إذا ما تم فإنه ينقص بصرف النظر عن الزمان والمكان ويتضح من سياق الكلام والسياق التاريخي العام أن الشاعر يقصد بتعبيره الإطلاق على أن هذا الإطلاق تنقصه تجربتنا الحياتية. فليس كل شيء تام ناقصا، فإذا ما كان الإنسان حينما يصل سنا معينا يبدأ يشيخ ويتناقص فإن بعض الأشياء كلما اكتملت زادت حسنا وبهاء"[3]

---

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص62

[2] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص140

[3] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص64-65

يجد مفتاح تخريجا لهذه الظاهرة من الناحية المنطقية ومن الناحية الشعرية التي حصرها في خرق العادة؛ بحيث عبر الشاعر بالنفي عن النهي " فلم يجد وسيلة لغوية تسعفه فعبر بتركيب يدل على الحال "فلايغر" إذ هو مضارع منفي، ولكنه يتضمن نهيا، والنهي ينسحب على المستقبل، وقد يزداد الخرق في البيت إذا ما جارينا القدامى في فهمهم للمجاز، فتم الشيء مجاز عقلي، علاقته السببية، وطيب العيش مجاز أيضا لإضافة الصفة فيه إلى الموصوف"[1]، فهذا الخرق يحدث على المستوى الاستبدالي، ومن هنا " يتقاطع محمد مفتاح مع مقولات جان كوهن التي تؤكد الطبيعة الانزياحية للخطاب الشعري، هذا الانزياح الذي من الممكن أن يقع على المستويات اللسانية أو على مستوى المنطق الذي يحكم أفكار ودلالات النص، فالتغريب النصي هو انزياح يتم عبر أسلوب خاص يتجاوز ما هو شائع وعادي ومطابق للمعيار العام المألوف"[2]

تبدو عناية مفتاح بالمستوى التركيبي واضحة من حيث التركيز على الوحدات الكبرى والصغرى، وعلى بنية التشابه والاختلاف، أو ما يسمى في تحليل الخطاب بالتباين والتشاكل، فعملية التحليل تقف على استراتيجيات تخاطبية مهيمنة في النص، مثلا ظاهرة تساوي الأبيات أو المعادلة، ففي نونية ابن زيدون " تشابه الشطر الأول من هذا البيت السابق في البناء النحوي من حيث التركيز على بؤرة معينة من التعبير لإضافة معنى جديد وتوكيد للتعبير الذي يكتنف البؤرة"[3]، وقد جاء هذا التساوي على مستوى الصوت والكلمة والجملة، فقد احتلت في كل منهما الجملة الاعتراضية الموقع نفسه، ويمكن تلخيص وظيفة هذا التشاكل التركيبي في " دلالته على التكرار والإلحاح والدوران من حيث الفعل النحوي، وعلى الانسياب والانهمار، الذي لا يحصره حاصل، والاكتساح الذي لا يعرقله أي شيء على مستوى الفعل الاجتماعي"[4]

---

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص65

[2] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص142

[3] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص69

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص73

وداخل التشابه يوجد اختلاف يعبر عنه بالتباين على مستوى الجملة الاسمية والفعلية والخبر والإنشاء، والنهي والنفي، وتجدر الإشارة إلى أن الهدف من دراسة التركيب " تبيان دور العلائق النحوية في المعنى وفي جمال النص الفني"[1]

3-ضوابط التأويل بين نسقية النص ونزوع الذات:

يرتبط التأويل بكل الظواهر الإنسانية، الدينية والتاريخية والحضارية والأدبية، فهو نشاط وفاعلية يمارسها الإنسان إزاء الكون بدرجات متفاوتة، وبناء على هذا التصور عمل الكثير من الدارسين على ضبط قواعد له تتأرجح بين القوانين المجردة والطبيعة البشرية. ويعتبر محمد مفتاح من الذين أولو عناية خاصة بالتأويل في كتبه دينامية النص، مجهول البيان، التلقي والتأويل، المفاهيم معالم، مشكاة المعالم، حيث جاء جهده التنظيري غير منفصل عن التطبيقي قصد تقديم صورة واضحة للمتلقي.

يعتبر التأويل مفهوما جامعا لمفاهيم متعددة، وهو قديم وشائك ومعقد يعبر عن أبعاد فلسفية وسياسية واجتماعية كما يسعى للكشف عنها فقد أكد محمد مفتاح على ارتباطه بخلفيات يجب على القارئ معرفتها فلا " ينبغي أن لا يغرب عن بال القارئ العربي والإسلامي المعاصر أن لكل تيار تأويلي مشروعه الفكري والسياسي الخاص به. فإذا ما انحاز إلى تيار معين، فإنه انحاز إلى مشروعه. لذلك، فإن على ذلك القارئ أن يحلل الأسس الابستيمولوجية والتاريخية الخاصة بكل تيار حتى إذا انحاز ينحاز عن بينة وإذا رفض يرفض عن بينة"[2]، ولذلك اعتنى مفتاح بمشاريع التأويل الاسلامي من حيث بنيتها ووظيفها محاولا الكشف عن طابعها البنيوي والنسقي والعلائقي ليثبت فرضية الاتحاد والجهاد، ويؤسس لضوابط تأويلية إسلامية وعالمية.

---

[1] حليمة وازيدي، المقاربة السيميائية للنص الشعري، ضمن كتاب التلقي والخطاب، دراسات في النقد المغربي الجديد: محمد مفتاح، سعيد يقطين، المصطفى شاذلي، إعداد وتنسيق، عبد المجيد نوسي، سلسلة أعمال وحدات التكوين والبحث، ع1، المغرب، ص47

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص144

إن النص غلى الحقيقة أو على المجاز موضوع للتأويل، لكن درجات تأويله متفاوتة من نص إلى آخر، ومن متلق إلى آخر ومن سياق إلى آخر، وهذا ماأدى إلى ظهور اجتهادات مختلفة تناسلت لتصبح مشاريع تأويلية تعبر عن مساعي فكرية وسياسية وإيديولوجية، ولذلك حاول مفتاح تتبع تلك التيارات قديما وحديثا لدى الغرب والعرب من أجل تقديم صورة بينة عن واقع هذه الممارسة، فبدأ حديثه عن تيارات التأويل الإسلامي(الحنابلة والظاهريون، الشيعة، المالكية والشافعية والحنفية)، ليخلص إلى ما عرضه الشاطبي حول أوليات التأويل وأصنافه الباطني الصحيح، والباطني الفاسد، ومن نتائج تفكير الشاطبي رفضه تحميل مالا يحتمل من المعاني، وعليه فإن التيار الإسلامي يهتم بالنص الديني وتفسيره وتحصيل معانيه.[1]

أما خلاصة التيارات التأويلية الإسلامية فيجملها مفتاح في الجمع بين المعنى اللغوي الظاهر والمعنى الرمزي الباطن، ولا تكاد تخرج عن مقاييس عامة تضبط هذه الأولية الإنسانية المتمثلة في الطبيعة البشرية؛ بمعنى أنه على المؤول أن يبحث في النص عن تخريجات تتعلق بالضرورات الخمس الموجودة في الدين، فعملية التأويل يجب أن تراعي تلك المقاصد، ويجب أن تتعالق بالمساقات؛ أي ما يسبق التأويل ومايليه، وتتم هذه العملية بمراعاة السياق تجنبا للتناقض.[2]

في مقابل ذلك قدم إضاءة منهجية عن التيارات التأويلية الغربية الحديثة، ابتداء بالانثروبولوجية والسيميائية مرورا بالتفكيكية ليصل إلى التيار الفلسفي ، ولكن الملاحظ في هذه التيارات أن الأكثر قربا من مشروع مفتاح ماقدمه إمبرتو إيكو عن التأويل.

[1] ينظر، محمد مفتاح، مجهول البيان، ص98

[2] ينظر، محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 98-99

3-1 مفهوم التأويل لدى محمد مفتاح:

يأخذ مفتاح على عاتقه تقديم تصور معرفي عن التأويل وضوابطه ضمن مشروع نسقي مفتوح، يؤمن بضرورة التأويل المحدود ويرفض اللانهائي، وهي رؤية نسقية وبنيوية تقوم على أوليات ثنائية تتجاوز القياس الأحادي، ولذلك نجده يعرف التأويل بأنه " يعكس الأوليات والمبادئ والأعراف ومشاغل أمة من الأمم، ومشاغل أفراد من أفرادها، ولهذا فالتأويل يختلف من أمة إلى أمة. ومن فرد إلى فرد من داخل الأمة نفسها، بل قد يختلف اختلافا جزئيا أو كليا لدى الفرد الواحد، لأن التأويل عملية تاريخية وتأريخانية، بمعنى أنه خاضع لإكراهات التاريخ ومستجيب لها. وأنه صانع للتاريخ وثوراته..."[1]، يتسم هذا التعريف بالعمومية والإطلاق والشمولية، ويؤكد على سمة الاختلاف كما نص عليها ديسوسير، كما أنه تعريف يتضمن حدودا تتمثل في التاريخ، بمعنى أنه على المؤول أن يستفيد من المعطيات التاريخية ويتجنب تطبيقها بشكل تعسفي، والمقصود بصناعة التاريخ أن ما وصلت إليه الأمم من نتائج فكرية كان سببه التأويل المضاعف بتعبير إمبرتو إيكو.

يضيف مفتاح تعريفا آخر للتأويل يرى فيه بأنه " عملية ضرورية لكل كائن بشري سوي يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها. وتقوده عملية التعرف على الظواهر إلى معرفة ماخفي منها ومابطن. وإذا كانت الظواهر أو الأفعال، أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع ما يستنبطه من معارف وعادات وأعراف، فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر، أو ضروب السلوك أو الأفعال، ليجعلها منسجمة متناغمة مع معارفه الخلفية."[2]، فالتأويل –حسب هذا التصور– ظاهرة موجودة في كل الثقافات وتتعلق بكل مظاهر الكون وعناصره، وتتجه إلى فهم مكوناته الظاهرية والباطنية نابعة من الفضول المعرفي الفطري للإنسان.

---

[1] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص67

[2] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص67

إن الملاحظ على مفهوم التأويل لدى مفتاح أنه عملية ذهنية ضرورية لفهم الوقائع البشرية، وأنه يسير إلى تفسير الظواهر من المعلوم إلى المجهول والعكس، وأن التأويل يسهم في خلخلة القيم السائدة وخلق قيم جديدة، فهو منظم وهادف، " وهو خاضع لنوعين من القوانين: قوانين كونية لا تخص أمة دون أخرى لأنها مستمدة من كونية العقل البشري، وقوانين خاصة تضبطها القيم الثقافية واللغوية لكل أمة"[1]، يبدو أن التأويل من منظور مفتاح نوعان، ما تقوم به اللغة وما ينجزه الإنسان، وعلى إثر ذلك يركز اهتمامه على التأويل الواقعي الذي يعيد التفكير في النص باعتباره منسجما ومتسقا ومنتظما، كما أنه تأويل يخضع للتحليل الشمولي القائم على المقارنة والاستضاءة بالعقل، فهو " ينطلق من العلامة ويعود إليها، كأن يستقرئها من الداخل ويستحضر ذات المؤول في ذات الحين بضرب من التباعد المنهجي والتواصل التأويلي الذي يقارب بين ذات المقروء وذات القارئ"[2]

إن مفهوم التأويل مرتبط بالنص وهذا الارتباط يخضع هو الآخر لشروط كثيرة وقواعد معينة فقد أكد الباحث بأن " التأويل القائم على التشاكل مقيد بالنظام الوظيفي للغة الذي يقدم مؤشرات تأويلية كالتشبيه والاستعارة والترادف والاشتراك والتمثيل والكناية وتحصيل الحاصل والتناقض، كما أنه مشروط بملاءمة الأعراف الاجتماعية والشروط التداولية"[3]، فهذا التصور يلح على ضرورة الأخذ بالخصائص اللغوية، والشروط السياقية في الانتقال من المستوى الصريح إلى المستوى الضمني، وعليه فالتأويل يحتكم إلى النص والمؤول معا.

---

[1] رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ط1، زاوية للنشر والتوزيع، الرباط المغرب، 2007، ص99

[2] مصطفى الكيلاني، المنهج المتعدد أسسه وأبعاده لدى الدكتور محمد مفتاح، ضمن كتاب، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص148

[3] رشيد الإدريسي، ضوابط التأويل بين القوانين المجردة والطبيعة البشرية، ضمن كتاب، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص188

3-2 النسق المعرفي لمشروع مفتاح التأويلي:

ينطلق المشروع التأويلي لدى محمد مفتاح من هاجس معرفي واستشكال منهجي يتمثل في " كيف نستطيع أن نبني منهاجية ملائمة وشاملة وفروضا تأويلية وجيهة نحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تمظهراته "[1]، فرهان العملية التأويلية إيجاد ضوابط وقواعد نصية تمكن من تفسير النصوص وفهمها، ولذلك عمد الناقد على توسيع دائرته لتشمل المداخل العربية الإسلامية والتيارات الغربية، وهي محاولة توفيقية لبناء مشروع تأويلي كوني منسجم وهادف.

ينهض تأويل مفتاح على قاعدة مفهومية تتعلق بعدم وجود ضوابط نهائية للتأويل، لأن " البحوث اللسانية المعاصرة لم تضع-إلى حد الآن-قواعد نهائية أو مايشبهها لضبط استعمال اللغة العادية فهي لاتزال عبارة عن محاولات للتقعيد إلى الجمل الطبيعية أو المصنوعة... ومعنى هذا أن ليس هناك نظرية شاملة تصف كيفية اشتغال النص الشعري وتفسرها، وإنما هناك محاولات لبعض الشعريين والسيميائيين تلقي الضوء على بعض الجوانب دون أخرى"[2]، لعل هذه القناعة لها مايبررها، فلحد الآن لم تظهر بعد ضوابط للتأويل، تبقى اجتهادات كثيرة ومختلفة تنطلق من النص وتنتهي إليه.

إن مايميز هذا المشروع التأويلي رهانه الكوني وفلسفته المنسجمة القائمة على المزج بين الفكر الإسلامي وبنياته المتنوعة والعمل على استثمار المنجز الغربي في تجلياته الحداثية، فهذا " التنويع في المداخل الاستراتيجية التأويلية عند محمد مفتاح قريب جدا من مفهوم شليرماخلر للدائرة الهرمينوطيقية التي تؤكد أن القراءة الصحيحة لفقرة ما في نص ما تقتضي معرفة كامل النص، فالنص يقوم بتأويل ذاته عبر جزئياته في علاقاتها المتنوعة؛ من أجل تجنب سوء الفهم والتأويل المفرط بمفهوم إيكو"[3]

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص67

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، ص49-50

[3] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص172

كما يتجلى التفكير البنيوي النسقي في صياغة المغاهيم وفي الثنائيات التقابلية التي جاء بها مفتاح في فهم القوانين واستخراجها من نصوص ابن رشد والشاطبي، ومن نص ابن طفيل، فمن نماذج هذا التفكير النسقي: التأويل البرهاني/ التأويل غير البرهاني، التأويل الباطني/ التأويل الحرفي، " فبنيوية التأويل هي أساس مشروع محمد مفتاح، فلكي يفهم الخطاب، ويفسر تفسيرا مقبولا يجب تأويله بنيويا"[1]، إلا أن مفتاح تجاوز هذا الفكر النسقي الثنائي المغلق لينفتح على بنيات رباعية وسداسية كما فعل في تأويل نصوص ابن رشد.

فالمشروع التأويلي لدى المكلاتي ينهض على المقدمات غير القابلة للبرهنة، كوجود الله وصفاته بوصفها حقيقة مطلقة، كما يقوم على الأدلة القرآنية، والعقلية واليقينيات غير المتشابهة، وهذا ما جعله يولي عناية لتأويل بعض الآيات دون الأخرى. وتأتي هذه الممارسة التأويلية ضمن نسق عام تمتزج فيه المقايسة والبرهنة، ونسق خاص يعتمد البرهان من أجل فتح آفاق الخيال تأكيدا لوحدة الأمة ووحدة الدولة للقيام بأعباء الجهاد[2]، تحكمت آلية المقايسة والمنطق الصوري في المؤلفات البلاغية والكلامية والأصولية، ووجهت وظائفها مقاصد سياسية وأيديولوجية، مقابل ذلك تتمثل وظيفتها في بنية الاتحاد والجهاد والدعوة لهما.

3-3 آليات التأويل:

سعى محمد مفتاح إلى تقديم قواعد منهجية من أجل ضبط تأويل النصوص، وارتكزت منهجيته على البنيات الثنائية والرباعية والسداسية معتمدا على منجزات الدرس الإسلامي والغربي، وتأتي هذه المحاولة كإضاءة معرفية لتجنب التأويل الفاسد والباطل، ولانهائي للنصوص لأن " المؤول حين يؤول قد يقوم بعمليات استدلالية بسيطة أو معقدة تبنى على الاستماع التلقائي أو القراءة الساذجة أو على أجهزة نظرية دقيقة منطقية وغير منطقية"[3]، لا

[1] محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر، ص169

[2] ينظر، محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص120

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص33

يمكن الجزم بوجود آليات محددة لضبط العملية التأويلية، فهي تتعلق بالذات القارئة وبما يفتحه النص من متاهات.

يقدم مفتاح البنيات الثنائية (الأزواج) كمبدأ أولى لضبط العملية التأويلية معتمدا على فكر ابن رشد الذي يقسم التأويل قسمين :

1-التأويل البرهاني: ويقصد به اليقيني أو العقلي، تحكمه سلطة اللوغوس ومعرفة قوانين الصناعة المنطقية، ويتميز هذا الصنف بأنه موجه لخاصة الناس فقط إذ " يبنى على قواعد المنطق الأرسطي وتصوراته. وخصوصا القياس البرهاني، وهذا القياس يتركب من أجزاء أو مقدمات لابد من معرفتها فإذا عرفت ثم وظفت، فإنها تؤدي إلى معرفة قطعية أو كونية، أي إلى تأويل قطعي وكوني"[1]

2-التأويل غير البرهاني: وهو التأويل العرفاني، يحتكم إلى سلطة الباتوس، فلا يستعمل اللوغوس لفهم الخطاب وتأويله، وإنما هو " وسيلة جمهورية للجدل وللإقناع وللإيهام مما ينتج عنه معارف أو تأويلات ظنية أو مخيلة أو خاطئة"[2]، بالتالي يمكن القول إن هذا النوع موجه إلى عامة الناس رغم استناده للقياس إلا أنه لا يعتمد عليه.

فالعملية التأويلية تخضع لشروط عقلية، تحتكم إلى سلطة اللوغوس مقابل سلطة الباتوس، ويمكن حصر ضوابطها في أنها " لا تخرج عما كشفته البلاغة العربية من خلال استقراء لسان العرب من علاقات بين دلالات الألفاظ، وهي العلاقات التي جمعت وصنفت ضمن مفاهيم كالاستعارة، والكناية والمجاز..."[3]، وهذه الضوابط تتعلق بالمؤول والمؤول له والنص المؤول، كما أنها تساعد على الانتقال من المعنى المجازي إلى المعنى الحقيقي بواسطة سنن لغوية ومؤشرات لسانية يتضمنها النص.

---

[1] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص68-69

[2] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص69

[3] رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص23

لم يكتف محمد مفتاح بتقديم البنيات الثنائية والرباعية والسداسية في التأويل، وإنما قدم مجموعة من الاستراتيجيات التي توظف في عملية الفهم والتفسير والتأويل، وهي لا تتعلق بالنص الأدبي أو الديني فقط، كما يمكن أن تتضافر في نص واحد، وقد تطغى استراتيجية دون أخرى، فقد " توظف الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية التنازلية في حقبة ما باعتبارهما أداتين صالحتين لقراءة وتأويل النصوص العلمية أو الأدبية الواضحة، وقد توظف استراتيجيتا الاستكشاف والاستقياس لقراءة وتأويل النصوص الجديدة، وقد توظف الاستراتيجيات معا في نص واحد"[1]، وعليه سنقدم هذه الاستراتيجيات بالتفصيل.

1-الاستراتيجية التصاعدية: ويقصد بها الانتقال من أصغر وحدة تواصلية في النص وهي الفونيم إلى المونيم، ومن المونيم إلى الجملة، بمعنى الانتقال من الخاص إلى العام للظفر بالدلالة والإمساك بالمعنى.

2-الاستراتيجية التنازلية: وهي عكس الأولى، يتم فيها الانتقال من العام إلى الخاص، فقد ينطلق المؤول من العنوان ليتنبأ بمكونات وأجزاء النص، ولكن لا يمكن الجزم بمنطلقاتها لأن العنوان في الشعر المعاصر مثلا قد لا يعكس المضامين.

3-الاستراتيجية الاستكشافية: تقوم على مؤشرات ذوقية وتجريبية يعتمدها المؤول ليصل إلى المعنى، فإذا لم يحصل ذلك يعيد العملية.

3-الاستراتيجية الاستقياسية: تبنى على القياس الذي عناه القدماء والمحدثون، بمعنى أن يقيس المؤول مالا يعلمه على ما يعلمه معتمدا على المشابهة القريبة أو البعيدة، ثم يقوم بالربط بين المعلوم والمجهول.[2]

تكمن أهمية هذه الاستراتيجيات في أنها فرضيات ذهنية يتسلح بها المؤول أثناء مجابهة النص، إذ يمكن أن يعتمدها كموجه لصيانة التأويل من العبثية وهي تحول دون

[1] محمد مفتاح، المغاهيم معالم، ص35

[2] ينظر، محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص33-34

الوقوع في التناقض، فقد تحضر واحدة وقد يوظفها جميعا، لأن المدقق فيها سيجد سمة الترابط والتداخل بينهما، فهي توظف حسب عتمة النص ووضوحه.

ثالثا: المقصدية التواصلية في كتابات محمد مفتاح النقدية:

لقد أدت العناية بمستويات التحليل اللساني الصوتية والتركيبية والدلالية إلى ظهور قصور في دراسة النصوص مما أفرز عودة الاهتمام بالجانب المقصدي في الخطاب، ويعتبر محمد مفتاح أحد المهتمين بها؛ إذ نلمس تركيزا ملحوظا في كتبه على الجانب المقصدي في تحليل الشعر تنظيرا وممارسة.

تشكل المقصدية إجراء نقديا بارزا في خطاب مفتاح النقدي، فقد حاول تقديم تصور معرفي عنها في كتاب في سيمياء الشعر القديم، وتحليل الخطاب الشعري، وديناميةالنص، ومجهول البيان، ومشكاة المفاهيم، مبرزا توجهات علمية مختلفة مثل آراء القرطاجني في النقد العربي القديم، وتصورات بول غرايس وجون سيرل في فلسفة اللغة، وآراء النظرية السيميوطيقية الغريماسية، وأطروحة المقصدية لدى التأويلية الفلسفية، فانتقد البعض وتبنى البعض الآخر كتشييد نظري للمقصدية في الخطاب والتواصل.

يبرز التناول المعرفي والنقدي للمقصدية لدى محمد مفتاح انفتاحا على ضروب مختلفة، وانفتاحا على مدونات متباينة، كما يبدو موقفه غير ملتبس من خلال تأكيده على تضافر المستويات من الصوت إلى التركيب إلى الدلالة إلى المقصد، كما يثير تقسيمه المقصدية ثلاثة أنواع إلى تشاكله مع ماقدمه إمبرتو إيكو في كتابه حدود التأويل، وتوضيحا لهذه المسائل سنحاول تقديم أهم المرتكزات المعرفية لدى مفتاح وبعض النماذج التي عاين فيها المقصدية.

1-التصور المعرفي للمقصدية لدى مفتاح:

يشير الناقد إلى مجموعة من الآراء والتصورات المعرفية متجاوزا الحد المعجمي للمقصدية إلى تمثل مفهوم عام لها من منظور النقد القديم والدرس اللساني والتأويليات

الحديثة، دون اختزال يخل بالموضوع أو يقلل أهميته، مدعما اشتغاله بنماذج من نونية ابن زيدون، شعر ابن طفيل، وعلال الفاسي، لإثبات فرضية الاتحاد والجهاد في المغرب العربي.

يرى المهتم بالمقصدية أن موقف النقد العربي القديم من الشعر ينقسم قسمين، موقف يقول بتحقيق المتعة، وآخر يقول بتحصيل المنفعة، " وقد عبر عن هذين الموقفين بعض النقاد مثل ابن سينا الذي ذكر أن العرب " كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط. فكانت تشبه كل شيء لتشبه بحسن التشبيه"[1]، فغاية الشعر العربي تتلخص في المتعة الخالصة بمعنى قول الشعر لذات الشعر، أما المنفعة فتتلخص في توجيه السلوك وتغييره والتأثير في الملتقي، وهذا الموقف يتقاطع مع طرح التداوليات وفلسفة اللغة، ونظرية أفعال الكلام، وهو الأقرب إلى طرح محمد مفتاح.

ويسير القرطاجني في السياق ذاته؛ حيث جاء تقسيمه المحاكاة ثلاثة أقسام لكل قسم مقاصد بعينها " فمحاكاة التحسين القصد منها إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه، أو اعتقاده، ومحاكاة التقبيح الغاية منها التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، ومحاكاة المطابقة هدفها رياضة الخواطر والمِلح واكتساب البراعة في وصف الشيء ومحاكاته"[2]، تكمن هذه الفرضية في الشعر في تجسيد غرضه وغاياته التداولية بذكر استراتيجياته التخاطبية، كالحث على فعل شيء أو تركه، في حين تتمثل غاياته الجمالية في ذات الشعر والبراعة في وصف الشيء.

يضيف محمد مفتاح تصور القرطاجني ويتخذه أطروحة ملائمة لتصوره المقصدي، فهو يشير إلى حسن الاستهلال والمناسبة بين الافتتاح والغرض الشعر، يقول القرطاجني " ومِلاك الأمر في جميع ذلك(مذهب الإبداع في الاستهلال) أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، 52-53

[2] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966 ،ص91-92

المتكلم من جميع جهاته، فإن كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ، والنظم، والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإن كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك. وكذلك سائر المقاصد، فإن طريق البلاغة منها أن تفتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر"[1]، يؤدي تعالق عناصر الخطاب بأغراضه إلى وضوح المقصدية التواصلية، فالشاعر ينتقي من المعجم ما يناسب الفخر والغزل والنسيب والهجاء، فتكون عناصر المحور العمودي تتوافق وعناصر المحور الأفقي ليحدث تناغم وانسجام بين القول والقصد.

من خلال ما سبق يقدم مفتاح تعريفا للمقصدية بوصفها معادلا للقصد يرى فيه بأنها " تحدد كيفية التعبير والغرض المتوخى وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصدية تحدد اختيار الوزن والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى. فالمقصد يتحكم في نسيج القصيدة أو المقطوعة بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى"[2]. بمعنى أن المقصدية هي أساس بناء الشعر وكل خطاب، لأنها تحدد اختيارات المحور الأفقي الصوتية والمعجمية والتركيبية، في مقابل ذلك تقع في المحور العمودي.

ويعرفها بوصفها محركا للمنتج ولحالاته، وللملتقي باستراتيجيات تلقيه للكلام أو النص أو الخطاب، يقول " نعني بها ما يكون محركا للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز كلامه، سواء أكانت مشعورا بها أم غير مشعور، وهي نفسها تكون لدى المتلقي في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج، وقد تكون مخالفة جزئيا أو كليا في حالة عدم العقدة، فالمقصدية، إذن، ليست واحدة لأن هناك قطبين أساسيين يشاركان في صنع القرار اللغوي وهما المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين"[3]

---

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص310

[2] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص53

[3] محمد مفتاح، دينامية النص، 82-83

تعد المقصدية مفهوما وجزء من إشكالية عامة تتعلق ببواعث الكلام وآلياته النفسية والاجتماعية، وهي غير قابلة للتحديد والضبط –حسب غرايس– فكل حدث لغوي أو غير لغوي يحتوي على نية الدلالة وقد لا يحتويها وليس بالضرورة وراءه قصد معين ففي قولنا تراكم الغمام يدل على أن "السماء تمطر" فهذه دلالية طبيعة، أما في قولنا اقر.، اغلق الباب تتضمن قصدا. وبالتالي تفترض العملية التواصلية المقصدية مرسلا ومتلقيا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني وتوجيه سلوكه، ما ينتج لدينا ثلاث مقصديات، تتمثل الأولى في مقصدية المتكلم تتجلى في المعتقدات والرغبات، ومقصدية المتلقي تتجلى في معرفة نية المتكلم، ومقصدية ثالثة تتمثل في مدى تأثير المتكلم في المتلقي.[1]

يبني محمد مفتاح مفهومه للمقصدية على انتقاد أطروحة غرايس، فهو يقول بوجود حالات يقصد فيها المرسل غرضا معينا ولكن المتلقي لا يدركه، مما جعله يستبعد تصوره الميكانيكي المختزل انطلاقا من عدم وجود تكافؤ بين أطراف التواصلية مقاميا وتخاطبيا، كما أن تنظير غرايس يفترض خطابا ناتجا عن عقدة بين المخاطب والمتلقي، أو يفترض سلطة بينمها ورسالة شفافة.[2]

في المقابل يؤسس سيرل طرحه للمقصدية على التمييز بينها وبين القصد؛ حيث جعل المقصد ما كان وراءه وعي، بينما تجمع المقصدية بين الوعي واللاوعي، وهي جالة عقلية اتجاه الأحداث والعالم، فهي لغوية وغي لغوية، ويجب أن تتعلق بشيء ما فليست جميع الحالات العقلية كالخوف والاكتئاب مقصدية.[3] يبدو تصور سيرل للقصدية قائما على التجريد والاعتقاد وهو تصور ميكانيكي –كما وصفه محمد مفتاح–، فالقصدية تفوق هذا الإجراء لتأخذ منحا لسانيا ومقاميا.

[1] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص164

[2] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص164-165

[3] ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص165

يتحصل مفهوم المقصدية لدى محمد مفتاح من جملة التصورات السابقة العربية والغربية، القديمة والحديثة، فهي تكتسب طابعها الاجتماعي واللساني والمقامي وليست عقلية فقط، يقول " إننا لا نرفض المقصدية جملة وتفصيلا، ولكننا لا نجعلها هي العلة الأولى والأخيرة في إنتاج الخطاب وتفسيره، وإنما نعتبرها طرفا لا يكتسب معناه إلا بمقابلة وهو المجتمعية"[1]. فالعناصر الأفقية محكومة بالمحور العمودي (المقصدية_المجتمع)، فالمتكلم في جميع حالاته الواعية يقصد شيئا معينا، ويرمي إلى التأثير في المتلقي بطرق مختلفة، مما يعني " أن هناك علة واحدة أولى قادرة على إصدار الكلام ولكنها ليست مطلقة ولامتعالية عما يحيط بها وتعيش فيه فهو الذي يوجه إنجاز تلك القدرة ويكفيه، وهكذا فإن العملية الكلامية بمختلف وظائفها تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة"[2]

تتحدد المقصدية في النظرية السيميوطيقية بالذات باعتبارها أساس كل فعل وعمل، وبحركتها حوارا أو صراعا نحو موضوع ذي قيمة، وبما يعترض سبيلها من عوائق تحول دون حصول المقصد لكن هذا لا يمنع من وجود تفاعل يتحقق عبر العلامات اللغوية في فضاء وزمان معينين[3]، نعثر في ثنايا هذا التصور على بنية خطابية تتمثل في وجود أطراف العملية التواصلية وتوفر موضوع بهما تتوفر المقصدية.

بالانتقال من التخاطب اليومي إلى الشعر يحدث انزياح وتختلف المقصدية، لكن ثوابتها ووظيفتها تبقى نفسها " فالنص الشعري، إذن، ليس لعب ألفاظ وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف فوق ذلك كله، إلى الحث والتحريض، وبهذا المفهوم الأخير تشمله نظرية "الكلام فعل"، أو التداولية، وتعني هذه النظرية، أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي نفس الوقت يهدف إلى تغيير وضع المتلقي وتغيير نظام معتقداته أو تغيير موقفه

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص166

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص169

[3] ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، ص09

السلوكي"[1]، وفقا لذلك تتحدد "مقاصد الشعر وأهدافه وغاياته، والحق أن هذا الفرض هو من قبيل تحصيل الحاصل، إذ المنهاجية النسقية غائية بالضرورة، لأن كل مكون، وكل جزء، وكل عنصر، يشتغل لتحقيق غاية ما، إلا أن هناك مقاصد المقاصد والمقاصد و المقاصد الفرعية"[2]

يتخذ محمد مفتاح المنهاجية النسقية في تحليل المقصدية، ويقر تبنيه لأطروحة التأويلية الفلسفية لدى هيرش ويوهل، يقول " يعثر المهتم على مفهوم المقصدية والقصد لدى بعض الاتجاهات السيميائية(بورس غريماس)، وعند التداولية بمختلف أنواعها، على أن ما يهمنا نحن هو أطروحة المقصدية لدى التأويلية الفلسفية وسنشير إلى عمل شخصيتين بارزتين في هذا المجال هما "هرش" وأعماله و"يوهل" وأعماله"[3]، تتمثل أعمالهما في تحديد المقصدية وأنواعها وآليات الانتقال من المعنى الحرفي إلى المستلزم، بمعنى كيف يمكن تحصيل مقصدية المؤلف والنص من خلال استراتيجيات تأويلية.

من جملة التصورات السابقة يخلص مفتاح إلى أن نظرية المقصدية " وسط بين طرفين متضادين: التأويلات اللامتناهية التي قد تكون متناقضة والتأويل الحرفي الوحيد. إذ هي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه"[4]. وهكذا نجد أن مفتاح يتجاوز الطابع الميكانيكي للمقصدية، ويركز على العلاقة بين المساهمين في إنتاج الخطاب من متكلم ومتلقي، وعدم المطابقة بينها وبين المعنى، كما يشير بطريقة ضمنية إلى مقصدية المؤلف بوصفها عنصرا مهما في تحديد مقصدية النص لذلك جاء الاشتغال عليها وسطا بين التأويل اللامتناهي والأخذ بالتأويل الحرفي.

---

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص55

[2] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص156

[3] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص104-105

[4] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص106

2-المنطلقات المنهجية والأسس التحليلية للمقصدية :

يرى المهتم بشأن المقصدية في الخطاب النقدي لمحمد مفتاح انطلاقه من زوايا متعددة وحقول معرفية مثل الفلسفة والمنطق واللسانيات والسيميائيات والتداوليات، وجاء اشتغاله متنوعا فمن أمثلته " اعتبار الخطاب البلاغي المغربي خطابا إيديولوجيا فالكتب البلاغية المغربية-وخصوصا الاتجاه المتفلسف- ذات منحيين في آن واحد، منحى تعليمي ومنحى إيديولوجي، وكلا المنحيين يجعلان من كل كتاب بلاغي إجابة عن سؤال صريح أو مضمر في الكتب السابقة"[1]

ويأتي هذا الاشتغال للإجابة عن الأسئلة الثلاثة التي تحكمت في دراسات علم التأويل، وهي ماذا يقصد المؤلف؟ وفيم تتمثل مقصدية النص؟ وماهي مقصدية القارئ؟، فقد أكد إمبرتو إيكو أنه كان ينظر إلى علم التأويل باعتباره بحثا عن مقاصد المؤلف، أو باعتباره بحثا عن مقاصد النص أو باعتباره إسقاطا لمقاصد القارئ[2]، فالممارسة الإبداعية تقتضي مساءلة مقصدية المؤلف باعتباره الذات التي أنتجت سواء أكان حقيقيا أم ضمنيا، ولذلك يجب الالتفات إلى السياق بوصفه مؤشرا وإلى النسق بوصفه مؤشرا ثانيا لتحصيل تلك المقصدية، كما يجب العمل على فهم وتأويل مقصدية النص من خلال البنيات النصية، ثم الانتقال إلى مقصدية القارئ.

وتعتبر الأسئلة التي طرحها إمبرتو إيكو في كتابه حدود التأويل ركائز أساسية في تحليل النصوص، إذ تتعلق المقاربة التأويلية بالبحث عما يريد المؤلف قوله حقيقة، ولذلك جاءت إشكالياته متمثلة في: هل ينبغي البحث في النص عما يقصده المؤلف؟ أم يجب البحث عما يقوله النص، من حيث انسجامه السياقي ومقام أنساق الدلالة التي يحيل عليها؟ أم ينبغي البحث عما يقوله النص من خلال ما يجده القارئ فيه بالاستناد على أنسقة الدلالة

[1] إسماعيل شكري، بناء المفاهيم: السيرورة والمعالم، مقاربة نسقية في المشروع العلمي لمحمد مفتاح، ضمن كتاب، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، ص37

[2] ينظر، محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص77

ورغبات وانفعالات المرسل إليه[1]، من هنا يمكن القول بأن عملية البحث عن المقصدية تمس أطراف العملية التواصلية(المرسل–النص–المرسل إليه)، غير أن آليات الاشتغال عليها تختلف من باحث إلى آخر.

يوضح بول ريكور أن مقصدية النص هي الأكثر نجاعة مقارنة بمقصدية المؤلف فقد تميز بحثه بالإقصاء المنهجي لها في ظل مقولة موت المؤلف لدى رولان بارث، وهذا الإقصاء لا يعني حذف الذات المنتجة وإنما يعني تمثلها، "فالنص حسب ريكور فضاء مستقل للمعنى لم يعد قصد مؤلفه يبعث فيه الحياة، فالمؤلف قد انقطعت صلته بالنص(...) غير أن هذه النظرة تتضمن حنينا إلى المؤلف بوصفه أصل المعنى ومصدره في النص"[2]وبمثل هذه الطريقة ينطلق البحث لدى إمبرتو إيكو من النص وإليه دون أن يغفل أطراف العملية التخاطبية، فهو" لا يتخلى عن الجانب الذاتي ولا عن الجانب الموضوعي عند ممارسة التأويلية. فنجده لا يقصي أي طرف من أطراف المعادلة مؤلف، نص، قارئ، وكما يركز على فعل الكتابة يركز على فعل القراءة"[3].

يتخذ محمد مفتاح في تحليله للمقصدية فرضية هرش، يقول " إن معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص لأن المقاصد هي " العرف المميز الملائم"، وعليه فإن بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف هو خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي يحد من باب التأويلات. وتتجلى مقاصد المؤلف في قواعد اللغة التي يسميها "مبدأ الاشتراك"، فالمقاصد والقواعد المشتركة تنحي فرضية التأويل القائم على "الإجماع" الذي يقول به بعض فلاسفة التأويل مثل هابرماس، لأن مثل هذا الإجماع قلما يحصل من قبل القراء"[4]، فمقاصد المؤلف مختلفة قد تتمثل في التحريض والنهي والدعوة إلى التغيير تتم

---

[1] Cf., Umberto Eco, les limites de l'interprétation, traduction, Myriam Bou Zaher, éd, Grousset, 1992, p29

[2] بوزيد صابرينة، إشكالية القصدية في الممارسة النقدية، ص212

[3] بوزيد صابرينة، إشكالية القصدية في الممارسة النقدية، ص232

[4] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص105

صياغتها نصيا بواسطة مبدأ التعاون الذي قال به بول غرايس، وعليه فإن تحليلها يقتضي معرفة خاصة بقواعد اللغة، وقواعد إنتاج الخطاب واستراتيجياته.

إن عمل الباحث يجب أن يتعدى الوقوف على مقاصد المؤلف لأنها غير كافية – حسب يوهل – " لذلك فإنها تعضد بمقاييس أخرى مثل " الخصائص النصية" بما تضمنه من انسجام وتعقيد والمؤشرات السياقية التي تلفظت فيها الجملة، ومع هذا، فإن مقاصد المؤلف تتجاوز قواعد اللغة وإلزامات الجنس الأدبي وعلى دور السياق فهو اعتماد ورجوع إلى مقاصد المؤلف الضمنية"[1]. يركز يوهل على دور السياق في معرفة مقاصد المؤلف وتأويلها لأنه يسهم في الوصول إلى ما يضمره المؤلف ويخفيه، ذلك أن العلامات اللغوية في النص لا تصرح بالضمني، وتأتي هذه الفرضية لتؤكد بأن " مقاصد المؤلف سابقة على النص وأساسه، ولكن ينبغي أن ينظر إليها باعتبارين: ما هو مصرح به منها أو تقرير عليها، وهذا قد يؤخذ به كما أنه يمكن أن يرفض... وأما ما هو غير مصرح به منها فيجب الاجتهاد في الكشف عنه..."[2].

تتمثل آليات الاشتغال على مقصدية المؤلف وتحليلها في مجموعة من الاستراتيجيات التي يتسلح بها الباحث من بينها وضع النص أو الخطاب في سياق إنتاجه وتلقيه وذلك بمراعاة ظروفه التاريخية والاجتماعية وتحديد أطرافه التخاطبية من متكلم ومخاطب ورسالة، وتتم العملية بواسطة عقد مشترك بين المرسل والذات المتلقية، ويسمي محمد مفتاح تحليل مقصدية المؤلف بالتلقي المباشر الذي يعتمد على المقاربة الظاهراتية للنص بتمثل جنسه ونوعه، وسياقه العام والخاص، فقصيدة ابن طفيل مثلا " صدرت من شاعر هو ابن طفيل لمخاطب وهم العرب بقصد الحض على الجهاد، وقد خاطبهم شعرا... فإن الشاعر صاغ قصيدته بحسب استراتيجية معينة، حتى يعبر بصدق عما يختلج في ذهن الخليفة،

[1] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص106

[2] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص106

وحتى ينفذ إلى عواطف العرب فيقنعهم بالمشاركة في الجهاد"[1]، وتأتي هذه الفرضيات البحثية من لدن مفتاح انطلاقا من الحفر في خزائن الأدب الأندلسي والعربي ورواياته وكتب التراجم والسير وكتب التاريخ والنقد، فأتاح له الاطلاع على هذه المواد المعرفية تحديد مقصدية المؤلف.

ويضيف بأن معرفة مقاصد المؤلف أو ما يسمى بمقصدية المنتج يعد ضروريا لفهم النص، فهي تخضع لشروط إنتاج النص " فهذه المقاصد إذا ما تجوهلت فإن التحليل لا يصل إلى مبتغاه، وعليه، فإننا نرى أننا كلما تعمقنا في السياق العام والخاص الذي قيلت فيه القصيدة فإننا نكون قد خطونا خطوة سليمة إلى الفهم الصحيح والإدراك التاريخي الحق للوقائع ومسبباتها، ولنسم هذه المرحلة من الفهم ب"المتلقي""[2]، وهي مرحلة ملازمة للمكاشفة النصية وأولية لتحديد المقصدية، على أن يحتاط البحث منها فقد تتعارض مقصدية المؤلف مع مقصدية النص، وقد يقول المؤلف ما يوهم القارئ بمقصده، وهو يقصد العكس تماما.

في المقابل، يصبح الأمر أكثر تعقيدا كلما توجهنا نحو مقصدية النص فهي لا تدرك إلا بالقراءة التحليلية؛ " هذه القراءة التي تعير الاهتمام إلى المواضعات الفنية التي صيغ بها النص. هكذا يمكن تحليل الرمزية الصوتية والبحر، والإيقاع... وشكل الكتابة، والتوازنات الصوتية، والتوازي التركيبي، ومعاني المعجم. وكل مستوى من مستويات التمثيل هذه تتجاوز الإدراك المباشر، ويحاول أن ينفذ إلى ما وراء المعنى الحرفي وإلى استخلاص معان مستقلة عن إرادة المتلفظ بها..."[3].

يمكن، إذن، توظيف مجموعة من الاستراتيجيات لمعرفة مقصدية المؤلف والنص، من بينها الاعتماد على المعنى الحرفي من خلال دراسة الترادف، والتضاد، والغموض، والتشاكل، بمعنى البنيات اللغوية الظاهرة، ثم يمكن الاعتماد على نظرية الأنساق العامة،

[1] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص79

[2] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص80

[3] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص80

وذلك بوضع النص الشعري في سياقه العام والخاص للكشف عن أبعاده وكيفية اشتغاله، فمن هذا المنظور يمكن موقعة قصيدة ابن طفيل بأنها تنتمي إلى نسق عام هو شعر الجهاد، وإلى نسق الأدب والثقافة والمجتمع[1]

لقد حاول محمد مفتاح أن يقدم تصورا نظريا عن المقصدية، وحاول أن يقدم صياغة نظرية لكيفية الاشتغال عليها وتحصيلها إلا أننا نلاحظ غياب ضوابط علمية دقيقة، يبقى الأمر مجرد استراتيجيات واجتهادات ومرد ذلك خصائص النص الشعري، واختلاف الذات المتلقية له، لأن تلقي الشعر يعتمد الذوق والحاسة، فكل تلق ميكانيكي له سيفقده قيمته التعبيرية، وعليه يمكن تحصيل المقصدية بواسطة البنيات النصية والسياق العام والخاص لإنتاجه، بحيث يتم الانتقال من المستوى الحرفي إلى المعنى المستلزم، من البنيات الظاهرة إلى المعاني الخفية والمضمرة، وهذا الانتقال يكون عبر الصوت، والكلمة، والجملة، والأساليب، والبلاغة من استعارات ومجازات...

توضيحا لما سبق سنستثمر بعض النماذج التي قدمها محمد مفتاح في دراسته للمقصدية في نونية ابن زيدون، وشعر ابن طفيل، وعلال الفاسي، ونكشف عن الآليات التي اعتمدها ووظفها في فهم مقصدية المؤلف والنص في ظل غياب تحديد دقيق لمقصدية القارئ.

3-التمثل المنهجي للمقصدية في الخطاب الشعري:

في ضوء المقاربة النسقية يمكن التساؤل عن العلاقة بين المخاطِب والمخاطَب والنص، والعقد الذي يجمعهما في ظل وجود استراتيجية تواصلية، فالشاعر مثلا يملك القدرة على تمرير رسالته بطرائق مختلفة، ويهدف إلى التأثير في متلقيه قصد حثه على أمر ما، أو نهيه عن فعل ما، فالشعر من وجهة نظر محمد مفتاح فعل إنجازي، وليس فعلا تقريريا، فالشعر الأندلسي غايته الدعوة إلى الاتحاد والجهاد، وهي بنية كبرى وعامة، وتمثل في الآن

[1] ينظر، محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 84-85

ذاته مقصدية تواصلية للمؤلف والنص، وهذا ما حاول محمد مفتاح الكشف عنه في كتبه باستثمار مبدأ التعاون لدى غرايس، والعوامل لدى غريماس، والنحو والبلاغة العربية.

يمر تحليل المقصدية بتحديد أطراف العملية التواصلية، وغالبا ما يعزى أمر المتكلم أو المرسل إلى الشاعر وتقابله الوظيفة التعبيرية، بينما يختلف المخاطَب أو المرسل أليه أو المتلقي فقد يكون القارئ وقد يكون ذاتا متضمنة في النص، ولابد من الكشف عن العقد المشترك بينهما، إذ يعتبر مبدأ التعاون ركيزة أساسية في التحليل باعتباره قانونا عقليا قارا في ذهن المتخاطبين، ومسلمة عقلية في الحوار، يعرفه بول غرايس بالصياغة التالية " أن يكون إسهامك في الحوار بالقدر الذي يتطلبه منك الغرض والوجهة أثناء التبادل الكلامي"[1]

ولكننا نتساءل عن مدى نجاعة هذا المبدأ في الشعر لأن صياغته تتعلق بالحوار اليومي المباشر، فيجيب محمد مفتاح بأن " اشتراك الشعر مع المحادثة في بعض البنيات والوظائف يسوغ "التجوز" في تعاليم "غرايس" والاستعانة بها لتحليل بعض آلياته، كما أننا إذا تجاوزنا ظاهرة التعاليم إلى روحها، فإننا نعثر فيها على بعض الاطرادات الصالحة لكل خطاب"[2]، هذا التجوز يقود إلى التساؤل عن ضوابط الانتقال من المعنى الحرفي إلى المستلزم؛ لأن الشعر يقوم على التلميح بدل التصريح، ويقوم على خرق قواعد مبدأ التعاون(قاعدة الكم، قاعدة الكيف، قاعدة المناسبة، قاعدة الطريقة) .

أثناء تحليله لنص ابن طفيل يوضح محمد مفتاح بأن عملية تحديد المقصدية تتجاوز المستوى السطحي إلى البنية العميقة، إما بدراسة الأصوات أو الإيقاع، أو التراكيب، لكنه اعتمد المعجم كمثال توضيحي؛ متبعا دلالة الكلمة ومعانيها ثم ربطها بسياقها التلفظي في النص لمعرفة المقصد، وهذا ما يتضح في البيت التالي:

يرى غمرة الهيجاء أعذب مشرب وإن عرضت زرقا جمام المشارب

---

[1] Paul grice, logique et conversation,, traduit par Fréderic berthe et Michel bozan,in communication,1979 p148

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، ص96

يحتاج فهم هذا البيت العودة إلى المعجم، لأن الغمرة والهيجاء تتطلب البحث عن دلالاتها، فغمر الماء الشخص أغرقه، والغمر يعني الغرق، والغمرة هي السرة، وغمرات الحرب والموت شدائدها، أما الهيجاء فهي الحرب، هناك، إذن، نواة آلة جامعة بين الغمر والهيجاء هي الهلاك، فكما يغرق الماء الكثير ويميت فغمرات الحرب تقتل[1]، يتيح المعجم فهم العلاقة بين الكلمات وتحديد الدلالة العامة، ففي هذا البيت حث للجهاد، ويحمل مدحا للعربي بأنه يفضل القتال والموت على المهانة والذل، وفي هذا تذكير بخصاله وبطولاته لدفعه إلى الحرب، فالقصد من ذكر الغمرة والهيجاء ومن تعداد الخصال؛ حث العرب على قتال الكفار.

أما تحليله للمقصدية في بيت من نونية ابن زيدون فإننا نلمس توظيفا للنحو والبلاغة والتداولية، البيت هو:

فاسئل بلنسية ما شأن مرسية وأين شاطبة أم أين جيان؟

يبدأ مفتاح بتحليل صيغة الأمر في صدر البيت، ليصل إلى خروجه عن دلالته إلى الالتماس والتذكير للاعتبار لأن جواب ذلك السؤال ليس بالمقال وإنما بلسان الحال، فالخطاب " هنا، جاء بصيغة الأمر، وهو أمر على الحقيقة إذا أمر الشاعر من هم أدنى منه لكي ينظروا ويتفطنوا، وعلى المجاز إذا التمس ممن هم أعلى منه بأن يسألوا ويتعظوا، وفي الصيغة لكل من أولئك وهؤلاء تهديد مبطن بسوء المصير واعتبار المخاطبين اعتبار عامي وخاصي في آن واحد"[2]. اهتم مفتاح بصيغة الخطاب، وبمقام التواصل بين المتكلم والمخاطب، وقد ساعده في ذلك تمثل مقولات البلاغة في خروج الأمر عن دلالته إلى دلالات أخرى لعل سياق التلفظ يكشف عن قصد الشاعر المتمثل في التهديد والتذكير.

من اللافت للنظر أن الاقتراح التقعيدي الذي قدمه مفتاح في تحليله لصيغة الأمر يتمثل في حصول " عدم المطابقة المقامية التي تقضي بخروج معاني الطلب الأصلية

[1] ينظر، محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص81

[2] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص128

الخمسة، يتم تحول المعاني وانتقالها من المعنى الفحوى إلى المعنى القصد (معنى المتكلم) داخل معاني الطلب الأصلية نفسها، إذ يمكن أن تنتج مقاميا أغراض جديدة مولدة عن الأصل، ذلك مثل الاستفهام الدال على التمني، والاستفهام الدال على النهي، أو الإنكار والتوبيخ وما شاكل ذلك"[1]. وهذه العملية تتعلق بمعاني الطلب الخمسة التي يحكمها شرط المطابقة وانعدامها.

ففي حالة الاستفهام مثلا، إذا تعذر شرط المطابقة " من جراء خرق شرط من شروط إجراء الاستفهام، تعذر إجراء الاستفهام بالانتقال إلى معنى جديد يناسب المقام"[2]، وتتأكد هذه الفرضية فيما يقوله السكاكي في تحديد لدلالات المتولدة عن القرائن اللغوية ومقام التواصل يقول " متى امتنع إجراء هذه الأبواب على الأصل، تولد منها ما ناسب المقام، كما إذا قلت لمن همك همه: ليتك تحدثني، امتنع إجراء التمني، والحال ما ذكر على أصله فتطلب الحديث من صاحبك غير مطموع في حصوله، وولد بمعونة قرينة الحال معنى السؤال، أو كما قلت: هل لي من شفيع، في مقام لا يسع إمكان التصديق بوجود الشفيع، امتنع إجراء الاستفهام على أصله، وولد بمعونة قرائن الأحوال معنى التمني..."[3]، فالمعيار الوحيد لحصول المعنى المستلزم هو السياق المقامي.

نجد ملامح تصور السكاكي لدى محمد مفتاح في تحليله لبنية البيت المذكور سابقا، حيث يوضح بأن صيغة السؤال في قول الشاعر **(وأين شاطبة أم أين جيان؟)** تحمل معنى السخرية يقول " وجاء الشطر الثاني استمرار للمسلسل، فابتدأ بتساؤل يتضمن معنى تهكميا وسخرية مريرة تحمل في ثناياها سخرية مضمرة ويدل على هذا حرف العطف الرابط بين الشطرين، ومعنى السخرية في أين التي هي للاستفهام التوبيخي. وقد أتت بعدها "أم" التي

---

[1] الهواري بلقندوز، منظور البلاغة الجديدة عند السكاكي من الإسقاط إلى الإقساط –مقاربة لسانية تداولية–، مجلة العلامة، ع04، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة الجزائر، 2017، ص22

[2] الهواري بلقندوز، منظور البلاغة الجديدة عند السكاكي، ص23

[3] أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص416

للإضراب الانتقالي الذي يقتضي الانتقال من غرض قبله إلى غرض جديد بعده مع إبقاء الحكم السابق على حاله، وعدم إلغاء ما يقتضيه"[1]، فهذا الضرب من الاستفهام يكشف عن مقصدية السخرية لأن الشاعر لا ينتظر حصول الطلب بالإجابة، وإنما يقصد تذكيره بعبر خلت وولت ليخرج بالاستفهام عن معناه إلى التهكم.

يواصل محمد مفتاح تحليل بنية الاستفهام في البيت ودلالاته إلى القول بأن " مسلسل المأساة جميعه في سياق الاستفهام المعنف الساخر، وقد حذف الجواب لأن الاستفهام ليس على الحقيقة، وإنما هو استفهام بلاغي لا يحتاج إلى جواب، ووظيفته عدم الجواب الإطلاق والإبهام، هو، إذن، صرخة مدوية تعبر عن انفعال عنيف يحس به الشاعر ويريد أن يهز به مشاعر غيره"[2]، فتحليل بنية الاستفهام ووظيفة يسهم في تحديد مقصدية المؤلف المضمرة، ويكشف عنها، وقد استند مفتاح في تحليله على الوظيفة التداولية لمقتضى الحال متخذا بنية المأساة حدا أوليا للتحليل.

يدرس ناقدنا المقصدية في شعر علال الفاسي من خلال تحديد المقاصد العامة والثانوية وقد حصرها في طاعة الله وعمارة الأرض، وهي المقصد العام أو ما يسميه مقاصد المقاصد، في حين يخص التعبير عن الحرية والتآخي والمساواة بالمقاصد، ويجعل تهذيب الأنانية والعمل على التحرر مقاصد فرعية...[3]، فاستحضار المؤلف لايتعلق بمقصدية سياقية، بقدر ما يعبر عن مقصدية نصية، وممارسة نسقية واعية بالنص وسياقه تسهم في الكشف عن الدلالات الكامنة وراء كل استعمال لغوي.

وتجدر الإشارة إلى أن مفتاح يفرع مفتاح المقصديات ثلاثة أنواع "مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين ومقصدية المنتج المضمرة مع متلق معاصر له أو متلق ليس معاصر له، ومقصدية المنتج المعلنة إزاء متلق ليس بمعاصر له...فتصبح المقصدية، بذلك درجات

[1] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص129

[2] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص135

[3] ينظر، محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص156

وأنواعا: معلنة ومضمرة، سياقية وتفاعلية محكومة بشروط إنتاج الخطاب وتأويله، مما يحيل على أهمية مقصدية النص ذاتها"[1]

وفي تحقيبه الثقافة المغربية وجد أن المقصد الأيديولوجي يهين على مراحلها ووفقا لذلك تم تقسيم المقصديات ثلاثا نستعرضها فيما يلي:

أ-مقصدية الموافقات: التوفيق بين الفلسفة و الشريعة، والتوفيق بين التصوف الشيعي والشريعة، والتوفيق بين المذاهب الفقهية والأصولية، والوفيق بين الحاكمين والمحكومين وهذه المرحلة تنتهي عند بداية القن التاسع الهجري/الخامس عشر ميلادي.

ب-مقصدية الانكماش والاسترجاع: وقد هدفت آثار هذه المرحلة إلى الدفاع عن النفس في البداية، ثم إلى استرجاع المجد الغابر أيام السلف ن المشرق ومن المغرب، هكذا يجد الباحث إحياء لتراث ذلك الماضي المجيد(من ق9 إلى11/ 15وإلى ق17)

ج-مقصدية محاولة الاستمرار: محاولة الاستمرار على ما تركته الدولة السعدية(من ق11 إلى ق 13هـ/من ق 17إلى ق19)"[2]

تحقيقا لهذه الرؤية والمقصدية داخل الثقافة المغربية يلجأ مفتاح إلى استنباط تصوره النسقي من جديد، فبين المقصدية الأولى والأخيرة تتوسط الثانية، وفي ذلك تعالق واتصال وتوافق تشيده فلسفة انتظام الكون التي أقام عليها صرح مشروعه النقدي والفكري.

[1] إسماعيل شكري، بناء المفاهيم، ضمن كتاب، ص36-37

[2] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص50

خاتمة

خاتمة

نصل في خاتمة البحث إلى مجموعة من النتائج المرتبطة بمسارات الخطاب النقدي المغاربي المعاصر وفق ثنائيتي النسقية والمقصدية، وهي نتائج غير نهائية تشتمل على تصور أولي لهذا التصنيف يظل قابلا لإعادة القراءة؛

انطلق البحث من فرضية أولية تتمثل في أن هذا الخطاب يشتغل على أوليات النسق المفتوح وعلى المقصدية، وهي فرضية مستقاة من الممارسات التحليلية والخطابات النقدية التي اخترناها عينة، وبناء عليه حاولنا تأكيدها وإثباتها بدراسة النسق المعرفي لهذا الخطاب وتحولات مساره بين النسق المغلق إلى الانفتاح على السياق والمقصد التواصلي؛

يصعب تحديد تصنيف نهائي لبنية هذا الخطاب ولأنساقه المعرفية؛ لأنه يقوم على أسس إبستيمولوجية متنوعة، فهو ينهل من البنيوية ومن السيميائية ومن الأسلوبية ومن التداولية، وهذا التنوع خلق أفقا جديدا في التعامل مع النص والخطاب بوجهات نظر متباينة، فالناقد يأخذ من بنيوية جنيت، ويتوسل سيميائية غريماس، ويستثمر مقولات الأسلوبية، ليصل إلى التداولية؛

يشكل سؤال المرجعية في خطاب النقد المغاربي المعاصر إشكالا جوهريا؛ فهو سؤال يتضمن فهم وإدراك الهوية النظرية والممارسة التطبيقية، كما أنه يتعلق بالمستوى الإجرائي والتحليلي، فالمرجعية اللسانية الغربية حاضرة بالقوة، وفلسفة العقل التحقيبي نجدها لدى محمد مفتاح، كما نلمس بنية التفكير الشمولي، فالآليات النقدية إنسانية وتبقى النماذج النصية حالات لاختبار تلك الفرضيات؛

يسعى النقد المغاربي إلى تمثل خصوصيته الثقافية والحضارية النابعة من الخصائص اللغوية والإنسانية للإنسان العربي في تفاعله مع محيطه الخارجي دون أن يغفل المبادئ العالمية لتكون العقل البشري؛

أسهمت الشعرية وتحليل الخطاب في بلورة النشاط النقدي المغاربي صياغة ومضمونا، فتوسل الناقد بمفاهيمها ومصطلحاتها، ليرتقى بكفاءته اللغوية وملكاته الإدراكية إلى صياغة

نظرية لبناء نموذج نقدي يتجاوز التقسيم الجغرافي، ومن ذلك ماقدمه عبد الفتاح كيليطو في دراسته لألف ليلة وليلة؛

ينتمي خطاب السعيد بوطاجين النقدي إلى سرديات السرد الحديث، وهو توجه نقدي يأخذ على عاتقه تحليل السرود انطلاقا من نسقها اللغوي والدلالي، وقد حاول الناقد بناء مشروعه على امتداد فكري منذ كتاب الاشتغال الاشتغال العاملي إلى كتاب مرايا عاكسة؛

اعتمد الناقد في خطابه النقدي على نظرية غريماس فجاء تحليله لرواية غدا يوم جديد نسقيا؛ فقد ربط البنيات العاملية بالترسيمات ثم اشتغل على المثلثات العاملية واكتفى بدراسة العلاقات الداخلية فقط، أما في كتاب السرد ووهم المرجع وعلامات سردية فإن سردياته بدأت تنفتح على أنساق أخرى، وعاين عنصر المقصدية في الخطاب الروائي؛

لقد مكنه الاطلاع على الانتقادات التي وجهت لجيرار جنيت من إعادة النظر في القراءة النسقية للسرد، وجعله يتأرجح بين سرديات الحصر والتوسع في محاولة لتجاوز الإطار المغلق أو فكر البنية المغلق، وهي نقطة محورية في دراسة العلائق النصية وتحليل الوحدات السردية بوصفها أفعالا كلامية؛

يتأسس الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي على أوليات نظرية ومنطلقات منهجية تبدأ من القراءة النسقية المغلقة، وهذا ما نجده في محور العلاقة بين النسق الأدبي وخطاب النقد، كما نعاينه في مرحلة الخطاب النقدي وعلاقته بالحداثة، إلا أنه سرعان ما ينفتح على السياق في دراسته للسيرة الذاتية مستفيدا من التاريخ، كما أنه يستثمر السياق في دراسته للشعر الحديث خاصة لدى الشابي؛

إن المتأمل في خطاب المسدي يجده يرتكز على مقولتي النسق والسياق والتفاعل بينهما، فالنقد اللساني منفتح، والنقد البنيوي كذلك، والنقد الأسلوبي يقتضي التوجه إلى صاحب النص، فالأسلوب مظهر من مظاهر القول، ودراسته تتطلب ما يحيط به، ولذلك عكف الناقد على التوسل باللسانيات النفسية لرصد عنصر المقصدية في الخطاب؛

يختلف المشروع النقدي لدى محمد مفتاح عما سبقه؛ لأنه قائم من البداية على الجانب الوظيفي في اللغة، ففي كتاب الخطاب الصوفي حرص الناقد على تحليل بنية خطابات المتصوفة وربطها بالبنيات الإجتماعية متوسلا الأنثروبولوجية والسيميائية أدوات إجرائية في تحقيق غايته؛

كما نلفي كتاباته المتعلقة بدراسة الشعر تؤكد على تضافر مستويات التحليل اللساني من الصوت إلى الدلالة، ليعلن في كل كتاب حضور الجانب المقصدي في الخطاب، سواء أكانت مقصدية المؤلف أم النص مقتفيا إثر القرطاجني وبعض آراء التداولية، فتميز خطابه النقدي بالنسقية والمقصدية؛

تحلينا الدينامية داخل كتابات محمد مفتاح على الطابع النسقي في التأليف، فكل كتاب بمنزلة اللاحق للسابق، مما يؤكد التداخل بينها، كما يثبت الفكر الرياضي لدى ابن البناء والسجلماسي نسقية الفكر العربي، ويكشف التأويل لدى مفتاح عن توجه نسقي في فهم البنيات الثنائية لدى ابن رشد، وعليه فإن خطاب الناقد وليد مراحل متنوعة؛

استفاد محمد مفتاح من فلسفة انتظام الكون ومن البيولوجيا والفيزياء في دراسة تناغم الشعر، وهذا يبين مسارات التحول داخل فكره وليونته في التعامل، كما يعين السياق على رصد مقصدية الشاعر والشعر؛ فنونية ابن زيدون مثلا تعبر عن بنية الاتحاد والجهاد، ونص ابن طفيل كذلك، ولم تأت هذه المقصدية من فراغ وإنما بعد جهد دؤوب من التبصر في ظروف إنتاج تلك النصوص انطلاقا مما قدمته الفلسفة التأويلية لدى هيرش ويوهل، وما أفرزته البلاغة العربية القديمة في تحديدها لمقتضيات الأحوال؛ يتسم الخطاب النقدي المغاربي المعاصر بمجموعة من الخصائص المعرفية والفكرية التي صاحبت تطوره منذ فترات حديثة إلى يومنا هذا، فهو خطاب يستند في رؤيته إلى الفلسفة الغربية وإلى المناهج الحداثية، وإلى الوعي بالظواهر الأدبية والنقدية، ونتمثل ذلك في خطابات عبد الحميد بورايو، محمد الأمين بحري، ناصر العجيمي، محمد بنيس، حميد الحمداني، وغيرهم ...

مكتبة البحث

القرآن الكريم

1-قائمة المصادر :

1. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية «غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، ط1، منشورات الاختلاف، 2000
2. ---------، شعرية السرد، رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا، دط، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2017
3. ---------، علامات سردية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1440-2019
4. ---------، مرايا عاكسة، مقالات صحفية، دط، منشورات الوطن اليوم، الجزائر،2018
5. عبد السلام المسدي، أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، دط، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس
6. ---------، الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، 2004
7. ---------، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، دت
8. ---------، النقد والحداثة، مع دليل ببليوغرافي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1983
9. ---------، في آليات النقد الأدبي، دط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994
10. --------، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993
11. -------، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ط1، دار أمية، تونس، 1991
12. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1،1996
13. -------، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994
14. -------، النص من القراءة إلى التنظير، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 1421هـ-2000م
15. ------، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985

16. ------، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1990،

17. ------، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1409هـ-1989م

18. ------، مجهول البيان، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1990

19. ------، مشكاة المفاهيم، النقد العربي والمثاقفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000

2-قائمة المراجع بالعربية:

1. إبراهيم مشروح، طه عبد الرحمان قراءة في مشروعه الفكري،ط1، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي،2009

2. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ج5، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، 1997

3. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966

4. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

5. أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر بيروت، 140هـ-1990م

6. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس

7. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2000

8. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار الثقافة بيروت،1983

9. أحمد يوسف، القراة النسقية ووهم المحايثة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، 1428هـ-2007م.

10. إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، نقله إلى العربية أبو يعرب المرزوقي، ط1، جداول للنشر والتوزيع، الكويت،2011،

11. إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2004

12. ------، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 1996

13. -----، نزهات في غابة السرد، ترجمة وتقديم، سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005،

14. آن موريل، النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات قضايا، ترجمة إبراهيم أولحيان ومحمد الزكروي،ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة،2008

15. بختي بن عودة، ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، مقاربة تأويلية، قدم له وراجعه عبد القادر فيدوح، ط1، فحات للنشر والتوزيع، دمشق سورية،2013،

16. بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، قراءة في بنية التفكير البلاغي العربي انطلاقا من مفهوم الخطاب، مقالات في تحليل الخطاب، تقديم حمادي صمود، كلية الآداب والفنون الإنسانية بجامعة منوبة وحدة البحث في تحليل الخطاب،2008

17. بوشوشة بوجمعة، إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي، مجلة فتوحات، ع01، جانفي2015

18. بوشوشة بوجمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، ط1، الانتشار العربي، بيروت لبنان،2012

19. تريزيقان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، دط، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، 1411-1990

20. جماعة من الباحثين، التأسيس المنهجي والتأصيل المعرفي، قراءات في أعمال الباحث الناقد محمد مفتاح، تنسيق محمد الداهي، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء المغرب،

21. جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق العامة المتعددة) دط، شبكة الألوكة

22. جورج مونان، سوسير أو أصول البنيوية ترجمة و تقديم جواد بنيس، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان،2016

23. جون سيرل، القصدية بحث في فلسفة العقل، ترجمة أحمد الأنصاري، دط، دار الكتاب العربي،2009،

24. ------، اللغة والعقل والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر،1427-2006

25. جون ميشال آدم ، السرد، ترجمة أحمد الودرني، ط1/ دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، بيروت لبنان، 2015

26. الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم عبد الله العلايلي،ط1، مج2، دار الحضارة العربية بيروت،1974

27. جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر،

28. ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم عز الدين اسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية القاهرة،2001

29. رامان سلدن، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر،2006

30. رشيد بلعيفة، شعرية النقد، قراءة في كتاب السرد ووهم المرجع للسعيد بوطاجين، النص والظلال فعاليات الندوة التكريمية حول السعيد بوطاجين، دار الأمل للنشر التوزيع تيزي وزو، ومنشورات المركز الجامعي خنشلة الجزائر، جوان2009

31. رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ط1، زاوية للنشر والتوزيع، الرباط المغرب، 2007

32. روجر فاولر، النقد اللساني، ترجمة عفاف البطانية، مراجعة هيثم غالب الناهي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2012

33. رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء القومي بيروت لبنان، 1998

34. ------، نقد وحقيقة، ترجمة نذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري،1994

35. الزمخشري، أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، راجعه إبراهيم فلاتي، دار الهدى عين مليلة الجزائر،1998

36. سعد البازغي، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء المغرب،2004،

37. سعد عبد العزيز مصلوح، اللسانيات والنقد، أوراق بينية، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2017

38. سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مدخل نظري، دط، منشورات الزمن، 2001

39. السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 1430هـ-2009م

40. السعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2001

41. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس،2009،

42. سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، طَ1، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية،2004

43. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م

44. -------، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م

45. ------، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر،2002،

46. طه عبد الرحمان، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب،2002

47. ---------، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء المغرب،1998

48. --------، تجديد المنهج في تقويم التراث، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

49. عبد االفتاح كيليطو، الأدب و الارتياب، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب،2007

50. عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، دط، منشورات الأندلس،1992

51. عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة

52. ---------، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دط، دار السبيل للنشر والتوزيع،2008

53. عبد الدائم سلامي، كنائس النقد، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مصر،2017،

54. عبد الرحمان التمارة، السرد والدلالة، دراسة في تأويل النص الروائي،ط1، دار فضاءات، عمان الأردن،2017

55. عبد الرزاق جعنيد، المصطلح النقدي قضايا وإشكالات،ط1 ،عالم الكتب الحديث، إربد الأردن،2011

56. عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1986

57. ----------، المصطلح النقدي، دط، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس

58. ----------، صياغة المصطلح وأسسها النظرية، سلسلة بحوث ودراسات، بيت الحكمة، قرطاج تونس.

59. ---------، قاموس اللسانيات، عربي–فرنسي، فرنسي –عربي، مع مقدمة في علم المصطلح، دط، الدار العربية للكتاب، 1984،

60. ---------، مباحث تأسيسية في اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيرت لبنان، 2010

61. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، دط، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998

62. ----------، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، دط، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،2001

63. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط8، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2011

64. ---------، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، ط1، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء المغرب،1988

65. ---------، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة ليلة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، دط، الفنك للترجمة، الدار البيضاء المغرب،1996

66. عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، ترجمة أدونيس وآخرون، ط1، منشورات الجمل، بغداد، بيروت لبنان،2009

67. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء المغرب، 1423-2002

68. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دط، دار هومة، الجزائر،2002

69. عز الدين البو شيخي، نظرات في المصطلح والمنهج، دراسات مصطلحية، ط3، مطبعة أنفوبرانت،2004

70. علي حسين المخلف، التراث والسرد، إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة قطر،2010

71. علي حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ط1، الرّوسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 1436هـ-2015م

72. عمار حلاسة، إرهاصات النقد الحديث في الأدب المغربي، ط1، مطبعة الرمال، الجزائر،2016،

73. عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي، ط1، دار العصماء سورية، 2015

74. فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان،1992

75. فتحي التريكي، عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ط3، دار الفكر، دمشق،2010

76. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط3، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1984

77. ماري نوال غازي بربور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس الجزائر

78. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان،1979

79. مجموعة من الباحثين، محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح السيميائيات والتداوليات، تنسيق عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحمان، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009،

80. مجموعة من الباحثين، التلقي والخطاب، دراسات في النقد المغربي الجديد، محمد مفتاح، سعيد يقطين، المصطفى الشاذلي، إعداد وتنسيق، عبد المجيد نوسي، سلسلة أعمال وحدات التكوين والبحث، ع1

81. محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الفصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، دراسة في نقد النقد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2015

82. محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط،1999

83. محمد العمري، محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ط2، أفريقيا لشرق المغرب، 2010

84. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010

85. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب،1992

86. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب–مقاربة بنيوية تكوينية–، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت،1985

87. محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط5، مركز دراسات الوحدة العربية،2005

88. ----------، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان،1991،

89. محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، مقاربة تنظيرية/ تطبيقية، دط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015

90. محمد مفتاح، الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي، مقاربات وظيفية، دط، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2014

91. ------، المفاهيم معالم، نحو-تأويل واقعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2010،

92. ------، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة-الموسيقى-الحركة، ج1، مبادئ ومسارات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2010

93. ------، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة-الموسيقى-الحركة، ج3أنغام ورموز، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2010

94. محمد نبيل الصغير، تشريح المرايا، في نقد مشروع عبد العزيز حمودة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،1436- 2015

95. مختار زواوي، دوسوسير من جديد، مدخل إلى اللسانيات، ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار روافد الثقافية ناشرون بيروت لبنان،2017

96. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يقوت،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،1987

97. ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا،

98. نعمان عبد المجيد بوقرة، الخطاب والنظرية والإجراء، دط، دار جامعة الملك سعود.

99. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج02، دار هومة

100. نورثروب فراي، النقد والمجتمع، حوارات مع رولان بارث، بول دي مان، جاك دريدا، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كرستيفا، تيري إيجلتون، ترجمة وتحرير فخري صالح، ط1، كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق سوريا،2004

101. نيكلاس توman، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق رامز ملا، ط1، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا، بغداد، 2010

102. وفولفانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ترجمة حميد الحمداني والجيلالي الكدية، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،1998

103. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ط1، دار الفكر، دمشق سوريا،2007

104. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت لبنان، 2010

105. -----، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت،1983

106. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002،

3-قائمة المراجع الأجنبية:

1. Alain rabatal, argumenter en racontant,(re)lire et(re)écrire les textes littéraires,1er édition Boeck Bruxelles 2004

2. Dominique mangonneau, les termes clés de l'analyse de discours, seuil1996

3. Dominique, mangonneau, initiation aux méthodes de l'analyse du discours, problèmes et perspectives, classique hachette, paris1976,

4. Emille Benveniste, problèmes de linguistique général, édition gallimard,1966

5. Ferdinand de Saussure, cours de linguistique général, édition talant kit ,2012

6. Gérard genette, fiction et diction, éd seuil, paris,1991

7. Gérard Genette, figures, éd seuil, paris

8. Jaques moeschler et Anne roboule, dictionnaire encyclopédique de pragmatique, édition seuil , paris,1994

9. jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse 2012

10. Jocelyne benoît, l'intentionnalité et langage dans les recherches logique de Husserl, puf,2001

11. John. r. Searle, sens et expression, Etude de théorie des actes de langage traduction et préface par Joëlle Proust, édition 1992, Pars

12. Joseph courtes, analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, hachette ,1991

13. Le robert pour tous, dictionnaire de la langue française, concoure de Alain Rey, rédaction de Danièle Morvan, dictionnaire le robert, paris,1994

14. Paul Grice, logique et conversation, traduit par Fréderic berthe et Michel bozan,in communication,1979

15. Petit la rousse, librairie la rousse, paris6,1980, p297

16. Roland Barth, system de la mode, édition seul, pars,1967

17. Umberto Eco, les limites de l'interprétation, traduction, Myriam Bou Zaher, éd, Grousset, 1992

4-قائمة المجلات والدوريات:

1. مجلة أبحاث، ع05، ديسمبر 2017
2. مجلة آفاق علمية، مج10، ع02 ،2018
3. مجلة الأثر، ع26، سبتمبر 2016
4. مجلة التعليمية، المجلد04، ع11، جوان2017
5. مجلة العلامة، ع04، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة الجزائر، 2017
6. مجلة دراسات معاصرة، تيسمسيلت الجزائر،ع0، جوان2017
7. مجلة دراسات معاصرة، ع01، تيسمسيلت، 2017
8. مجلة علامات في النقد، ج57، م15، جدة، 2005
9. مجلة فتوحات، ع01، جانفي2015
10. مجلة مقاليد، ع04، جوان 2013

5-قائمة الرسائل الجامعية:

1. آمال بناصر، أثر الدراسات البنيوية في النقد الأدبي الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص لسانيات، إشراف سيدي محمد غيثري، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2013-2014
2. بوزيد صابرية، إشكالية القصدية في الممارسة النقدية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب، إشراف هواري بلقاسم، جامعة وهران الجزائر،2008-2009،
3. تسعديت حمادي، الاختلاف في النقد المغاربي المعاصر،(حميد الحمداني، عبد المالك مرتاض، عبد السلام المسدي، أنموذجا)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف بعيو نورة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2013
4. رقيق سعاد، الخطاب النقدي المغاربي المعاصر رؤى وتحولات، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، إشراف عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس الجزائر، 2015-2016
5. شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الحدي-ث، إشراف عبد الله العشي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر،2012-2013
6. عبد القادر نويوة، تأويل السرد، قراءة الخصوصية النقدية لكتابا عبد الفتاح كيليطو، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف حصد فيصل، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف الجزائر،2016
7. علي سحنين، السرديات في النقد المغاربي، تطبيقات الزمن السردي أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر، إشراف منصوري مصطفى، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015-2016
8. كريمة غيثري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف محمد بلقاسم، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017،
9. محمد نبيل الصغير، خطاب الفكر النقدي العربي المعاصر بين البنية والتفكيك، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو الجزائر، 2018

10. منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة–قراءة في نماذج–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس الجزائر،2016–2017

11. مونية مكرسي، التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، إشراف محمد زرمان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة1، 2015–2016

12. نعار محمد، المقصدية في الخطاب السردي المعاصر–الرواية المغاربية أنموذجا– قراءة تداولية–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الحديث والمعاصر، إشراف زين الدين مختاري، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر ، 2013–2014

13.هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي، دراسة في نقد النقد، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أحمد مسعود، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2012–2013

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

اهداء

المدخل: فك التعاضل الاصطلاحي

تمهيد.....12

1-المفهوم الإجرائي للخطاب.....13

2-التحديد المفهومي لمصطلح النقد 22

3-النسق في التصور اللغوي والنقدي.....28

4-المقصدية بين التصور الفلسفي والتمثل اللساني.....33

الفصل الأول: النسق الإبستيمولوجي للخطاب النقدي المغاربي المعاصر

تمهيد: 42

أولا: الإشكال المعرفي في النقد المغاربي المعاصر 44

1-خلفيات التشكل و التطور 44

2-المفهوم الإجرائي للإشكالية 47

3-الوضع الإشكالي للخطاب النقدي المعاصر في المغرب العربي 49

ثانيا: سؤال المنهج وجدلية الممارسة النقدية 54

1-التعريف بالمنهج لغة واصطلاحا 55

2-المنهج النقدي وطبيعة النص الأدبي 57

3-جدلية الممارسة النقدية بين الوعي المنهجي والتحليل التقني 59

ثالثا: الحداثة والتراث في الخطاب النقدي المغاربي المعاصر 68

1-نسق الحداثة 69

2-نسق التراث 71

3-البدائل النظرية والنقدية في مراجعات التراث الأدبي 74

3-1 مسلمات تجديد فهم التراث.....74

3-2 مراجعة ونقد النص الأدبي بين الفهم النسقي والتصور المقصدي.....76

الفصل الثاني: السرديات الحديثة في خطاب السعيد بوطاجين النقدي

تمهيد..... 88

أولا: النسق العاملي في كتاب الاشتغال العاملي..... 90

1-الأسس المعرفية والضوابط المنهجية..... 90

2-الترسيمات العاملية في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة..... 94

3-المثلثات العاملية 106

ثانيا: سرديات السعيد بوطاجين بين النسق المغلق والنسق المفتوح 108

1- خصوصية الطرح النقدي 108

2-بنية الخطاب النقدي في تحليل السرد..... 118

2-1 مرجعية النص السردي..... 118

2-2 البنية الدلالية والمقصدية للعنوان..... 122

2-3 أسس الجهاز المفاهيمي(الممارسة النقدية) 124

3-دينامية الجهاز المصطلحي وتنوعاته..... 129

ثالثا: النسق السردي والإجراء النقدي-قراءة في أوليات الصياغة النظرية لنقد السرد لدى السعيد بوطاجين 132

1- السرد والنقد، خصام وحرب 133

2-المنهج السردي المحتمل 137

3-الرواية غدا..... 142

الفصل الثالث: بنية الخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي

تمهيد..... 146

أولا: مسوغات وآليات التأسيس النظري لخطاب نقدي عند المسدي..... 147

1-النسق الأدبي وخطاب النقد 148

2-النسق المعرفي لخطاب نقدي حداثي 154

3-الخطاب النقدي ومقولة الأجناس الأدبية..... 161

ثانيا: المنطلقات المنهجية للخطاب النقدي لدى عبد السلام المسدي 167

1-النقد اللساني: بنية النص وحدود النقد 167

2-النقد البنيوي: سلطة النسق ووهم المحايثة..... 175
ثالثا: الأسلوبية بين الفهم النسقي والتضافر المنهجي في تحليل النص الشعري 185
1-الأسلوبية والأسلوب..... 186
2-مبادئ التحليل الأسلوبي لدى المسدي 191
3-التطبيق الأسلوبي في قصيدة ولد الهدى 195
الفصل الرابع: الإجراء النقدي في كتابات محمد مفتاح-بين النسقية والمقصدية-
تمهيد..... 200
أولا: الطابع النسقي/الكلي لخطاب محمد مفتاح النقدي 201
1-المرتكزات المعرفية والمنطلقات الإجرائية..... 201
2-النسقية في الخطاب النقدي 221
2-1نسقية التفكير والتأليف 222
2-2 نسقية الفكر العربي الإسلامي 224
ثانيا: القراءة النسقية وجدلية التأويل بين ضوابط النسق وتفاعلات السياق 226
1-مركزية النص لدى محمد مفتاح..... 226
2-النص واستراتيجيات القراءة(المنطلقات التحليلية للخطاب الشعري) 228
3- ضوابط التأويل بين نسقية النص ونزوع الذات 236
ثالثا: المقصدية التواصلية في كتابات محمد مفتاح النقدية 244
1-التصور المعرفي للمقصدية 244
2-المنطلقات المنهجية لتحليل المقصدية 250
3-التمثل المنهجي للمقصدية في الخطاب الشعري..... 254
خاتمة 259
قائمة المصادر والمراجع 263
مكتبة البحث 278

ملخص:

يسعى البحث إلى الكشف عن بنية الخطاب النقدي المغاربي المعاصر انطلاقا من خصائصه وأدواته الإجرائية و المفاهيمية لصالح رؤية جديدة بين النسقية والمقصدية.

اخترنا مجموعة من الخطابات النقدية ، فدرسنا إشكالية هذا الخطاب و مرجعيته الفكرية، ثم تطرقنا إلى السرديات الحديثة عند السعيد بوطاجين كعينة عن الخطاب النسقي المفتوح، كما اشتغلنا على بنية خطاب النقد عند عبد السلام المسدي، ثم رصدنا مشروع محمد مفتاح المنفتح على السياق و المقصدية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، النقد، النسقية، المقصدية.

Ce travail de recherche tend à mettre la structure du discours critique maghrébin contemporain en surveillant ses caractéristiques et ses outils procéduraux et conceptuels en faveur de nouvelle pensé–entre systémique et intentionnalité.

Nous avons choisi un ensemble de discours critiques, nous avons donc étudié la problématique de ce discours et sa référence intellectuelle, puis nous avons abordé narratologie modernes d'Al–Said Boutadjin exempls de discours systémique ouvert, et nous avons également travaillé sur la structure du discours critique d'Abd al–Salam al–Msadi, puis nous avons Suivi le projet de Mohammed Moftah ouvert au contexte et Intentionnalité.

Mots clé: discours; critique; systémique; intentionnalité.

This work describes structure of the contemporary Maghreb critical discourse by monitoring its characteristics and procedural and conceptual tools within the systemic and intentional thought

we choose a set of critical discourses, so we studied the problematic of this discourse and its intellectual reference, then we touched upon modern narratives by Al–Said Boutadjin as a sample on open systemic discourse, and we also worked on the structure of the critical discourse of Abd al–Salam al–Msadi, then we monitored the project of Mohammed Moftah that is open to context and intentionality

Key words: discours; critic; systemic; intentionality.