الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي الونشريسي –تيسمسيلت–
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها الموسومة بـ:

التلقي الجزائري للمناهج النسقية
(عبد الملك مرتاض أنموذجا)

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– مواز فتيحة
– قدوم مليكة

إشراف الأستاذ:

– قردان الميلود

لجنة المناقشة:

د. بوركبة بختة	المركز الجامعي تيسمسيلت	رئيسا
د. شريط نورة	المركز الجامعي تيسمسيلت	مناقشا
د. قردان الميلود	المركز الجامعي تيسمسيلت	مشرفا

السنة الجامعية:

2019م–2020م / 1440هـ–1441هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

قالى الله تعالى: « **لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ** »

مصادقا لقوله تعالى وعملا بحديث المصطفى صلى الله عليه وسلم: (من لا يشكر الناس لا يشكر الله ومن اسدى لكم معروفا فكافئوه فان لم تستطيعو فادعوا له)

نشكر أوا سبحانه وتعالى الذي أمدنا بالصبر والثقة وذلل الصعوبات امامنا وأعاننا على انجاز هذه المذكرة.

كما نتقدم بأسمى عبارات التقدير والإحترام بخالص الشكر والإمتنان للأستاذ المشرف: "**قردان الميلود**" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة والثمينة طوال فترة انجاز هذا العمل ونشكر أعضاء لجنة المناقشة التي قبلت ماقشة وإثراء المذكرة.

إهداء

إلى أعز ما أملك في الوجود والدي الكريمان حفظهما الله وأطال في عمرهما.

إلى شمعات متقدة، تنير ظلمة حياتي، إلى من عرفنا معهم معنى الحياة إخواتي: نجاة، طيب، عبد القادر، حمزة ملاك.

إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء، إلى ينابيع الصدق، إلى من معهم سعدت، وبرفقتهم في درب الحياة سرت: شهرزاد، مليكة، نجاة، رانيا، إكرام، سنية.

إلى بنات عمي: خالدية، فاطمة.

إلى أستاذي المشرف الذي لم يبخل علينا بنصائحه **قردان الميلود**.

إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة أو ابتسامة صادقة.

إلى من تحتويه قلبي ولا تحتويه مذكرتي.

فتيحة

إهداء

إلى من اغترفت من بحر حنانها وعطفها وحسن تربيتها، أقدم لها أرقى الكلمات وأتقى العبارات تقديرا واحتراما لثبات صبرها "أمي الغالية" حفظها الله وأطال في عمرها.

إلى سندي وعوني ومثلي الأعلى في الحياة إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم "أبي العزيز" أطال الله في عمره.

إلى أخوايا الحبيبان: سيف الدين، إسلام.

وأخواتي صارة، أمال، وإلى الكتاكيت مرام، ياسر إلى من تقاسمت معهن هذه الحياة طيلة خمس سنوات بحلوها ومرها ورفقاتي فتيحة، ورانيا، نجاة وإكرام.

إلى كل من علمني حرفا من حروف العلم والمعرفة أساتذتي الكرام.

إلى كل غيور عل دينه ووطنه، إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع راجية المولى هز وجل التوفيق والنجاح.

مليكة

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي يسر لنا طرق العلم وفتح علينا من ينابيعه التي تحف، وهذا لنسلك طريق من طرق الجنة، يسلكه العلماء وورثة الأنبياء والصلاة والسلام على أفضل خلق الله محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه.

إن موضوع النقد الأدبي في الجزائر لم يتوقف في إنتاج نظرية جديدة بل راح ينتج مناهج جديدة التي شهدت تطورات ملحوظة في المدونة الأدبية فالحديث عن المناهج النقدية في النقد المعاصر عند العرب أصبح محل إهتمام لدى الكثير من الناقدين وهذا ما جعل النقاد ينشرون أبحاث فيعقدون مؤتمرات حول موضوع إشكالية المنهج وتطبيقاته حتى ولم لم تكن هذه الإشكالية محط أنظار النقاد القدامى أنذاك فالناقد العربي قد أولى اهتماما بالنقد لإيجاد نظرية نقدية وذلك لإرتباطها الوثيق بالمنهج، فالمناهج النقدية شهدت تطورًا ملحوظا في مسار المدونة الأدبية، باعتبارها وسائل وأدوات ساعدت على سبر أغوار الظاهرة الأدبية وخاصة في النقد الجزائري على يد مجموعة من النقاد من بينهم عبد الملك مرتاض من أغزر النقاد الجزائريين نتاجًا نقديا وأكثرهم تقلبا من منهج إلى أخر وأشدهم وعيا بإشكالية المنهج وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي المعاصر وعليه فالإشكال الذي يتبادر إلى الذهن، ما هي المرجعيات التي اعتمدها عبد الملك مرتاض خلال تجربته النقدية؟

- كيف تلقى النقاد الجزائريين المناهج النسقية؟

ومن أهم الأسباب والدوافع وراء اختيارنا لهذا الموضوع هو رغبتنا في معرفة وإلمام بالمناهج النقدية النسقية في الجزائر وتزويد القارئ والطالب الجامعي المتعطش خاصة بكل ما يخص النقد في بلادنا كونه جزء لا يتجزأ من النقد العربي، وقد ارتأينا أن تكون خطة بحثنا كالآتي: ومقدمة كانت بمثابة تمهيد عام للموضوع ومدخل الذي كان بعنوان النقد النسقي في الجزائر وفصلين: فقد تناولنا في **الفصل الأول**: التجربة النسقية لمرتاض، فالمبحث الأول كان بعنوان المرجعية النقدية لمرتاض

فتفرع منه مطلبين المطلب الأول: المرجعة التراثية أما المطلب الثاني: المرجعية الحداثية المعاصرة، أما بالنسية للمبحث الثاني كان بعنوان عبد الملك مرتاض من السياق إلى النسق فالمطلب الأول: التحول النقدي عند مرتاض أما المطلب الثاني: الآليات النقدية لمرتاض.

أما **الفصل الثاني**: الممارسة النقدية النسقية عند الملك حيث كان فيه مبحثا واحد تحت عنوان: المناهج النسقية في النقد الجزائري (إشكالية التأصيل والتطبيق) وتفرع إلى مطلبين فالمطلب الأول: هاجس التأصيل للنسق المنهج في النقد الجزائري، أما المطلب الثاني: فكان بعنوان المناهج النسقية (سيميائي، تفكيكي، بنيوي، أسلوبي)، وخاتمة كحوصلة لموضوع البحث.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي لأنهما الأنسب لهذه الدراسة من خلال رصد المناهج في النقد الجزائري، وقد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع أهمها: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى "الألسنية" ليوسف وغليسي، والدرس السيميائي المغاربي، لعلي بوخاتم ودراسات في الأدب الجزائري الحديث لأبو قاسم سعد الله، وبالرغم من ذلك قد واجهتنا بعض الصعوبات والعوائق أهمها: قلة المصادر والمراجع التي تحيلنا إلى موضوع بحثنا، ضف إلى ذلك لم تكن لنا نظرة شاملة حول كيفية دراسة الموضوع.

وفي الأخير نشكر أستاذنا قردان الميلود الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة طيلة إنجاز هذا البحث كما أننا لا ننسى تقديم الشكر لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، والشكر الجزيل لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

مدخل

مدخل: النقد النسقي في الجزائر:

تأريخية النقد الجزائري: قبل الإستقلال:

«إن الاهتمام بالنقد الأدبي الجزائري أصبح ضرورة ملحة، ولا يعقل أبدا أن يكون الاهتمام أبدا بالنقد أقل من الاهتمام بالإبداع، فإذا كان الأبداع الأدبي هو موضوع النقد، فإن هذا الأخير هو الموجه والمرشد، الذي يؤازر الحركة الأدبية، فينقيها من الشوائب وينميها ويدفع بها في الطريق الصحيح نحو النمو والتطور، في ظل الأصالة الوطنية والقومية».

والنقد الجزائري، في الحقيقة جزء لا يتجزأ من النقد العربي في بلاد المشرق والمغرب، وهو لا يشكل بأي حال من الأحوال ظاهرة إقليمية منغلقة، لأنه أفاد من النقد الأدبي في الوطن العربي فائدة جوهرية، وعمل على اثرائها بما أتيح له من الإطلاع على الثقافة الغربية، ومن ضمنها الفنون الأدبية والنقدية. [1]

والنقد الأدبي الجزائري قد ظهر متأخراً نسبيا وأنه لم يكن ناضجا في بداية نشأته، وأنه كان يتسم بالنظرة الجزئية حينا، والنظرة السطحية حينا آخرًا، ضمن المعروف أن النشاط الأدبي في الجزائر إلى غاية العشرينات من هذا القرن كان نشاط ضعيفا شكلا ومضمونا.[2]

ظهرت في الجزائر صحف كثيرة ومجلات أسهمت كلها في نشر الفنون الأدبية بما كان فيها النقد، ومن أهمها قبل الاستقلال **المنتقد، الشهاب، البصائر**، التي خدمت الأدب والنقد والثقافة بقدر ما خدمت الإصلاح والتعريب وكان من أبرز كتابها وبخاصة البصائر: **محمد البشير الإبراهيمي، وأحمد رضا حوحو، وبلقاسم سعد الله، عبد الوهاب بن منصور**، وغيرهم. [3]

(1) عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص07.

(2) المرجع نفسه، ص08.

(3) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، ص06.

إذ أصبح من الصعب الحديث عن حركة نقدية جزائرية مكتملة والسبب يعود إلى الاستعمار الفرنسي الذي قد أفاد لبعض البلاد العربية حين نقل إليها المطبعة والصحف والمجالس العلمية، ونحو ذلك، فإنه في الجزائر كان على عكس ذلك تمامًا، لم يأتي لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب ويُزور تاريخه ويحطم كيانه ويستغل ثروته، وبذلك نتج عن هذه التباطؤ من جانب الحركة الأدبية، وفقدان التوازن بين قوات عناصر الوطنية وبين وسائل الاحتلال، تحجر وجمود في الحركة الفكرية عموما وحركة الأدب على الخصوص وتشتت كل الجهود العقلية المنتجة، تشرد الأدباء والشعراء الوطنيون، وإندماج بعضهم في حركة مقاومة التي عانها الشعب فترة طويلة ضد الغزاة وانشغل الناس عن الأدب والشعر لم يعد من همهم التعبير الجميل، والغزل المليح والوصف الرائع، بل كان هم الأدب في ذلك الزمان أن يجسم روحًا قومية ويحفز إلى مستقبل وطني فيه عزة وكرامة وفيه حرية واستقلال وكان ينتظر عهدا من الاستقرار والهدوء وينتظر بعثا سحريا يشيع فيه الحياة لكي ينهض ويتحرك ويعبر عما يخالج في قلوب الناس من حنين إلى حريتهم المفقودة.[1]

وقد مر النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال بمراحل رئيسية وفق منظور أبي القاسم سعد الله وهي أربعة مراحل تتمثل فيما يلي:

– **المرحلة الأول:** تبدأ في أوائل هذا القرن تمثلت هذه المرحلة في الحملات التي كان يقوم بها بعض شيوخ الجزائر يدعون فيها إلى نبذ جديد والتشكك في قيمته الفنية والموضوعية، والأخذ بالقديم لا باعتباره نماذج خالدة ولكن باعتباره تراثا قوميا يجب التمسك به في العودة إليه مهما كانت قيمته الجمالية، وقد مثلت هذه المرحلة مجموعة من الشيوخ وعلى رأسهم **أبو قاسم الحفناوي، عبد القادر المجاوي، والمولود ابن الموهوب ومحمد بن أبي شنب ومحمد كحول،** عن طريق الأراء التي كانوا يدلون بها في الصحافة المحلية وتوجيهات الشخصية لتلاميذهم.

(1) ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الزائر، ط5، 2007، ص22.

– **المرحلة الثانية:** وهي تظهر فيما كان يدرسه الشيخ عبد الحميد بن باديس لتلاميذه، من طرائق في الأدب وأساليبه إذ كان يدعو تلاميذه والمنتفعين بثقافاته إلى القديم والجديد معا، القديم في محاسنه ورزانته، والجديد في طلاقته وتطوره وإذ كانت هذه الدعوة من الشيخ عامة تشمل أسلوب الإصلاح جميعا، فقد كانت أوضح ما تكون فيها عالجه من وسائل الأدب لتلاميذه ولسيما لدراسته **بالكامل والأمالي** وغيرهما.[1]

– **المرحلة الثالثة:** تأتي هذه المرحلة على يد الشيخ البشير الإبراهيمي الذي كانت ثقافته الأدبية أوضح من زميله الشيخ عبد الحميد بن باديس بينما كان الدرس المشافه الموجه أغلب على الأخير كان العلم واللسان الأغلب على الشيخ الابراهيمي وقد أعطته هذه الميزة خاصة للنقد والتوجيه فاتخذ من الصحافة ولاسيما **جريدة البصائر**، منبرا القيادة للجيل الجديد في الأدب، سواء في فيما كان ينشره من نماذج تثير الإعجاب أو فيما كانت تنشره الجريدة –ارشاده– من شروط للأدباء والكتاب الذين يرغبون أن يساهموا في التحرير وقد كانت سيرة الشيخ الإبراهيمي أكثر بجيل الذي تخرج، فقد كان هؤلاء يتحدثون إليه في شؤون الأدب قديما وحديثا، وينشدون الشعر بين يديه، وكان الشيخ ينتقدهم ويشير إلى مواطن الضعف ويضع أمامهم النماذج الرائعة من الشعر أو النثر القديم والمعاصر وقد زاد الأدباء إغراءا بالشيخ وإعجابا بآرائه في الأدب واشتهر لسانه من طلاقة وبيان.

–**المرحلة الرابعة:** تبتدأ هذه المرحلة بعد الحرب العالمية الثانية فالجيل الذي تخرج علميًا على يد الشيخ عبد الحميد ابن باديس وأدبيا على الشيخ الإبراهيمي زعيما لهذه المرحلة على أن هذه المرحلة بالرغم من صلته الوثيقة بالقديم قد أخذت تتحرر في أسلوبها وموضوعها كما أخذت تطبق بعض المذاهب النقدية التي اكتسبتها من ثقافتها المعاصرة كالمذهب الواقعي الذي ظهر واضحا في انتاج **أحمد رضا حوحو**، والمذهب السلوكي **في أحمد بن دياب** واحتفظ الشعر لبعض

(1) **أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص75.**

خصائص الرومانتيكية الصارخة كثورة والشكوة ومن أبرز أصحاب هذه المدرسة: **حمزة بكوشة، وحوحو، وذياب، وعبد الوهاب بن منصور ومولود الطياب**، الذي كان أكثر هؤلاء ناقدا.[1]

وهذه أهم المراحل التي مر بها النقد الجزائري قبل الاستقلال هي ضمن المحاولات النقدية التي عرفتها الجزائر إرهاصا للنقد الأدبي الممنهج، ومدى نجاحها في تطبيق المذاهب الحديثة والاستفادة منها من حيث القدم والجدة ومن حيث الموضوعات التي تطرقت إليها.[2]

ولا يزال النقد والأدب كليهما في حاجة إلى المزيد من الوقت ليصلا إلى درجة النضج: ومن هنا يبدو جليا أن كلا من الأدب والنقد في حاجة إلى مزيد من الوقت، التجربة، والخبرة، ليعطين النتائج المرجوة، ويخرجنا من دائرة الغموض والفوضى والاضطرابات، إلى دائرة الوضوح والنضج، ويزيد هنا أن نؤكد أن الاضطراب في النقد الأدبي الجزائري الحديث يعود إلى أمرين اثنين: الأول هو ضعف الأدب الجزائري الحديث، وعدم تنوعه أنذاك والثاني هو محدودية الثقافة الأدبية النقدية لدى النقاد الجزائريين وبخاصة ما تعلق منها بالتيارات الأدبية والمناهج النقدية.[3]

إن النقد في تلك الفترة كان يتميز بالغموض والاضطراب، وكان مفتقرا إلى التنوع خاصة ما يتعلق بالمناهج النقدية حسب تعبير –عمار بن زايد– إلى محدودية الثقافة النقدية لدى النقاد الجزائريين.

بعد الإستقلال:

إن الضعف الذي عانى منه النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال جعله في العصر الحديث يفتح مجالا لنفسه وذلك من خلال وضع أسس فعلية للنقد والخطاب الإبداعي الذي يعتمد على طرق حديثة.

(1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص81.

(2) المرجع نفسه، ص81.

(3) عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص07.

«وإذا تحدثنا عن النقد الأدبي المعاصر فنجد ذلك صعوبة خاصة عند تصادم بإشكالية اللغة التي يعبر بها الأديب وذلك يزداد تعقيدا أكثر عندما يريد النص الأدبي مثل الهوية الثقافية في الجزائر، هذا البلد الذي تنازعه لغات: فرنسة والعربية، وبالمقابل فإن أغلب الذين يؤرخون للإبداع الجزائري المعاصر قبل الأدباء والنقاد العرب خاصة المشارقة لا تكاد مرجعياتهم النقدية تتوفر إلا على النصوص والمتون المكتوبة، العربية: **أمثال: مفدي زكرياء والبشير الإبراهيمي، والطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، وزهور ونسي**، وغيرهم لأن الكتابات في عصر الاستعمار لا تشكل عناء أمام الناقد فمنه كان يعتمد على كتابات نقاد المشارقة في معظم النصوص الأدبية، لأن لغتنا كانت مزيجا بين العربية والفرنسية».[1]

"فأخذ الأدب الجزائري يتطور وينمو شيئا فشيئا، من بداية العقد الثالث من هذا القرن، أخذ النقد في الظهور شيئا فشيئا هو الآخر وهذا أمر منطقي وواقعي لأن الأعمال الأدبية تسبق الدراسات النقدية لتكون موضوعًا لها، هذا من جهة ومن جهة آخرى كانت البيئة الثقافية الجزائرية تتميز بوضع شاد بين البيئات الثقافية العربية الأخرى، لما عرفته من سيطرة استعمارية قاسية، قضت إلى حد ما، على الإمكانيات وخنقت الحريات، وحاولت جاهدة أن تقطع كل جسور التواصل بين الجزائر العربية المسلمة وشقيقتها في الوطن العربي ولا سيما المشرق".[2]

رغم ما عانه الشعب الجزائري من سيطرة استعمارية إلا أن الأدب الجزائري تطور فأخذ النقد في الظهور والنمو.

وبالرغم من ذلك المناخ القاتل الثقافي، إلا أن الأدب الجزائري الحديث عرف نقلة نوعية، وعرف كذلك من وراء النقد طريقه إلى الساحة الأدبية ليسهم في النضال من أجل أدب حي،

---

(1) عمر بوشموخة، مقدمة أولى للنص الأدبي، نشر في الجزائر نيوز، بتاريخ 2011/03/28، عبر الموقع الإلكتروني: http:// www.djazairess.com.

(2) عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص07.

يعبر بصدق عن حياة المجتمع، بما فيه من أفراح وآلام، وتطلعات نحو الغد الأفضل وفي هذا الإطار عرفت أعمدة الصحافة الوطنية الجزائرية مقالات نقدية متفاوتة القيمة. [1]

"وبعد الاستقلال ظهرت (**الشعب، المجاهد، الثقافي**) **والأصالة والثقافة وغرها** من الدوريات التي واصلت الرسالة في خدمة الأدب والنقد". [2]

فمُحمد مصايف يعتبر من بين النقاد الذين كرسوا أنفسهم للأدب والنقد وهذا من خلال دراساته وانتاجاته.

والملفت للإنتباه أن الفترة الممتدة من عشرينات القرن الماضي إلى مطلع الثمانيات لم تحظ بدراسة واحدة مخصصة للنقد الجزائري في هذه الفترة، باستثناء وقفة محدودة، نجدها في (**النقد الأدبي في المغرب العربي**)، لمحمد مصاييف، الذي درس فيه الجهود النقدية في المغرب وتونس والجزائر، ولم يكن بوسعه أمام هذه الرقعة الواسعة أن يفعل النقد الجزائري الحديث أكثر مما فعل، وماعدا هذه الوقفة للدكتور محمد مصايف فإننا نعثر سوى على التفاتات بسيطة في دراسات أدبية عامة عنيت جميعها بالأدب الجزائري الحديث تاريخا ودراسة وتحليلا قامت بها مجموعة من الدكاترة الأفاضل، نذكر منهم عبد الله الركيبي، محمد ناصر، وصالح خرفي، وأبا القاسم سعد الله.[3]

ففي هذه الفترة ظهرت عدة مناهج نقدية طبقت على مختلف الدراسات والكتابات التي شهدها النقد الأدبي الجزائري فنجد (**المنهج التاريخي، والإنطباعي، والمنهج النفسي، والمنهج الإجتماعي**).

---

(1) عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، ص08.

(2) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984، ص05.

(3) عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، ص08.

أولا: المنهج التاريخي:

يعتبر هذا المنهج من بين المناهج السياقية الذي درس الأدب وعلاقته بالنقد التي عرفتها الإنسانية عبر سيرتها الطويلة.

هو منهج يتخذ حوادث التاريخ الاجتماعي وسيلة لتفسير الادب وتعليل ظواهره، فهو عبارة عن مجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون، فهو إذن يفيد في تفسير تشكل الخصائص اتجاه أدب ما ويعين على فهم البواعث والمؤثرات المرتبطة بالمجتمع إنطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته) "**العالم تين**".[1]

فقد ظهر أولا عند الغرب ومن أبرز نقاد هذا المنهج: سانت بيف، العالم تين، برونتير.

"فبدأ المنهج التاريخي يزدهر في كثير من جامعات العربية على أيدي الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية، يقتضي أثارها المنهجية (التاريخية) طلبتهم، ويتوارثها طالب عن أستاذ حتى ترسخ المنهج التاريخي ورسم ترسيما أكاديميا ومن رموز المنهج **شوقي ضيف، سهير القلماوي، وعمر الدسوقي**.[2]

أما في الجزائر، فيمكن القول بأن النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها ابتداءً من مطلع الستينات.

سنة 1961م هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التاريخي ف النقد الجزائري، وهي السنة التي ظهر فيها كتاب الدكتور **أبو القاسم سعد الله** عن الشاعر محمد العيد آل خليفة وهو في

(1) ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، 1439، 2009، ص19.
(2) المرجع نفسه، ص15.

الأصل رسالة ماجيستير أشرف عليها الدكتور الدسوقي، تلتها رسائل ودراسات أخرى لأقطاب هذا المنهج كالدكاترة: **عبد الله الركيبي، صالح خرفي، محمد ناصر وعبد الملك مرتاض**".[1]

ثانيا: المنهج الإنطباعي (التأثيري):

"الإنطباعية مدرسة فنية تشكيلية، ظهرت تحديدا 1874-1886 من خلال ثمانية معارض بباريس وقد جسدت قطيعة الفن الحديث مع الأكاديمية الرسمية وأنها اتجاه فني عام يسعى إلى تقييد الإنطباعات الهاربة وحركية الظواهر بدلا من المنظر الثابت".[2]

"فالانطباعية إذن ابراز الأثر الانعكاسي للنص على الناقد، يقوم أساسا على الذوق الفردي بوصفه منطلقا مباشر الإلتقاط تموجات الجمالية للنص". ومن رواد هذا المنهج سانت بيث، أناطول فرانس وجول لوماتر، غوستاف لانسون. [3]

فانتقلت الانطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة (كالمنهج التأثري، أو الذاتي، الذوقي) وقد أجمعت جملة من الدراسات كدراسة الأدب العربي لمصطفى ناصف " على أن طه حسين (1889-1973) هو زعيم النقد الإنطباعي. [4]

أما في الجزائر فقد كان للمنهج الإنطباعي أثر على الخارطة النقدية الجزائرية ومن النقاد الذين مارسوا هذا النقد، في مختلف قراءاتهم النقدية نجد: **أحمد منصور، الطاهر يحياوي، محمد تومي، ومخلوف عامر**.

"تحتل الانطباعية رقعة واسعة على الخارطة النقدية الجزائرية، قد تعزى في كمها الهائل إلى كون الناقد الجزائري ناقد متوكلا، فالإنطباعية هي أسهل الطرق المؤدية إلى مرتبة الناقد كما أسهم

---

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الثقافة، قسنطينة، د.ط، ص67.

(2) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص67.

(3) المرجع نفسه، ص68.

(4) ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص09.

النقد الصحفي الذي تتعطاه المنابر الثقافية الإعلامية بوصفه إبنا بارا للانطباعية، اسهما مباشرا اثراء رصيدنا الكمي من النقد الانطباعي".

لكل ذلك، فإن جل الكتابات النقدية الجزائرية تحفل مقدمتها بإشارات من هذا النوع: **كقول أحمد مندور (في مطلع قراءته) للقصة الجزائرية:** "إن هذه المقالات لا تدخل في باب النقد ومالا يشبه النقد، وإن ما هي (قراءة) حرة لم ألتزم بها بمنهج واحد ولا بنظرية نقدية محددة أنني أعتبرها مجرد وجهة نظر، ومشاركة في الحوار الدائر على مستوى الساحة الأدبية".[1]

أما عبد الملك مرتاض فقد مارس النقد الانطباعي في بداية حياته النقدية خصوصا في أول كتبه (**القصة في الأدب العربي القديم**) بعض فصول (**نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر**) لكنه سرعان ماحد عنه لأنه لم يعد يستجيب لرؤيته المنهجية الجديدة".[2]

ثالثا: المنهج النفسي:

يعتبر المنهج النفسي من المناهج التي تقوم بدراسة الأعمال الأدبية لمعرفة أنماط ونماذج النفسية الموجودة فيها، والربط بين الشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية.

"فيستمد المنهج النفسي آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي أو التحلسفي على حد نحت عبد الملك مرتاض التي أسسها "**سيغموند فرويد**" 1856-1939 في مطلع القرن العشرين فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقه اللاوعي،[3] وإذا عدنا إلى الخطاب النقدي الجزائري، فإنه يعسر البحث عن موقع للنفسانية منه، وذلك راجع –فيما نرى– قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، إلا أن الجامعة الجزائرية، لم تعتمد مقياس "علم النفس الأدبي" إلا وقت متأخر كما ذهب أحمد شريبط في قراءته "البانورامية" (النص النقدي الجزائري من الإنطباعية إلى التفكيكية)".

---

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص70.

(2) المرجع نفسه، ص71.

(3) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22.

وصالح خرفي يجسد التصور في ديوانه "أطلس المعجزات"، يمكن القول بعد بحث عسير عن تطبيق النفساني في تجربتنا النقدية الجزائرية[1]ويعد الناقد عبد القادر فيدوح رائد هذا المنهج النقدي في الجزائر من خلال بحثه المرسوم، الإتجاه النفسي في النقد للشعر العربي.

رابعا: المنهج الاجتماعي:

يعتبر المنهج الاجتماعي من أهم المناهج السياقية التي ساهمت بشكل كبير في تقدم وتطور النقد، وساعدت على ازدهار الإبداع وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية الثقافية، ويعتبر الأدب نتاج اجتماعي وينطلق من قناعات راسخة.

"لم يكن المنهج الاجتماعي موقف فكريا مجردًا بل نتاجا للتاريخ في الحقيقة لأن فكرة تفسير الأدب والحدث الأدبي عن طريق المجتمعات التي تنتجه وتتلقاه وتستهلكه قد عرفت عصرها الذهبي في فرنسا بداية "**القرن التاسع عشر**" إذ سادت حين ذالك القناعة أنه تم العثور على سر عمل المجتمعات وحركتها انطلقت من النموذج الفرنسي، وذلك لأنه قد ولدت مجتمعات جديدة وجمهور جديدا وحاجات جديدة وكذا احتمالات جديدة".[2]

وكغيرها من البلاد العربية فقد استحوذ النقد الاجتماعي على مساحة كبيرة من الكتابات الإبداعية، والنقدية معا في الجزائر خاصة نهاية ستينات القرن الماضي وسبعينياته وقد قرأ من هذا المدمع تبني الإيديولوجية الإشتراكية كنظام حكم الذي ولد الثورات الثلاثة: "الزراعية، الصناعية، الثقافية" فراح النقاد يدعون إلى تبني البعد الاجتماعي للنص الأدبي. [3]

ومن بين النقاد الجزائريين الذين عالجوا النقد الاجتماعي منهم، (محمد مصايف) الذي أثار تضاربا بين من درسوا نقده حول انتمائه المنهجي، ولا عجب أن وجدنا الدراسة الأكاديمية التي كانت كلها حول نشاطه النقدي لم تستطع الإحاطة بها بشكل دقيق، فقد أدرجته هذه المحاولات

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص80

(2) ينظر: رضوان ظاظا، مدخل إلى النقد الأدبي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1997، ص165.

(3) ينظر: عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب.

ضمن الاتجاه الإنساني في النقد الأدبي رغم أننا لم نعثر على منهج بهذه التسمية في النقد الأدبي بينما يصنفه "**عمار بن زايد** " تكامليا يحتل كل من المنهج التاريخي والمنهج الفني "**الصدارة**" وإضافة ألا أنه يمكنا أن نجد أثار مناهج أخرى كالنفسي وإن كان منهجه واقعيا في الحقيقة لا عيار عليه. [1]

وصفوه القول أن حركة النقد الجديدة أفرزت مناهج نقدية حداثية لكنها لم تأخذ مكانتها الحقيقة في الساحة النقدية العربية، إلا في النصف الثاني من القرن الماضي من طرف مجموعة من النقاد العرب الذين حاولوا بلورة اتجاه نقدي أدبي عربي حديث له سماته وخصائصه وإجراءاته الخاصة به نذكر عبد الملك مرتاض الناقد الجزائري الذي يعد من أهم أعلام التجربة الندية الذي بلور منهج نقدي في تحليل الخطاب متشبعا من الثقافة الحداثية الغربية، منها والتراث العربي النقدي من جهة أخرى.

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص45.

الفصل الأول:

التجربة النسقية لمرتاض

المبحث الأول: التجربة النسقية لمرتاض

المطلب الأول: المرجعية التراثية

أ. القرآن الكريم:

كان للبيئة الدينية والإجتماعية التي ولد بها عبد ماك مرتاض العامل الرئيسي في تشبعه بالثقافة العربية الإسلامية، حفظ القرآن الكريم في سن مبكرة، فأشرب حبه ببلاغة، ويؤكد هذا العامل، ما كتبه بقلمه ترجمة لسيرته، إذا قال: "**الحمد لله وحده أن حفظت القرآن وختمته احدى عشرة مرة، ما دمت والحمد لله هذذت مقادير صالحة من المقامات والرسائل والخطاب وأحاديث والإعراب، فقصائد الفحول ومقاطعة الإرجاز**".

وعندما اشتد عوده قليلا، وبلغ سن الثمانية عشر من عمره، التحق بمعهد عبد الحميد بن باديس، بقسنطينة، ولكنه لم يمكث فيها إلا خمسة أشهر ولظروف سياسية تزامنت مع وجود الاستعمار الفرنسي، شد الرحال إلى المملكة المغربية (**فاس**) عام 1955م، بغية متابعة دراسته بجامعة القيروان، خلال هذه الفترة التي قضاها عبد الملك مرتاض بالمغرب، اشتغل في حقل التربية والتعليم في مدرسة ابتدائية بمدرسة (**أحقير**) إلا غاية 1960م، وعند حصوله على شهادة البكالوريا للتعليم الأصلي، التحق بكلية الآداب، في جامعة الرباط، ثم في كلية الحقوق ومعهد العلوم الاجتماعية وبعدها بالمدرسة العليا للأساتذة في الرباط، قبل أن يتخرج في التعليم الثانوي عام 1963م، في ثانوية مولاي يوسف الرباط. [1]

(1) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، دراسة وصعية نقدية وصفية في نموذجي، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2005، ص248.

ب. الموروث الفلكلوري والأدبي:

فن المقامات العربية:

يعد عبد الملك مرتاض أكثر المهتمين بالتراث الأدبي نقدا وإبداعًا، وشدة تعلقه وتأثره به، حمله أن يختار موضوع أطروحته في بداية المشوار "فن المقامات في الأدب العربي" لنيل درجة الدكتوراه من الطور الثالث التي أبدى من خلالها تأثره البالغ بالتراث العربي بكل أصنافه وأشكاله.[1]باعتباره فنا أدبيا معبرًا ومصورًا، تختلف قيمته الأدبية باختلاف الكتاب الذين عالجوه باختلاف أزمنتهم التي عاشوا فيها، ومن بينهم بديع الزمان الهمداني، الذي ارتفع بفن المقامات إلى مستوى أدبي شارفا الخلود، فقد كانت مقاماته مرآة ناصعة انعكست عليها الحياة بمناحيها المختلفة والأدبية، والعقلية، فمقامته مرآة لحضارة عصره بضروبها المختلفة ومظاهرها المتباينة ومشاكلها القائمة. [2]

فالبديع يعتبر من المقامات العربية ومصدرا غنيا للمعرفة التاريخية والحضارية والإجتماعية والأدبية من خلالها يستطيع الباحث أن يستمد منها ما لم يستطيع أن يستمد من التاريخ.

باعتبارها وصفا لهذه المقامات ما وصف وصور بدافع الرغبة في الوصف المجرد فقد كان البديع حينها جانبا من الجوانب الاجتماعية إنما يصف وصفا أدبيا بارعا، بل فنان مبدع، يدرك حقائق الأشياء فيسلط عليها كتلة هائلة من الضياء الوهاج الذي يبدو معه كل شيء واضح كما هو في حقيقة أمره. [3]

ونجد في المقامة البغدادية وصف للصورة التي كانت عليها مطاعم بغداد وماذا كانت تقدم من الطعام ونجد في المقامة القردية وصف للمحلات العامة التي كانت تكتظ بالناس.

---

(1) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص248.
(2) المرجع نفسه، ص521.
(3) المرجع نفسه، ص521-522.

وفي المقامات الفزارية والملوكية وصفا حي ما كانت عليه حال الأسفار أثناء الليل، وأن المسافر كان لا يطمئن على نفسه لما كانت عليه الطرقات من مخاوف ومخاطر، وأن السفر كان يتم عن طريق قافلة تضم طائفة من الناس وان كانا قد وجدنا هذا أيضا في المقامة الدمشقية للحريري وفي المقامة الحلوانية تصوير رائع لحالة الحمامات والحمامين والعاملين تحتهم، بإضافة إلى مكان فيها نقد لاذع لحالتهم المزرية. (1)

ب. الموروث الفلكلوري:

لاشك أن عبد الملك مرتاض تأثر تأثرا واضحا بالموروث الفلكلوري القديم ممثلا على وجه الخصوص في حكاية ألف لية وليلة، والسير الشعبية كسيرة بنّي هلال وعنترة، وسيف بن ذي يزن، إضافة إلى كتاب كليلة ودمنّة الذي ترجمه عبد الله بن المقفع عن الفارسية، من أهم التصنيفات تراثنا الفلكلوري لكن حكاية ألف ليلة ولية الغنية بشخصيات ذات الدلالة الثرية تعتبر أهم مصدر بالنسبة لتراثنا الفلكلوري باعتباره قيمة فنية رائعة أكتشفه الغربيون منذ مطالع القرن **الثامن عشر**، وأولوه الكثير من اهتماماتهم وعنايتهم وقد ترجم الكتاب إلى اللغة الأوربية، على يد المستشرق الفرنسي "**أنطوان جالان**" ثم توالت الترجمات الأوربية بعد ترجمة "**جالان**" ولم يلبث المستشرقين حتى اكتشفوا الأصل العربي من هذا الكتاب وبدأوا يترجمون عنه.

ولقد لقي الاهتمام المستشرقين عل مستوى العلمي، وكان أول من شغل بال العلماء هو البحث عن مصدر الكتاب فمنهم من رأى بأنه ذو أصل فارسي ومنهم من ذهب إلى القول بأنه ذو أصل عربي وإن ظل، أصل الكتاب هو القضية الأساسية تنوعت فيه الأبحاث وتعددت به القضايا ودخل فيه عدد كبير من المستشرقين. (2)

النقاد البلاغيون (العرب القدامى):

(1) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص521–522.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر القاهرة، 1997، ص153.

بالرغم من تعدد القراءات الأدبية والإعرابية للناقد عبد الملك مرتاض ومنذ صغره استمر في تكوينه التراثي مطلعا على المسائل والشروحات لمختلف علماء اللغة والقدماء والأصليون والبلاغين الذين كان لهم الأثر في تكوينه، ولعل أبرزهم إبن إسلام الجمحي "في طبقات فحول الشعراء" الأمدي في الموازنة بيم أبي تمام والبحتري وإبن قتبة في الشعر والشعراء وقدامة بن جعفر ف نقد الشعر وابن رشيق القيرواني في العمدة وإبن طباطب في عيار الشعر والقرطاجاني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء وفضلا على إفادته من القراءة الإنتقائية عند إبن جني والقراءات الأدبية عند سعد أبي سعد على بن محمد الكاتب.

ومن أجل تأكيد إفادته من الكتب البلاغية قائلا: "إن العرب هم على شيء عظيم وإنهم كانوا يحومون حول الكثير من النظريات والأفكار الكبرى للحداثة الغربية ولا سيما كتابات "عبد القادر الجرجاني" وعبد العزيز الجرجاني وإبن جني" وإبن قتيبة وإبن خلدون".[1]

يقول مرتاض "لقد كنا ألفينا قدماء العرب أنشئوا النظريات نقدية رصينة تتعلق بعمودية الشعر، ونظرية اللفظ والمعنى كما نقرأ ذلك لأبي الحسن محمد بن أحمد ابن طباطب العلوي في كتابه عيار الشعر والمرزوقي في مقدمة كتابه الحماسة أبي تمام ومسألة القديم والجديد كما أثارها ابن قتيبة في مقدمة كتابه الشعر والشعراء، ومسألة النحل وتصنيف الشعراء بناءا على مستواهم الفنية كما تمثلها ابن سلام الجمحي" كتابه طبقات فحول الشعراء والتقسيمات البديعية التي نظر بها قدامة بن جعفر للشعر في كتابه "نقد الشعر" ومسألة السرقات الأدبية كما عالجها علي ابن عبد العزيز الجرجاني، ومسألة النظم كما نظر لها عبد القاهر الجرجاني، ومسألة المعاني والأفكار بقياس إلى الألفاظ كما آلى إليها أبو عثمان الجاحظ في كتابه "الحيوان" ونظرية التوصيل كما عالجها في كتابه البيان والتبين ومسألة الخيال والتخيل، وماهية المعاني والمحاكاة وتناسب الإيقاع مع

(1) ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، لساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2005، ص249.

الموضوع في الشعر وغيرها كما تناولها أبو الحسن حازم القرطاجني في كتاب منهاج البلغاء وسراج الادباء وغير هؤلاء الكثير.[1]

يقول عبد الملك مرتاض "أنا لو عزفنا عن الفكر النقدي العربي، وجئنا إلى الفكر النقدي الغربي المعاصر، لانبهرنا أمام دروبه ومجاهله، ومثل هذا السلوك العقيم العاق، سيدفع بنا إلى انتحار الفكري، لأنه سيجعلنا قوما دون هوية وأدباء دون أدب، ونقاد بل قد يدفع بنا إلى اتخاذ الإنقطاع المعرفي سبيلا نسلكه وفعلا نحمده حمدًا فإذا نحن لا نكون أكثر من صورة لغيرنا، فينا لا أكثر ولا أقل".[2]

مما ممكن أيضا مرتاض من إتقانه اللغة والمعرفة بأسرارها، لاطلاعاته وقراءاته المبكرة، أعمدة التراث العربي حيث سبق أن صرح بأنه يكثر القراءة لأكبر الأدباء النقاد العرب منذ كان طالبا في إجابته على سؤال قد طرحته إحدى الطالبات حول من أكثر الأدباء والنقاد الذين يقرئوا لهم فكانت إجابته كالآتي: أنا معجب الأدباء العربية القدامى، منهم: الجاحظ، ابن طباطبا، عبد القاهر الجرجاني، عبد العزيز الجرجاني، المزروقي والمعري.

"وأما بمن أنا معجب من أدباء العربية المعاصرين، فإني كنت معجبا، بطه حسين حتى إني أحفظ مقدماته وبجبران خليل جبران.

إن قراءته الثرية للأدباء العرب القدامى وكفاءته المعرفية مكنه على إثراء مخزونه المصطلحي وكذا المعرفي".[3]

أما موقفه من التراث النقدي العربي هو نتاج حضاري وخزاني للثقافة الإنسانية الرفيعة السخية، فقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية وقد عرف إتفاق في الرأي، كما تعامل مع

---

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار الهومة، الجزائر، 2002، ص19–20.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص196.

(3) ينظر: رشيدة غانم، اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض، مذكرة ماجستير، إشراف مصطفى درواش، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص78.

إختلاف فيه، وقد عرف الجدل والمنطق كما عرف إجراءات التنظير في أسمى مراتبها، ومن قرأ كتابات المفكرين العرب الكبار، أمثال: الجاحظ، إبن جني، عبد القاهر الجرجاني، والفرابي والكندي وأبو حيان التوحيدي، إبن سينا وابن رشد وإبن خلدون وابن العرابي، يقتنع بعظمة هذا التراث المتنوع المتسامح الراقي معا.

وقد كانت تلك النهضة الإبداعية السخية، نهضة نقدية من خلالها إستطاعت أن ترقى بالنظرية النقدية إلى مكانة سامية بفضل ما فيض لها من رجالات جهابذة أمثال محمد السلام الجمحي، وأبي محمد عبد الله ابن مسلم إبن قتبة، وقدامة ابن جعفر وحسن ابن بشر الأمدي وغيرهم..... [1]

المطلب الثاني: المرجعية الحداثية المعاصرة:

تمثل الحداثة الغربية وأعلامها وخاصة الفرنسية الرافد الحداثي الذي مكن الناقد عبد الملك مرتاض أن يتطلع على مختلف المناهج النقدية الغربية عن طريق القراءة في كتبهم اللسانياتية والإحتكاك ببعضهم والبحث في أسس ومنطلقاتهم وأصولهم الفكرية، ولا سيما الفرنسية منهم، ففي هذا الجانب من مكوناته الأولية، فذهب مرتاض إلى القول "إن قصتي مع المكونات الغربية ابتدأت بمنهجية ووعي منذ عشرين عامًا بالتحديد أي منذ أن تعرفت شخصيا على أستاذي "أندري ميكائيل" المستشرق الفرنسي المعروف والذي تعلمت منه في جلسات قصار بالكوليج دي فرانس كثيرا من العلم وكثيرا من التأصيل المنهجي خصوصا، وقد جعلتني هذه السيرة أعيد النظرة في ترتيب أوراقي"[2]

ولعل تفسير علاقة الناقد عبد الملك مرتاض مع المناهج الغربية يعود إلى إقتراح عبد الملك مرتاض على أستاذه أندري ميكائيل أن يشرف عليه في تحضير الدكتوراه، وبعد أن قبل هذا المستشرق قدم إليه مرتاض خطت بحث الأولية، فنصحه بقراءة بعض الكتب النقدية (الحداثية

(1) ينظر: نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، ص186-187.

(2) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص250.

الفرنسية، لنقاد أمثال رولان بارث، وتيزفيطن تودورف وغريماس وجيرار جينت، كلود ليفي ستراوس هيجل وجوليا كريستيفا مخاطبا إياه بعد أن تقرأ تلك الكتب انتهج منهج الذي تشاء إن كنت من الفاعلين وقد صار مرتاض وفق النصيحة ما يفسر تمكنه اليوم من مختلف المناهج الغربية لأنه قراءها من بحثوه وكان لمرتاض أثر بالغ من خلال حضوره المحاضرات والجامعات والمعاهد الفرنسية، واتباع خطوات العلم هناك، علاوة على بدائع الفن والادب وكل ما كتبه أو قاله المنظرون واللسانيون والفرنسيون بوجه خاص، وهناك في فرنسا ابتدأت مرحلة جديدة، عند عبد الملك مرتاض، حيث بدأ القراءة من خلالها في الحداثة الفرنسية وأعلاماها بعد أن لم يكن يقرأ إلا الكتاب الفرنسيين التقلديين في الإبداع والنقد مثل: (بيف، تين لانسون)، وأحفادهم من الأساتذة. [1]

حيث تشرب عبد الملك مرتاض من الثقافة الغربية واطلع على عطاءاتهم الفكرية، التي كانت تسود في تلك الفترة.

"وأما بخصوص القراءات النقدية، قال الباحث: "هذه القراءات في الأدب الفرنسي الجديد لم تكن تزيدني إلا اقتناعا بأن العرب هم على شيء عظيم، وقاصد بالعرب هنا، أجداد أحسن الله إليهم، لا للأحفاد وإنهم كانوا يحومون الكثير من النظريات والأفكار الكبرى للحداثة الغربية".[2]

ومن المؤكد أن أندري ميكائيل كان على يقين بأن مرتاض سيستوعب بعد مشواره في القراءة وأولئك الذين قرأ لهم بأن النص الأدبي عالم سحري لا يمكن قراءته لمنهج واحد. [3]

إن عناية الدارسين الغربيين لم تتكتف فتتوسع فيراها تتبارا في سبر أغوار النص الأدبي ويتنافس في فلسفة مفاهيمية وتعميق تعريفاته واختصار الفروق التي ضلت زمنا طويلا تقضي بفضل الشعر عن النثر الأدبي وهذا ما رآه عبد الملك مرتاض وتخصيص موضوعات الشعر

(1) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص250–251.

(2) المرجع نفسه، ص251.

(3) ينظر: رشيدة غانم، اللغة الواصفة عند عبد الله الملك مرتاض، مذكرة ماجيستير، إشراف مصطفى درواش، ص77.

وموضوعات أخرى للنشر ما إلى ذلك من هذه الدراسات الجديدة المثيرة التي أخذت تتكاثر بشكل بارز منذ أن وضعت الحرب العالمية الثانية، كما أن الدارسين العرب المحدثين كانت لهم العناية واهتماماتهم بالدراسات التقليدية التي تعنى بالمؤلف وبيئته وزمانه أكثر من إعتنائهم بالنثر الأدبي، وذلك كون أن المناهج الغربية قامت على الدراسة لا على الشرح ركزت على النص الأدبي في ذاته، ذلك أن النص الأدبي جوهر قائم بذاته ويحوز أن تكتب عنه دراسات مختلفة فإذما اختلفت الأذواق الشخصية للدارسين، وتباينت ثقافتهم بين عمق وبساطة وقدم وحداثة. [1]

ولكي يؤكد إستفادته المبكرة من النقد الجديد وتياراته وتأييده لمواقف على مدى هذا التنظير أشار الباحث بقوله "لولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه تين، لانسون، بيف، وأقبلوا يبحثون في هذا النص بشرط علمي عجيب فأخذوا يقلبون أطوارهم على مقالب مختلفة ومن هؤلاء: الإجتماعيون والبنيويون والتفكيكيون والتشريحيون والسيمائيون وأثناء ذلك الأسلوبيون، لكان أمر النقد ودراسة النص الأدبي بخاصة إنتهى إلى باب مغلق لا ينفتح بأي مفتاح".[2]

شهد عبد الملك مرتاض تحولا منهجيا مع النقد التقليدي ومختلف المناهج الحداثية كان لهذا التحول أثر بالغ في فكر عبد الملك مرتاض حيث أصبح أكثر وعيا وإهتماما بالمنهج الخطاب النقدي المعاصر كون أن المنهج من الإشكاليات والمسائل الجوهرية التي تأتي في صدارة الطرح النقد المعاصر، أخرجت النقد العربي المعاصر إلى مجال العقلنة، وأبعدته عن الإنطباعية لاسيما في ظل إعصار المعرفي الذي اجتاح جميع العلوم وخاصة اللسانياتية التي أحدثت ضجة بنظرياتها المختلفة أفادت كثيرا النقد العربي وحفزت الباحثين للتعمق فيها، وتطوير نظرياتها.

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الادبي من أين إلى أين، محاضرات القيت على طلبة ماجيستير في الأدب العربي، 1981، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1983، جامعة وهران، ص54.

(2) مولاي علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان مطبوعات الجامعية، الساحة المركزي، ابن عكنون، الجزائر، ص 14.

ويتحدد من خلال هذا التحول في النقد العربي المعاصر في ضل التحول المنهجي، بإستطاعة هؤلاء النقاد الاستضاءة بمختلف العلوم وتطبيق منهجها على النقد، وفق النظريات اللسانية مؤكدين نوع الإجراءات والآليات الحداثية التي مكنت الناقد من تناول الأعمال الأدبية بوصفها مجموعة من الآليات الإجرائية التي توضح المنهج وتحدده بدقة مكنهم ذلك من إيجاد الروافد المخصصة في نظريات مثل البنيوية والسيميائية باعتبارها مناهج تدعو إلى النص الأدبي بصفة متواصلة ومتجددة. (1)

ولقد كان للثقافة الأجنبية الفرنسية وأعلامها أثر بالغ في مسار عبد الملك مرتاض وتحوله الفكري النقدي، وما هو جدير بالذكر في هذا السياق ارجاع الفضل إلى الباحث عبد الملك مرتاض الي كان له الأسبقية في نقل النظريات اللسانياتية الجديدة وفي استراد المفاهيم والمصطلحات إلى سوق النقد الجزائري، وذلك بالنظر إلى الاتجاه العام الذي سلكه في النقد والمساعي التي بذلها في تحقيق القيم الحظارية فضلا عن تجربته ومراسيه مع الحداثة وأعلامها، وهي حصيلة غنية توفر عليها الباحث لا تزال بصمتها جلية في ميادين كتاباته النقدية بكل ما فيها من أبعاد ودلالات.(2)

كان سباق في إعادة احياء المصطلحات والمفاهيم إلى الساحة النقدية الجزائرية.

وقد عاد عبد الملك مرتاض "بأن المدار في المنظور الحديث يقوم على الدراسة العمودية المنهج، لا على الجمع وعلى الملاحظة الدقيقة على الشرح التعليمي الأفقي، المنهج، فتضاض أسرار النص الأدبي والتحكم بعقلانية وخيالية معنا في خفايا ومكامنه المعتاصة "(3)

(1) مولاي علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص11.

(3) ينظر: النص الأدبي من أين إلى أين، عبد الملك مرتاض، ص04.

المبحث الثاني: عبد الملك مرتاض من السياق إلى النسق

المطلب الأول: التحول النقدي عند عبد الملك مرتاض

إن التحولات النقدية عند عبد الملك مرتاض من السياق إلى النسق بدأت من الدراسات السياقية، مرور بمرحلة الدراسات النسقية، بينما مطلع السنوات السبعينات إلى منتصف الثمانينات إلى نهاية الألفية الماضية.

فالمرحلة الأولى: عرفت لدى النقاد بمناهج السياقية أي دراسة الظاهرة الأدبية من الخارج، وفيها تكون للمؤلف السلطة الكاملة على ابداعه بينما في المرحلة الثانية تطغى المناهج النسقية حيث دراسة الظاهرة الأدبية من الداخل، وبالتالي تعود السلطة إلى النص.

أ. مرحلة الدراسات السياقية:

إن النقد الأدبي عبر مسيرته تداول مناهج متعددة، بداية بالمقاربة التذوقية والتأثيرية مروا بالمقاربة الاجتماعية فالتاريخية والنفسية في إطارها السياقي التي يعتبره من المناهج الأولى التي ظهرت على الساحة النقدية وكان تأثيره على الساحة الأدبية واضحا، وامتد حتى الوطن العربي، وخاصة الجزائر التي ظهرت بها هذه الدراسات ولو متأخرة نوعا ما، فعبد الملك مرتاض يعدُ من بين النقاد الجزائريين الذين بهذه المناهج وهذا بدا تأثره واضحا خاصة في كتابه في نظرية النقد. [1]

كذلك في هذه المرحلة نقف عند أهم مؤلفاته وذلك من أجل ابراز أهم المناهج السياقية التي اعتمدها الناقد عبد الملك مرتاض في تحليل الظاهرة الأدبية في الوطن العربي بعامة في الجزائر بخاصة:

– القصة في الأدب العربي القديم.

– فن المقامات في الأدب العربي.

---

(1) الحاج جغدم، التحولات النقدية عند ع.الملك مرتاض، من السياق إلى النسق، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشلف، ص53.

– نهضة الأدب العربي المعاصر (1925–1954).

– فنون النشر الأدبي في الجزائر (1931–1954).

ولو اطلعنا على عناوين هذه المؤلفات لوجدناها تهتم بالأدبيين الجزائريين والغربي، من دون تعصب لأدبنا الوطني الجزائري بوصفه جزء لا يتجزأ من الأدب العربي من جهة ومن جهة أخرى هاجس الريادة. [1]

يقول "**عبد الملك مرتاض**" حين التعريف بكتابه "**القصة في الآدب العربي القديم**"" "إن موضوع هذا الكتاب جديد، وجدته تأتي إليه من أحد لم يتناوله على هذا النحو الدراسي المفصل من قبل ولعل جدته تأتي إليه من أن بعض المستشرقين زعموا أن العربية لم تعرف القصة في خلال أطوارها وآدابها، كما لم تعرف الفلسفة الحقة في خلال أطوار تفكير أهلها".[2]

ومن أهم المناهج السياقية التي سلكها عبد الملك مرتاض في البدايات الأولى للدراسات النقدية (في البدايات) من بينها المقاربة التأثيرية أو الانطباعية لنعرج على المقاربة الفنية:

1. المقاربة التأثيرية (الانطباعي):

أطلق على هذه المقاربة لأن الناقد يرصد لنا الأثر الانفعالي في نفسية القارئ (الدارس)، لأن الناقد إذا يعتمد في تقويمه للنص الأدبي على ما يتؤكه في نفسه من أثر معين، ونسمي أيضا عند عديد من النقاد بالانطباعي. ولو جئنا مؤلف القصة في الأدب العربي لوجدنا الروح السياقية قد تجلت بوضوح في هذا المؤلف.[3] كون أن المناهج السياقية مرحلة معرفية للأدوات الإجرائية التي حققت حضورها في قراءة النصوص على اختلافها، فجعلت للسياق الدور الحاسم في فهم

(1) ينظر: حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال ع. الملك مرتاض، دار المغرب، ط1، 2002/2001، ص18.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) الحاج جغدم، التحولات النقدية عند ع. ملك مرتاض، من السياق إلى النسق، ص54.

النص وتحديد المعاني للألفاظ، إضافة إلى إهتمامها بالعوامل المنتجة للعمل الأدبي، وقراءة النص من الخارج.

كذلك الحال بالنسبة لكتابه (**نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، المنهج التاريخي**) كان لهذين المؤلفين أهمية كبرى لمرتاض، من خلالهما استهل عبد الملك مرتاض مشواره النقدي منذ نهاية الستينات، والأمر نفسه ينطبق على باقي المؤلفات خاصة ما تناوله في (**فن المقامات في الأدب العربي**) هو رسالة جامعية في الأصل تناولت فن المقامات العربية وتطوره خلال عصور تاريخ الأدب العربي، وشدة تعلق مرتاض بالتراث وحبه له، جعله أن يختار فن المقامات كموضوع أطروحته.

ففن المقامات كان لها أثر بالغ جدا في مشواره النقدي لمرتاض وعلى الأدب العربي أيضا ثم على الآداب الإنسانية الأخر بوجه عام.

2. المقاربة التاريخية:

يعد المنهج التاريخي أو المناهج النقدية في العصر الحديث، هذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة. [1]

فالمنهج التاريخي يعنى بدراسة الأديب وظروف حياته التي مر بها خلال فترة انتاجه للنص الأدبي، أو التي أحاطت به تاريخيا بشكل وصفي تقريري للظاهرة الأدبية حيث وقفنا على هذا في كتابه "**فن المقامات في الأدب العربي**" حيث تابع هذا الشكل التعبيري الأدبي من يوم ظهوره إلى يوم أقوله، ولأمرته نفسه ينطبق على ذكر تاريخ الأدبية والصحافية والتاريخية في الجزائر، أما مؤلفه النثر الأدبي في الجزائر فقد أتى على ذكر الحياة العامة في الجزائر وخصائص كل شكل تعبيري نثري كتابه نهظة الأدب العربي في الجزائر، منهج التاريخ.

---

(1) صلاح فضل، منهاج النقد المعاصر، ص55.

وعليه فإن عبد الملك مرتاض في تطبيقاته بالمقاربة التاريخية يكون قد وقف على العديد هناة التي وقع فيها الأدباء خصوصا في مؤلفه نهضة الأدب العربي في الجزائر، ومن هؤلاء: **مبارك الميلي، أحمد نوفيق المدني**، خصوصا في الجوانب المتعلقة بالنهضة التاريخية.

ومن هنا نستنتج أن هذه المقاربة المنهجية تساعد مؤرخي الأدب في التعرف على التواريخ النصوص ونسيبتها لأصحابها. [1]

ب. مرحلة الدراسات النسقية:

لقد أدت هيمنة المناهج التي تأتي بدراسة على الظاهرة مت منظور خارجي (سياقي)، إلى بروز مناهج جديدة سعت إلى إعادة الاعتبار للظاهرة الأدبية انطلاقا من منظور داخلي (نسقي)، والتي تعتمد بالدرجة الرئيسية على بنية النص ونسقه، وقد بدأ هذا المسار بظهور اللسانيات البنيوية فأفرزت عدة مقاربات منها: **البنيوية، السيمائية، نظرية التلقي**.[2]

فالمناهج النسقية تهتم بالبحث عما هو داخل النص دون اللجوء على سياقاته الخارجية.

وهي بدورها تحاول الكشف عن أبنية النص الأدبي مظهرة الأنساق التي تحتكم إليها وطرق قيامها بوظائفها بغية انتاج الدلالة الكلية وتقتضي فعالية هذه المناهج بيان الشفرات المسؤولة عن هوية التموقع المنتجه لقوى الدلالة تقصيا للصورة النهائية المكونة لقراءة التشكيل وفضاء العلاقات.[3]

وأمام هذا المد الجديد من المناهج، صارت الساحة النقدية في الوطن العربي مهيئة للاستقبال هذا المارد النقدي، حيث دعى المشركون في ندوة (**القصة العربية بمدينة مكناس**)،

(1) الحاج جغدم، التحولات النقدية عند ع.الملك مرتاض، من السياق إلى النسق، ص55.
(2) المرجع نفسه، ص56.
(3) عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والتقنية، دار القلم، د.ط، ص111.

المغربية إلى تبني هذا المشروع النقدي الجديد وتطبيقه على النصوص الأدبية عموما والسردية خصوصا.

إذن فهذه المناهج كانت ذات أهمية في الساحة النقدية وكان لها أثر واضح في تطبيقها على النصوص السردية والأدبية.

ومن بين النقاد الجزائريين الذين تأثروا بهذا المنهج الجديد **عبد الملك مرتاض** وبدلا ذالك حينها شهدت كتاباته تحولا من مرحلة الدراسات السياقية مع نهاية السبعينات إلى منتصف الثمانينات، إلى مرحلة الدراسات النسقية من أوساط سنوات الثمانينات إلى نهاية الألفية.

وفي هذه المرحلة أيضا نقف عند عديد مؤلفاته في مرحلة الدراسات النسقية نذكر بعض منها: في هذا السياق نفسه نتحدث عن اللبنوية:

– النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟

– بنية الخطاب الشعري/ القصة الجزائرية المعاصرة في الأدب الجزائري القديم.

– الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور. [1]

المقارنة البنيوية:

لم ينبثق المنهج البنوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنما كانت له الارهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا. حيث كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير "**دي سوسير**"، هو المنطق لهذه التوجهات لأن مبادئه التي أملها على تلاميذه في كورس في

(1) ينظر: الحاج جغدم، التحولات النقدية عند ع.الملك مرتاض، من السياق إلى النسق، ص57.

جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البتوي في اللغة وذالك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية. (1)

وعليه فإن مرحلة الدراسات البنوية تدرس بنية النص من خلال علاقة بنفسه ويكتفي النص بذاته من أجل ذاته.

فمرحلة الدراسات النسقية بلغت ذروتها مع كتابيه: **النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟** وبنية الخطاب الشعري حيث تطرق إلى الفن، وهويته ووظيفته مشيرا إلى جذور بعض المفاهيم الألسونية الحديثة **la sémiotique**، وحسب تصور مرتاض فإن النص الأدبي لا يمكن أن يؤخذ إلا من داخله، على اعتبار أن ثنائية الداخل بحيث في لغة النص، والشيء الملاحظ أن النقاد خص بحثه في بنية النص فالزمان والإيقاع الصوتي بطريقة إحصائية وهو أمر لا يستحسنه بعض النقاد فالقارئ يجد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد النكرات وحدات لغوية.(2)

المطلب الثاني: الآليات النقدية لمرتاض

إن المنهج السيمائي من أبرز معالم التجديد النقدي في مقاربة النصوص الأدبية، فقد أظهر فاعلية كبيرة في تحليل النص الأدبي وكان له دور كبير في الكشف عن المعنى وذلك لكونه أحد المناهج الجديدة التي قاربت النصوص مقاربة معرفية ترمي إلى بناء نمط ثقافي لقراءة النصوص في ضوء الثقافة التي أنتجتها تلك المعرفة فلم تعد قراءة النصوص قراءة انطباعية تذوقية بل غدت فعلا أركيولوجيا في أعماق النصوص وتحول غداتها القارئ من مستهلك إلى منتج قسيما للمبدع والمنهج السيمائي كغيره من المناهج له جهاز متكامل من الأدوات والآليات التي بها يفك شفرات النص الدلالية وقد تعددت وتباينت تباين مشارب المحللين ومرجعياتهم الثقافية، غير أننا سنكتفي بالآليات والأدوات التي اعتمد عليها الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض كمشكاة ليضيء بها مجاهيل النص.

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 20025، ص85.

(2) الحاج جغدم، التحولات النقدية عند ع.الملك مرتاض، من السياق إلى النسق، ص57-58.

أولا: سيمائية العنوان:

يعد العنوان نظام سيمائيا ذات أبعاد دلالية، ورمزية تغري الباحث بتتبع دلالته، ومحاولة فك شفرته الرامزة، ومن هنا أولى البحث السيمائي جل عنايته للدراسة العنونات في النص الأدبي وقد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيمائية كثيرة خصصت جزءا كبيرا منها دراسة العنوان وتحليله من عدة نواحي تركيبية تداولية ودلالية، أي ذلك أن العنوان هو أول عتبة يمكن يطأها الباحث قصد استنطاقها واستقراءها بصريا ولسانيا وأفقيا وعموديا [1] وسيمائية العنوان تتبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ليفرض أعلى فعالية ممكنة كما يشكل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي، ومن هنا فإن على المتلقي أن يقرأ العنوان على مستويين:

المستوى الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها استغا لها الدلائلي الخاص.

المستوى الثاني: مستوى تتخط فيه الإنتاجية الدلالية بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائلية دافعة محفزة انتاجيتها خاصة بها.

والعنوان عادة من كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد اشاري سيمائي، وهو بما هو إشارة سيمائية، يؤسس لفضاء نهي واسع تأسي، قد يدفعك إلا أن تعيد قراءة الشيء كان مؤلوفا لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنه يغريك بعدة قراءاته لأنه يفجر فيك طاقات جديدة، وكأنه مع العنوان فعل القراءة ومن ثم فعل التأويل. [2] والعنوان هو مفتاح النصوص إذن "لا بد له أن ينطوي على كفاءة التفاعل والدينامية المضطربة مع النصوص لابد باعتباره عنصرا جوهريا في تأسيس حركتها، لذلك فلما نجد مبدعا يصوغ عنوان عمله قبل أن يفرغ من كتابه نهائيا".

---

(1) بسام موسى قطوس، سيماء العنوان، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001م، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص36.

وقد نتج عن الاهتمام الكبير والواسع بعنوان من قبل النقاد والباحثين وضع علم خاص له ألا وهو علم العنوان (**Titrolgie**) حيث أصبحت له نظرية ومناهج وإجراءات ومنظومة اصطلاحية خاصة تؤشر لخصائص الأعمال الإبداعية ومن ها أصبح للعنوان دورا أساسيا في إظهار الجوانب الأساسية المتعلقة بدلالات النصوص الأدبية [1] بوصفه عنصر بنويا يقوم بوظيفة محددة جديدة بأوليات تحليل الخطابات "بغية الوصول إلى مفهوم التناص ضمن منطقة التطريس".

وإذا كان العنوان وسيلة للكشف عن خبايا النص وطبيعته، ويساهم في فك غموضه، بما يحمل من وظائف تقود سبر أغوار النص وضمن هذا السياق تندرج مقاربات عديدة قرأت قراءة سيمائية ومنها: قراءات عبد الملك مرتاض لعنوان رواية **"زقاق المدق"** إلا أن عنوان هذه الرواية لا يحمل حسب مرتاض أي دلالة فارقة فهو مرتبط بمكان مجريات أحداث (القصة) الرواية "ويوشك أن يحدد موضوع القصة وبيئتها".

لذا يمكن القول أنه "من هذه الناحية عنوان مكاني فيزيائي مكتسب بالثقافة، له يعد سيميوطيقي، وسلم من القيم الدلالية لا يدخل في إطار اللغة الجديدة للكاتب الذي يردد في اختيار عناوين روايته من بيئته المحلية".[2]

وعليه يمكن القول بأن هذه المقاربة السيمائية لم تخرج عن إطار الدراسات السياقية.

إذن نجد عبد الملك مرتاض في بداية مشوراه السيمائي لم يكن قد نفض رواسب المناهج السياقية بعد وعلى الرغم من أن لهذا العنوان دلالة واقعية لا تسمح بالغوص في مستوى سيمائي أكثر تجريدا.

وهذا لكون عناوين روايات نجيب محفوظ لها طابع مكانيا واجتماعيا أو دراميا زمنيا مثل زقاق المدق، القاهرة، خان الخليلي، بداية ونهاية" كما نجد عبد الملك مرتاض يقرأ عنوان قصيدة

(1) علي مقدم، تلقي المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض، مقاربة وصفية، مذكرة ماجيستير، النقد المغاربي كلية الأدب العربي والفنون، 2016-2015، ص149.

(2) علي مقدم، تلقي المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض، مقاربة وصفية، ص150.

محمد آل العيد خليفة" (**أين ليلاي**) قراءة تأويلية أكثرا غورا وعمقا حيث جعل العنوان نقطة بداية الدخول إلى عالم النص تتدخل في انتاجه مختلف السياقات الثقافية ذلك أن "**الحديث عن ليلى في نص الشعري العربي** في هذا السياق يعني توظيف الثقافة التراثية من أجل تعميق وتكثيف مختلف المفاهيم الرمزية"

وفي قصيدة "أين ليلاي؟" وهذا يشير إلى أن عبد الملك مرتاض إلى أن المقصود بليلى هنا هو الحرية وليس امرأة من النساء ولا عشيقة من العشيقات الجميلات كماهي رمز من القيم والمعاني لعلها تتجسد أساسا في الحرية فالعنوان هنا ليلى نص ميسيميوطيني مصغر مرتبط ارتباطا شرطيا بوجود المكان الذي هو وطن الشاعر الموجود فيه والوطن في حد ذاته حيز سيميوطيقي وهو حال محمد العيد آل خليفة الذي راح يبحث عن عالم مثالي مفقود في -نظر مرتاض-من خلال الدوائر الاستفهامية في نصه فجاءت الأسئلة عن **ليلى، حيرة، حيلة** بدلالات سواء كانت ليلى موجودة أو متوهمة فتلقيه "يلقي سؤالا ثم ينتهي إلى اليأس القائم، والسؤال يكون مصدر والشاعر وليس هو الشاعر محمد أل عيد خليفة وإنما هو شاعر الحاكم الفنان ونتيجة لذلك فهو أماما لصورة خلفية. [1]

يرى عبد الملك مرتاض من خلال التحليل أن شاعر شاعران: شاعر يمثل **محمد آل العيد خليفة** هو عينه حقيقة وشاعر آخر ضمني يصفه بالحاكم الذي يمثل شعبا تواقا إلى الحرية والانبثاق. أما فيما يخص اعتقاد بأن محمد آل العيد خليفة "أول من اصطنع الرمز في الشعر العربي الجزائري"

وخلاصة القول أن اختيار العنوان لا يتم في العادة أن يستوي النص خلقا وبخاصة في الرواية إذ أنه "من العسير أن يختار الروائي عنوان روايته قبل كتاباتها نهائيا.

(1) علي مقدم، تلقي المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض، مقاربة وصفية، ص151.

إن التعامل مع السيمائية العنوان على هذه الصيغة بشكل تحديا واضحا واختيارا حقيقيا لمدى اصابته لهذا العنصر الموجه للدلالة التي قد تخيل مباشر إلى المكان أو الزمان أو الحدث أو الشخصية وقد تكون دلالته غير مباشرة كما هو الحال في أين ليلاي؟ إذ ورد العنوان رمزيا استعاريا مما يفتح المجال للتأويل. [1]

2. سيمائية الشخصيات:

تشكل الشخصية عنصرا هاما من العناصر التي تقوم عليها الرواية، ودعامة أساسية في بناء العمل الروائي وتحريك الأحداث، لذلك أولاها الدارسون والنقاد أهمية بالغة وركز وعلى دراساتهم، ولعل من المدارس النقدية التي أولتها اهتماما هي المدرسة السيمائية سواء من حيث تعريفها أو من حيث وظائفها، أو حتى من ناحية ورودها في العمل الإبداعي ولعل هذا ما جعل الناقد عبد الملك مرتاض يوليها اهتماما بالغا في أثناء تناوله لرواية "**زقاق المدق**"[2] حيث نلاحظ أنه قد حصر، الشخصيات في أربعة محاور كبرى هي:

1. سيمائية الشخصيات

2. البناء المرفولوجي

3. البناء الداخلي للشخصيات

4. الوظائف السردية للشخصيات[3]

حيث يفتح هذه الدراسة محاولة الإجابة عن سؤال جوهري مفاده ما الشخصية؟ يرى عبد الملك مرتاض "أن كثيرا من النقاد العرب المعاصرين يخلطون بين الشخص والشخصية ولذلك تراهم

(1) علي مقدم، تلقي المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض، مقاربة وصفية، ص153.

(2) مولاي متقدم، مجلة اللغة العربية وأدابها، آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض قراءة في كتاب، تحليل الخطاب السردي، جامعة المدية، صفر 1439هـ الموافق ل أكتوبر 2017م، المجلد الخامس (العدد الأول)، ص141.

(3) علي مقدم، تلقي المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض، مقاربة وصفية، ص155.

يقولون الأشخاص طورا والشخصيات طورا أخر كأن أحدهم مرادف للأخر، إضافة إلى هذا يعدد النقاد الذي سقطو في هذا الخلط فيذكر **محسن جاسم المسلوي وفاطمة الزهراء محمد السعيد ولويس عوض**، الذي اصطنع مصطلح الأشخاص عوضا عن الشخصيات في أثناء حديثه عن ثلاثية نجيب محفوظ.

وأما عن مفهوم الشخصية عند مرتاض "كائن حي حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن نكونه".

وحين اذن تجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو موجه لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه انسان لا صورة التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية ومن هذا المنطلق يقوم الناقد يحصر السيمائية الشخصيات في:

1. الأسماء:

والتي ينطلق في تحليلها والتعريف منطلق تراثيا، وذلك بالعودة إلى مكان أبو عثمان الجاحظ ذكره في كتابه الحيوان، بحيث توصل إلى نتيجة مفادها أن كل أسماء الشخصيات الواردة في المتن الروائي قد اختيرت بدقة وضوء ما يؤشر على دلالة بعينها من أول وهلة، فاختيار اسم حميدة هذه الشخصية المحورية في زقاق لم يكن عبثا وإنما جاء ليدلل على ذاك الالتفاف الذي تحظى به ومهما يكون من أمر هذا الاسم فهو دائما حسب الناقد موظف لوظيفة سردية جمالية واجتماعية وحضارية معا.

وعلى غرار اسم حميدة يواصل الناقد رصده للدلالة السيمائية لبقية شخصيات المتن الروائي، كالمعلم كرشة وعباس الحلو ورضوان الحسيني وكذلك فرج إبراهيم وبقية أسماء الشخصيات الرواية، سواء المقدمة بالاسم مباشرة كما ذكرنا، أو التي لم يذكرها بالاسم كأم حميدة أو أم حسن ليخلص في الأخير أن التسمية لم تكن بريئة بل خضعت بدقة متناهية إلى الوظيفة التي وكلت إلى الشخصية المقصودة بها، وهذا الصنيع في حد ذاته جزء من البناء العام لملامح الشخصية وتحديد

اطار حركتها عبر الخطاب السردي، كما أن الشخصيات المذكرة تلعب على الشخصيات المؤنثة حيث تبلغ المذكرات ثلاثة عشر والمؤنثات خمس. [1]

2. الأسنان:

والمقصود بها أعمار الشخصيات الرواية، حيث لاحظ الناقد اختلاف أسنان الشخصيات وتقاربها، فقام بتصنيفها ثلاثة أصناف هي:

أ. الشخصيات ذات خمسين سنة.

ب. الشخصيات ذات العشرين وما يقاربها.

ج. الشخصيات المسكوت عن سنها أصلا.

يبدأ الناقد في تسجيل ملاحظته على كل صنف من الأصناف السابقة، فالبنسبة للشخصيات ذات الخمسين سنة فقد لاحظ الناقد أن أغلب شخصيات الرواية فقدمت على أنها في سن الخمسين ومراد ذلك إلى أن سن الخميس هي سنن وسطى فهي تشرف على ماض الشاب، تمر به إلى المستقبل شيخ، فهي أوج مراحل العمر ... التي يقع فيها الكثير من الشدود والخروج عن المؤلوف، حيث يتزوج فيها الكثير من الرجال زواجا ثانيا ولا يمتنع على النساء أيضا أن يفكرن وهن فيها في المستحيلات من الأمور ... وهي شن كثيرا ما تخفى عن النساء خصوصا إذا كان الشخص يتمتع بصحة ويرتدي بأناقة، ولذلك ألفينا العقدة تقوم غالبا على الزواج والجنس، حيث يطلق عليها الفرنسيون "عودة العمر"، كأن الشخص يتسعد فيها طائفة من شبابه الأول. [2] والملفت للنظر أن عبد الملك مرتاض راح يستعين بالمنهج الاحصائي لجرد ثوائر الشخصيات وتصنيفها إذ يقول "وفي هذه المسألة التي دفعنا عنها في مقدمة هذه الدراسة حيث يستحيل على أي دراس أن يعرف بدقة تواتر هذه الشخصيات في النص، ونتيجة لذلك مراتبها

(1) مولاي متقدم، مجلة اللغة العربية وآدابها، ص141، 142.

(2) مولاي متقدم، مجلة اللغة العربية وآدابها، 143.

السردية فيه مالم يحتكم إلى الإحصاء، وعلى الرغم من اعترافنا سلفا بوجود أخطاء في التعدد والسهو محتملا في الرصد (...) انتهجنا هذا المنهج حول هذه المسألة حين لا نجد منهجا بديلا يقضي بنا إلى معرفة مراتب الشخصيات وتوتر ذكرها عبر هذا النص السردي الطويل.

وخلاصة القول أن هذه الإشكالية بقدر ما ترجع في الأصل إلى مناديه "ورقة الشخصية" وقالوا بأن لا شيء يوجد خارج اللغة وأن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى تبنى وتصنع وتنمو بفعل وحدات أخرى العاملة في النص. [1]

3. سيمائية الفضاء:

لقد ظهر مفهوم الفضاء حديثا ليعوض المكان أو المساحة الجيوفيزيائية، لبعض فقرات النص ووحدا تصوا وتشغل به الحداثيون في العالم العربي وخاصة الذين احتكوا بصورة مباشرة بالثقافة الغربية إذ كون هذا المفهوم في دراساتهم جزءا هاما من مراحل التحليل على مستويات الخطاب الشعري والسردي.

ويستعمل مصطلح الفضاء في السيمائية كموضوع تام وسيشمل على عناصر غير مستمرة انطلاقا من انتشارها لهذا جاءت معالجة تكون موضوع الفضاء من الوجهة الجغرافية، السيكو-فيزيولوجية، السيسيو-ثقافية، كما أن سيمائية الفضاء تبحث عن تحولات التي تعانيها السيمائية الطبيعية بفضل تدخل الانسان في انتاج علاقات جديدة. بالإضافة إلى ذلك تستعمل السيمائية السردية والخطابية الفضاء الادراكي على حد رأي الدكتور **مصطفى علوش** ومن هذا المنطلق يرى عبد الملك مرتاض أن مصطلح الفضاء قد لا يقضي إلا دقة المعنى المتخوى ذلك بأن الفضاء اتخذ مفهوم الجو الخارجي نحو غزو الفضاء وغيره مما يحيل المتلقي إلى المعنى من اللحظة الأولى كما أن

(1) علي مقدم، المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض دراسة وصفية، ص156، 157.

"الفضاء الشعري لا يستطيع أن يؤدي كل ما يقوم عليه في الدراسات المتخصصة في الأعمال السردية والشعرية معا، ولنضرب ذلك مثلا بالحركة التي تنهض شخصية العفريت في حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة فإن نستطيع أن نطلق لفظ الفضاء على حركته التي يقوم بها عبر مجال جوي معين، فإن أردنا الخطوط والأبعاد والاتجاهات الضاربة في الأعلى والأسفل في اليمين وايسار في الظاهر من الحيز والباطن منه"

يرى مرتاض أن الحيز أوسع هو **"قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاها وبعدا ومجالا وفضاء وجوا وفراغا في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة، إنه يشمل كل حركة تحدث للشخصية الشعرية أو الشخصية المتحركة عبر الأعمال السردية"**

الأمر الذي يجعل عبد الملك مرتاض في مقاربته ينتصر للجغرافيا على حساب التأويل الدلالي للفضاء. [1] ومن هذا المنطلق (يشدد) يؤكد الباحث على أهمية التمييز بين الحيز والمكان فيقصر المكان على معاني الجغرافيا المحسوسة، الشوارع، الأحياء، الدكاكين ...إلا أننا نلاحظ أنه يستعملها بمعنى واحد أي بمعنى المكان الجغرافي وهذا لاستخدام المشترك بين الحيز والمكان بمعنى واحد لا يتمتع من تحقيق الحيز بمفهومه الأوسع. [2]

4. سيمائية الزمان:

من أكثر المفردات جدلا في الإيداع مصطلح الزمان حيث يختلف إزاءها باختلاف التوجيهات والمذاهب الأدبية فهي تعتبر من بين المفردات غير المتفق حولها ويجعلها من العلامات ذات موضوعات المتعددة ومفهوم الزمان من أكثر المفاهيم الاثارة للجدل بين الفلاسفة والباحثين. ومن بينهم الناقد مرتاض حيث أقر باستحالة توزيع حدود واضحة للزمن تعطي مفهوما جامعا مما دفعه إلى وصفه بالشبخ الوهمي كما أن مرتاض لم يحضر الزمان في الحقل السردي بل استخدمه حتى في الحقل الشعري على حد قوله.

---

(1) علي مقدم، المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض دراسة وصفية، ص158، 160.
(2) المرجع نفسه، ص161، 162.

كما ينظر التحليل السيمائي على أنه تقنية يتحده من خلالها مسار الأحداث في النصوص السردية كما ركزت معظم المقاربات السيمائية البحث عن الزمن الروائي دون الزمن الشعري وذلك راجع لأسباب من بينها التي التأثر البالغ بسيمائيات الغربية التي برزت بشكل واسع في مجالات السردية.

كما نجد مرتاض يوسع دائرة التحليل الزمني حيث قام بدراسة البنية الزمانية في النص الشعري في الوقت الذي احتلت فيه السرديات حيزا لا يستهان به في الدراسات النقدية حيث حاول الباحث تحليل الزمن الشعري في مقاربته (أ. ي) دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟) لمحمد آل العيد خليفة.

والغاية من استعمال الحيز دون الفضاء عل حسب قول مرتاض هي "**تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحكام الحيزية التي نرى أنها تحمل في طياتها طائف من الحيز المجسد على الخشبة السرية أو الشعرية** وقد وقف عبد الملك مرتاض عند الحيز في تحليله لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة والذي ربطه بالحالة الشعورية للشخصية الشعرية فراح يقسمه إلى: الحيز التائه والحيز الممنوع والحيز المتحرك والحيز القاصر عن الاحتواء والحيز الحالم كما وسمه بأسطورية أيضا ذلك أن عالم ليلى هوى عالم أسطوري قبل أي شيء وقد تعمد النص أسطورية حيزه ليذر البحث مستمرا، وليظل الباب مفتوحا لكل سؤال واحتمال، فالشخصية الشعرية لا تعثر على ليلى لأن حيزها في حقيقة الأسطوري لا يعرف وخرافي لا يوصف".

كما جعله تارة حيزا ممنوعا بمعنى أنه محرم الوقوع فهو "محرم العثور عليه فالشخصية الشعرية تلهث وراءه دون أن يقع فتستسلم لتذرف الدموع" وهذه الحركية. المستمرة والاضطراب وراء البحث عن ليلى وعدم الاستقرار وعدم السكون نتج عنه حيزا أخر أطلق عليه اسم الحيز المتحرك ليستمر البحث تارة أخرى عن حيزا أخر يحوي ليلى فراح الشاعر يبحث عنه في السموات

والأرض وسأل عنها الأنجم والأنهار والأودية ولكن دون جدوى وفقد عجزت هذه العوالم عن احتوائها.

وملاحظة على هذه التقسيمات أنها كل مرة ارتبطت بحالة شعورية للشاعر وهو يبحث عن ليلاه أما الحيز فيضيق الحديث عنه كون أن عبد الملك مرتاض قد تناوله في دراسات أخرى بصورة أوسع وأشمل. غير أننا نجد في مقاربته لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ قد جد عن ذلك الاضطرار وذلك عندما استبدل المكان عوض الحيز، كون أن المكان بمفهومه الجغرافي عادة ما يكتسي خصوصية متميزة في الروايات الواقعية بدأ من الرهن التقليدي (النحوي) أي زمن الماضي والحاضر والمستقبل ولد ويلفت الناقد للقارئ أن الزمن الحاضر ثم ذكره في القصيدة "إلا مرتين إثنين في أحسن الأحوال" ولم يستعمل الزمن المستقبل "امرأة واحدة" وفي حديثه عن الزمن الأدبي نرى أن الناقد يستعمل النعوت نفسها التي استخدمها من قبل في تحليل سيمائية الحيز فيجد نفسه يتحدث عن الشبكة الزمانية في القصيدة بأدوات التي حلل بها البنية المكانية فيصف الزمان بالحرام واليأس والحالم والمريح. [1]

والملاحظة في هذه المقاربة التحليلية للزمن أن مرتاض استند إلى ركن خاص به من خلال استنتاج مواطن النعوت وتأويلها.

والأمر نفسه نجده في مقاربته للنصوص السردية إذ نلاحظ أن عبد الملك في دراساته لرواية –زقاق المدق–نجيب محفوظ هو يحلل البنية الزمانية يوظف النعوت من أجل وصف هذا الزمن في الوقت نفسه نجد نجيب محفوظ عن عدم قدرته التحكم في بعض التحديدات المانية التي وقع فيا.

(1) علي مقدم، المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض دراسة وصفية. ص162–170.

كما نرى أن الأمر الذي شغل الناقد في تحليله للرواية هو لتحقيق من حقيقة الزمن كون أنها حين حث للواقع المعيش في تصوير الأحداث وجعل نجيب محفوظ مؤرخا للمجتمع من خلال الكتابة الروائية. [1]

كما أشار إلى الخلط الذي وقع فيه المنظرون الغربيون للرواية بين السرد والمكتوب وضرورة التمييز بينهما فيرى مرتاض أن النص السردي الشعري والسرد المكتوب المتحاكم فيه هو الماضي الخادع أما النص السردي الشفوي يخضع فقط للزمن الماضي.

وعليه فإن المقاربة المرتاضية في النص الشعري والسردي جاءت على شكل تأملات في المظهر الزماني وذلك من خلال غلبت الانطباعية والارتسال.

(1) عبد الملك مرتاض دراسة وصفية، ص162، 170.

الفصل الثاني:

الممارسة النقدية النسقية عند عبد الملك مرتاض

(إشكالية التأصيل والتطبيق)

المبحث الأول: المناهج النسقية في النقد الجزائري (إشكالية التأصيل والتطبيق)

المطلب الأول: هاجس التأصيل للنسق المنهج في النقد الجزائري

للمناهج النقدية أهمية بالغة في الساحة وخاصة في النقد الجزائري الحديث حيث ظهرت هذه المناهج وتعددت وسائلها في تناول النص الأدبي منها ما تدرس النص خارجيا ونفي السياقات الداخلية وهي ما تعرف بالقراءة السياقية التي أحالت السياق وربطت فهم النص بتحليله بإنجازات علوم مختلفة (**التاريخية، اجتماعية، نفسية**) وجعلته تابعا له وقصرت النص على هذه الوجهة أو تلك ولكنها تبقى خارجه لا تنفد إلى عوامله التي شكلته، مما عيب النص، فلم ينل شيئا ليحدد به واستمراريته لأنها امتصت كل مكوناته وأولتها بحسب توجيهات للسياق ومنها ما تدرس النص داخليا، والتي تهتم بمحتواه الداخلي بعيد عن سياقاته الخارجية وهي ما تعرف **بالمناهج النسقية** التي توكل نفسها مهمة الغوص في مجاهيل عالم مغلق تقر بوجوده واستقلاله فتعطيه سمة الكائن الحي التي تجعل منه ذاتا تنعم بالشرعية والحياة وافساح المجال أمام القارئ ليقل ما لم يقله النص في بيئته السطحية. [1]

إيمانا بتعدد القراءة للأثر الواحد من أنها تعيد بحثه مرات عديدة فعبد الملك مرتاض من النقاد الجزائريين القلائل الذين استطاعوا أن يبلور هذه المناهج تنظيرا وتطبيقا في كتابته النقدية ومن هذه المناهج نذكر منها:

1. أولا: المنهج البنيوي:

البنوية مدرسة فكرية نقوم على مجموعة من النظريات التي تؤثر في العلوم الاجتماعية والإنسانية دراسة البنيات وتحليلها ولقد عظم شأنها في الأعوام الستين من القرن العشرين.

---

(1) ليلى شعبان شبح، محمد رضوان وآخرون، المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، جامعة الامام عبد الرحمان القيصل، كلية الأداب، بلاد مام، قسم اللغة العربية، المجلد الأول، ص779.

فالنقد الجزائري أسس لهذه النظرية بحيث تجلى المنهج البنيوي في كتابات النقاد ومن بين النقاد **عبد الملك مرتاض** الذي كان له أثر واضح في مسار النقد الجزائري.

كما اختلف النقاد في ريادة **عبد الملك مرتاض** للبنيوية في الخطاب النقدي الجزائري، ويذهب الأستاذ **أحمد شريبط** في قراءته البانورامية **النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية إلى تاريخ لمرحلة النقد الجديد بسنة** 1983 [1] على أساس أنها السنة التي ظهرت فيها كتاب **النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟** لمرتاض الذي كان بداية لتحوله النقدي وانعطاف نوعي في متصوره النظري وممارسته التطبيقية، فهو عبارة عن محاضرات اعدت لطلاب الماجيستير ما بين عام **1980-1981** وتأتي أهميتها كونها عاملا توجيهيا، أردت أن ترسم معالم حداثية لتعامل مع النص من جهة وإثارة إشكالات نقدية وجمالية تبلورت أكثر فيما تليها من مؤلفات من جهة أخرى لهذا انبثقت تلك المقولة من الأجواء الثقافية والفكرية والنقدية التي أمليت فيها تلك المحاضرات. [2]

ثانيا: المنهج السيمائي:

تعتبر السيمائية من بين المناهج تحليل الخطاب الأدبي علما كان أول ظهور لها عند الغرب تبلور في بيئتهم الثقافية كما يعد منهجا من المناهج النصانية نشأت السيمائية بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. [3]

"حيث ظهرت السيمائية وكانت بوادرها الأولى عند الغرب ومن بين نقاد الغرب الذين تطوروا لهذا العلم **فردينال دي سويسر** الذي أسهم في الحركة اللسانيائية الكبرى التي سادت في

---

(1) ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، كلية الأدب واللغات، جامعة قسنطينة، ص122.

(2) ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية وسلطة البنية ووهم المحايتة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م، ص465.

(3) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنقد والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م، ص93.

أوروبا في مطلع القرن العشرين إلى التنظير للسيميائية أو السيميولوجية حينما صرح قائلا "**وإذ فإنه من الممكن أن نتصور علمًا يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية ونقترح تسميته ب Sémiologie (علم الدلائل)** وليس الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام والقوانين التي يكشف علم الدلائل، سيكون تطبيقيا ممكنا على الألسنية"[1]

حيث ظهرت السيمائية في وقت متأخر في الوطن العربي ولم يكن للنقاد العرب بدراية لهذا العلم فانتقلت إليه في الثمانينات.

حيث عرفتا الحركة النقدية المعاصرة رجة قوية بعد تسرب المنهج السيمائي إلى حدود العالم العربي وتغلغله في الممارسات التحليلية النقدية لنصوص الشعرية والروائية خاصة ومن بين النقاد الذين كانت لهم إسهامات في هذا الحقل نذكر على سبيل المثال **محمد مفتاح، عبد الفتاح (كيلو) كليطو، محمد الماكري، سعيد بن كراد** من المغرب إضافة إلى عبد الله الغذامي في السعودية، عبد القادر فيدوح في الجزائر وقاسم المقداد في سوريا كما كان لمرتاض جهود أخرى في مجال الفكر البنيوي حيث تجلت البنوية في كتب النقدية كانت لنا معها وقفة أكاديمية مسهبة في مقام أخر ولموازة تجربة مرتاض كانت ثمة تجارب أخرى لا تقل أهمية عنها منها تجربة **عثمان بدري** في تحليله اللغوي الفني لبناء الشخصية الرئيسية عند **نجيب محفوظ** وتجربة **عبد الحميد بورابو** في دراسة الأدب الشعبي. [2]

ولما كان هذا العلم غير موجود حتى لأن في النقد العربي المعاصر إلا في صورته الإجتزائية، فقد انتشرت في فرنسا بفضل منجزات عمالقة البحث السيمائي إلى تسيير نقلها إلى الجزائر من طرف الباحث **عبد الملك مرتاض** في مطلع الثمانينات دعيا إلى إرساء قواعد هذه النظرية باعتبارها متطورة تحاول أن تكون كلية النظر، شمولية النزعة بحيث تسلط على كل ما هو لغة

(1) ينظر، علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفة نقدية إحصائية لموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، 2005، ص15.

(2) ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاتسونية إلى الألسونية، ص133.

وخطاب ونص ودلالة وتركيب وتأويلية ومدلول، وكل هذه المصطلحات التي كان معجم اللسانية يعج بها قبل ظهور هذا العلم. [1]

فبعد الملك مرتاض بدى تأثره واضحا في مؤلفاته خاصة على مستوى السيمائية حيث طبق الآليات الإجرائية على مؤلفة **ألف ليلة وليلة لحكاية حمال بن بغداد** حيث أفصح الباحث عن تأثره بالدراسات الغربية قائلا: فلتكن هذه محاولة منهجية لدراسة التراث العربي السردي، ولتكن قبل كل شيء مدرجة لإثارة السؤال ومسلكه للاستخدام الجدال ولكن أيضا دعوة إلى التجديد. [2]

ومعنى هذا إعطاء لمحة عن تقنية القصصية للمتلقي الذي لم يستطع التجاوب مع اللغات الغربية الحديثة يقصد تمكنه من معرفتها وتجاوب معها.

أما على المستوى المفاهمي (الإجرائي) فقد بدا واضحًا اعتماد الباحث على بعض مظاهر اللسانيات، من خلال مصدرها المعاجمية الأولى (الأصلية) وتعني بذلك معجم غريماس وكورتيس السيمائي المعقلن ومعجم "جان ديسوا" اللسانياتي، ودليل ذلك قوله "إلى كل هذه المصطلحات التي كانت معظم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم. ولكنها السيمائين حاولت تطوير هذه المفاهيم لا تجاهلها فأضيفت عليها معاني جديدة لم تكن فيها من قبل وتلاحظ أنها الكثير من هذه المفاهيم تنازعتها الألسنة (اللسانيات والسيمائية والتشريحية نفسها. [3]

بفضل ما حققه الملك مرتاض من أعمال استطاع أن يتجاوز مختلف الصعوبات التي واجهته خلال فترة بحثه.

ولتأكيدا إفادته من مجالات النقد السيمائي أضاف قائلا "أما ما نود نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم الكثير منها على العلم كما نفيد بعض التراثيات ونهضم معدة وتلك،

---

(1) ينظر: علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص15، 16.

(3) علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص18.

ثم نحاول بعض ذلك عجن ذلك مع تلك عجين مكينا ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية"

أما إجرائيا قد استفد الباحث من هذه المعالجة في الكثير من تقنيات السرد مستمدا نظرياته من النقد العالمي ورواده مما يشكل تقنياته المستمدة من الثقافة النفسية قاصدًا إفادته غيره بها وقائلا "نود أن نقدم نبذة صغيرة عن هذه التقنية القصصية للقارئ الغير المتمكن من اللغات الغربية الحديثة فالعمل السردي أو علم السرد الذي يتحدث عنه فيتخذ له موضوع للبحث، هو علم مكمل لعلوم السردية التي تشمل كل ماله صلة بهذه التقنية التي تعد أم التقنيات الأخرى. [1]

ومما لا شك فيه أن للمصطلح كذا تأثيرات نادرة أبعادها يولونها ما تستحقه من اهتمام وتتصل هذه التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة لأن المصطلح هو الصورة المكثفة للعلاقات القائمة بين اللسانيات والنقد ولا سيما مصطلح السيمائي بوجه خاص ومما لا ريب فيه أن السيمائية يوصفها فرعا من اللسانيات العامة تزخر بكثير من المصطلحات[2] كون أن إشكالية المصطلح السيمائي يأتي في طليعة الاهتمامات لدى عبد الملك مرتاض، فالدارس لأهم كتبه الحداثية يلفيها تزخر بحجم كبير من هذه المصطلحات السيمائية المستخدمة بآليات متعددة وصيغ مختلفة[3] مثل السمة والسيمائية، التناص، التشاكل، الأيقونة، الخطاب، شعرية لغة (اللغة) التفكيكية إنزياح (العدول) النقد، قراءة، كتابة، قراءة القراءة، والتأويلية وغيرها من المصطلحات الأخرى وهي نماذج أتت إلى النقد العربي المعاصر سواء عن طريق الترجمة والتعريب وأصبحت تفرض علينا أن نستقرءها باعتبارها كلمات مفاتيح تساعدنا على تحليل النصوص الأدبية وفك شفراتها. [4]

سنحاول الأن أن نعرض مفهوم أهم المصطلحات التي استخدمها عبد الملك مرتاض في كتبه:

---

(1) المرجع نفسه، ص16.

(2) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص121.

(3) المرجع نفسه، ص123.

(4) المرجع نفسه، 121.

أولا: السمة:

هذا أحد المصطلحات السيمائية الجديدة التي لا زالت تحيا مرحلة التَقيل والتجريب في الخطاب النقدي المعاصر وإحدى المفاهيم التي استعرها عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح من الدراسات الغربية، ومصطلح سمة (Signe) رسم منحدر عن أصل لاتيني (Signum) وهو مرادف للإمارة والعلامة مثل: علامة السحاب الداكن الدالة على المطر الوشيك، كما أن العلامات الدالة على الأفكار. وهو مصطلح عربي سليم، ورد ذكره، عند "ابن منظور" باسم (سيمة) و(سومة) على مفهوم العلامة في نحو قول "ابن الأعرابي" السيم العلامات الخيل المسومة أي المعلمة والسوما بمعنى العلامة التي تعرف بها الخير والشر.

ويأتي نصطلح السمة في طليعة المصطلحات النقدية التي عني بها عبد الملك مرتاض وحددها عبر محورين هما: محور التراث، محور الحداثة. ضمن بعض المقالات التي أوردها هذا المجال، وذلك إنطلاقا من أن السمة هي المكون الأساسي والوحدة الرئيسية في سيمائية يعنيها لأن المفهوم في اعتقاده مرجعه إلى العرب [1] وبخصوص هذا المصطلح ومرادفاته، أورد عبد الملك مرتاض مصطلح علامة (Marque) وقاربها بلفظ سمة (Signe) ثم حاول استخلاص أوجه الاختلاف بين المصطلحين:

1. إن العلامة استعملت في العكس النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال أو اسما من الأسماء، فيستحيل من حال إلى حال لأن اصطناع ذلك المصطلح النحوي القديم في مفاهيم السيمائية قد يزيد هذا الأمر اضطرابا والتباسا.

2. يبدو أن اصطناع المصطلح السمة أدنى ما يكون إلا ما يطلق عليه السيمائيون الغربيون (Signe). من مصطلحات العلامة (Marque).

---

(1) **المرجع نفسه، ص123.**

3. إن انطلاق لفظ (سمة) على مفهوم (Signe) إثارة أخرى عوضا من مصطلح العلامة، يسجل لنا مشكلة أخرى من مشاكل المصطلحات، لأن العلامة أقرب للمفهوم (Marque).[1]

وفي موضوع أخر وحتى يؤكد عبد الملك مرتاض تبينه لفظة (سمة) أشار من الوجهة الفلسفية لدى (بيرس). إلى بعض المفاهيم والعلاقات الثلاثية الأطراف التي أقامها هذا العالم وهي:

أ. السمة الوصفية (Quali-Sgne)

ب. السمة الفردة (Signigne)

ج. السمة العرفية (Legisigne)

وهو بذلك لم يخفي بمعضلة هذا المصطلح، حينما ترجم مقالا بعنوان (**الأصول السيمائية في فكر شارل بيرس**) لأن بعض الباحثين من مثله ترجموا المصطلح ذاته بصياغة أخرى.

أما الشيء الذي يؤكد موضع الاضطراب في ترجمة هذا المصطلح هو ما نلمسه عند الباحث، حينما سلم بأن "**مفهوم السمة معادل في كثير من الوجوه القرينة (INDICE)**" ذلك أن السمة، ظاهرة طبيعية تدرك بصفة مباشرة، فللون الداكن الذي سيم وجه السماء هو سمة أو قرينة لعاصفة وشيكة الحدوث وعليه فعنصر **أ** هو السحاب الداكن الذي يغطي السماء وهو حاضر أما العنصر **ب** فهو المطر الوشيك الهطلان وهو عنصر غائب، فيتحول بذلك إلى سمة **هوس**.

ومن خلال تناوله لمصطلح القرينة (INDICE) في الثقافة لدى بيرس أضاف مصطلحين اثنين هما (المؤشر والعلمية) وبذلك يمكن القول عبد الملك مرتاض سوى بين مجموعة

(1) **علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص124.**

من المصطلحات أهمها (سمة، قرينة، مؤشر، العلمية) كمصطلحات متباينة لسانياتيا ومتشابهة مفهومين. [1]

ثانيا: سيمائية:

وهو أهم نموذج من النماذج اللسانياتية السيمائية، التي حظيت باهتمام الدارسين والعلماء في حقول عديدة، في الفكر في اللسانيات، النقد، الأدب، الأنثروبولوجيا. وقد زرع في الحقول النقدية العربية بآليات ومفاهيم مختلفة، وعرف ارتباكا في استعماله سواء في اللغة الفرنسية أم في اللغات المترجم إليها كالعربية وقبل تبيين بعض التحديات واختلافها في هذا المصطلح عبد الملك مرتاض يمكن الإشارة إلى مجموعة من المصطلحات المتقاربين والمتغيرة تقترب من هذا المفهوم، وهي في رهتها تتيح في المعاجم السيمائية المختصة أبرزها (سيميولوجيا بسيموطه) Séméiologie, Sémiologie , Sémiotique ,Sémanalyse,Sémasiologie

ومن بين هذه المصطلحات التي تستطرع في بيئاتها الثقافية الواحدة، أثار عبد الملك مرتاض مصطلح السيمائية فكتب (دراسة سيمائية تفكيكية النص (أين ليلاي؟) ودراسة أخرى (ألف ليلة وليلة+ دراسة سيمائية تفكيكية فجاء إلى مفهوم السيمائية معتقد أن المصطلح أتى من المادة (س و م) التي تعني فيها العلامة التي يعلم بها شيئا أو حيوان ما، ومن هذه المادة جاء لفظ السيميا وعلى هذا أساسا، قدم مصطلحات مثل: (سيموية، سيمائية) واعتبر على علم بتسهيل على مجموعة من الإجراءات التي بواسطتها يتم قراءة النصوص الأدبية (سيمائية). [2]

أما مصطلح "السيماءوية" يجب أن يستعمل حين الوصف أو النسبة إلى هذا العلم، وهناك ما هو سيماءوي وهو الشيء المنتسب لهذا العلم أو الموصوف به وهناك ما هو سيمائيا وهو الجانب التحليلي أو التطبيقي لهذا لعلم وفي سياق البحث عن سر تراجع الباحث عن مصطلح "سيمائية" وإثارة مصطلح السيمائية قال: مصطلح السيمائية ... عربي سليم وصحيح

---

(1) المرجع نفسه، ص125.

(2) علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص126.

جاء من السما" بمعنى العلامة قال تعالى: ((يوم يعرف المجرمون بسيماهم)) سورة الرحمان ثم أضيف إلى "السما" الثنائي العلاماتية (وهي التي تعرف لدى عامة الناس بياء (الصناعية) فأصبحت دالة على النزعة وعندنا من النقاد العرب الحداثيين، مما لا يحرصون على هذه الصياغة العربية الصحيحة ومن يطلق عليها السيميولوجيا باستعمال المصطلح الغربي كما هو، على أن مصطلح السيمائية أو السيميولوجيا هو غير "السيمائيات أو السيميوتيكا".[1]

بيد أن عبد الملك مرتاض، وعلى الرغم من تسويته بين ثلاث مصطلحات (السيمائية، السيمولوجيا، السيميوتيكا) مصطلح يعني علم المعاني أي منهجية العلوم التي تعالج الأصناف الدالة فإنه سرعان ما ذهب إلى تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين المصطلحين: (سيميولوجيا، سيميوتيكا) مشير إلى الملاحظات التالية:

1. أن كلاهما يبدأ بالسابقة (Sémio) وأن اللغة الاغريقية (Sémion) وتعني السمة (Signe) ثم يفترقان في كون أحدهم ينتهي بلاحقة (Logie) التي أصلها (Logie) تعني الخطاب على حين على أن الأخر ينتهي بالمقطع (Tigue) الذي يعني النسبة الديداكتيكية (DIDACTIQUE).[2]

2. انهما اسما بنيا على أصل الاغريقي لمسمى واحد فيه تسوية مفهومية ذهب إليها غريماس، حين سألته جريدة العالم الباريسية (Le monde) عام 74 من هذا القرن.

3. كأن السيموتيكا تعالج خصوصيات الحقل، وهي بمثابة اللغة من اللسان أو الفرع من الأصل.

4. حرتيط السيموتيكا أساسا بالثقافة الانجلوس كسونية لوك بيرس خصوصا). بينما يرتبط مفهوم السيميولوجيا بالثقافة الفرنسية (غريماس بارط) على الرغم من أن غريماس معجمه السيمائي بالسميوتيكا.

---

(1) **المرجع نفسه، ص126، 127.**

(2) **المرجع نفسه، ص127.**

5. ان مصطلح السيموتيكا أقدم وجودا وأعرق ميلادا 1555م، من مصطلح السيمولوجيا الذي لم يتناوله دي سويسر الأرسنة 1910م.

6. إن مفهوم السيمولوجيا يرتبط أساسا بعلم اللغة، باللسانيات بينما يرتبط مفهوم السيميوتيكا بالفلسفة والمنطق وبغية الوقوف على مصطلح ذاته السيميوتيكا فيلاحظ أن هذا الاسم لم يظهر مكثفة في الممارسات النقدية سوى من خلال ترجمة بعض النقاد لتركيبته الأصلية إلى مصطلح (السيميوتيكا) كما هو الحال عند أمينة رشيد مؤلفها. [1]

3. ثالثا: إيقونة

لعل ما يزيد في أهمية هذا المصطلح هو أن السيمائين كنظرية تختص بدراسة العلامات وتصنيفها وتميزها وتعليلها على مختلف مفاهيمها جعلت من الأيقونة (ICONE) علامة دالة تحيل الدارسين على الكثير من التداعيات، وتعمل على تهريب المعنى من النص الأدبي في ضوء هذه الأهمية فإن عبد الماك مرتاض –وفي سياق حديث عن هذا المفهوم السيمائي تنظيرا –ذهب إلى عدة (مصطلحات دينيا مسيحيا أصلا، ثم نقل إلى هذا المعنى السيمائي الذي يعنى في أبسط ما يعني العلاقة التشبيهية مع العالم الخارجي).

مثل هذا المظهر الاصطلاحي كرس في تحليل النص (أين ليلاي؟) قائلا "... فإننا ظفرنا بنماذج مما يعرف في مصطلحات السيمائيين بلا يفوته (الصورة المنعكسة على استعمال الشيء في حاضر النص، الشيء شبيهه في الخارج معروفة في الذهن بصورة أوضح).

ويزداد هذا المصطلح شساعة في صياغة هذا المصطلح عند مرتاض حينما تناول الشفرة **ليلى** في قصيدة محمد (العيد آل خليفة) كمفهوم تقليدي تمثل صورة بصرية (إيقونة)، وهي مجال التأويل، عكس ايقوني لعوالم نحوي مثلا تشبه هذا المعكوس البصري، وتجسيدا للفكرة. في ضوء التحديديات أيقونة نرد الملاحظات التالية:

---

(1) **المرجع نفسه، ص128.**

1. (عبد الملك مرتاض) ومن خلال قوله مصطلح أيقونة كصورة، تحديد اللفظ إلى اللفظتين الأجنبيتين، في اللغة الفرنسية، ICONE IMAGE. [1]

2. عند قوله بمصطلح "إيقوني" أو "إقوني" (ICONIQUE) تحديد قرب إلى الجمع بين المصطلحين هما: Imaguque,Icdrtique ويتضح ذلك في قوله: "ومن الملاحظ أن الصورة الإيقونية قائمة على نفي وجود الشبيه تحت الملكية البصرية تقوم على اصطناع العضو ممتاز لإفراز الأشعة والصورة البصرية وهو العين"

أما الوجه الأخر في كتابات عبد الملك مرتاض بخصوص هذه المادة، وسعيه إلى تمثل اطلاقات أخرى تلطيف للذوق العربي وزيادة في تحسينه، بواسطة ادماج مصطلحات جديدة مثل: (المماثل) قائلا "بأن السمة التي يستشرفها من حولنا لاتجاه وتفتدي ذات الدلالة سيمائية لا نستطيع أن نتخلص من العلاقة التي تربطها بأصلها الفاعل والمؤثر ..."

أما في مجال التمييز بين مصطلحات مثل: (أقونة، مماثل، قرينة) أشار عبد الملك مرتاض "يكون التمييز بين المماثل (الأقونة) والقرينة، عادة يكون القرينة علية وتقبل المشابهة، بينما المماثل هو أهلا يقوم على التماس التلاؤم أو التشابه المماثل (صور طبق الأصل) بين السمة والعالم الخارجي". [2]

رابعا: تشاكل:

التشاكل مفهوم من المفاهيم التي أدخلت في النقد المعاصر، كآلية استخدامه غريماس، من الحقول الفيزياء والكيمياء واستعارها عبد الملك مرتاض عن غريماس نفسه وعرفه بالقول "أن مصطلح التشاكل اسم مشتق، منحوت في أصله من كلمتين اغريقيتين هما (Iso) التي تعنى التسأوي و(Topos) التي تعني المكان ليصبح الأخير اسم بدل على المكان المتساوي أو تساوي

(1) المرجع نفسه، ص128، 129.
(2) المرجع نفسه، ص129.

المكان، ثم أطلق للتعبير عن الحال في مكان الكلام". وفي الحقيقة أن عبد الملك مرتاض حينما أورد مصطلح مشاكلة أشار أن المفهوم يشيع في بعض كتابات أبي عثمان الجاحظ، ولكن هذا الأخير، اصطنعه في غير المعنى الذي نريده اليوم وفي مرحلة أخرى، وتوازيا مع هذا المفهوم البلاغي والنقدي القديم أورد مصطلحات مثل: (تشاكل) (المجانسة) (المشابهة) معتقد أن "البالغين كانوا قد حاولوا الإلمام بهذه المسألة ولكنهم حامو من حولهم ولم يقعوا عليها قط على النحو الذي وقع به عليها غريماس حيث ظلوا ينتظرون إليها لا على أساس أنها ظاهرة أسلوبية كلية ولكن من حيث هيا جزيئات وأطراف متشتتة تحت مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق، المقابلة، اللف، النشر، الجمع".[1]

وحيث تأمل هذه المصطلحات البلاغية التي أشار الباحث ومقارنتها بأخرى من المفاهيم اللسانياتية والسيمائية يستشق أن عبد الملك مرتاض أورد تعريفات كثيرة للتشاكل أنه **كلما استوى من مقومات الظاهرة المعنى وللباطنة والمتمثلة في التعبير أو صياغة، وهي متمثلة في المضمون تأتي متشابهة مرفولوجيا** أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكبيا عبر شبكة من الاستدلالات والتباينات، وذلك بفضل علاقة سياقية، تعدد معنى الكلام" وفي سياق تفرقاته بين المصطلحين: تشاكل ولا تشاكل (**التباين**) ترجمة للفظتين (Hétérotopie) (Isotopie) سعى الباحث إلى نبش التراث البلاغي قصد تظهير هذا المفهومين فأثار مفاهيم مثل (**الحيز والانشاء**)، ثم الطباق والمقابلة كأسماء مثيلة للتباين هذا المصطلح للذي ارتضاه غيره باسم (Dessimilation).[2]

(1) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005، ص131، 132.

(2) المرجع نفسه، ص133.

خامسا: التناص:

يعد التناص مصطلحا من المصطلحات السيمائية الحديثة، ومفهوم له فاعليته الإجرائية، كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة والتحليل النبوي، وهو مظهر استقطب كثيرا من الباحثين ورواد الدرس السيمائي في أروبا وفي البلدان العربية ففي الجزائر يعد عبد الملك مرتاض من الباحثين الجزائريين القلائل الذين تعاطوا هذا المصطلح السيمائي واشتغلوا عليه في تحليل الخطاب الأدبي وأكبر دليل على ذلك أن بدا في بداية المشوار أكثر احتكاما إلى مفهوم السيمائي المعاصر مبينا أهميته في الكتابات النقدية العربية ولا أدل على ذلك قوله "أن هذا التناص لنص الإبداعي **كأكسجين** الذي لا يشتم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء، يذكر بأن كل الأمكنة تحتويه وإن انعدامه يعني الاختناق"

ثم أشار "وأحسب أن المصطلح التناص المعاصر الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة الفرنسية أدق على الحال". وفي ذلك إشارة واضحة إلى المصطلح الفرنسي (Inter Textualité) "كمفهوم فيه نصات أو أكثر يتعارضان أو يتنافسان" بعد هذا عاد عبد الملك مرتاض ليطرح وجهات نظر مختلفة في التناص تتلخص في قوله أن "التناص تفاعل وتبادل وعلاقة بين نص وأخر إما على سبيل الاقتباس أو التضاد".

أما الشكل الثاني: حتى مصطلحات التي اقترح عبد الملك مرتاض، مصطلح "التكاتب" الذي يرهن على إطلاقه وهوامشه للمفهوم انطلاقا في قوله "فعلينا أن نتصور جريان مصطلح التناص في كتابات الاجتماعية والفلسفية واللاهوتية وسواها مما يزيد من تنصيب مفهوم التناص وخطورة، وهما أمران يجعلانه غير لائق بأن يقوم مفهوما في مجال الابداع الأدبي الخاص ... وتأسيس على هذا التصور استحداثنا ما نطلقه عليه الكاتب".[1]

(1) **المرجع نفسه، ص135.**

أما التشكل الثالث: فكمن خلال اقتراحه مصطلح التفاعل وفي قوله "أما التفاعل الذي يحدث بين كتابات الكاتب والمؤثرات الأخرى الشفوية والعامة فهي تنظوي تحت مفهوم التكاتب".

الشكل الرابع في تعامله مع المصطلح "التناص" يظهر محاولة تجاوزه حدود النقل والتعليق الهامشي على إنجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب ودعوته إلى الالتفات إلى إنجازات النقد العربي في عصوره الراهنة. (1)

سادسا: التفكيكية:

إن أبسط تعريف مبكر للتفكيكية كإجراء منهجي أورده عبد الملك مرتاض، وهو ما ظهر في مطلع الثمانينات حيث قال: "إن جاك دريدا هو الذي أو هو أحد الذين، طوروا البنوية بمفهوم التدوروفي ودرجوا بها رويدا نحو التشريحية أو التفكيكية فكلا المصطلحين يشع التي تقوم على تفكيك النص من حيث وممارسة لغوية ثم أضاف "**أنها نزعة تخوذ في أمر الكتابة ومفهومها ويتمثل ذلك خصوصا في كتابه** "الكتابة والأخلاق" معمما نزعته إلى النقد، فأصبحت ترتدي في كتابات بعض النقاد المعارضين مصطلح ما بعد البنوية".(2)

وهذا القول يعني أن التفكيكية تركز على أمر الكتابة في حد ذاتها. يلاحظ كذلك أن عبد الملك مرتاض، في بحث عن الفكر التفكيكي فجذوره الفلسفية لاحظ أن هذه النزعة أن تكون بنتا بار البنوية التي تكملها أكثر مما تقاطعها، وعليه صاغ مجموعة من الأسئلة محاولا الإفصاح من خلالها عن مجموعة من النظريات والأفكار الفلسفية والنقدية التي نظرت لهذا المفهوم"

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

---

(1) المرجع نفسه، ص136.

(2) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص137، 138.

الأول: عندما ذهب في سياق البحث اللغوي "إلى تحديد جذور كلمة تفكيكية Déconstruction قائلا: "وتأملت المصطلح الغربي الذي منشأه فلسفي محظى **جاك دريدا فيلسوف فرنسي استبانه لنا ان اللفظ الغربي مركب من مقطعين اثنين (De)** وتعني ما وراء يأتي ما بعدها Construction الذي معناه البناء أو التطبيق).

ثم عرف المصطلح بالقول "**أن التفكيك لغويا يعني تجزئة كيان مركب متقطع، ثم إعادة تركيبه، كما كان من ذي قبل** كالتفكيك قطع جزء أو أجزاء بندقية، فالتفكيك لا يعني ضياع أي جزء من الشيء المفكك.

الثاني: ظهر حينها أفصح الباحث عن عدم تبنيه مصطلحي **التفكيكية والتشريحية** كعناوين لبعض مؤلفاته مثل: (**بنية الخطاب الشعري) دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)** دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة **أين ليلاي؟** لمحمد العيد آل خليفة ثم ألف ليلة وليلة تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمال بن بغداد.

الثالث: من خلال تراجع الباحث عن هذين المصطلحين قائلا "ونحن لأن لا نصطنع هذين المصطلحين معا، على الرغم من أننا كنا اصطنعنا في مبدأ مسارنا الحداثي مصطلح "**التشريع النصي**" الذي كنا نريده في الحقيقة إلى القراءة الجهرية (المفهوم) لا إلى التشريحية لمفهوم Déconstruction. [1]

سابعا: الشعرية:

مصطلح من المصطلحات التي أثارها الشكلانيون الروس وبعثوها في النقد الجديد وعرفها العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: **الشعرية، وشعر الشاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية** ثم شاع استحداث اللفظة في الدراسات الحديثة.

(1) **المرجع نفسه، ص138.**

وإذا كانت اللغة أداة خلق وإبداع مهمتها الايصال فهي كل شيء تعبيري شاعري كما أن "**شاعرية اللغة تتضح في تسمية الأشياء**" في هذا المثال وبخصوص تشابه دلالته وترجمته في النقد العربي المعاصر تداول عبد الملك مرتاض بتسميات صيغ مختلفة نطلق عليه نحن المعاصرين "**أدبية الشعر أو بوتيك، أو الانشائي أو الشعرية**".

وعليه الرغم من أنه أبدى امتعاض من بعض الترجمات وما ثلاثها مثل: **البوتيكا، البيولوجيا، الجغرافية،** فسرعان ما اقترح مصطلحين أخرين أقرب م هذا الاصطللاحين: أردف بين (الشعرية) و(البوتيكا).

وتوازيا مع ذلك اقترب من بعض الترجمات العربية التي ناحاها بعض النقاد العرب مثل: (**البويطيق) منزع سيزا قاسم** (حول بوطيقيا العمل المفتوح) عبد الله الغذامي بيوطيق وحين البحث عن الصورة المثلة التي تناولها من خلالها عبد الملك مرتاض مصطلح (**الشعرية**) يشار إليه مؤلفاته: **بنية الخطاب الشعري و(شعرية القصيدة، قصيدة القراءة كعناوين لدراسته.** [1]

ثامنا: لغة اللغة:

وباستقراء واقع هذا المصطلح في كتابات عبد الملك مرتاض يلاحظ أنه عرض هذا المصطلح وعممه كتاباته السيمائية موظف مصطلح ما وراء اللغة ترجمة للفظ (Meta) Métalangage ومصطلح نص النص معتقدا أن هذا المصطلح "**معادل لنقد النص وتأويلة إذا انصرف الوهم إلى أثر مقدسي**" لكنه سرعان ما عاد –في موضع أخر–ليطلق مصطلح قول على قول كاسم مناسب لهذا اللفظ السيمائي اللغوي (**ميتا لونقاج**) وحتى لا يذر مجال الاختلاف، وقف الباحث في مؤلفه (**تحليل الخطاب السردي مصطلح لغة اللغة كلفظ**) ارتضاه وأورده بشأنه الحجج الدامغة ثائر على بعض الترجمات التي رآها رديئة **مثل** (ما وراء اللغة) (اللغة الواصفة) وبخصوص المادتين "**ما وراء اللغة**" "**وما بعد اللغة**" اللتان دابأ الباحثون

(**1**) **المرجع نفسه، ص139.**

السيمائيون اصطناعا ذهب عبد الملك مرتاض، إلا أن هذه مخالفة لأدنى موصفات هذا المصطلح في أصله الغربي، لأن السابقة (META) تعني في حقل العلوم الإنسانية والاحتواء وهي كلمة اغريقية تعني ما يشمل اللغة –كمفهوم أصطنعه الفلاسفة "**فينا**" والانيس حيث إذن القول لمصطلح (لغة، اللغة) أور اللغة الواصفة في مدرسة أو اللغة الجامعة [1] ومع مرور الزمن بدأ عبد الملك مرتاض يستعين بمصطلحات أخرى فرعها على نمط ما شاع لدى الباحثين الغربيين مثل "**تدروف**" فأورد مصطلح "قراءة القراءة" مقابل اللفظ (META lecture) واللفظ الإنجليزي (Meta reding) وفي ضوءه صاغ مصطلح **قراءة القراءة أي** (**Meta –meta lecture**) كمفهوم أقرب إلى (نقد النقد).

ويظهر الاختلاف حينما نلقيه يرد مصطلح آخر (**لسان اللسان**) على نمط المشيع في التراث العربي الإسلامي من مصطلح (نحو النحو). [2]

تاسعا: خطاب:

إذا كانت بعض الدراسات النقدية تاريخيا تحدد مصطلح (خطاب) بأنه مقولة من مقولات علم المنطق تعني التعبير عن فكر مستدرج بواسطة قضايا مترابطة، بعدها أخيرا اطلاقه على العمل البحثي بدءا من القرن "**السابع عشر**" وكانت بعض المعاجم المختصة سيمائيا تعده مرادفا للنص (Texte) ذلك أن الكلمتين (خطاب) و(نص) استخدمتا للدلالة على أحكام غير السابقة فإن عبد الملك مرتاض، وترتيبا على هذا التحديد وآخرون، يعد من الباحثين الذين خاضوا تشعبات هذا المصطلح وأبعده المفهومين معتبرا الخطاب من المصطلحات اللسانية الحديثة، معادلا لمصطلح الأجنبي (Dixours) في اللغة الفرنسية واللفظ (Dixourso) في اللغة الإسبانية وهو مصطلح أخذ به النقاد وورد ذكره في القرآن الكريم بمعاني مختلفة كما اصطنعى بعض النحاة العرب.

---

(1) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص140.

(2) المرجع نفسه، ص141.

وفي سياق بحثه في أصول هذا المصطلح سجل الباحث جملة من الملاحظات المفهومية نوردها في الشكل التالي: [1]

1. أن مصطلح خطاب مصطلح عريق في النصوص العربية القديمة تبناه الألسانيون المعاصرون.

2. أن الخطابات متعددة ومتلونة، فهناك الخطاب **السياسي، التاريخي، الأدبي**.

3. إطلاق لفظ خطاب في الدراسات الشعرية اليوم ينحسب على "كل حسن الكلام الذي يقع به التخاطب **(بين مخاطبين) أو (متخاطبين)** سوء أكان شفويا أو معنويا ولكن شاع إطلاقه على المكتوب أكثر من إطلاقه على الشفوي الملفوظ ثم على المكتوب الأدبي أكثر من إطلاقه على المكتوب غير الأدبي. [2]

ثالثا: المنهج التفكيكي:

تعتبر التفكيكية من بين المناهج النسقية التي كان حضور في الخطاب النقدي الجزائري أولت الاهتمام لسلطة القارئ للبحث في مكبوت النص.

يعد عبد الملك مرتاض سيد النقد في الجزائر الذي تبنى عدة مناهج من بينها:

المنهج التفكيكي:

تجمع الدراسات والأبحاث إلى حد كبير على أن الأصول الأولى للتفكيكية تعود إلى بعض الفلاسفة الألمان، وغيرهم مثل هيدجل **(هرسل، نيتشا، فوكو)** وتذهب إلى حد اعتبار المنظر الأولى للتفكيكية (جاك دريدا) الذي أرس معالم هذا التيار في أواخر الستينات، عبر كتبه الثلاثة الصادرة خلال **1976م** وهي: [3] الكتابة والإختلاف الصوت والظاهرة وفي علم الكتابة ولتأييد هذا التأسيس النقدي في أعمال عبد الملك مرتاض ومصادره، يأتي كتابه (أي دراسة سيمائية

(1) المرجع نفسه، ص141.
(2) المرجع نفسه، ص142.
(3) المرجع نفسه، ص26.

تفكيكية) دليل واضح أعلن من خلاله تبينه لهذه النظرية قائلا "إن نحرص على تناول النص الأدبي تناولنا مستوياتنا، بحيث نسلط الضياء تسليطه عليه من مستويات مختلفة، فندرس النص مثلا، فيمستوى بنية اللغة في المستوى التفكيكي" .

انطلاقا من هذا المعطى المنهجي، بحث "عبد الملك مرتاض" في خلفيات الجذور الفلسفية للتفكيكية من خلال أراء "**جاك دريدا**" في كتبه الثلاثة التي أظهرت هذه النزعة ثم بحث في أصول هذه النظرية ومنطلقاتها الفكرية الأولى، في فلسفات **أرسطو، وديكارت، كانط، هيجل، نيتشا وغيرهم** وهكذا اظهر عامل تأثره بهذه النظرية واضحا في أعماله من خلال امداده الفكري من الروافد الفلسفية المتعددة فيها على أن الأساس الذي عني في ذلك هو نقده البنوية، حيث يرهن على أن مفهوم البنوية إلى التقاليد الفلسفية وأن البنوية نتيجة ذلك. (1)

وبذلك، تزعم الباحث هذا المنطلق الفكري منهجيا وإجرائيا، فحماولة منه في تطويع أفكاره ومقاربتها مع التعقيدات نظرية لسانية مثلثها كتابات **بارث تدروووي**.

ومن المنظور الاجرائي تمثل عبد الملك مرتاض أفكار التفكيكية لدى دريدا من خلال تحليله لغة القصيدة "أين ليلاي **لمحمد العيد آل خليفة**" ثم الحكم عليها بوصفها لغة غير خالصة الأدبية، فاللغة الخالصة نزعة نقلها عن جاك ريدار من خلال مؤلفة الكتابة والاختلاف وفي المواضيع أخر أثار الباحث مسألة الشعرية والأدبية قائلا فهل النص الذي نود مدارسته هنا وهناك أدبي أم غير أدبي؟ وبعد تحديد الإجابة فتولج في عناصر التشريح لجوانب الأدبية فيه. (2) وتحديد مظاهرها، ولا براز مكامنها وتفكيك مظاهرها وتشريح وتحديد مظاهرها وإبراز مكامنها وتفكيك (مكامنها) مظاهرها وتشريح عناصرها أما خارج هذه المعالجة، يعتبر على تمثلات أخرى من التفكيكية في مؤلفة شعرية القصيدة (**قصيدة القراءة**) معتمدا، تعددية القراءة وقائلا أردنا أن

(1) **المرجع نفسه، ص27، 28.**

(2) **علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص28.**

نرصد هذه التجربة الإبتداعية ومن حول النص واحد مرتين إذا كنا نؤمن من يتعدد القراءة ونتائجها ليس فيما يصل بنص واحد وهذا هو الذي أردناه إرساءه واثراءة الاهتمام من حوله.

كما أن هذا الاستغراق النقدي في كتابات جاك دريدا أفرزت تحولا نظريا تحولا نظريا في أعمال الباحث، بحيث استحدث مصطلح "**تقويضا**" "**بدلا من تفكيك**" هذا الذي روج له جاك دريدا في كتاباته. [1]

رابعا: المنهج الأسلوبي:

يعتبر المنهج الأسلوبي من بين المناهج النسقية في المدونة النقدية الجزائرية التي اتخذت موضوعا ومنهجا كذلك ومن أهم جهود نقادنا الجزائري الذين حاولوا تأسيس هذا العلم نذكر منه **عبد الملك مرتاض.**

حيث تبدأ معرفته بالنقد الجزائري بالأسلوبية الخاصة في كتابه الألغاز الشعبية الجزائرية الصادر في طبعته الأولى سنة **1982** ويتجلى ذلك في القسم الثاني من الكتاب عندما درس الشكل الفني للألغاز حيث قسم هذا الجزء إلى فصلين **الفصل الأول:** خصصه لتعريف بأسلوبية وتاريخها، حيث يربط الأسلوبية المعاصرة بالأسلوب، ويعتبره الأصل الشرعي لها.

لكن إذا كانت الأسلوبية تهتم باستقراء الخطابات الأدبية الراقية لم نجد عبد الملك مرتاض يدرس الألغاز الشعبية التي لا ترقى إلى هذه الأدبية؟ نجد إجابة لديه عندما يصارح أن الألغاز لو كان أسلوبها يمضي على سنن واحد لكن سعينا أن نزهد في دراسة أسلوبياتها مجترئين بإيماءة تلخص حكمنا فيه ولكنه أسلوب مختلف متنافر متباعد، (على ما تجمعه من خصائص فنية مشتركة عامة) طورا يكون قصير الجمال والعبارات وطورا يكون طويلا، طورا يكون موقعا (مسجوعا) طورا يشتمل على ألوان من البديع، شكل هذه الظواهر الفنية تتعلق بصميم الأسلوب

(1) **المرجع نفسه، ص29.**

وعلاقته باللغة المستعملة أغرت عبد الملك مرتاض بكتابة هذا الفصل لدراسة الخصائص الأسلوبية في الألغاز الشعبية الجزائرية.

الفصل الثاني: درس فيه مجموعة من الألغاز دراسة أسلوبية فبدأ بالنية التركيبية والتي ومنها تنقسم وحدها إلى ستة أقسام ووضع جدولا يوضح ذلك مستعينا بالإحصاء في تبيان بنيات الجمل التي تشكل من الألغاز على حد التعبير مرتاض والجمع والطرح والكسور وكذا الرسوم أما الجانب الصوتي فيرى أن إيقاع الألغاز منسجم مع الدوال والمدلولات، وكأنه تنويع لعملية التفكير والبث والتلقي في الرسالة.

وانطلاقا من هذا نستخلص أن الأسلوبية التي درسها عبد الملك مرتاض في كتابه الألغاز الشعبية الجزائرية حيث درس فيها هذا الكتاب دراسة أسلوبية لمعرفة طبيعتها وجمالها من خلال بنيتها التركيبية والصوتية كما تميز مرتاض بدقة الملاحظة وكانت دراسته تطبيقية أكثر منها نظرية.[1]

المطلب الثاني: المناهج النسقية (سيميائي، تفكيكي، بنيوي، أسلوبي)

تحليل سيمائي تفكيكي لرواية نجيب محفوظ "زقاق المدق"

تحليل مرتاض لرواية زقاق المدق: فهرس عبد الملك مرتاض كتابه للخطاب السردي معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ في قسمين كبيرين مسبوقين بمدخل مطول عالج فيه سؤلا جوهريا حول: التحليل الروائي بأي منهج؟ أو كما يقول: هل يوجد منهج ثابت للتحليل الروائي؟ أي هل يمكن تأسيس منهج ثابت لجنس أدبي متحول؟ أما القسم الأول من الكتاب فقد تناول فيه البنى السردية في رواية "زقاق المدق" عرضها في ثلاثة فصول وأما القسم الثاني فقد عالج التقنيات السردية والتي فصلها في أربعة فصول كاملة:

(1) المرجع نفسه، ص126.

وكما نستكشف من عنوان الكتاب فإن عبد الملك مرتاض يوضح منذ البداية ومن خلال العنوان عدم اكتفائه بمنهج واحد كما يفعل غيره من النقاد إذ يجد حربا من إطلاق العنوان دون تذييله بعنوان فرعي يحدد مسار التحليل ويوسع دائرة الإجراء إلى أكثر من منهج واحد فقط ألفنا ذلك عند في كثير من أعماله وقد عبر ذلك بهذا التصريح: "أصبح من المفروض بل من المفروغ منه أن تحليل نص سردي معقد، غني، عميق، متشعب العناصر، متعدد الشخصيات ... أي عالم بدون ما حدود وأفق بلا نهاية"

لا يمكن أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحادية الخطة والرؤية والأدوات والإجراءات كأن أسلوبيا فقط، أو بنويا فقط، أو حتى بنويا أسلوبيا، أو اجتماعيا فقط ... أو نفسيا فقط ... أو سيمائيا فقط وهو مشاط لا ينهض في أساسه إلا على الوصف التحليلي لا على التعليلي التحليلي.

وفق هذا التصور والتخلص من أحادية المنهج، يعلن عبد الملك مرتاض عن انسياقه بقصد أو غير قصد نحو خطة التيار البنوي السيمائي مضيفا: "وتجنبت ما أمكن، الانزلاقات إلى التيار الاجتماعي النفسي وقد رفضنا في منظور تحليلنا المناهج التقليدية العتيقة لاعتقادنا بإفلاسها".

وعلى الرغم من الرواية المتناولة بالدراسة متدرجة ضمن الرواية الواقعية التي يلائمها منهج البنوية التكوينية، إلا أن ناقدها يعدل عنه لاعتقاده أن "المنهج المهجن لا يبرح لدى التطبيق، غير دقيق، وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص، وبناه ... وإذن فإننا عدلنا عن البنوية التكوينية وأثرنا بنوية مطمعة بتيارات حداثية، خصوصا السيميولوجيا التي أفدنا منها لدى تحليل ملامح الشخصيات، ولدى تحليل خصائص الخطاب السّردي."

وفي موضع لاحق من الكتاب يطلعنا عبد الملك مرتاض عن تبنيه المنهج الاحصائي مبينا مزاياه، ذكر إيجابياته في التحليل خاصة في تعامله مع شخصيات الرواية، فقد مكنه لإحصاء بسيء من الدقة من المعرفة مدى تواتر هذه الشخصيات، وتحديد الشخصية المحورية أو الشخصيات المحورية بفضل هذا الإجراء أتيح لنا أن نصنف شخصيات زقاق المدق وهذا الأول مرة في تاريخ دراسة نجيب محفوظ.

تتجلى قناعة عبد الملك مرتاض واضحة في اعتبار المنهج الواحد عاجزا عن تناول النص انطلاقا من رؤية أحادية وحسب وجهة نظر حميد أحمداني "فإن التركيب النقدي قدر الناقد العربي على الأقل في الوقت الراهن من خلاله يستطيع إبراز عبقرية وبمساهمته في النقد المعاصر".

إن معالجة قراءة عبد الملك مرتاض لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ لمعاينة مدى مطابقة تلك التصورات والرؤى النقدية التي اتخذت صبغة خاصة عنده بواقع التحليل وحقيقة الإجراء، كما أنها سبيل مثلى للوقوف على مدى تمثيل مقولاته التي خالف فيها غيره من النقاد وأن الرواية لحقل خصب لبسط منظوراته حول الحيز تجلية لمفاهيمه فمدلولاته وتجسيدا الحيز روائي يوافق تصوراته.

فنجد حديثه المستفيض –في الفصل الثالث–عن البناء الزمني في الرواية والذي يصفه بأنه كان ضعيفا وحافلا بالتناقضات، شرع يتناول العنصر الثاني وهو المكان، وكل ما يتصل به في حدود خمس عشرة صفحة وأول ما يصادفنا في مقاربة عبد الملك مرتاض استخدمه مصطلح مكان بدل مصطلح الحيز باعتباره حاملاً للفضاء الروائي، وحتى يصنع القارئ في الصورة يوضح قائلا: "أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي، من باب التغليب الذي لم نجد منه بدًا. وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النقد الروائي، حيث إن المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى أشمل وأوسع وأشسع، مثل الحيز أو الفضاء بيد أنا تجنبنا قصد اصطناع الحيز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص مثل: القاهرة وسيدنا الحسين والأزهر وهلم جرًا".

وليس في هذا النص سوى تبرير ناقدنا لموقفه، وبيان أسباب اختياره لمصطلح المكان بديلا عن الحيز على غير عادته إذ كان يفترض أن يطال التحليل الحيز الروائي عموما أو فضاء (حيز الحرب العالمية الأولى) للرواية لكل ما حال دون ذلك حصره الناقد في عاملين:

أولا: طبيعة الأمكنة الحقيقية الواقعية الجغرافية في الرواية.

ثانيا: العامل التاريخي فالحيز في منظوره لم يكن قد تبلور مفهومه في ذهن نجيب محفوظ أثناء الحرب العالمية الثانية، والذي يصادف ويزامن وقع أحداث رواية زقاق المدق وغيره من الروائيين وإذن فالمكان "الذي يحيل إلى الجغرافيا والذي يشيع سذاجة في الدراسات النقدية الروائية والذي هو اسم لحدوث الكينونة المادية فيقفا عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنحة () إلى غير

ذاك مما لحقه من لغوت عبد الملك مرتاض التي تحد من فطورته أمام المصطلح الحيز، نجد هذه الأوصاف تتلاشى فجأة ويحل محلها الاستعمال القوي الذي يعيد للمكان سطوته، ويمنحه القدرة على تحليل زقاق المدق وأخذ الريادة، فيكون المكان في المقام الأول ويكون الحيز في المقام الذي دونه أويلية، لكنه تصريح مبكر أجهض مشروع الخير وجعله يتبخر قبل أن يرى النور مما يزيد في تعقد إشكالية الحيز عند الملك مرتاض على المستويين النتطري والإجرائي، فقد سبقت الإشارة إلى حالة الانفرادية التي أحدثها الناقد وهو يحيط الحيز بهالة من المفاهيم، جعلته مظن تفضيل فوق الفضاء والمكان.

لكنه ومن غير المنتظر ينزل إلى ساحة الإجراء فيعدل فجأة عن الخوض في تحقيق مخططه حول الحيز، إلى النزول نحو المكان من حيث هو آلية مقاربة يحلل بها رواية زقاق المدق، متججحا بخلو الرواية من الحيز معتبرا أماكنها واقعية حقيقية، وهذا يصنعنا أمام مسلك لا يخلو من التناقض فكيف يكون ذلك وهو القائل "لا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية ...) أن يضطرب بمعزل الذي هو من هذا الاعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللفة والحدث ربطا عضويا.

فالحقيقة أن عبد الملك مرتاض أثر هذه المرة أن يلجأ إلى المكان الذي تحدده الحدود وينتهي إلى نهاية وترك حيزه الذي لا تحدده الحدود، وليس له انتهاء، ورغم كونه المجال الذي يتباري في مضطربة كتاب الرواية، فيتعاملون معه بناء على ما يؤدون من هذا التعامل.

ومن ثم يكون مرتاض قد مس بقدسية مصطلحه الحيز تنظيرا وتراجع تراجعا يزيد عن غموض وانغلاقية حيزه تطبيقيا.

يضاف إلى ذلك أن العمل النقدي لا ينتظر من التراجع أن يبلور له مفهوما كي يتعرض له، فما أكثر الأعمال الأدبية القديمة التي كشف النقد المعاصر فيها عن أخر تجليات المصطلحات والمفاهيم، ثم إن الفضاء أو الحيز –بالمصطلح المرتاضي–هو في الأخير استراتيجية قراءة فليس ضروريا أن يكون مفهوم الفضاء الحيز مفهوما متبلورا في فترة الحرب العالمية الأولى، كي تتوفر عليه الرواية أو تعدمه إنما حذافة القراءة ونباهة الناقد كفيلان باختلاف الفضاء وتنشيء الحيز فكأننا

بناقدنا نسي قوله: "وإما جاء العرب يكتبون الرواية في القرن العشرين لم يفتهم التعامل مع الحيز بوعي فني كامل. ففي حين كان الحيز يعني لدى نجيب محفوظ وروائيين أخرين كثيرين كل شيء فكانوا يبالغون في وصفه، ويرغون في بنائه حتى لا يشك أحد من المنقلين في أنه حيز حقيقي (مكان جغرافي) فكيف لهذه الرواية زقاق المدق أن تنشذ عن هذا الوعي الكامل؟ وتعدم الحيز وتخلو من عبقرية نجيب محفوظ؟

وقريبا من هذا السياق فإن رواية زقاق المدق ويخلوهما افتراضيا من الحيز تكون قد فقدت موردا لا يمكن تعويضه فالحيز أساسي في بناء العمل الروائي وأنه مصدر إمداد بالجماليات الفنية التي تستشير المتلقي وتحيله على التأويل، وتحرر خيالته الجامعة، ومن ثم فإن هذه الرواية المشكلة من أماكن جغرافية واقعية حقيقية رواية فاقدة لجماليات العمل الفني، قاصرة على تمكين القارئ من هذه الأدوار فقد ركز الروائي على الأمكنة —حسب-رأي مرتاض-إلى درجة أن "رسم المكان يمثل في شيء من الدقة عجيب لدى نجيب محفوظ في جمله من أعماله، ومنها زقاق المدق حيث إن الكاتب أراد أن يصور لنا العدسة القلمية إن صح مثل هذا التعبير هذا للشارع الشعبي زقاق المدق حيث أن الكاتب أراد أن يصور لنا بالعدسة القلمية، إن صح مثل هذا التعبير، الشارع الشعبي البسيط حتى كأننا نراه ونذرع مساحته ونقطع مع حميدة مسافته، ونعرف ما يحاوره من شوارع وأحياء ... من أجل كل ذلك لا يجد القارئ شيئا مما يريد أن يعرفه إلا عرفه إياه صاحب النص فيكسل فكره، ويتلبد ذهنه فلا ينطلق خياله.

ولنركز على أخر هذا النص ومتساءل مع ناقدنا عبد الملك مرتاض، فما هو الهدف المرجو من هذه القراءة النقدية المتخصصة إذا كانت نتائجها كسل الفكر وبلادة الذهن والانغلاق في أفق الخيال؟؟ أليست هذه الرواية التحفة زقاق المدق هي التي أثارت إعجاب ناقدنا مرتاض منذ كان طالبا في كلية الأدب بالرباط سنة ستين، وارتبط بها حنينه؟ وهي التي قرأها خمس مرات متتالية وهي الرواية التي اختار أن يقول فيها "إن زقاق المدق تعد في رأينا إحدى قسم الأعمال الروائية العربية إطلاقا فاعتراف بعض المستشرفين أنفسهم حيث ألفينا مثلا كما يقول أندري ميكائيل "تعتبر هذه الرواية واحدة من أفضل ما أنتجه نجيب محفوظ من روايات معروفة في هذا اليوم".

إن تجرد أستاذنا مرتاض هذه الرواية من فضائها (حيز الروائي) والانتهاء بها عند الاختصار على دراسة ورصد أماكنها الجغرافية تقصير إجرائي وإجحاف تحليلي في حق رواية يصفها هو نفسه بقوله "لو اقتصر نجيب محفوظ على كتابة زقاق المدق وحدها لما حيل بينه وبين أن يكون بما وحدها، أكبر روائي عربي معاصر". وإذن فإن رواية كبيرة بهذا الحجم لجديرة بأن ينال فضاؤها (حيزها) درجة لا تقل عن عظمتها خطورة وخصوصية وشعرية وعلى الرغم من أن ناقدنا اضطر إلى طريقة المراوحة بين المصطلحين معا "المكان لكل ما هو جغرافي والحيز لكل ما هو غير ذلك في النص". إلا أن إحصاء بسيطا لترداد كل المصطاحين على طول التحليل، أظهر هيمنة مصطلح المكان وتقدمه على استعمال مصطلح الحيز كما يظهر ذلك في الجدول التالي:

جدول03: يحصي استعمال المكان والحيز في المقاربة:

المكان	الحيز	الصفحة
1. ثانيا المكان 2. أطلقنا المكان على هذا العنوان 3. حيث إن المكان يصبح قاضنرا 4. لوجود أمكنة جغرافية حقيقية 5. كل ما يند على المكان المحسوس 6. تعاملا أصلا مع المكان 7. المكان لكل ما هو جغرافي	1. مثل الحيز أو الفضاء 2. تجنبنا قصدا اصطناع الحيز 3. من حيث نطلق الحيز 4. ما يعتور هذه المظاهر الحيزية 5. لم يكن مفهوم الحيز قد تبلور 6. والحيز لكل ما هو غير ذلك 7. حيز النص المدروس	**ص245**
8. أمواع الأمكنة في النص 9. الذي اختير مكانا مقصودا لذاته 10. يصف المكان الذي رآه	لا يوجد	**ص246**

11. فنجد هذه الأمكنة تتسع 12. وضع الشارد إطار مكانيا 13. على الرغم من الذور المكاني الفعال	لا يوجد	**ص247**
14. من المنازل(الأمكنة) 15. تندرج إلى الأماكن العامة 16. اختير إطار مكانيا 17. وهو مكان يذكر ولا يرى	لا يوجد	**ص248**
18. وهو المكان الذي تنتج فيه كل الأحداث	– الحيز الخارجي والداخلي غياب الحيز الطبيعي	**ص249**
19. وإذن فبنية المكان 20. الملاحظات المتصلة بالمكان الروائي 21.نورد أهم الأمكنة فيه 22.في هذه القائمة من الأمكنة	لا يوجد	**ص250**
23. أن نلقي مكان يرقى 24. المكان الواحد مثار الحب والكره 25. اختلاف المنظور إلى المكان 26. بينما نجد هذا المكان نفسه	لا يوجد	**ص251**

ومواصلة مناقشة أراء الناقد عبد اللك مرتاض حول الحيز المكاني حيث يرى أن العمل الفني الذي يجعل المكان ركيزة في بنائه الروائي، يعد قاصرا إذا قرون العمل فني يتخذ الحيز مجالا واسعا وأفقا شاسعا وهو تصور يقلل من شأن الحيز على الرغم من منالته ومحدوديته ويجعل الحيز غير قادر على الاستفادة من هذه الأمكنة مع أنها هي مكوناته في الأساس.

لكن نقاد أخرين يقفون غير هذا الموقف ويتبنون غير هذا الطرح.

حيز النص المدروس: بعد تمهيده حول المكان وما احتواه من تحجج وتبرير في اختياره استخدام المكان عوض الحيز. وما ساقه من تعليلات محاولا إيجاد مخرج المراوحة بين لاستخدامين حلا للخروج من المعضلة انتقل عبد الملك مرتاض إلى معالجة حيز النص المدروس فوجدناه منذ البداية يعترف بأهمية هذه المرحلة إذ يتعين على الدارس قبل معالجة النص، أن يولي عناية حجم النص المدروس.

أنواع الأمكنة في النص ودرجة تواترها: بعد تناوله للحيز النصي درس عبد الملك مرتاض جملة الأمكنة التي قال عنها إنها حقيقة جغرافية فبدأ بزقاق المدق الحامل لعنوان الرواية والذي يعده مرتاض "الشجرة التي تخفي وراءها الغابة فهذا الزقاق إذن يعكس ما يشكل مدينة القاهرة كلها، من حيث تعكس القاهرة مصر كلها ومن حيث تعكس مصر من حيث هي قيمة تاريخية وحضارية وجغرافية وبشرية في ذلك العهد الذي يخفي، هو أيضا وراءه حربا كونية مدمرة لا تبقي ولا تذر" كما يشفع لهذا الاختيار أيضا أنه المكان الذي درج فيه الكاتب والذي رآه أو عاش فيه من أجل ذلك وقع اعتماد "أصغر وحدة ممكنة في مدينة ضخمة، وهي شارع صغير متقادم تم تدرج من خلال وضعه إلى محاولة تحليل نفسيات مجموعة من الشخصيات التي تقطنه وكانت شخصيات هذا الزقاق الصغير تمثل كل النماذج البشرية، بما فيها من خير وشر، وقوة وضعف، وحب وكره، ووفاء وغدر، وشهامة وسذاجة، ومكر وثراء وفقر واستعلاء وقهر" فلاحظ أنها أماكن تتسع لكل هذه الصراعات".

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن السارد كما يرى مرتاض أقدم على وضع إطار مكاني يناسب كل الطبقات الاجتماعية فكان منزل حميدة يمثل الفقر والتعاسة وكان منزل سنية عفيفي

يمثل توسط الحال. وكان هناك منزلا سليم عنوان وفرح إبراهيم ويمثلان الفخامة والضخامة والأناقة الرفيعة وكان هناك أيضا منزل السيد رضوان الحسيني، ويمثل الدرع والتقوى والبساطة معا "فهذه الأربعة نماذج من المنازل (الأمكنة) تمثل أربعا من الطبقات الاجتماعية".

غير أن أقحم هذه المنازل: منزلا علوان وإبراهيم يقعان خارج الزقاق وذلك لأنه زقاق العيش الخفض ثم يتدرج مرتاض إلى أماكن أخرى عامة مستخدما الإحصاء فيقف فيها على سبعة أماكن، الشوارع، الأحياء الساح والميادين الدكاكين والمتاجر، المقاهي، والحانات، المقابر، المدارس.

ويقوم بتصنيفها إلى صنفين إثنين:

1. **الحيز الخارجي**: يشمل شارع الأزهر، الصنادقية، سيدنا الحسين، الباب الأخضر، والأزقة المحيطة بالجامع الكبير والحلمية، والجمالية ودكان الشباب.

2. **الحيز الداخلي**: ويتجسد في الأساس في زقاق المدق ومقهى الكرشة، وقاعة الحلاقة، وكما يشمل منازل عباس والعم كامل والمعلم كرشة.

وقد لاحظ مرتاض بعد عملية الإحصاء لهذه الأحياز مجتمعة، أنه يغيب عن النص الحيز الطبيعي مثل: "الأنهار، الأشجار، والحقول، والغابات. وتوج مرتاض دراسة لأنواع الأمكنة المدروسة باستخدام تقنية الإحصاء فأتى إيراد أهم الأمكنة مرتبة حسب درجة تواترها وكان مجموع ما أحصى حوالي تسعين وثلاث مئة مرة (390 مرة) كان أكثرها ذكرا وتواترا زقاق المدق فاثنتين وتسعين مئة مرة يليه قهوة المعلم كرشة بسبع وستين مرة.

ويذكر الناقد أنه تغاضى تلك الأمكنة التي ذكرت في النص ثلاث مرات فأدنى مثل: القاهرة والحلمية والباب الأخضر وعماد الدين، وحديقة الأزبكة. لكن هذا التصنيف لأحيان جميعها في صنفين (خارجي وداخلي) يبدو تصنيفها غامضا ولم يقض إلى نتيجة واضحة من ناحيتين.

أولهما: إن ناقدنا لم يوضح ما هي الأسس والإعتبارات التي أسسها تم التصنيف (خارجي وداخلي) فقد اكتفى بقوله "تندرج لأن إلى الأماكن العامة فتلاحظ أنها متنوعة ومثيرة في هذا النص الروائي. "

ثانيتها: إن هذه التسميات "حيز خارجي وحيز داخلي التي استخدمها مرتاض في زقاق المدق مسميات لا تتوافق مع بقية مصطلحاته التي وصف بها "الحيز، المظهر الخارجي، المظهر الخلق، الحيز الأمامي، لحيز الخلفي، التي ضبط مفاهيمها ووضح حدودها".

عالج مرتاض علاقة المكان بعناصر سردية أخرى، فاختار بداية ربط المكان بالشخصيات ومن أجل ذلك وجدناه يقف مطولا عند تحليل التركيبات النفسية والأخلاقية والدينية...والخرافية التي ينبني عليا الشخصية.

إن الحوارات التي تجري بين الشخصيات تكشف لنا قدنا مرتاض أبعاداً كثيرة، فضلالها تعكس تشبع المكان بالعواطف، وقدرته على إمداد الشخصيات بالحنين والأنس، بل إنه يعد المكان ميتا ما لم تخترقه الشخصيات فتبعت في هالروح وتطبعه بطابعها النفس.

التكامل المكاني عند عبد الملك مرتاض: فهمه للآلية التي يعتمدها ناقدنا فيواشج فيها بين المكان والحيز يطلق عليها التكامل المكاني والتي تظهر خصوبتها وفعاليتها في تمكين الحدث من التجسيد في أكثر من مكان واحد أي تشترك في تجسيد الحدث أمكنة كثيرة هي التي كان يفترض لنا فقدنا من تحقيقها بمسمى القضاء الروائي أو بتعبيره هو الحيز الروائي وهي الحلقة التي ظلت مفقودة ولم ينتبه إليها التجليل من حين إطلاق المصطلحات على المفاهيم.

الصراع بين المكان والزمان: انتهى عبد الملك مرتاض في معالجة رواية "زقاق المدق" إلى حيث كان قد بدأ ففي بداية الفصل الثالث من كتابه قد تناول الزمكان في مزج تركيبي منحوت من الزمان والمكان، على الرغم من إعتقاد مرتاض أن الفصل بينهما –إجرائيا– ممكن وأن الفرق بينهما

أيضا لا يمتنع لكنه شاء "ألا ينال هذان العنصران الروائيان إلا بعض مانالته المشكلات السردية لاخرى فلا يطغى جانبا على جانبا".[1]

دراسة سيمائية تفكيكية (تحليل القصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة)

سيمائية الفضاء:

– الحيز الشعري: إن مصطلح "الحيز" لا يبرح غير قار، ولا مجمع عليه في الاستعمال العربي المعاصر.

1. الحيز التائه:

ويتمثل هذا الضرب من الحيز خصوصا في بعض ما كنا نخوض فيه منحين لما لاحظنا أن الشخصية الشعرية تلقى سؤالا حائرًا لا نلقى من يتلقاه أحد من المتلقين، فتعيده إلى نفسنا فيسمى الحوار مغلقا لا يجاوز الناص ونفسه وهذا الحيز علاما تلحض فيه من جيزة بادية، يتسم أيضا عالمه بالأسطورية حيزه، ليترك البحث مستمرا، وليبقى الاب مفتوحا، قليلي لا تعتبر عليها الشعرية لأن حيزها، في حقيقها، أسطوري لا يعرف، وخرافي لا يوصف فهو ملحق بالحيزات الجميلة العجيبة التي نسجتها الأخليلة الشعبية الخصبة كحيز حديقة الشعبية الخصبة كحيز حديقة عالية بنت منصور وكحيز جبل قاف، وحيز بحار السندباد..... [2]

وعلي أن حيز ليلى، هذه، شاسع واسع، ممدود غير محدود كما أسلفنا الفال، ذلك بأن ليلى لتحدث في كل أرض تحل بها حيز وفقا عليها ومن عجيب في هذا الحيز أن يتعدد وهو واحد ويتجدد وهو ثابت فليلى قد تكون هنا، كما قد تكون هناك، كما قد تكون هناك في الوقت ذاته، ولكنها في كل حال هي ليلى نفهسها.

---

(1) إشكالية المصطلح الحيزي، الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض، تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ نموذجا، دكتور عبد الرحمان بن زورة، جامعة عبد الحميد بن باديس 11، مستغانم، الجزائر، ص03–11.

(2) عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010، الجزائر، ص105–107

ومما ستجسد في هذا الحيز الحيران من النص:

لم يحبني سوى الصدى أين ليلاي أيتهما؟

وإذا كانا تحدثنا عن السؤالين الذين كانا النص ابتدأ بهما نسجه وهما: أين ليلاي؟ أيتها؟

فإن دلالتهما الحيزية لدى الطرح الثاني هي ذاتها لدى الطرح الأول والحيز الثاني الأول يوهمنا بأنه مفتوح وأنه قد يظفر بالمتجه المفضي إليه؟ فلا يزال النص يخاطبه، ويناغيه ويعاتبه إلى أن أدرك لدى نهاية المطاف أنه لا أمل يرجى منه: فقد انتهي كل شيء وقد أصبح، إذن هذا الحيز مغلقا مستغلقا، بحيث أصبح نهبا لرجع الصدى. [1]

2. الحيز الحرام:

ويتجسد هذا الضرب من الحيز في ثلاثة نماذج من هذا النص:

- حيل بني وبينهما.
- ما لليلى تَهدلُ مهجات قديتها
- لن تري بعد عيتها

إن هذه الحيلولة في أدنى تصورنا تفترض حيزا تضطرب فيه وحركة بطش عرها. فالحيلولة لم لتقع وجود، أو لافتراض وجود على الأقل، حيز تضطرب بها ليلى، وإذا كنا سلمنا بأن هذا الحيز موجود مفقود معروف مجهول، لا تدارجه في دائرة الأسطورة فغن أسطوريته هنا ليس تهجينا وإنما هي تشريف له وتمكين لامتداده فلو كان هذا الحيز حقيقة لأسس الجغرافيا المحدود بالحدود، أو لكنها، مما يتحكم معه ضيق المكان وحدوديته ولكنه لما كان أسطوريا فقد سرق عن الحقيقة، واتخذ له أشكالا طويلة وعريضة وعميقة وسطحية، طولها غير محدود وعرضها غير معروف، وعمقها بدون نهاية وسطحها ممتد إلى ما لانهاية فتضخم وتعظم.

---

(1) عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ص106.

ان البنية في هذا الحيز تمتد من اتجاه وتنتهي من اتجاه آخر وإذا كانت بداية الامتداد معروفة عندنا بناء على معرفتنا الشخصية الشعرية أو افتراضنا أننا نعرفها على الأقل، فإن نهاية هذا الامتداد مجهول ولكن ليست مجهولة إلى درجة اليأس المطلق من معرفتها، وإنما هي مجموعة إذا تطلعنا إلى التحديد والتحقيق. [1]

3. الحيز المتحرك:

ويتجلى هذا الضرب من الحيز المظطرب في عدة مواطن من النص لعل أهمها:

- عيونا بكيتها،

- يا عيني اذرفي،

- روعتني بينهما،

سالكا أنهجا،

ولعل السؤال الذي يتسارع إلى الوهم هو: أين يكمن الحيز في عين تبكي، ودموع تنهمر؟ ومتى كانت الدموع حيز مجسدا إن في الدموع المتهاتت حيزا، وأي حيز إنه حيز مفعم بالحركة، مزدخر بالحرارة، حافل بالعواطف، طافح باليأس والحزن اللذين يحركان هذه المادة السائلة في جسم الانسان، فتتفرز فاضحة الحال المكتومة والأحزان الدفينة.

إن العين حين تبكي تفرز دموعها، وهذه الدموع تتجسد متحررة على خد الوجه: حبات لجينية متتابعة، متحدة خطوطا عمودية متجهة من أعلى إلى أسفل إلى حيز الجسم كله الذي يحدث حيزا متحركا إلى أعلى وإلى أسفل معا، وإذن فالحيز الكامن في:

- عيونا بكيها.

---

(1) عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ص 107–108.

– يا عين اذرفي. [1]

يمثل لوحتين اثنتين: أمامية وهي التي شرحناها أولا وخلفية يكون قبل البكاء وبعده الظلم المظلم أن تحرم الحيز حقه فتزعم لك البكاء لا حيز فيه، فقد رأينا هذا الحيز ليس ثابتا بالتصور والتمثل فحسب وإنما هو ثابت ومتحرك، ذلك بأن تذارف الدموع مجرد عرض يحدث وما يتجسد في هذا العرض من حيز مجسم، لا ينفي وجود حيز آخر هو ذلك الذي كان قبل تهافت الدموع وحيز ثالث هو ذالك الذي يكون نتيجة لتذرف الدموع. [2]

الزمن الشعري:

إن الأزمنة (بفتح الهمز، من أزمن، يوزهن، أزمنه، وهو من توليدنا) هي انتاج معنى أو حدث مزمن، أي إيلاج الزمن في الفعل أو الحدث، أو ايلاج الفعل في اطار الزمن لكي يستحيل بالنظام السردي إلى حكاية. وعلى الرغم من هذا أن النص الشعري لا يدل ظاهره على الأقل، على حكائيته، ولا على سرديته إلا ذكر ليلى باستمرار فيه والبحث عنها على مداده، درجا إلى إطار هذه الحكائية التي يجوز لها أن تقع إلا عبر زمنها. [3]

1. الزمن التقليدي:

وأنه الزمن الطاغي في هذا النص، إذ أثر الناص اصطناعا الزمن الماضي مجسدا في الفعل الماضي الدال على الحدث الزمني في عهد مضى وانقضى وقد بالغ الناص في ذلك حيث بلغت الأفعال الماضية الواردة في هذا النص تسعة عشر فعلا: حيل– قضت– قضي– أصلت –أذاقت– تعرفت – تعشقته – ووعتني – لارعي – تعلقت، يضاف إلى ذلك أدتان دالتان على الزمن الماضي، بشكل ما ، وهما مد، وكم الخبرية. [4]

---

(1) عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ص110.

(2) المرجع نفسه، ص111.

(3) عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ص121.

(4) المرجع نفسه، ص123.

الزمن الحرام:

وقد كنا عبرنا عن هذا المعنى نفسه، لدى الحديث عن الحيز، بالحيز الحرام، أيضا، فلا يمتنع هنا اذن اصطناع عنوان فرعي آخر مثله، كأن يكون "الزمن الممنوع الوقوع".

ويتجسد هذا الضرب من الزمنية في عدة نماذج من النص ليلي أهمها ثلاثة:

- حيل بيني وبينها.
- هل قضت دين من قضى في المحبين دينها؟
- ما لليلي لم تصل مهجات فديتها.

ونعود إلى أمر شدة الحيلولة التي كنا شرحناها، ونحن نتحدث عن الحيز من حيث نتحدث عنها الآن في سياق الزمنية، لنلاحظ أنها منع مطلق ويأس قائم وحظر قائم وهي تشكيلية خطابية تشمل قصة المنع وغلواء اليأس وغاية الاستغلاق الذي يحدث فلا ينفتح معه شيء فهذا الزمن، هنا اشتد وإستعر، وكشر عن أنيابه كالغول الشريرة، فقام حاجزا صفيفا بين الشخصية الشعرية وموضوعها.

وإذا كان لاحظنا الحيز الشعري بأن المسافة التي تقع بين ما أطلقنا عليه حين كما تحذنا عن الحيز، (البينين) (تثنية(بين) الظرفية وان ازغمت أنوف النجاة؟ تكون غير محدودة ومن العسر فعل ذلك لمن شاء. [1]

تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد "من رواية ألف ليلة وليلة"

لقد البداية الأولى لعبد الملك مرتاض في مشواره النقدي في تحليل الخطاب سيمائيا عبر مجال السرد لكتابة: تحليل سيمائي تكيكي لحكاية حمال بغداد إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، رغبة منه في الدخول إلى مرحلة أكثر تأسيس.

(1) عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ص126-128

1. الشخصيات المركزية:

في حكاية حمال بغداد نجد كثيرًا من الشخصيات لا يحمل اسما معينا، وذلك مما يلج في صميم مفهوم الشخصية الحداثية التي تتخذ، كما أسلفنا القولّ، من الشخصية مجرد أداة من أدوات العمل السردي لا شخصا تاريخيا عاش في الواقع الجغرافي كما كان يضن، ومن الآيات على ذلك أن الصبايا الثلاث لما سئلن الحمال عن اسمه ابتغاء معرفته أجابهن: "إسمي الجسور الذي يرعى حبك الجسور، ويعلق بالسمسم المقشور، ويبيت في خان أبي منصور (10-ص 49) وعلى الرغم من أن النص السردي في الصورة التي وقع لنا فيها في طبعة بيروت، يبدو مشوها مضطربا حيث أننا نفترض أن قوله: يرعى آحبك الجسور كلام غير مستقيم، وأن عناك غالبًا تحريفا من الناسخ فهو مثلا قد يكون يحسن عبور الجسور" كما قد يكون أي شيء متشابه لهذا يتلائم مع ذكر "الجسور" من وجهة، ومع ما قبله وما بعده من الكلام من وجهة أخرة، كما أن "يعلق" لا يجوز لها أن تكون بالقاف وإنما نفترض اما ان تكون بإلغاء من العلق حتى يتلائم اللفظ مع السمسم ...) فإن فائدته الفنية عظيمة حيث برهن لنا على أن الفتيات الثلاث لم يكن يردن معرفة شيء ذّي بال عن هذا الحمال، إذ هن وهو جميعا لم يكونوا إلا كائنات من ورق، كالألفاظ التي كانوا يصطنعونها في التفاهم والتي لم تكن هي أيضا إلا كائنات من حروف، كالحروف التي ليست إلا إشارات من أصوات.

وإذا استثنينا من هذه الشخصيات الحكائية هارون الرشيد وجعفرا البرمكي، ومسرور سياق الخليفة، وجرجريس العفريت الجبار، ولم يذكر اسمه غلا مرة واحدة في النص، ثم إذا أبعدنا أيضا الأمين الذي ذكر بإسمه في نهاية الحكاية ولكن دون أن يظهر على مسرح الأحداث فإن باقي الشخصيات لا أسماء لها، وكثير منها شخصيات مركزية كأمثال:

- الأخوات الثلاث والدلالة البوابة.

- الأميرة التي أحبت أخاها ومناجعته (ضاف إليها أخوها هذا أيضا).

- العفريتية التي أنقذت المبية ومسخت أختيها كلبتين.

- الصعاليك الثلاثة والحمال.

العجوز الصربية لأمير التقي.

- العجوز المخاتلة التي أوقعت الصبية في المكاريه.

- العجوز التي علمت السحر الأميرة.

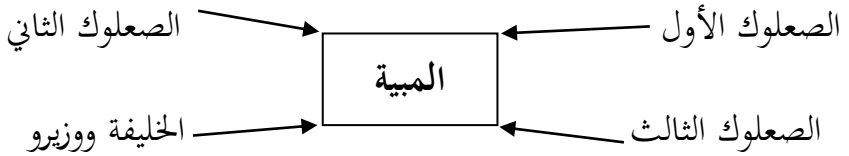
- الأمير التلقي الذي نجا من المسخ لايمانه بالله.

- الملك والد الصبية الصادرة.

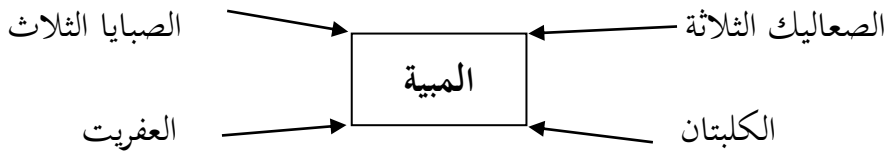
- الوزير الذي فقأ عين الصعلوك لأول.

- الملك والد الأمير الذي كان يزني مع أخته.

المحور الأول للحكاية



المحور الثاني للحكاية



الشخصيات بحسب تواتر ذكرها في الحكاية:

والحق أنه من العسير تصنيف الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية، إلى مركزية وثانوية، وغير ذات شأن إطلاقا، كما هو متعارف في النقد السردي بمجرد المتابعة التي تقوم على

الملاحظة دون الفزع إلى الإهداء الذي هو تواتر الذكر يجب أن يكون دليلاً على شيء ما، أي دليلا على العناية التي خص بها المبدع العربي الشعبي هذا الكائن الورقي ثم دليلا أخر على أن الشخصية بفضل ذلك صاحية دور عظيم في نفسها من حيث هي ثم ذات دور أخر، إما بالخضوع، وإما بالمناورة.

وفي حكاية الصعاليك الثلاثة (أو حكاية حمال بغداد) نلفي الصبية الصغرى او صاحبة الدار الأنيقة هي التي تستأثر بالذكر عبر لفض هذه الحكاية حيث شكر سبقا ثمانين مرة، ويأتي في المرتبة الثانية الصعلوك الثاني يتواتر يبلغ سبعا وستين مرة وذلك بإدخال حال المسخ التي اعتورته فترة من حياته، ثم يأتي الحمال في المرتين وخمسين مرة ثم البوابة بست وأربعين ثم الصعلوك الأول والثالث باثنين وأربعين ثم الدلالة بأربعين، ثم الدلالة بأربعين.

وعلى الرغم من أن كثرة التواتر لا ينبغي لها أن تكون مقياسا متفقا عليه في عدة الشخصيات المركزية وغير المركزي فإنما نحسب أن هذه الشخصيات هنا بالذات هي التي كان لها الدور الأكبر في تحريك الحدث، وإذكاء الصراع، وإمداد السرد بما كان مغتفز إليه من عناصر.

جدول 1: شخصيات الحكاية بحسب درجاتها (مرتبة حسب تواتر ورودها في النص الحكائي) [1]

شخصيات مركزية	الصبية (صاحبة الدار)
	الصعلوك الثاني
	الحمّال
	هارون الرشيد
	الصعلو الأول
	الصعلوك الثالث
	الدلالة
شخصيات ثانوية	العفريت جرجوس
	الكلبتان، المرأتان، المسحور رتان
	جعفر البر ومكي
	مسرور
	الصبية المختلطة
	شهرزاد
شخصيات بدون شأن	الرايس
	الوزير
	التاجر
	الخياط
	العفريت الثعبان

(1) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية – بن عكنون– الجزائر، 1993م، ص53–58.

خاتمة

خاتمة:

– أن النقد الأدبي الجزائري قبل الإستقلال في تلك الفترة كان غامضا ويفتقر إلى التنوع وخاصة فما يتعلق بالمناهج النقدية:

– تمكن النقد الجزائري بعد الإستقلال أن تظهر النظريات النقدية الحديثة وتتطور وتتوسع بشكل ملحوظ في الوطن العربي.

– تعتبر فترة الثمانينيات من القرن الماضي الانطلاقة الأولى لظهور الاتجاهات النسقية في النقد الجزائري.

– من خلال الحديث عن المرجعيات التراثية والحداثية للناقد عبد الملك مرتاض، وعلاقته خصوصا بالموروث النقدي العربي القديم.

– لقد بدأ مسار تحول عبد الملك مرتاض بالمناهج السياقية مرورا بالمناهج النسقية.

– عدم اكتفاء عبد الملك مرتاض بمنهج واحد في مقارباته وهذ ما نجده في أبحاثه بل راح يزاوج بين المناهج في العديد من أعماله الإجرائية إيمانا منه بمبدأ التكامل بين المناهج.

– إهتمام الباحث بقضية المصطلح السيمائي من خلال تقديم مجموعة من المصطلحات.

– اعتماد عبد الملك مرتاض على المصادر السيمائية الغربية خاصة الفرنسية.

– محاولة عبد الملك مرتاض الإلمام بجميع أطراف النص وذلك استنادا إلى مختلف المناهج.

– توظيف مختلف المصطلحات من ابتكاره في تحليل النصوص.

– احياء المفاهيم والمصطلحات من التراث البلاغي والنقدي وذلك بقصد توظيفها مرتاض في كتابه.

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات:

1. أحمد يوسف، القراءة النسقية وسلطة البنية ووهم المحايتة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.
2. بسام موسى قطوس، سيماء العنوان، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001م.
3. الحاج جغدم، التحولات النقدية عند ع.الملك مرتاض، من السياق إلى النسق، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشلف.
4. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال ع. الملك مرتاض، دار المغرب، ط1، 2002/2001.
5. الدرس السيمائي المغاربي، مولاي بوخاتم، ديوان المطبوعات الجامعية، لساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2005.
6. رشيدة غانم، اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض، مذكرة ماجستر، إشراف مصطفى درواش، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012.
7. رضوان ظاظا، مدخل إلى النقد الأدبي، المجلس الطني للثقافة والفنون، الكويت، 1997.
8. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 20025.
9. عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والتقنية، دار القلم، د.ط.
10. عبد الملك مرتاض، النص الادبي من أين إلى أين، محاضرات القيت على طلبة ماجيستسر في الأدب العربي، 1981، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1983، جامعة وهران.
11. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.

12. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية –بن عكنون- الجزائر، 1993م.

13. عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010، الجزائر.

14. علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفة نقدية إحصائية لموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، 2005.

15. علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، دراسة وضعية نقدية وصفية في نموذجي، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2005.

16. علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون- الجزائر، 2005، ص245.

17. علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي.

18. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر القاهرة، 1997.

19. علي مقدم، تلقي المنهج السيمائي عند عبد الملك مرتاض، مقاربة وصفية، مذكرة ماجيستير، النقد المغاربي كلية الأدب العربي والفنون، 2016-2015.

20. عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا ، المؤسسة الوطنية للكتاب.

21. عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث.

22. عمر بوشموخة: مقدمة أولى للنص الأدبي، نشر في الجزائر نيوز، بتاريخ 2011/03/28، عبر الموقع الإلكتروني: http:// www.djazairess.com.

23. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الزائر، ط5، 2007.

24. ليلى شعبان شبح، محمد رضوان وآخرون، المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، جامعة الامام عبد الرحمان القيصل، كلية الأداب، بلاد مام، قسم اللغة العربية، المجلد الأول.

25. محمد مصايف، الند الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزاءر، 1984.

26. مولاي علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان مطبوعات الجامعية، الساحة المركزي، ابن عكنون، الجزائر.

27. مولاي متقدم، مجلة اللغة العربية وآدابها.

28. مولاي متقدم، مجلة اللغة العربية وأدابها، آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض قراءة في كتاب، تحليل الخطاب السردي، جامعة المدية، صفر 1439هـ الموافق ل أكتوبر 2017م، المجلد الخامس (العدد الأول.

29. النص الأدبي من أين إلى أين، عبد الملك مرتاض.

30. نظرية النص الأدبي: عبد الملك مرتاض.

31. يوسف وغاسي، النقد من الأنسونية إلى الألسنة، إصدارات رابطة الثقافة، قسنطينة، د.ط.

32. يوسف وغاسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط2، 1439، 2009.

33. يوسف وغلسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنة، رابطة إبداع الثقافة، كلية الأدب واللغات، جامعة قسنطينة.

34.يوسف وغلسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنقد والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

ملحق

ملحق:

السيرة الذاتية (العلمية) لعبد الملك مرتاض:

أ. حياته وتعلمه:

ولد عبد الملك مرتاض في العاشر من يناير سنة خمسين وثلاثين وتسعمائة وألف ببلدة مسيردة (تلمسان) الجزائر، وبعد حفظه القرآن الكريم العظيم في كتاب والده بقرية (الخماس) (بضم الخاء) التي ولد بها ونشأ، هاجر سنة 1953م إلى فرنسا من أجل العمل بها مشتغلا في أفران (معامل الأستوري) كما يستطيع متابعة دراسته في أحد المعاهد فيما بعد.

- 1954 آب إلى أرض الوطن حيث التحق بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة ولكن لم يمكث بها إلا زهاء خمسة أشهر لمضايقة السلطات الاستعمارية لطلاب هذا المعهد ومدرسته، والقائمين عليه مما أفضى إلى تغليق الدراسة به وتشتت طلابه.

- وفي 1955م سافر إلى فاس (المغرب) لمتابعة دراسته بجامعة القرويين ولكنه لم يتابع بها إلا بضعة أسابيع اضطر على إثرها دخول المستشفى بمرض وبيل ألم به كاد يؤدي بحياته لولا لطف الله به.

- 1956م عين مدرس للغة العربية في مدرسة ابتدائية بمدينة أحفير بالمغرب بعد النجاح في مسابقة أجريت من أجل اختيار مجموعة من المدرسين.

- 1960م حصل على شهادة البكالوريا (القسم الثاني من الشهادة الثانوية) من المعهد الديني بمدينة "تطوان" بالمغرب، تقدم إليها مترشحا حرًا وفي نفس السنة، التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الرباط، كما سجل في الوقت نفسه، في كلية الحقوق، والعلوم السياسية، بمعهد العلوم الاجتماعية في الجامعة نفسها.

- 1961م التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط.[1]

- 1970م في السابع مارس (آذار) أحرز على درجة الدكتوراه طور الثابت في الآداب من جامعة الجزائر بالبحث عنوانه فن المقامات في الأدب العري بإشراف الدكتور (احسان النص).

وشارك في مناقشة هذه الرسالة الدكتور شكري فيصل والدكتور مكي السيد، وهي أول دكتوراه في الآداب تمنحها جامعة الجزائر في عهد الاستقلال.

ب. أهم المناصب التي تقلدها:

– عين مستشارا تربويا في عام 1963م، للمدارس الأدبية بمدينة وهران ولكنه لم يلبث أن استقال والتحق بالتعليم الثانوي حيث ظل يعمل مدرسا للغة العربية إلى غاية سبتمبر 1970م.

- 15 سبتمبر 1970 عين مدرسا للأدب العربي في جامعة وهران.
- 1971م عين رئيسا لدائرة اللغة العربية وأدابها لدى استحْداثها لأول مرة بجامعة وهران.
- 1975م أُنتخب رئيسا للفن اتحاد الكتاب الجزائريين بولايات الغرب الجزائري لدى استحداث هذه الهيئة لأول مرة.
- 1980م عين وكيلا لجامعة وهران.
- 1981م أنتخب عضوا في الهيئة المديرية لاتحاد الكتاب الجزائريين.
- 1983م نال درجة الدكتوراه الدولية من جامعة السوبيون بباريس في الآداب.
- 1984 أنتخب آمينا (قطريا) مكلف بشؤون الجزائريين.
- 1986م رقي إلى درجة أستاذ كرسي في جامعة وهران.
- 1988 عين عضوا في الهيئة الاستشارية للمصلحة، كتابات معاصرة بيروت.[2]

(1) علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون–الجزائر، 2005، ص245.
(2) المصدر نفسه، ص245.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر	/
إهداء	/
مقدمة	**أ–ب**
مدخل	**11–1**
الفصل الأول: التجربة النسقية لمرتاض	
المبحث الأول: المرجعية النقدية لمرتاض	**21–13**
المطلب الأول: المرجعية التراثية	**18–13**
المطلب الثاني: المرجعية الحداثية المعاصرة	**22–18**
المبحث الثاني: عبد الملك مرتاض من السياق إلى النسق	**27–22**
المطلب الأول: التحول النقدي عند مرتاض	**27–22**
المطلب الثاني: الآليات النقدية لمرتاض	**38–27**
الفصل الثاني: الممارسة النقدية النسقية عند عبد الملك مرتاض	
المبحث الأول: المناهج النسقية في النقد الجزائري (إشكالية التأصيل والتطبيق)	**78–40**
المطلب الأول: هاجس التأصيل للنسق المنهج في النقد الجزائري	**59–40**
المطلب الثاني: المناهج النسقية (سيميائي، تفكيكي، بنيوي، أسلوبي)	**78–60**
خاتمة	**80**
قائمة المصادر والمراجع	**84–82**
ملحق	**88–86**
فهرس المحتويات	**89**