الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955سكيكدة

كليّة الآداب واللّغات قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (الطور الثالث ل م د)

الممارسة النقدية عند "يوسف وغليسي"

-النظرية والتطبيق-

تخصص: نقد وتحليل الخطاب.

إعداد الطالبة: إيمان لعور

إشراف الأستاذ الدكتور: نبيل بوالسليو.

مساعد المشرف: الدكتور أحسن دواس.

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عزوز قربوع	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	رئيسا
نبيل بوالسليو	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	مشرفا ومقررا
أحسن دواس	أستاذ محاضر أ	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	مساعد المشرف
نسيمة علوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحنا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة	ممتحنا
علي خفيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار – عنابة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021- 2022.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من حملتني وهنًا على وهنٍ.

إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء "والدي".

إلى روح أخي.

إلى إخوتي.

وإليه..

أهدي ثمرة جهدي.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنعم عليّ بإتمام هذا العمل.

ثم أتوجه بالشكر للأستاذ الدكتور "نبيل بوالسليو" رئيس مشروع دكتوراه (نقد وتحليل الخطاب) الذي منحنا فرصة الولوج في الدراسات النقدية المعمقة، وكذا تأطيره لهذه الرسالة التي أفاض عليها بملاحظاته وتوجيهاته الهامة والدقيقة التي ساهمت في إثراء هذا العمل

كما أشكر الدكتور "أحسن دواس" الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه القيمة.

وإلى كل من ساهم في هذا البحث بكلمة طيّبة أو بمدّ يد المساعدة

جزيل الشكر والاحترام.

مقدّمة

شهد الخطاب النقدي العربي المعاصر تحوّلا منهجيا ومعرفيا، استقى حمولته من المضان الفكرية الغربية، تأسيسا وإجراءً، وبات إعمال النظريات النقدية وفق ذلك ضرورة ملحّة تقتضيها الدراسات الأدبية والنقدية العربية.

وقد واكب النقد الجزائري وما يزال، الحركة النقدية العالمية بمختلف اتّجاهاتها الحداثية وما بعد الحداثية، وقد كان عامل الاحتكاك بالثقافة الغربية والاهتمام بترجمة أعمال نقادها من بين العوامل المساعدة في تفعيل الخطاب النقدي ومسايرته للتطوّر الحاصل.

كما شهدت الساحة النقدية الجزائرية إسهامات بارزة في تطوير النقد وتطويعه كانت كافية لتفتح مجالات خصبة للممارسات النقدية والإبداعية في المغرب العربي والوطن العربي على حد سواء، وخاصة بعد الانفجار المعرفي الذي رافق بروز النظريات والمناهج النصانية التي شكّلت نقطة انعطاف انعكست على الرؤية النقدية للتوجهات السائدة التي ميّزت المناهج السياقية.

وقد بات ملحوظا أنّ انفتاح النقد الأدبي المعاصر على المناهج النقدية الغربية قد خلّف، من جهة أخرى، إشكالات ناتجة عن تعدد المفاهيم والمصطلحات وتشابك بعضها ببعض، وهو الأمر الذي أدّى ارتباك وتذبذب في أوساط الكتابة النقدية العربية.

وبناءً على ما سلف، كانت الحاجة إلى بحث يتقصى خصوصية تفعيل هذه المناهج وأهم الإجراءات والأدوات المنهجية التي تؤطر عملية التحليل، إضافة إلى رصد أهمّ الإشكاليات المصطلحية التي تعتور الكتابات النقدية العربية، بِعدّ المصطلح هو الجهاز الذي يؤسس لكل علم، ولا شك أنّه يمثّل في ارتباطه مع المنهج عملة واحدة ذات وجهين مختلفين، فلا سبيل إلى فصل أحدهما عن الآخر.

إنّ محاولتنا لرصد الأطر المنهجية وتقديم دراسة لإشكالية التعددية المصطلحية، قد حتّم علينا الولوج إلى حقل الممارسات النقدية الجزائرية، واصطفاء أبرز نقاده قصد تقديم دراسة نقدية تحليلية تفتح المجال لرصد التجربة النقدية لأحد المبدعين الجزائريين، وقد وقع اختيارنا على الناقد "يوسف وغليسي"

الذي قدّم جهودا في استثمار المفاهيم والإجراءات والنظريات الغربية، لتفعيل الخطاب النقدي في الجزائر، وحتى في الوطن العربي، وقد كانت أعماله مُوزّعة في حقول معرفية شتى، ولا يخفى أنّ مؤلفاته قد عُدّت مرجعا هامًا ساهمت في إثراء المكتبة العربية.

إنّ تقديم المنجز النقدي للناقد "يوسف وغليسي" هو الموضوع الأساسي الأمر الذي جعل هذا البحث يستقر على عنوان: "الممارسة النقدية عند "يوسف وغليسي" –النظرية والتطبيق–"

واجتباء هذه العنونة جاء استنادا على جملة من الأسباب، من بينها:

- محاولة التعرّف على خصوصية وطبيعة الممارسة النقدية لدى "وغليسي"، ومدى مطابقة إجراءاته المنهجية والنقدية للنظريات الغربية.
- تقييم الجهود التي بذلها الناقد في سبيل إيجاد حلول للإشكاليات المصطلحية في الكتابات العربية.
- رصد أهم المبادئ والإجراءات المتّبعة في تفعيل الخطاب النقدي العربي؛ الذي تَشكّل في جزء كبير منه على أنقاض المرجعية الغربية.
- انصراف أغلب الدراسات إلى تسليط الضوء على أعمال الكاتب الشعرية، مما جعل الإقبال على الاهتمام بالجانب المصطلحي، أو تلقي المناهج لدى هذا الناقد يعاني ندرة واضحة.

أمّا عن الهدف المرجو من هذه الدراسة فقد أتى وفقا لاعتبارات عديدة، من بينها:

- محاولة الإحاطة بمختلف جوانب الممارسة النقدية لدى الناقد:"يوسف وغليسي".
- التعرّف على خصوصية الخطاب النقدي لديه.
- تدارك دراسة بعض الجهود النقدية للناقد التي ظلت مهملة من قبل الباحثين؛ خاصة فيما تعلق بتجربة النقد الصحفي التي تُعَدُّ باكورة إنتاج "يوسف وغليسي" النقدية.

- معالجة أزمة تلقي المصطلح وتفعيل الخطاب النقدي من خلال رؤية نقدية جزائرية.

ونودّ الإشارة إلى أنّ موضوع هذه الدراسة قد تمّ تناوله من قبل باحثين سابقين، نذكر منهم دراسة للباحثة "راضية شتيوي": "إشكالية المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي" (ماجستير)، و"التجربة النقدية والشعرية عند يوسف وغليسي" للباحثة:"هجيرة أولحيسان" (ماجستير)،...وهذه الدراسات تناولت على العموم جانبًا واحدًا فقط من تجربة الكاتب النقدية، وأخص بالذكر الدراسة الأولى وهي محاولة للإلمام بالإشكالية المصطلحية كما تعرّض لها "وغليسي"، أمّا الدراسة الثانية فعنوانها الذي وُسمت به مضلّل نوعا ما؛ حيث يتهيّأ للقارئ أنّه إزاء التعرّف على التجربة النقدية والشعرية للناقد، وإذا به يتفاجأ بأنّ الجزء الأول من العنوان ما هو إلى محاولة لتقديم ملخصات لمؤلفاته لا غير، والواقع أنّ هذا البحث لم يخص بالدراسة إلّا تجربة الكاتب الشعرية، ولهذا كان الأجدر بتر الجزء الأول من العنوان:"التجربة النقدية" والاكتفاء بوضع عنوان يساير الموضوع المدروس.

ولأنّنا لم نعثر في حدود ما استطعنا، على دراسة تلمّ بتجربة الكاتب النقدية من حيث المنهج والمصطلح مجتمعة، وما ألفيناه هو وجود بعض المحاولات تركز على جانب واحد فقط من تجربته النقدية، فإنّ دراستنا هذه حاولت الإلمام بمختلف نواحي الممارسة النقدية لهذا الكاتب، ونأمل أن تكون معبرا لدراسات أخرى في هذا المجال.

انطوت إشكالية هذه الدراسة على جملة من التساؤلات المتضافرة، من بينها:

- كيف تبلور الوعي النقدي عند يوسف وغليسي؟ وما مدى تجسّده في ممارساته النقدية؟
- ماهي المنطلقات والأسس النقدية التي احتكم إليها في دراساته؟
- ما هي أهم الأطر المنهجية والأدوات الإجرائية التي تبناها "وغليسي" في مشروعه النقدي؟
- كيف تعامل الناقد مع المناهج النقدية في تطبيقاته على النصوص الأدبية والشعرية؟

- هل اكتفى "وغليسي" بتبني الإجراءات المنهجية الغربية، أم تعامل معها من منظور نقدي؟
- ماهي الكيفية التي تعامل بها مع الممارسة النقدية العربية؟

وللإجابة على مثل هذه الأسئلة قمنا بوضع خطة منهجية تتأسس على البناء الآتي: مقدمة ومدخل، وثلاثة فصول مذيّلة بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها، ثم ملحق استعرضنا فيه السيرة العلمية والنقدية للناقد "وغليسي".

أمّا المدخل فقد تضمّن ملامح الخارطة النقدية الجزائرية، عرضنا فيه مرحلة النقد السياقي ثم مرحلة النقد النصاني، وأهمّ المساهمات النقدية لأبرز النقاد الجزائريين من مثل: أبي القاسم سعد الله، محمد مصايف، عبد الملك مرتاض... ومحاولتهم التأسيس للخطاب النقدي الجزائري، وقد استقت أغلب هذه المحاولات المفاهيم النقدية من مضانها الغربية، حيث أدرجنا مختلف المبادئ والمقولات التي نهلت منها، إضافة إلى إبراز أهم المحاولات المنهجية المتّبعة التي تسير وفق طروحات أعلام النقد الغربي، وقد كانت المدرسة الفرنسية من أكثر المدارس تأثيرا في النقد الجزائري.

وفي الفصل الأول تطرّقنا إلى باكورة الممارسة النقدية عند "يوسف وغليسي" والمتمثلة في النقد الصحفي، وقد اصطفينا هذا التقديم بعد أن رأينا إجحافا في الدراسات التي تناولت باكورة الإنتاج النقدي لهذا الناقد، فكان هذا الفصل محاولة لاستدراك ما غفل عنه الباحثون وتأصيل جهود هذا الناقد الذي قبل أن يكون أكاديميا كان يكتب في مجال الصحافة الأدبية خاصة أيام العشرية السوداء. وقد تضمّن هذا الفصل شقّين؛ نظري وتطبيقي، تناولنا في الجانب النظري –الموسوم بـ: "النقد الصحفي (المفهوم، النشأة، الأنواع، الوظائف)– نشأة الصحافة المكتوبة في الجزائر، والأسلوب الصحفي (مكوناته ومستوياته)، إضافة إلى التطرّق إلى المقالة الصحفية وعرض وظائفها وأساليب كتابتها، كما استعرضنا أساليب المقالة الصحفية واتّجاهاتها الفنية، حيث تمثلت في:(الأسلوب الخطابي، الأسلوب التحليلي، الأسلوب الوصفي، الأسلوب القصصي، الأسلوب التهكمي، الأسلوب الرمزي)، وحاولنا

تسليط الضوء بعد ذلك على علاقة الأدب بالصحافة، وعلاقة المقالة الصحفية بالفنون الأدبية، ثم تطرّقنا إلى أنواع المقال الصحفي الذي شمل:(المقال الافتتاحي، ومقال التعليق، والمقال التحليلي، والعمود الصحفي، والصورة القلمية، والمقال النقدي؛ الذي عرضنا من خلاله: مجالات المقال النقدي، وظائف المقال النقدي، كتابة المقال النقدي (الذي يشمل طريقتين للكتابة: طريقة الهرم المعتدل وطريقة الهرم المقلوب)، ثم أنماط الكتابة النقدية في الصحف (وهذه الأنماط تنقسم عادة إلى نمطين، يتمثلان في: الطريقة الانطباعية والطريقة الحكمية). وأمّا الشق الثاني (تجليات النقد الصحفي عند "يوسف وغليسي") فهو دراسة تطبيقية حاولنا من خلالها إسقاط المفاهيم التي ذُكرت سابقا على مجموعة من المقالات التي نشرها الكاتب في مختلف الجرائد الوطنية؛ حيث تعرضنا فيها إلى أساليب المقالة الصحفية عنده، وعرضنا طريقة تقديمه للمقالات، وأهمّ الخصائص الفنية التي تتميّز بها، وصولا إلى نمط الكتابة النقدية عنده..

أمّا الفصل الثاني فقد تمحور حول طبيعة إشكالية مقاربة المصطلحات عند "وغليسي"، حيث عرّجنا في القسم الأول من هذا الفصل على تقديم مفهوم المصطلح في الدراسات النقدية، وأبرز الوظائف التي ينهض عليها الفعل الاصطلاحي المتمثلة في: (الوظيفة اللسانية، والوظيفة الاقتصادية، والوظيفة الحضارية..)، كما تطرّقنا أيضا إلى وسائل وضع المصطلح وآليات صياغته التي تمثلت في: (الاشتقاق، النحت، التعريب، الترجمة)، ثم حاولنا إبراز علاقة المصطلح بالمنهج النقدي، في حين شمل القسم الثاني (وهو دراسة تطبيقية) على أربعة حقول مصطلحية جسّدناها كما يلي:

- الحقل البنيوي: اصطفينا منه (البنيوية الشكلانية، والمحايثة، والبنيوية التكوينية).
- الحقل الأسلوبي: تضمن (الأسلوب والأسلوبية)، و(الانزياح).
- الحقل السيميائي: تضمن (السيميائية والسيميولوجيا).

- الحقل التفكيكي: تضمن (التفكيكية)، و(التناص والتناصية).

حاولنا من خلال هذا الشق التطبيقي استنباط المصطلحات المتعددة الخاصة بكل حقل وإجراء مسحة إحصائية كما عرض لها "وغليسي"، وقبل ذلك قمنا بعرض تأصيل الناقد للمصطلحات من خلال تقديمه لجملة من المفاهيم المتعددة للمصطلح الواحد وتتبّع جذوره اللغوية ودلالاته المعجمية، ثم الانتهاء إلى وضع حدّ للمصطلح في بعده الاصطلاحي، وصولا إلى عرض جملة من البدائل الاصطلاحية التي انصرف إلى وضعها النقاد والباحثون، حيث تقوم مقام مصطلح أجنبي الأصل، كما قدّمنا ملاحظات ومآخذ الناقد على نقاد ودارسين ابتعدوا في تقديمهم للبديل الاصطلاحي عن الجوهر المفهومي للمصطلح الأصل.. الذي شكّل في مقابل ذلك عائقا في جعل الترجمة موحّدة مما أدّى إلى تباين مواقف الباحثين، ولا شك أنّ هذا التلقي قد نجم عنه إشكالات اصطدم بها العديد من الباحثين وهي ناتجة في مجملها عن الاقتصار على الجهود الفردية في تعريب هذه المصطلحات ناهيك عن عدم فهم واستيعاب الباحثين للمضان الفكرية للمصطلح الأصل...، وهو الأمر الذي خلّف تشتّتا وتذبذبا وارتباكا على مستوى الممارسة النقدية العربية، وقد حاولنا في هذا الفصل الالتفات إلى هذه الإشكالية وجسّ نبضها، في محاولة لتقديم بعض الاقتراحات والحلول لمعالجة هذا الخلط والتعدّد المصطلحي. كما حاولنا عرض الآليات التي انتهجها "وغليسي" في صياغته وتلقيه للمصطلح، إضافة إلى عرض المعايير التي قدّمها لرفض أو قبول المصطلحات أثناء تلقيها في الخطاب النقدي العربي.

وفي الفصل الثالث رصدنا كيفية تعامل الناقد مع المناهج والوعي بتطبيقاتها على النصوص الأدبية وقد اشتمل على المناهج السياقية وكذا النصانية، وهي على التوالي:

- المنهج التاريخي.
- المنهج النفسي.
- المنهج البنيوي.

- المنهج السيميائي.
- المنهج الموضوعاتي.

انقسم هذا الفصل بدوره إلى شقّين: نظري وتطبيقي؛ عرضنا في النظري تعريفا للمنهج من خلال تتبّع جذوره اللغوية، ثم عرضنا مفهومه في اصطلاح النقاد.

أمّا الشق الثاني (التطبيقي) فقد عرّجنا فيه على مناهج الدراسات التطبيقية عند "يوسف وغليسي"، وقد ابتدأنا بالمناهج السياقية مرورا بالمناهج النصانية، محاولين عرض أهم المفاهيم والمبادئ والإجراءات التي استعان بها "وغليسي" في معالجته للنصوص الأدبية، من خلال مؤلفاته النقدية، ولا يخفى أنّ مشروع هذا الناقد قد انبنى على طروحات الغربيين، ولذلك؛ كانت هذه الدراسة محاولة لإضاءة هذا الجانب ووصفا للآليات التي اتّبعها في مشروعه النقدي، وقبل الولوج إلى تطبيق المناهج حاولنا تقديم مفاهيم عن كل منهج ونشأته وأبرز أعلامه، ثم عرجنا بعد ذلك على عرض تطبيق المناهج في أعمال "وغليسي"، وقد سعينا لفت الانتباه إلى بعض المبادئ التي تبناها وغليسي من النقد العربي، مثلما فعل مع "عبد الكريم حسن" في المنهج الموضوعاتي، وكذا حاولنا عرض بعض المبادئ التي تجاوزها في تطبيقه، واستحداثه أيضا لمفاهيم جديدة في ممارساته التطبيقية.

أمّا خاتمة هذه الدراسة، فكانت حوصلة لجملة من الملاحظات والنتائج التي توصلنا إليها.

ولما كان حقل نقد النقد هو الحقل المصطفى في هذه القراءة النقدية، فإنّ طبيعة هذه الدراسة قد فرضت علينا تبني آليتي الوصف والتحليل، باعتبارهما الأنسب في وصف وتقديم المشهد النقدي ورصد آليات الممارسة النقدية عند هذا الناقد.

إنّ صعوبة هذا البحث متأتية من سعة المدونات النقدية لوغليسي، وقد حاولنا الاجتهاد والإلمام بمختلف نواحي ممارساته الإبداعية أمام كثافة خطاب الناقد الذي يصعب القبض عليه، ذلك أنّ الناقد تشعب في نقده وكتب في مجالات عديدة.

وقفنا في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع التي أثرت البحث وشدت أزره، ومن ضمنها: المصادر المتمثلة في مدونات هذا الناقد، إضافة إلى مراجع عديدة، تنوعت بين المراجع العربية والمراجع المترجمة، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات الصادرة عن مجلات أدبية مختلفة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور:"نبيل بوالسليو"، ومساعد المشرف الدكتور:"أحسن دواس" اللذين تفضلا بالإشراف على هذه الرسالة، والشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين أثروا هذه الرسالة بملاحظاتهم وتصويباتهم.

مدخل:

ملامح الخارطة النقدية الجزائرية:

1- المرحلة السياقية:

أ- النقد التاريخي.

ب- النقد الاجتماعي.

ت- النقد النفسي.

2- المرحلة النصانية:

أ- النقد البنيوي.

ب- النقد السيميائي.

ت- النقد الموضوعاتي.

شكّلت المنظومة النقدية الجزائرية مسارا حافلا في الإبداع النقدي، حيث برز ثُلَّة من النقاد الذين كان لهم دور كبير ومميّز في النهوض وإضفاء شيء من الحركية في ممارسة النقد، وقد كان الانفتاح على الثقافة الغربية، سواء عن طريق الاحتكاك المباشر بالمدارس الغربية أم عن طريق الاهتمام بترجمة أعمال نقادها، أساسا في إثراء الرصيد النقدي العربي.

ومن ثمة، فالمتتبّع لمسار الحركة النقدية الجزائرية لا يمكنه إنكار وإغفال ما قدّمه جهابذة النقد الجزائري بدءًا بأبي القاسم سعد الله الذي شكّلت أعماله مساهمة جزائرية عظيمة في مجال الأدب والتاريخ والنقد على حد سواء... ويتّفق جلّ الدارسين على أنّ كتابه الموسوم بـ:(محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث) يعدّ باكورة النقد الأدبي المنهجي الجزائري وقد كان تأسيسا لما جاء بعده من أعمال أخرى.. وذلك لما تميّز به من منهجية وعلمية..، وإضافة إلى ذلك، دأب العديد من النقاد الجزائريين على تقديم أعمال أكاديمية حاولوا من خلالها التأسيس للنقد الجزائري أمثال: محمد مصايف، صالح خرفي، عبد الملك مرتاض، عبد الله الركيبي، واسيني الأعرج، يوسف وغليسي...، ويُمكن تقسيم مراحل النقد الجزائري إلى مرحلتين (سياقية ونصانية).

1- المرحلة السياقية:

أ- النقد التاريخي:

حين نتحدث عن النقد التاريخي في الجزائر فإنّ ذلك يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن جهود " أبي القاسم سعد الله " بعدِّه المؤسس الفعلي للنقد المنهجي/التاريخي في الجزائر، ولا يعني هذا أنّنا ننكر ما سبقه من أعمال وجهود ولكنّها لم ترق إلى المستوى المنهجي الذي بلغه "سعد الله"، "...فجميع الدراسات والبحوث التي تناولت المادة النقدية قبل سنة 1961 تُجمع على أنّه "لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتمحيص ضمن أطر الخطاب النقدي وحدوده المنهجية والاصطلاحية، وكل ما هنالك هو مجرد محاولات قليلة ومتناثرة في بعض الصحف والمجلات كان يدبجها بعض الكتاب.."[1]، ويبدو أنّ هذا ما أشار إليه "سعد الله" في قوله:"ولعلّه من المفيد التأكيد على أنّي حين كتبت هذه الأبحاث، أرود طريقًا مبهمًا وأسير بلا دليل، إذ لا أعرف أحدًا قد أرّخ، قبل هذه الأبحاث، للأدب الجزائري العربي أو تناوله بالنقد والتقييم"[2]، وكتاب "محمد العيد آل خليفة رائد

[1]- **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص9.

[2] - **أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص9.

الشعر الجزائري في العصر الحديث" هو دراسة نقدية تطبيقية احتوت على خصوصيات الخطاب النقدي الأدبي الجزائري، حيث خصص الكتاب لدراسة شعر محمد العيد آل خليفة، وقد قسّمه إلى ثلاثة أقسام؛ تناول في الأول حياته عبر فصول ثلاثة (البيئة، النشأة والثقافة، آراؤه وتجاربه)، أمّا القسم الثاني فقد تناول فيه شعره، عبر تسعة فصول (بين عهدين، الشعر الاجتماعي، الشعر السياسي، الشعر الذاتي... الحياة العربية في شعره... خصائص شعره ومنزلته...)، أمّا القسم الثالث فقد خصصه لنماذج من شعره[1]. ويتّضح جليا أنّ هذه الدراسة التي قدّمها "سعد الله" قد اعتمد فيها على المنهج التاريخي "في إطار المفاهيم النقدية والإجراءات التحليلية، بالإضافة إلى محاولة توخي صاحبه العلمية والموضوعية في المناقشة والتحليل، من خلال استحضار للشواهد والأدلة من النصوص الشعرية. كل هذه الخصوصية جعلت منه باكورة النقد الأدبي الجزائري الحديث"[2]، وهذا ما جعل النقاد يعدّونها أول دراسة أكاديمية منهجية في الجزائر.

إضافة إلى ذلك، فقد أبدع "سعد الله" في مؤلفات عديدة فاقت الأربعين مؤلفا.. وكلّها تنمّ عن حس نقدي ومنهجي، وبفضل جديته وموضوعيته في البحث تُوّج على رأس قائمة النقاد الجزائريين فكانت آراءه النقدية ومواقفه الأدبية والفكرية المميزة لها أثر بارز في رسم الملامح الأولى للنقد الأدبي الجزائري الحديث.

ولا يفوتنا المقام هنا دون ذكر نقاد آخرين كانت لهم إسهامات هامة في تاريخ النقد الجزائري أمثال "محمد ناصر" الذي ظلّ أمينا للرؤية المنهجية التاريخية، وقد مثّل كتابه (الشعر الجزائري الحديث)، الذي تقدّم به إلى جامعة الجزائر لنيل دكتوراه الدولة، نموذجا من أرقى مستويات التعامل التاريخي مع الظاهرة الأدبية، فرغم استعانته ببعض المعطيات المنهجية الأخرى (الاجتماعية، الإحصائية،...) التي تهيمن عليها الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الفنية، إلّا أنّه لا يخضع هذا لذاك قسرا، بل يستعين به حيث (وفقط حيث) يقتضي الأمر ذلك[3]، ومن النقاد الذين استعانوا بهذا المنهج أيضا: عبد الله الركيبي، وصالح خرفي.. وغيرهم من النقاد الأكاديميين الأوائل الذين كانت لهم مساهمة بارزة في الكتابات النقدية الجزائرية.

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص22، 23.

[2] – **حفيظة زين: النقد الأدبي في آثار أبي القاسم سعد الله**، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. محمد العيد تاورته، جامعة قسنطينة (1)، 2015/2014، ص28.

[3] – ينظر: **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص27، 28.

ب- النقد الاجتماعي:

يولي النقد الاجتماعي اهتماما بالغا بالقراءة النقدية المتشرّبة بالظروف الاجتماعية، ذلك أنّ كل نتاج أدبي لابد له من بيئة اجتماعية يصوغ فيها الأديب قضايا مجتمعه في قالب فني إبداعي "فكل العناصر التي يأتلف منها المنهج الاجتماعي وكل المحاور التي يدور حولها تنطلق من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه"[1]..، وهو يرتبط "بدعوات إصلاحية تكون الاشتراكية مادة خصبة فيها"[2]، كما ترتبط أيضا أغلب تجارب النقد الاجتماعي في الحركة النقدية المعاصرة "بالنقد الأدبي الماركسي الذي اهتم بالعلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والثقافي (البنية الفوقية) والواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي (البنية التحتية)، وبالانتماء الطبقي والإيديولوجي للمثقفين والأدباء، والأبعاد الاجتماعية والأيديولوجية للأعمال الأدبية والتأكيد على فكرة الإلتزام وتوظيف الأدب والنقد في معركة الثورة والصراع الإيديولوجي والتغيير الاجتماعي والسياسي.."[3]، وبذلك فهو ينظر إلى الظاهرة الأدبية أو النصوص الأدبية في علاقتها بالمجتمع الذي ساهم في إنتاجها، فالأدب نشاط اجتماعي يُسهم في تقديم الواقع الاجتماعي بمختلف ميادينه السياسية والاجتماعية والثقافية، ويناقش قضاياه المختلفة، كل ذلك في قالب فني وأدبي.

ولا شك أن النقد الاجتماعي في الجزائر قد رافق مجموعة من الظروف التي خلّفها الاحتلال... فقد شكّلت هذه المرحلة محطة هامة في تاريخ الجزائر انتشرت فيها بوادر الدعوة إلى ضرورة ارتباط الأديب بمجتمعه، وقد تمثّل هذه المرحلة العديد من الأدباء والنقاد أمثال "محمد مصايف" و"واسيني الأعرج" و"عبد الله الركيبي"... وغيرهم من الأدباء الذين حاولوا جس نبض المجتمع عقب الاحتلال والتعبير عن معاناته وآماله وآلامه.. والتطرّق إلى العديد من القضايا ومعالجتها وصياغتها في قالب فني وأدبي تجلت من خلال العديد من المؤلفات... فمهمة الأديب حسب "محمد مصايف" لا تقل أهمية عن رسالة السلطوي أو المسؤول، يقول:"فالمرحلة الحالية تحتاج إلى تشجيع مجموع أفراد الشعب...كما تحتاج إلى الفهم والدراسة والتسجيل... وهذا الدور الأخير هو الذي يخص الأدباء

[1] - **إبراهيم السعافين، خليل الشيخ: مناهج النقد الأدبي الحديث**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان (الأردن)، ط.1، 1997، ص104.

[2] - **حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط 1، 1969، ص66.

[3] - **عبد الله شريق: إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2015، ص162.

والكتاب...فرسالة الأديب في هذه المرحلة لا تقل أهمية عن رسالة السلطة، بل ربما كانت مسؤولية الأديب أكبر من مسؤولية الحكومة...ومن هنا كانت مهمة الأديب خطيرة حقا، وكانت رسالته أعظم الرسالات في مجتمع تقدمي مثل مجتمعنا"[1]، وهذا ما يفسر انتشار الوعي بضرورة معالجة القضايا الاجتماعية وغيرها السائدة في هذه المرحلة.

ولا يخفى، على غرار سائر البلاد العربية، أنّ النقد الاجتماعي في الجزائر قد أخذ "حيزا كبيرا من الكتابات النقدية الجزائرية، تجلت هيمنته الشاملة عليها خلال العشرية السبعينية بصورة لافتة، حيث هيمنةُ الأيديولوجية الاشتراكية على الحياة الجزائرية العامة: سياسة واقتصادا وثقافة..."[2]، ويرى "وغليسي"، من خلال ما سبق، أنّ الدكتور "واسيني الأعرج" قد عُدّ من "أكثر النقاد الجزائريين تغلغلا في الجهاز المفهومي للنقد الاجتماعي وأصوله المادية الجدلية، ويمكن أن يكون كتابه الضخم (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)، خير دليل على ذلك، لا سيما أنّ طابعه الأكاديمي قد أهّله لأن يكون أول دراسة منهجية منظمة للرواية الجزائرية في ضوء التصور الاجتماعي (الواقعي)"[3]، وقد صرّح "واسيني الأعرج" بذلك، حيث قال في مقدمة كتابه:"... وكأي محاولة، تتناول موضوعا لم يدرس سابقا، فقد واجهتنا صعوبات كبيرة وجوهرية ربما كانت ناتجة عن كون الرواية، فنًا جديدًا من فنون الكتابة العربية، فحتى الآن، لم توجد دراسة منهجية واحدة تتناول الرواية العربية وفق رؤية تربط الرواية بالواقع الذي أنتجها"[4]، وقد قسّم هذا الكتاب إلى بابين، تضمّن الباب الأول فصلين؛ يتناول الفصل الأول: (الرواية نتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها)، بينما الفصل الثاني تطرّق فيه إلى: (الرواية الجزائرية في ظل التحولات الديمقراطية)، بينما الباب الثاني –التطبيقي– تناول فيه اتّجاهات الرواية الجزائرية عبر أربعة فصول؛ تضمّن في الأول: الاتجاه الإصلاحي، ثمّ الاتجاه الرومانتيكي، ثم الاتجاه الواقعي النقدي، وصولا إلى الفصل الأخير الذي تطرّق فيه إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي، ثم ذيّل هذه الدراسة بخاتمة كانت حوصلة لآفاق الرواية الجزائرية.

ويرى "وغليسي" أنّ تجربة "واسيني الأعرج" من خلال هذا المؤَلَّف النقدي قد عوّل كثيرا على:"مفهوم (الطبقة) متّخذا منه مفتاحا بديلا لمواجهة النص. فهو يركز كثيرا على التناقضات الاجتماعية في النص وما يمكن أن تفرزه

[1] – **محمد مصايف: دراسات في الأدب والنقد**، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص63، 64.

[2] – **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص41.

[3] – المصدر نفسه، ص50.

[4] – **واسيني الأعرج: إتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص8.

من صراعات طبقية، لا سيما نضال الطبقات المحرومة ضد الإقطاعية والبرجوازية..."[1]، وبطبيعة الحال فإنّ المنهج المتّبع في هذه الدراسة قد أتى تعبيرا عما ساد المجتمع، إذ شهدت الجزائر آنذاك حركات اجتماعية وسياسية اقتضت هذا التوجّه النقدي في الأدب بعدّه الأمثل في جسّ النبض والكفيل بمعالجة قضاياه المختلفة.

ت- النقد النفسي:

يشير "وغليسي" إلى أنّ النقد النفسي في الخطاب النقدي الجزائري لم ينل حظا كافيا من الدراسة والتمحيص، حيث يعسر البحث عن موقع للنفسانية منه، ويُرجع ذلك إلى أسباب عديدة، منها: قلة رصيد النقاد الجزائريين من المفاهيم السيكولوجية، إضافة إلى أنّ الجامعة الجزائرية (المعقل الرئيس للممارسة النقدية) لم تعتمد مقياس "علم النفس الأدبي" إلّا في وقت متأخر، فضلا عن أنّه يوكل إلى أساتذة لا صلة لهم بعلم النفس عموما، ويضيف القول أنّ من الأسباب أيضا تزامن صلة النقاد بالنقد النفساني مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية، وما سجّله هذا المنهج من تراجع شامل في الوطن العربي..[2]، ويبدو أنّ هذا ما جعل حظ النقد النفسي من الدراسة ضئيل خصوصا مع ما أحدثته موجة النقد النصاني التي انصرفت إلى الاهتمام بالبنى الداخلية للنص وإعادة الاعتبار لها بعدما غيّبتها الدراسات التي تعتمد على المناهج السياقية في دراسة الأدب وتفسير ظواهره.

ولكن، ومع ما سبق، لم يمنع هذا الانصراف من بروز بعد الأقلام النقدية التي كان لها شأن في الدارسات النفسية، ك: "محمد ناصر"، و"محمد مقداد" الذي درس ديوان (أطلس المعجزات) للشاعر صالح خرفي دراسة سيكوعسكرية، وقد أشار "وغليسي" أنّ هذه الدراسة، على أهميتها، تنأى كثيرا عن الأدب والنقد الأدبي، لأنّها لا تعير "أدبية الأدب" أي اهتمام، كما أنّ أهميتها تتّجه بشكل مباشر

[1] - **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص51.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص82.

إلى علم النفس أكثر من اتّجاهها إلى النقد النفسي[1]، وهذا ما أدى به إلى تغييب الخصوصية الجمالية للنصوص الأدبية.

وفي مقابل ذلك، يرى الناقد، بعد بحث عسير عن تطبيق هذا المنهج في التجربة النقدية الجزائرية، أنّ دراسة الباحث "سليم بوفنداسة"، الموسومة بـ (عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة– دراسة تحليلة) هي أول ممارسة تستحق الذكر والمناقشة، وهي في الأصل مذكرة تخرّج، تقدّم بها لنيل شهادة الليسانس في علم النفس الإكلينيكي من معهد علم النفس علوم التربية بقسنطينة[2]، وقد أفصحت هذه الدراسة عن متانة الصلة بين الأدب وعلم النفس، حيث تمحورت حول قسمين: نظري وتطبيقي، يتكوّن أولهما من ثلاثة فصول:

1. عقدة أوديب.
2. خصوصيات الشخصية المغاربية والأوديب المغاربي.
3. سيكولوجية الفنان.

أمّا القسم الثاني فيتشكل من أربعة فصول:

1. تعريف منهج تحليل المحتوى.
2. تحديد الفئات.
3. وضع الفئات في إطارها العلائقي.
4. التفسير (خاص وعام)[3].

وقد كشف "وغليسي" من خلال الإجراءات المطبّقة في دراسة الباحث أنّ بوجدرة حبيس العقدة الأوديبية، حيث قام الباحث "سليم بوفنداسة" بتحديد عيّنة اقتصرت على أربع روايات

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص83، 84.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص84، 85.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص86.

(الإنكار، الرعن، المرث، فوضى الأشياء) ثم حدّد الفئات من خلال حالتي الأب والأم، وعلاقة كل منهما بالراوي "بوجدرة"، ليلاحظ أنّ الروايات الأربعة تشترك في تمرّد الراوي (الابن) على الأب، والحلم بقتله، والتمرّد على كل السلطات التي يمثلها..[1] ، وهذا ما أكّده "رشيد بوجدرة" بنفسه في إحدى حواراته.

ختاما، يخلص "وغليسي" إلى القول أنّ هذه الدراسة النفسية قد أضاءت بعض المضامين الخفية في النصوص الأدبية، إلّا أنّها لا تكاد ترى في النص الأدبي إلا محتواه، وتعجز عن الاختراق السيكولوجي لفنياته الجمالية، كما تمادت، من جهة أخرى، في استثمار سياق النص (سيرة الكاتب وتصريحاته الخارجية) إلى أبعد الحدود، فتقحم في الواقع النصي واقعا خارجيا دخيلا من شأنه أن يشوّه صورته الإبداعية الأصيلة.. ومع ذلك تبقى هذه المحاولة، حسب "وغليسي" الأولى من نوعها في الجزائر، ولن تقوم للنقد النفسي قائمة، في النقد الجزائري، إلّا بطبع مثل هذه المحاولة الجادة[2]. وعليه، تعدّ تجربة "سليم بوفنداسة" من أبرز التجارب المنهجية في الجزائر التي ارتكزت على استثمار معطيات علم النفس لفهم الظاهرة الأدبية، وهي بذلك، جديرة باحتلالها قائمة الصدارة في التأسيس للخطاب النقدي في الجزائر.

2-المرحلة النصانية:

أ – النقد البنيوي:

يمثّل "عبد الملك مرتاض" صاحب الريادة للبنيوية وما بعدها في الخطاب النقدي الجزائري، ومما لا شك فيه أنّ هذا الباحث "الذي تحصل على درجة دكتوراه دولة في الآداب من جامعة السوربون بباريس سنة 1983 وبإشراف أندريه ميكائيل، رائد الاتجاهات الجديدة في النقد الأدبي بالجزائر من بنيوية وسيميائية، وتفكيكية... حيث أخذ مع نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص87.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص88، 89.

في التخلص من المناهج التقليدية والاتجاه نحو المناهج المعاصرة، وفي مقدمتها البنيوية"[1]، ومن بين مؤلفاته التي اندرجت ضمن الإطار المنهجي للبنيوية نذكر: (النص الأدبي من أين وإلى أين) و(الألغاز الشعبية الجزائرية)، و(الأمثال الشعبية الجزائرية)، وقد واصل الناقد جهوده البنيوية في كتب لاحقة أسهمت في التأسيس للخطاب النقدي[2]، ولا شك أنّ هذه المؤلفات قد فتحت الباب واسعا للباحثين بعده، حيث عُدّت مرجعا هامًا في الدراسات الأدبية والنقدية.

إضافة إلى ذلك، يرى "وغليسي" أنّه قد برزت تجارب أخرى لا تقلّ أهميتها عن أهمية تجربة "عبد الملك مرتاض"، منها تجربة الدكتور "عثمان بدري" في تحليله اللغوي الفني لبناء الشخصية الرئيسية عند "نجيب محفوظ"، وتجربة "عبد الحميد بورايو" في دراسة الأدب الشعبي، ويرى في خضم ذلك، أنّ دراسة "بورايو" الموسومة بـ: (قراءة أولى في الأجساد المحمومة) التي نشرها في وقت مبكّر من حياته النقدية قد عدّت من أهم الدراسات المتميزة في الخطاب النقدي[3]، ويشير إلى أنّ وجه التميّز فيها أنّها: "محاولة بنيوية تكوينية متقدمة، أنجز الناقد شطرها الأول بتناول البنية السردية لـ"الأجساد المحمومة" (لإسماعيل غموقات)، وفقا لرؤية وصفية تحليلية، وبإجراءات مصطلحية جديدة، بينما وعد بإكمال شطرها الثاني لاحقا، ويتعلق الأمر بصلة البنية القصصية بالبناء الاجتماعي الذي تولدت عنه"[4]

ويرى "وغليسي" أنّ هذه المحاولة "لا تأخذ شكلها المنهجي المتكامل نسبيا، إلّا في كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة –دراسة ميدانية) الذي يمكن أن يكون أول تجربة (بنيوية تكوينية) تطبيقية في الخطاب النقدي الجزائري (سبقتها دعوة نظرية للناقد محمد ساري في كتابه "البحث عن النقد الأدبي الجديد" سنة1984. مع أنّ صاحبها يكتفي بنعتها بالبنيوية، ولا يستعمل صفة (التكوينية)

[1] – **عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)**، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص176.

[2] – ينظر: **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص122.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص123.

[4] – المصدر نفسه، ص123.

على الإطلاق"[1]، ويشير "وغليسي" إلى أنّ الباحث -عبد الحميد بورايو- قد استعان، في جهازه الإجرائي، بمصطلحات "غولدمانية" تفصح عن انتمائها المنهجي مثل (الشرح)، (البنية الأكبر) و(رؤية العالم)...، كما قسّم "عبد الحميد بورايو" القصص الشعبي إلى ثلاثة أنماط (قصص البطولة، الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية)، مثّل لها بثلاثة نماذج هي -على التوالي-: (غزوة الخندق، ولد المحقورة، الإخوة الثلاثة)، ثم شرح بدراستها بنيويا بتقسيم كل نموذج إلى مقاطع (أو مقطوعات)، وكل مقطوعة إلى متتاليات، وكل متتالية إلى وظائف، مع سعيه إلى اختزال البنية التركيبية للنص إلى ما يسميه "بالوحدة الوظيفية"..[2]

ومن النماذج الأخرى التي حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر كتاب (مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص) "الذي اشتركت في تأليفه طائفة من المدرسات في قسم اللغة الفرنسية بجامعة الجزائر (دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خدة...)، ويتراوح الكتاب بين البسيط التأسيسي لنظريات: جاكبسون وبروب وبارت وغريماس وهامون...، وسحبها تطبيقيا على بعض النماذج الأدبية (حكايات جزائرية، نماذج لمحمد ذيب)..[3]، ومن بين النماذج أيضا: "(بنية الخطاب الأدبي) للأستاذ حسين خمري، وهو محاولة مبكرة نسبيا (وإن تأخر ظهورها إلى سنة1994) لدراسة تموضع النص على السلم المنهجي والقرائي والمعرفي... دراسة نظرية، تنزاح إلى التموضع البنيوي انزياحا واضحا، وتقدم الدراسة جهازا مصطلحيا جديدا وواعيا)"[4]، إضافة إلى محاولات بنيوية أخرى لنقاد جزائرين آخرين كانت لهم مساهمة هامة في التأسيس لهذا الخطاب في الجزائر.

[1] - المصدر نفسه، ص123، 124.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص124، 125.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص127، 128.

[4] - المصدر نفسه، ص128.

ب- النقد السيميائي:

يتأسس النقد السيميائي في الجزائر على جملة من الأقلام النقدية التي ساهمت في إثراء هذا المنهج في الخطاب النقدي الجزائري، مثل:"عبد الملك مرتاض"، و"رشيد بن مالك"، و"عبد الحميد بورايو"...، وغيرهم من النقاد الجزائريين.

وقد أورد "وغليسي" بعض المحاولات النقدية التي اقتفت أثر هذا المنهج، مثلما فعل الأستاذ "حسين خمري"، الذي قدّم إسهامات نقدية معتبرة، حيث صدرت له دراسات عديدة في الدوريات العربية والجزائرية تستقي المفاهيم السيميائية من معينها "السوربوني"، ومن جملة ما قدّم: دراسته الرائدة ("ما تبقى لكم" العنوان والدلالات) التي أسست لعلم العنوان في الخطاب النقدي الجزائري[1]، كما قدّم أيضا دراسة موسومة بـ:(سيميائية الخطاب الروائي) التي "تعرض لرواية عبد الملك مرتاض (صوت الكهف) برؤية سيميائية تتقصى سمات: الصوت / الكهف، العقد / الحقد، المرأة/ الخنجر، في إطار (نظام الأشياء)، إضافة إلى السرد والشخوص... والأمكنة والأحداث (في تدرجها على سلم بروب، في إطار الوظائف الحكائية الشعبية).."، ويرى "وغليسي" أنّ هذه الدراسة قد أفادت -منهجيا ومصطلحيا- من طروحات: غريماس وكورتاس وبروب وبريمون وجينات وبارت...[2]

إضافة إلى ذلك، يورد "وغليسي" تجربة الناقد "رشيد بن مالك" الذي قدّم دراسات سيميائية عديدة في الرواية الجزائرية، من بينها: (تحليل سيميائي لقصة عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو)، و("نوار اللوز" لواسيني الأعرج —سيميائية النص الروائي).. ويرى "وغليسي" أنّ دراساته -عموما- تتميز بالتطبيق الجبري الآلي لمقولات السيميائية الفرنسية و(الغريماسية) خصوصا[3]، كما قدّم الناقد تجربة "عبد الحميد بورايو" في المجال السيميائي السردي، إضافة إلى دراسات أخرى لـ: "بختي بن عودة، وأحمد

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص137.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص138.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص139.

يوسف، وأحمد شريبط، وبشير إبرير...[1]، وكلها محاولات منهجية؛ تتبّع أقطابها التأسيس لهذا الخطاب وفق المنهجية السيميائية الغربية من مقولات وأطروحات لأبرز أعلامها (المدرسة الفرنسية على وجه التحديد).

ت- النقد الموضوعاتي:

يرى "وغليسي" أنّ حظ النقد الجزائري من الموضوعاتية ضئيل جدا، ولكن ذلك لم يمنع بروز بعض ملامحه في النقد كدراسة الباحث "عبد المجيد حنون" الموسومة بـ: (صورة الفرنسي في الرواية المغربية) الذي: "تتبّع موضوع (صورة الفرنسي) في عدة روايات مغاربية، بتفريعه إلى صور "موضوعاتية" أو تجليات جزئية للصورة/ الموضوع...، وما إليها من الصور المتوازية التي يمكن أن تشكّل فروعا موضوعاتية لصورة الموضوع الرئيسي (صورة الفرنسي)، وهي مادة خام قابلة لأن تعجن في نطاق منهجي موضوعاتي"[2]، ومن بين المحاولات أيضا كتاب (القصة الجزائرية المعاصرة) للدكتور "عبد الملك مرتاض"، وأيضا كتاب (الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري) للدكتور "محمد مرتاض" التي عدّت أول ممارسة جزائرية تفصح صراحة عن انتمائها المنهجي إلى (الموضوعاتية).[3]

ومن خلال ما سبق، يمكن القول أنّ الخطاب النقدي في الجزائر قد عرف مجموعة من النقاد الأكاديميين الذين حاولوا التأصيل للنظرية النقدية العربية رغم اعتمادهم في ذلك على المنجز النقدي الغربي.

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص139.

[2] - المصدر نفسه، ص174.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص175.

الفصل الأول

أولا: النقد الصحفي (المفهوم، النشأة، الأنواع، الوظائف)

1. نشأة الصحافة (الصحافة المكتوبة في الجزائر).

2. الأسلوب الصحفي: مكوناته ومستوياته.

3. المقالة الصحفية.

4. بين الأدب والصحافة.

5. المقالة الصحفية وعلاقتها بالفنون الأدبية.

6. أنواع المقال الصحفي.

ثانيا: تجليات النقد الصحفي عند "يوسف وغليسي":

1. أساليب المقالة الصحفية عند "يوسف وغليسي".

2. كتابة المقال النقدي.

1-نمط الكتابة النقدية عند "يوسف وغليسي".

خاتمة.

تحتلّ الصحافة مكانة هامة في المجتمع؛ لما تقوم به من نشر الوعي الفكري والتثقيف والتأثير في الرأي العام..، إضافة إلى الاهتمام بجميع الأحداث التي تدور في المجتمع، بتناولها لشؤون الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية.

أولا: النقد الصحفي (المفهوم، النشأة، الأنواع، الوظائف)

1 – نشأة الصحافة (الصحافة المكتوبة في الجزائر):

إنّ تاريخ الصحافة متجذّر في القدم، رغم أنّ شكلها الحالي يختلف عن شكلها في السابق إلّا أنّها تُؤدّي الغرض نفسه الذي يكمن في إيصال المعلومات وتنوير عقول الناس.

والجزائر كغيرها من دول العالم تأثرت بظهور الصحافة، ولا يخفى أنّ الصحافة المكتوبة في الجزائر قد ظهرت، كغيرها من دول العالم العربي، إبَّان الاحتلال، وتجدر الإشارة إلى أنّ "وسائل الإعلام والاتصال "الجزائرية" كانت تقتصر في مرحلة الاحتلال الفرنسي منذ البداية على بعض المؤسسات الثقافية أو فضاءات الإعلام والاتصال الاجتماعي التقليدية (المساجد، المدارس، الزوايا..)، إضافة إلى بعض التظاهرات والعروض الشعبية (المداحين، عرائس الكاراقوز...)، ثم ما فتئت النخب الجزائرية أن اجتهدت في اعتماد وسائل الإعلام الجماهيرية الحديثة وخاصة منها الصحافة المكتوبة، والتي عرفتها بعد دخول الجيش الفرنسي إلى الجزائر عام 1830، ومؤسسات ثقافية معاصرة ("نادي الترقي" بالعاصمة خاصة، نوادي رياضية ببعض المدن والحواضر الكبيرة)"[1].

ولا شك أنّ الأوضاع التي شهدها الوطن العربي والإسلامي قبيل الحرب العالمية الأولى وأثناءها وبعدها "فتحت أعين الجزائريين، وعلمتهم كيف يستفيدون من الصحافة في سبيل المطالبة بحقوقهم والتعبير عن مشاعرهم القومية والإسلامية، والعمل الجاد في سبيل الخروج من تخلفهم، والاتصال بالجماهير

[1] – **فضيل دليو: تاريخ الصحافة الجزائرية المكتوبة (1830 – 2013)**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2014، ص16.

العريضة التي راحوا يبثونها أفكارهم الإصلاحية. كل هذه العوامل مجتمعة ساعدت ولا شك مساعدة فعالة على نشأة الصحافة العربية في الجزائر"[1].

وبما أنّ التاريخ السياسي وتاريخ الصحافة يسيران جنبا إلى جنب؛ حيث إذا سار نظام الحكم في اتجاه ديمقراطي سارت الصحافة في الاتجاه نفسه فتنتشر وتتطور ويتّسع نطاقها، وإذا سار نظام الحكم في اتجاه معاكس انكمشت الصحافة على نفسها مع إعلان الحرب على مثل هذا النظام.. فإنّ تاريخ الصحافة في الجزائر قد سار على هذه القاعدة التي كانت خاضعة في مرحلة من المراحل إلى الإدارة الفرنسية، فكانت أحيانا تفسح المجال للصحافة فتصدر بالعشرات وبعناوين مختلفة، وتارة تقيد هذه الحرية..[2]، ومع ذلك فإنّ الصحافة الجزائرية ظلّت صحافة نضالية تكمن مهمتها في إعلان الحرب الأيديولوجية سواءً على العدو الخارجي المِمَثَّل في المستعمر الفرنسي، أم على العدو الداخلي أثناء الاستقلال، حيث خاضت صحافة الاستقلال معركة البناء والتنمية والتشييد ضد "أعداء الثورة" و"حزب فرنسا" و"خونة البلاد" و"المصالح العليا للوطن"[3]

ولعلّ من أهم الصحف التي أدّت دورا بارزا في تطوّر الصحافة العربية في الجزائر هي صحف البصائر والمنتقد والشهاب والإصلاح...[4]

[1] – **محمد ناصر: الصحف العربية الجزائرية – من 1847 إلى 1939**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1980، ص8.

[2] – ينظر: **الزبير سيف الإسلام: تاريخ الصحافة في الجزائر (الصحافة الجزائرية في عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة)**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ج:3، 1982، ص13.

[3] – **عمر بلخير: الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب – دراسة تداولية –**، دار الحكمة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009، ص 60.

[4] – ينظر: **عواطف عبد الرحمن: الصحافة العربية في الجزائر – دراسة تحليلية لصحافة الثورة التحليلية –** المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985، ص18.

ويمكن تقسيم مراحل تطوّر الصحافة المكتوبة في الجزائر أثناء الاحتلال إلى أربع مراحل:

1. مرحلة ظهور صحافة الاحتلال في الجزائر (1830 – 1892): وتنقسم إلى قسمين (مرحلة التأييد المطلق للاحتلال الفرنسي والرقابة الإعلامية 1830 – 1870، ومرحلة حرية الصحافة وظهور صحافة "أحباب الأهالي" 1870 – 1892)
2. مرحلة نشأة الصحافة الجزائرية وبداية المقاومة القلمية 1893 – 1918.
3. مرحلة انتشار الصحافة الإصلاحية والسياسية 1919 – 1954.
4. مرحلة صحافة الثورة التحريرية 1954 – 1962.[1]

ومن هنا يمكن عدّ الجزائر أول بلد في المغرب العربي عرف الإعلام المكتوب الذي تزامن مع بداية الاحتلال الفرنسي الذي حمل معه على غرار ما فعل نابليون في مصر، مطبعة وهيئة تحرير تمكناه من إصدار جريدة تعمل على خدمة مصالحه ودعم احتلاله للجزائر...

أمّا بعد الاستقلال (1962) فقد عرفت الصحافة الجزائرية نقلة نوعية لكنّها لم تكن شاملة ولا جذرية، وذلك بسبب مخلفات الاستعمار الثقافي حيث بلغت نسبة الأمية 86%، كما كان لبروز بعض المثقفين اليساريين، خاصة المفرنسيين الموجودين في معظم وسائل الاتصال المكتوبة والسمعية والبصرية، أثر واضح في تهميش ومحاصرة الإعلام العربي خاصة وغير الاشتراكي عامة، وفي مقابل ذلك عمدوا إلى تركيز الدعم المعنوي، المادي والفني على الصحف الصادرة بالفرنسية، وتأجيل أو تعطيل

[1] – ينظر: **فضيل دليو: تاريخ الصحافة الجزائرية المكتوبة**، ص23.

القرارات المرتبطة بالتعريب...كل هذا أدى إلى إعاقة تطور الصحافة المكتوبة عموما والصادرة بالعربية خصوصا[1].

والصحافة المكتوبة في العالم العربي لم تظهر إلّا في "القرن التاسع عشر الميلادي بعد احتكاكها بالاحتلال الغربي ولعلّ السبب الرئيسي في هذا التأخير يرجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة العلاقات الموجودة في المجتمع الإسلامي التي تعتمد أكثر على الرواية الشفاهية المبنية على حفظ القرآن والحديث والخطابة..."[2]، وهذا ما أدّى بالضرورة إلى تعثر هذا الظهور، حيث احتلّت الرواية الشفاهية الصدارة على حساب التدوين.

أما عن نشأة الصحافة في المشرق العربي فيمكن القول أنّ "مصر من أول الدول العربية التي عرفت الصحافة، فأول جريدة في العالم العربي كانت في مصر (الوقائع المصرية) وقد كانت سباقة إلى مشاريع أدبية هامة مع الرواد الأوائل، رفاعة الطهطاوي، عبد الله أبو السعود، عبد الله النديم، أديب إسحاق، إبراهيم المويلحي.. الذين أعطوا لمصر الكثير ولحركاتها الأدبية قبل كل شيء"[3]، كما لا يمكن إغفال جهود الأخوين الأديبين والصحفيين: "نجيب الحداد" و"أمين الحداد" اللذين تركا أثرا عميقا في حركة التطور الفكري والثقافي...خاصة "نجيب حداد" الذي ترك أعمالا غزيرة المادة ومتعددة الجوانب خلال مشوار حياته القصير، كما كانت له مساهمة معتبرة في حركة الإصلاح من خلال الجرائد التي أصدرها كـ: جريدة الأهرام وجريدة لسان العرب..[4]، ومن المعروف أنّ الحملة الفرنسية التي قام بها نابليون لأول مرة سنة 1799– 1801 ضدّ مصر قد أصدرت لأول مرة فوق التراب العربي جريدتين باللغة الفرنسية وهما "بريد مصر" و"العشرية المصرية".. ولعلّ ظهور هذه الوسيلة العصرية بهذه الكيفية

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص133، 134.

[2] – **زهير إحدادن: الصحافة المكتوبة في الجزائر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص19.

[3] – **محمد الصالح خرفي: تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر" مجلة آمال نموذجا "**، دحلب، الجزائر، (د. ت)، (د. ط)، ص51.

[4] – ينظر: **محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، القاهرة، 1994، ط:1، ص139، 140.

في مصر هو الذي جعل "محمد علي" يفكّر في الاقتداء بها فأنشأ أولا مطبعة بولاق ثم في سنة 1828 أصدر أول جريدة عربية وهي "الوقائع المصرية".. وقد بدأت تصدر باللغة التركية ثم أضيفت إليها اللغة العربية وكان يدير هذه الجريدة "رفاعة بك الطهطاوي"[1].

وبالانتقال إلى لبنان، نجد أنّ الصحافة قد بدأت "على يد الأفراد لا الحكومات، وكانت أول صحيفة تصدر في بيروت هي (حديقة الأخبار) لخليل الخوري سنة 1858، وهي أول صحيفة يصدرها مواطن عربي في بلد عربي"[2]. ومن ثمة، فإنّ الصحافة في الوطن العربي قد ارتبطت عموما بالحركة الاستدمارية التي رافقت البلدان العربية، وهو الذي حدث في الجزائر حيث ظهرت الصحافة بعد دخول فرنسا (بعد سنة 1830)، وكانت في بدايتها خاضعة للسلطة الفرنسية، حيث كانت صحافة أجنبية فكرا ومعتقدا وأهدافا...

2 – الأسلوب الصحفي.. مكوناته ومستوياته:

تختلف أساليب الكتّاب الصحفيين باختلاف ثقافاتهم وتجاربهم في الحياة واختلاف بيئاتهم وخلفياتهم الفكرية وتكوينهم النفسي والسياسي والاجتماعي.. وهذا طبعا ينجم عنه تفاوت في أسلوب التعبير.. ولعلّ أهم العناصر الأساسية المشكّلة لمادة المقال –كما ذكر "صالح أبو أصبع" و"محمد عبيد الله"– تتمثل في: عنصر اللغة وعنصر الأفكار وعنصر المضمون.. حيث ينطلق الكتّاب بناءً على هذه العناصر في تحرير مقالاتهم..، وانطلاقا من هذه العناصر تتباين طرائق الكتّاب وفق ثلاثة عوامل، وهي:

- خصوصية تكوين الكاتب الفني والفكري: التي تعتمد على موهبته وتجربته وثقافته العامة والمتخصصة وثروته اللغوية.

[1] – **زهير إحدادن: الصحافة المكتوبة في الجزائر**، ص20.

[2] – **خليل صابات: الصحافة رسالة واستعداد وفن وعلم**، دار المعارف، مصر، ط:2، د.ت، ص103.

- طبيعة الموضوع الذي يكتب فيه: فالمقالة التي تعالج موضوعا أدبيا تختلف عن المقالة التي تعالج موضوعا علميا أو موضوعا في الشؤون العامة، حيث نجد الكاتب يوظّف في المقالة الأدبية الأخيلة والاستعارات والصور الفنّية، وهذا ما يتجنّبه كاتب المقالة العلمية، فكل موضوع له لغته الخاصة التي يستمدها من سياقه وطبيعته المختلفة..[1]

- نوعية القرّاء: إنّ نجاح أيّة مقالة في تأدية رسالتها ترجع بالدرجة الأولى إلى قدرة الكاتب في التأثير على القرّاء الذين تختلف اهتماماتهم ومستوياتهم الفكرية والثقافية.. فيحاول الكاتب في الصحافة اليومية استخدام أسلوب يبتعد فيه عن أسلوب التخصص وتكون موضوعاته عامة بحيث تكون اهتمام غالبية القرّاء، بينما الكتابة للصفحة الأدبية في الجريدة تستدعي أسلوبا مختلفا من الكتابة، لأنّ جمهور هذه الصفحات جمهور متخصص أو مثقّف فهنا يكون استخدام الأسلوب الأدبي الرفيع[2].

يمكن القول، من خلال ما سبق، أنّ الأسلوب الصحفي هو القالب اللغوي والفني الذي توضع فيه المادة الصحفية، ولا شك في أنّه يعدّ جوهر العملية الاتصالية، وتبقى أهمية صياغة الخبر الصحفي على قدرة المحرر الصحفي في صياغة أفكاره وتأثير كتاباته في القرّاء، وكما تستدعي الكتابة الأدبية أسلوبا خاصا يتمثل في الاعتماد على الخيال والبلاغة والصور الفنية ومخاطبة المشاعر، فإنّ الكتابات الأخرى كالكتابة العلمية تعتمد على اللغة السهلة والبسيطة والسلسة.

[1] – ينظر: **تيسير أبو عرجة: فن المقال الصحفي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط: 1، 2011، ص 127.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 128، نقلا عن صالح أبو أصبع ومحمد عبيد الله: فن المقالة، دار مجدلاوي، عمان، 2002، ص 21، 22.

3 – المقالة الصحفية:

3. 1 – تمهيد:

يرتبط تاريخ المقالة بتاريخ نشأة الصحافة، ويُجمع الباحثون على أنّ أول استعمال لكلمة "مقال" –من حيث دلالته الفنية الحديثة– ظهر حين نشر "ميشيل دي مونتين" مقالاته عام 1580..، و"كلمة "مقال" كانت في الحقيقة أقرب إلى ما عرفه الأدب العربي القديم في "الرسالة" لا الرسالة الشخصية أو الديوانية ولكن الرسالة التي تتناول موضوعا بالبحث... كانت تطول حتى تملأ عشرات من الصفحات. أما المقالة في وضعها الفني الحديث فتتميز بالقصر؛ لأنّها لا تحاول أن تشمل كل الحقائق والأفكار المتّصلة بموضوعها"[1]، حيث تكون موجزة ومركزة على مفاهيم وأحداث محددة.

والمقال الصحفي في صورة من صوره يعبّر عن "الإخبار أو التفسير، في إطار المفهوم الفني، الذي يشمل الجانب الجمالي بطبيعة الحال.."[2]، ويذهب النقاد الإنجليز إلى أنّ المقالة قد عرفت الحياة أيضا على يد "فرانسيس بيكون" 1561 – 1626، ولكنّها خلال القرون الثلاثة بعد وفاته مرت بمراحل طورتها.. وأبقت على بعض صفاتها التي توجب أن تكون نثرا لا شعرًا[3].

ومن ثمة، فالمقالة بالمفهوم الحديث هي قطعة نثرية موجزة تعتمد على دقة الأفكار ووضوحها، بحيث لا تتجاوز العديد من الصفحات، كما أنّه يتوجب على مؤلف المقال معالجة جانب أو أكثر من جوانب الموضوع الخاضع للدراسة، حيث يتناولها بأسلوب فنّي ويقدمها إلى القرّاء بطريقة شائقة..

أمّا بالنسبة للوطن العربي، فيمكن القول أنّ "هناك صلة بين ظهور فن المقال، وبين النشاط الفكري والسياسي والعلمي والأدبي الذي عرفه الوطن العربي، وخاصة مصر، ابتداءً بمرحلة اليقظة المصريّة

[1] – **عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه – دراسة ونقد –**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004، ص 162.

[2] – **عبد العزيز شرف: فن المقال الصحفي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2000، ص 17.

[3] – **عبد العزيز شرف: فن المقال الصحفي**، ص 17.

التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر.."[1]، وقد "كانت الصحافة العربية، صحفا ومجلات، حاضنة رئيسية لفن المقال، الذي طوعه كتابه لمقتضيات النشر اليومي أو الأسبوعي، وفق الحيّز المحدود المتاح للمقال.."[2]، ويُعدّ "عباس محمود العقاد" من أبرز كتّاب فن المقال في الصحافة العربية التي جمعت كتاباته كل من الفكر والأدب والنقد والفلسفة والشعر، فكانت الصحافة إحدى ساحاته في الكتابة بأنواعها الأدبية والفكرية والسياسية[3].

كما كان الدكتور "طه حسين" واحدا من القمم الأدبية وجيل الروّاد الكبار لفن المقال في الصحافة العربية، وهو من بين الكتّاب الذين اشتغلوا بالكتابة في الصحف اليومية، وكان لهم الأثر المحسوس –في فترة من الفترات– في نشر الأدب بين قراء الصحف السياسية. وفي نشر السياسة بين القراء (المتأدبين) الذين كانوا لا يحفلون بها ولا يقرؤون من المقالات والكتب إلّا ما كان أدبا محضا أو بحثا في موضوعات الشعر والنقد والبلاغة..، وعن أسلوبه في كتابته الأدبية والصحفية فإنّه كان يجمع بين موضوعية العلم وذاتية الفن[4]. ومن بين الأدباء البارزين، أيضا، في فن المقال نذكر:"أحمد أمين"، "أحمد حسن الزيات"، "مي زيادة"، "محمد حسين هيكل".. وغيرهم.

وإذا كانت "البداية الأولى لظهور الصحافة العربية في الجزائر قد تمثّلت في صحيفة المبشر التي أصدرتها الحكومة الفرنسية في سنة 1847، فإنّ المقالة الصحفية الجزائرية –بشكلها المعروف– لم تظهر بواكيرها إلّا مع بداية القرن العشرين على صفحات الجرائد التي كان يشارك بعض الجزائريين في تحريرها"[5]، وإن كانت هناك موانع حالت دون ظهور مقالات صحفية معتبرة تتمتع بالمعاني السامية

---

[1]– **تيسير أبو عرجة: فن المقال الصحفي**، ص47.

[2] – المرجع نفسه، ص61.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص63.

[4] – يُنظر: المرجع نفسه، ص73، 74.

[5] – **محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية (نشأتها، تطورها، أعلامها) من 1903 إلى 1931**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، مج:2، 1978، ص115.

والأساليب الرفيعة في بادئ الأمر، فإنّه يمكن إرجاع ذلك إلى أسباب عديدة، أهمها: الضغط الاستعماري والإدارة الأجنبية وانتشار الجهل والفقر تحت تأثير السياسة الاستعمارية..[1]، وقد بدأت معالم المقالة الصحفية في الجزائر تظهر بصورة واضحة مع طائفة من الكتّاب البارزين أمثال "سعد الدين بن بلقاسم بن الخمار"، "عبد القادر المجاوي"، "عبد الحليم بن سماية"، "عمر راسم"، "عمر بن قدور".. "فإننا نحس عندما نقرأ مقالات هؤلاء الكتاب بأنه أصبح بين أيدينا موضوع محدد يعالجه الكاتب ويركز تفكيره عليه بدون أن تتشعب به بنيات الطريق في استطرادات مطولة ولا ينساق وراء الخواطر مرسلا عنان قلمه لكل ما يعن له منها"[2]، وهذا ما يبرز انقياد كتاب المقالات الصحفية لأساليب وفن كتابة المقال وبعدهم عن الاسترسالات التي تطيل موضوع المقال بما يُذهب لب الموضوع.

3. 2 – وظائف المقال الصحفي:

يشمل المقال الصحفي على وظائف عديدة، أهمها:

- الإعلام.
- الشرح وتفسير الأخبار
- الدعاية السياسية.
- تعبئة الجماهير
- نشر أو الدفاع عن فكرة[3]
- التوعية والتثقيف والتأثير في الرأي العام..[4]

---

[1] – **محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية (نشأتها، تطورها، أعلامها)**، ص115، 116.

[2] – المرجع نفسه، ص128.

[3] – ينظر: **محمد جمال الفار: معجم المصطلحات الإعلامية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، د. ط، 2014، ص 243.

[4] – **فاروق أبوزيد: مدخل إلى علم الصحافة**، عالم الكتب، القاهرة، د. ط، 1986، ص 60.

3. 3 – أساليب المقالة الصحفية الجزائرية واتجاهاتها الفنية:

تنوعت أساليب المقالة الصحفية الجزائرية وتعددت، فنجد الأسلوب الخطابي والتحليلي والوصفي والقصصي..، غير أنّ ما يميّز هذه الأساليب أنّها لم تكن طابعا غالبا على مقالة دون أخرى..، فقد يستعمل الكاتب أساليب متنوعة في مقال واحد، وفيما يأتي سنستعرض هذه الأساليب التي لطالما أضفت على المقالات الصحفية طابعا خاصا:

3. 3. 1 – الأسلوب الخطابي:

يعدّ هذا الأسلوب من أكثر الأساليب ظهورا عند كتّاب المقالة الصحفية وأقواها تأثيرا على مقالاتهم، وإن كان هذا الأسلوب قد اتّخذه بعض الصحفيين كضرورة حتمية لمخاطبة القراء، فإنّ ذلك مرده إلى تلك الظروف التي أحاطت بالكاتب الصحفي الجزائري، كما أنّ بعضا من مؤرخي الأدب ونقاده من يجعلونه عنصرا من العناصر التي يرتكز عليها النثر الصحفي[1]. ولعلّ من أهم الأسباب التي دعت الكتّاب إلى اختيار هذا النوع من الأسلوب هو أنّ أغلب الصحف العربية الجزائرية التي كانت صحفا هادفة ذات طابع إصلاحي كانت غايتها الأولى إقناع قرائها والتأثير فيهم، وذلك يكون بتوسّل تلك المقالات لتحقيق تلك الغاية بالبراهين العقلية والحجج المنطقية من جهة وإشاعة الانفعالات الوجدانية والمشاعر المؤثرة من جهة أخرى.

كما نجد أنّ أغلب الكتّاب الصحفيين كانوا يجمعون إلى جانب عملهم هذا مهنة التدريس في الكتاتيب والمدارس، أو الوعظ والإرشاد في المدارس وكلتا المهنتين تتطلبان استعمال التكرار والاستفهام وغيرهما من عناصر الخطب التي تضفي طابعا خاصا..[2]

[1] – ينظر: **محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية**، ص 163.

[2] – ينظر: المرجع نفسه: 165.

إضافة إلى ذلك، فإنّنا نجد أنّ الأسلوب الخطابي يتوفر فيه عادة عنصران من عناصر الأدب وهما الحق والقوة.. نجد ذلك في مقالات "عمر راسم" و"ابن باديس" و"الطيب العقبي" و"أبي اليقظان" وهم من أشهر الكتّاب الذين كانوا يميلون كثيرا إلى الخطبة وهذا بحكم مبدئهم الإصلاحي بعدّهم رجال دعوة[1].

1. 3. 2 – الأسلوب التحليلي:

من أبرز كتّاب هذا النوع من الأسلوب: "عبد الحليم بن سماية"، "عمر بن قدور"، "عبد الحميد بن باديس"، "مبارك الميلي"، "محمد الأمين العمودي"، "محمد العاصمي"... "وأبرز ما يروعنا في هذا الأسلوب التحليلي ما يهدف إليه من تعقيل وما يتحلى به من تأمل، فنحن لا نجد فيه تلك الروح التمردية التي لطالما طالعنا بها الأدباء العاطفيون الذين ينزعون عادة هذا المنزع"[2]. كما أنّ هذا الأسلوب يتميّز بخصائص عديدة فنية وعقلية تميّزه عن غيره من الأساليب الأخرى تتمثل في: الهدوء أو الاعتدال، المنطق والموضوعية، الزهد في التزاويق اللفظية، النزاهة في اللفظ والعفة في الأسلوب[3].

3. 3. 3 – الأسلوب الوصفي:

إنّ أهم ما يميّز المقال الصحفي عن المقال الأدبي هو نوع الأسلوب الذي يعتمد عليه، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك فروقا جوهرية بين هذين المقالين أو بين هذين الأسلوبين، وثمة عناصر أساسية يرتكز عليها الأسلوب الأدبي وأخرى رئيسية يُتطلب وجودها في المقال الصحفي، فالأسلوب الأدبي هو الأسلوب الذي يعتمد على العاطفة والانفعال والصنعة البيانية والعبارات الموسيقية إضافة إلى الصور

[1] – ينظر: المرجع نفسه: 166.

[2] – المرجع نفسه، 169.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 170، 171، 172، 173.

الخيالية[1].. وهو الشيء الذي يجعل من المقال الأدبي قطعة فنية يتذوّقها القارئ فتثير في نفسه الدهشة والانفعال..

وتنقسم المقالات الأدبية إلى قسمين: مقالات ذات طابع وصفي، وأخرى ذات طابع تأملي، فالوصفية تعتمد على دقة الملاحظة والتعاطف مع الطبيعة[2]، بينما المقالة التأملية "تعرض لمشكلات الحياة والكون والنفس الإنسانية، وتحاول أن تدرسها درسا لا يتقيد بمنهج الفلسفة ونظامها المنطقي الخاص، بل تكتفي بوجهة نظر الكاتب وتفسيره الخاص للظواهر التي تحيط به.."[3]، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذين اللونين قد يتداخلان في كثير من الأحيان تداخلا مريعا بحيث يختلط بعضهما بالآخر إلّا أنّ الحكم على طبيعة المقال يرجع إلى الصفة الغالبة فيه[4].

3. 3. 4 – الأسلوب القصصي:

يشمل هذا النوع من الأسلوب ما استعملته بعض المقالات الصحفية من سرد للحوادث ووصف للشخوص والحوار..، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ المقصود بالأسلوب القصصي لا يعنى به ما تحتوي عليه القصة، أو الأقصوصة من عناصر فنية معروفة، فذلك فن أدبي له مميزاته وخصائصه[5].

3. 3. 5 – الأسلوب التهكمي:

يشترط أغلب النقاد الذين كتبوا عن فن المقالة احتواؤها على شيء من الفكاهة أو السخرية يعبّر بهما الكاتب عما يتأثر به، وهما بذلك يُعدَّان من شروط المقالة الناجحة[6]، "والسخرية أو التهكم

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 175، 176.

[2] – ينظر: **محمد يوسف نجم، فن المقالة**، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط: 4، 1966، ص 114.

[3] – **محمد يوسف نجم، فن المقالة**، ص 118.

[4] – ينظر: **محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية**، ص 178

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص 183.

[6] – ينظر: المرجع نفسه، ص 189.

لم تكن ضربا واحدا متشابها بين جميع الكتاب، فإن للسخرية أنواعا، وفنونا، وإن كان الذي كان تسعى إليه جميعها واحدا وهو النيل من المتهكم به فكرة كانت أو شخصا وليس لها من غاية سوى أن تبعث في النفوس الضحك والازدراء أو الأسف والرثاء"[1]، ويمكن تقسيم السخرية التي استعملتها المقالة الصحفية الجزائرية إلى ألوان ثلاثة: سخرية هادئة أو حزينة، سخرية ضاحكة أو مرحة، سخرية بذيئة أو عنيفة..[2]

3. 3. 6 – الأسلوب الرمزي:

من المعروف أنَّ الصحافة الجزائرية أثناء الاحتلال لم تعرف حرية الرأي والتعبير إلى حد كبير، وهو الشيء الذي جعل كتّاب المقالة الصحفية يتحايلون عليه ليعبّروا عن مشاعرهم المختلفة بشتى الأساليب ويسلكون إليها طرقا ملتوية حتى لا تقع عليهم عين الرقيب.. ونجد لكل طريقته الخاصة في استعمال أسلوب الرمز تحايلا أو تلميحا أو تعريضا..[3]، فبحكم الظروف القاسية التي مرت بها الجزائر آنذاك انتهج أغلب الكتّاب هذا الأسلوب "فجاءت بعض المقالات ملتفعة بأسلوب الرمز الذي عبّر به بعضهم عن الأفكار التي يخافون مغبة التصريح بها، سواء في ذلك المقالات التي كتبت قبل الحرب الكبرى أو بعدها"[4]

4 – بين الأدب والصحافة:

إنّ القارئ لتاريخ المقال ونشأته في الصحافة العربية يلحظ الصلة الوثيقة التي تجمع بين لغة الأدب ولغة الصحافة.. ولا يخفى في أنّ كتّاب الأدب والنقد هم العمد الأساسية في بناء أي صحيفة، وقد استفاد الأدب كثيرا من الصحافة.. إضافة إلى أنّ هناك الكثير من الكتّاب الذين يدينون

[1] – المرجع نفسه، ص189.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 190.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 199.

[4] – المرجع نفسه، ص199.

بشهرتهم الواسعة للصحافة قبل الكتاب، حيث كانت معظم إنتاجاتهم تجميعا لأعمال سبق نشرها في الجرائد اليومية أو المجلات الأسبوعية..[1]

وقد بيّن الدكتور "عبد اللطيف حمزة" ثلاث مستويات تستخدم في كتابة المقال تتمثل في:

- المستوى الأدبي: يعبّر فيه الأدباء عن عواطفهم ومشاعرهم وتجاربهم الإنسانية بوجه عام.
- المستوى العلمي: وهو المستوى الذي يعبّر عن الحقائق العلمية، سواء أكان ذلك في العلوم الكونية، أم التاريخية..
- المستوى العملي: في هذا المستوى يقف الصحفي لينقل للناس أخبار البيئة التي يعيشون فيها، والبيئات التي يتّصلون بها[2]. "وعلى الرغم من حمل الأدب للجانب الإعلامي فإنّه ليس كالإعلام (Information) الذي يعتمد على الخبر لأنّ الأدب يعتمد على الفكرة والمشاعر بعيدا عن الخبر والإشهار والإعلان.."[3]، فالأدب فن والإعلام مهنة.. ويرى الدكتور "محمد الصالح خرفي" أنّه على الرغم من الفضل الكبير الذي أدته وسائل الإعلام والاتصال في إبراز الأدب وترويجه؛ حيث كانت المواضيع الأدبية تتصدر الصفحة الأولى.. إلّا أنّ الأدب تراجع إلى آخر الصفحات مع أركان التسلية وفك الألغاز، وأصبح مادة كباقي المواد يكمل البياض الباقي لا غير.. ومع ذلك يبقى للصحافة الفضل الكبير لكثير من الأعمال الأدبية التي كانت ولادتها الأولى في كنفها.. والمكتبة العربية تشهد على ذلك والمجلات العربية تشهد على ما نشر فيها، ومن ذلك كتاب "وحي القلم" للرافعي الذي نُشر في مجلة الرسالة بين عامي 1934 و1937، وقصة "فرانسوا والرشيد" لـ: "محمد سعيد الزاهري" التي نشرها في جريدة "الجزائر"، وأيضا قصة "غادة أم القرى" لـ:"أحمد رضا حوحو" التي نشرها في مجلة "المنهل" السعودية، ورواية "طيور في الظهيرة"

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 107.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 108.

[3] – **محمد الصالح خرفي: تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر**، ص 13.

لـ:"مرزاق بقطاش" التي نشرها في جريدة "الشعب"[1].. ومن الكتّاب الكبار أيضا الذين نشرت كتبهم منجّمة قبل أن تُجمع في كتب نذكر: العقاد (معظم كتبه) و"طه حسين" (الأيام، وحديث الأربعاء...)، والزيات (وحي الرسالة، وفي ضوء الرسالة)، و"نجيب محفوظ" (معظم رواياته وكل قصصه القصيرة)..[2] "لكن الأكيد أن الصحافة لا تصنع الأدباء والشعراء ولكنها جامعة لهم، تهيئ المناخات والأجواء الصالحة للولادة السليمة وتوسع دائرة الانتشار والتذوق الجمالي، تكون غربالا لفرز الجيد من الرديء، دقيقة، صارمة لا تنشر كل ما يرد إليها.."[3]، وفي هذا الصدد تقول "غادة السمان":"عملي الصحفي ساعدني، كأديبة، على الحياة داخل مناخات يبقى بعض الكتاب في بعد عنها بحكم وضعهم الطبقي مثلا. بالصحافة عشت خارج طبقتي وداخل زمني وعصري، وبالصحافة تعلمت كيف كأديبة سأعيش مع الصحافة"[4].

ولا يخفى أيضا في أنّ الوسيلة الأكثر تأثيرا في نهضة الجزائر الأدبية الحديثة –بعد التعليم– هي الصحافة، وقد كان الشعر من أكبر المستفيدين من باب الصحافة التي كان لها الفضل الكبير في بعثها للحياة..[5]

5 – المقالة الصحفية وعلاقتها بالفنون الأدبية:

تقتبس المقالة الصحفية بعضًا من عناصرها من الفنون الأدبية الأخرى، "فهي مثلا تأخذ من المسرحية عنصر الحوار، ومن القصة طريقة القص، ووصف المناظر والشخوص، ومن القصيدة الشعرية نزعتها الغنائية ونفسها الشعري. وقد تستعير في بعض أشكالها بعض خصائص المقامة العربية، وفي بعض

[1] – **محمد الصالح خرفي: تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر**، ص 14، 15.

[2] – ينظر: **حسين علي محمد: دراسات نقدية في أدبنا المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د. ط)، (د.ت)، ص 186.

[3] – المرجع نفسه، ص 15.

[4] – **غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة**، منشورات غادة السمان، بيروت، ط: 2، 1990، ص 244.

[5] – ينظر: **محمد الصالح خرفي: تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر**، ص 27.

أساليبها أسلوب الخطبة، ثم هي فوق هذا وذاك تنقسم من حيث هي إلى نوعين: ذاتية، تعبّر عن آراء الكاتب الشخصية وتصوّر عالمه الخاص به، أو موضوعية، وفيها يأخذ الكاتب نفسه بموضوع معيّن، ولا يحاول الخروج عنه، أو الجري وراء أحاسيسه الذاتية"[1]، وهذا يدلّ على تعدد مشاربها واستفادتها من الفنون الأدبية الأخرى.

6 – أنواع المقال الصحفي:

يتضمّن المقال الصحفي أنواعا عديدة، نبرزها فيما يأتي:

6. 1 – المقال الافتتاحي: يعدّ أحد أهم المقالات الصحفية، يمثّل وجه الصحيفة الذي تظهر به أمام الجمهور، فهو لا يعبّر عن الرأي الشخصي لصاحبه، ولذلك كثيرا ما يكون المقال الافتتاحي غير حامل لتوقيع شخص معين، لأنّه منسوب إلى الصحيفة كهيئة إعلامية أكثر منه إلى الشخص نفسه، ومن أهم خصائص المقال الافتتاحي هي التعبير عن سياسة الصحيفة سواء كانت هذه الصحيفة مستقلة أم تابعة لحزب من الأحزاب أم معبّرة عن اتجاه سياسي أم اجتماعي أم فكري في البلد الذي تصدر فيه.. ويستخدم لغة سهلة بسيطة وأسلوبًا محددا واضحا يتلاءم وطبيعة قراء الصحيفة الذين تختلف مستوياتهم الثقافية[2].

6. 2 – مقال التعليق: يصبح هذا النوع من المقال ضرورة حتمية تفرضها المواقف الحرجة، أو عندما يكون هناك تناقضا في المعلومات والمواقف، أو في حال الشائعات.. والصحف في اختيارها للخبر موضوع التعليق، تنطلق من أنّ هذا الخبر يتحدث عن قضايا هامة ويرتبط بمصالح حيوية تمس قطاعات واسعة من فئات الشعب[3].

[1] – **تيسير أبو عرجة: فن المقال الصحفي**، ص 36.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 137.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

6. 3 – المقال التحليلي: يعتمد هذا النوع من الكتابة المقالية على تفسير الأحداث وحشد قدر مهم من المعلومات سواء كانت حقائق تاريخية أم إحصاءات أم سجلّا بالمواقف والآراء، حيث تعتمد على الربط بين الموضوعات والتحليل، والانتقال من فقرة لأخرى بطريقة منهجية، لأنّ هذا النوع من المقالات يعتمد على الأسلوب العلمي في التناول[1].

وكما يستوعب هذا النوع من المقال الخطاب السياسي فإنّه أيضا يستوعب الخطاب النقدي، وهو يعدّ القاسم المشترك الأعظم الذي تنتمي إليه فنون الخطاب في هذا العصر، والمقال التحليلي بصفة عامة يغدو منهجا في تحرير المقال النقدي، والاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، استجابة لطابع العصر.. مع الحرص على الدقة والاهتمام بالمنهج، وكذا توخي النصاعة الذهنية[2].

6. 4 – العمود الصحفي: وهو عبارة عن مقال قصير يقدّمه الكاتب ليضيء به قضية أو مسألة أو مشكلة أو ظاهرة معيّنة، وبناء العمود الصحفي هو البناء الهرمي التقليدي الذي يتميز بوجود العناصر الثلاثة المتمثلة في:

– المقدمة: التي تكون وظيفتها تهيئة الذهن لاستقبال الموضوع أو الفكرة المطروحة.

– جسم العمود: يتم فيه تقديم المادة الأساسية أو الفكرة الرئيسية التي يتضمنها العمود.

– الخاتمة: وهي الخلاصة التي تتضمن رأي الكاتب بطريقة موجزة مختصرة..

ويمكن تصنيف العمود الصحفي أو المقال العمودي إلى نوعين: العمود الصحفي العام والعمود الصحفي المتخصص، فالعمود الصحفي العام يناقش فيه الكتّاب مختلف القضايا والمشكلات ويتفاعلون مع الأخبار اليومية والمستجدات.. بينما يُعبّر العمود المتخصص عن حقول متخصصة يقوم فيها الكتّاب

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 141.

[2] – ينظر: **عبد العزيز شرف**: **فن المقال الصحفي**، ص 169، 170.

بمعالجتها على ضوء تخصصاتهم العلمية وخبراتهم المهنية..[1]، و"إذا كان المقال الافتتاحي هو الذي يعبّر عن رأي الصحيفة في القضايا المختلفة، فإنّ العمود الصحفي يعبّر عن رأي كاتبه فيما يجرى على الساحة من قضايا أو أفكار تعن له"[2]

6. 5 – الصورة القلمية: يهتمّ هذا النوع من المقالات بتقديم السيرة الذاتية والمهنية للشخصية المختارة، وتقديم المحطات المؤثرة بما تحمله من مفارقات ومواقف، أو لحظات قاسية أو حزينة، أو إخفاقات أدّت بأصحابها إلى الصبر والتحدي وتحقيق الانجازات[3].

وثمة أنواع أخرى يمكن إضافتها إلى تلك الأنواع المذكورة، وهي: مقال اليوميات والخاطرة.

ويمكن تصنيف أنواع المقال من حيث الموضوع إلى مجالات عديدة تتمثل في: المقال السياسي، المقال الاقتصادي، المقال الثقافي، المقال الاجتماعي، المقال التربوي، المقال الديني...[4]

6. 6 – المقال النقدي: يقوم هذا النوع من المقال على "عرض وتفسير وتحليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفني والعلمي. من أجل توعية القارئ بأهمية هذا الإنتاج ومساعدته في اختيار ما يقرأ أو يشاهد أويستمع من هذا الكم الهائل من الإنتاج الأدبي والفني والعلمي الذي يتدفق كل يوم سواء على المستوى المحلي أو المستوى الدولي"[5]، ويتطلّب في المقال النقدي أن يكون الناقد على مستوى عالٍ من العلم والمعرفة في ميدان تخصصه، وأن يتمتع بعقلية ناقدة تحليلية[6].

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 144، 145، 146.

[2] – **إسماعيل إبراهيم: فن المقال الصحفي –الأسس النظرية والتطبيقات العملية–**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص141.

[3] – ينظر: **تيسير أبو عرجة، فن المقال الصحفي**، ص 148.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 161.

[5] – **إسماعيل إبراهيم: فن المقال الصحفي – الأسس النظرية والتطبيقات العملية –**، ص 231.

[6] – ينظر: المرجع نفسه، ص 231.

6. 6. 1 – مجالات المقال النقدي: تشمل مجالات المقال النقدي مختلف مجالات الإنتاج الأدبي والفني والعلمي، ويمكن توضيح هذه المجالات فيما يأتي:

- الإنتاج الأدبي من قصص وروايات وشعر ومقالات.
- الإنتاج المسرحي سواء كان إنتاجا مطبوعا أم معروضا على المسرح.
- الإنتاج السينمائي.
- الإنتاج الإذاعي أو التلفزيوني.
- الفنون التشكيلية.
- الإنتاج العلمي الذي يشمل مجموع المؤلفات والكتب الجديدة والدراسات والأبحاث..[1]

6. 6. 2 – وظائف المقال النقدي: تبرز وظيفة المقال النقدي في نقاط أساسية عديدة تتمثل فيما يأتي:

- تقييم شكل ومضمون العمل الفني والأدبي والعلمي، وذلك بالكشف عن جوانبه الإيجابية والسلبية.
- إرشاد القارئ ومعاونته على اختيار أفضل الأعمال الفنية والأدبية أو العلمية المناسبة وذات المستوى الرفيع.

[1] – ينظر: **محمد جمال الفار: معجم المصطلحات الإعلامية**، ص 323.

- الكشف عن آثار ونتائج العمل الفني والأدبي على الجمهور المتلقي (فالناقد السيميائي مثلا لا يركز فقط على نواحي الجمال أو القبح ولا بنواحي الجودة أو الرداءة في الفلم الذي ينقده، وإنّما يمكنه أيضا القيام بالإشادة بتأثير هذا الفلم على جمهور المشاهدين)..[1]

6. 6.3 – كتابة المقال النقدي:

يشير الدكتور "إسماعيل إبراهيم" إلى طريقتين لكتابة المقال النقدي (طريقة الهرم المعتدل وطريقة الهرم المقلوب):

1 – بالنسبة للطريقة الأولى (الهرم المعتدل) فإنّها كغيرها من أنواع المقال الصحفي تتضمن ثلاثة أجزاء: المقدمة والجسم والخاتمة، وكل جزء من هذه الأجزاء يتضمن عناصر عديدة:

–ففي المقدمة تُطرح القضية أو المشكلة أو الفكرة الهامة التي يثيرها موضوع العمل الفني أو الأدبي أو العلمي..، ويبرز العنصر الجديد الذي يطرحه الشكل ومضمون العمل، إضافة إلى مدى تفاعل الجمهور مع العمل إيجابًا وسلبا.

–أمّا جسم المقال النقدي فإنّه يتضمن عرض موضوع العمل الفني أو الأدبي أو العلمي، ويقوم بتحليل وتفسير وشرح الأبعاد المختلفة للعمل، وكذا تقديم المعلومات الخلفية والتاريخية لهذا العمل ومحاولة المقارنة بينه وبين غيره من الأعمال المشابهة.

– وأخيرا تأتي خاتمة المقال النقدي، وفيها التقييم النهائي للعمل، ودعوة القارئ لقراءة أو سماع أو مشاهدة العمل أو الانصراف عنه..[2]

2– أما الطريقة الثانية (طريقة الهرم المقلوب): وهي الطريقة التي يلجأ إليها بعض الكتّاب في كتابة مقالاتهم النقدية "بأن يضعوا رأيهم أو حكمهم النقدي على العمل في مقدمة المقال، ثم يأتوا في جسم

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 324.

[2] –ينظر: **إسماعيل إبراهيم: فن المقال الصحفي**، ص 234.

المقال بالأدلة والشواهد والحجج التي تدعم هذا الرأي، وفي هذا المقال قد لا يحتاج الأمر إلى خاتمة، وإن حدث فهي تأتي لتؤكد الحكم الذي أصدره الكاتب في بداية المقال"[1]

6 – 6 – أنماط الكتابة النقدية في الصحف:

تنقسم الكتابة الصحفية عادة إلى نمطين من الكتابة يتمثلان في: (الطريقة الانطباعية) و(الطريقة الحكمية)، ولكن النقاد في الممارسة الفعلية يستخدمون الطريقتين والتقنيتين معا..

والطريقة الحكمية تتطلب معرفة واسعة بما تمّ إنجازه في الماضي لعمل فني ما، كما يحتاج إلى المقدرة على التعرّف على مواقف مناظرة وصلات مشابهة لهذا العمل، وهذه تعدّ أيسر طريقة لتقييم العمل الفني.. أمّا الطريقة الانطباعية فتعتمد على الانطباعات التي يتركها العمل الأدبي والفني في نفس الناقد الذي ينقلها إلى القراء وفق ذوقه الفني وثقافته[2].. فالناقد الانطباعي "لا يقول لنا كيف تقترب لوحة زيتية من المعيار الذي وضعه عمل سابق لأستاذ ما، بل يركّز على أثره عليه، وعلى الأفكار التي أثارتها لديه رؤية لوحة"[3]، وهذا هو حال الكاتب الصحفي في نقده للأعمال الإبداعية.

ولا شك في أنّ النقد الانطباعي يرتبط ارتباطا وثيقا بالنقد الصحفي، فالنقد الانطباعي المصاحب كثيرا للنصوص الأدبية المحلية ينطلق من ذات الناقد ودرجة تأثره بالنص وما يتبع ذلك من انفعالات ومشاعر، وهذا النوع من النقد يُبنى على عقلية تراكمية من القيم الأدبية والنقدية، وينعش الكتابة النقدية ويطوّرها ما دام خاليا من المجاملة ورافقه الصدق الفني والحس النقدي[4].

إنّ المقال الأدبي يتميز عن غيره من المقالات الأخرى (كالمقال الصحفي أو المقال العلمي) وهذا ما يفسر وجود اختلاف في لغة كل منهم فالمقال الأدبي: هو الذي يعبّر عن عواطف كاتبه وتجربته

---

[1] – المرجع نفسه، ص 234.

[2] – ينظر: **عبد العزيز شرف: فن المقال الصحفي**، ص 250.

[3] – المرجع نفسه، ص250.

[4] – ينظر: **طاهر الزارعي: النقد الانطباعي للنصوص الأدبية**، http://www.alsharq.net.sa/2013/04/24

الذاتية ومشاعره الوجدانية. أمّا المقال العلمي: فهو أداة العالم لوصف الحقائق العلمية من خلال منهج علمي يقوم على الموضوعية المطلقة. وعليه، يكون المقال الصحفي وسطا بين الاثنين؛ فيه شيء من ذاتية الكاتب الأدبي وشيء من موضوعية العلم[1].

وبما أنَّ المقال النقدي "أسلوب فني علمي أدبي للكتابة الأدبية مهمّته الوقوف على نص ما بعد تذوقه علميا وفنيا للتقريب بين أفكار كاتبه والمتلقي إضافة إلى فهم الرسالة الأساسية التي يريد إرسالها.. مستعينا بكل ما يملك من موهبة وخزين ثقافي وفني تجعله منافسا للنص وكاتبه"[2]، فإنّ هذا يعني أن الناقد في تحويل أفكاره عن النص إلى منتج فكري جديد ملموس له قيمة أدبية وفنية وثقافية مميزة ومختلفة عن النص الأصلي وله مردودات مختلفة، لا تقل أهميته عند هذا التحويل عن النص الأصلي نفسه، وهنا تبرز أهمية وصناعة وعلمية المقال النقدي[3].

وخلاصة القول، أنّ النقد الانطباعي ارتبط ارتباطا وثيقا بالنقد الصحفي؛ فالمقالات النقدية مطبوعة بذوق الناقد الصحفي وأسلوبه وثقافته الخاصة، التي تقدّم إلى القراء في قالب فني تغلب عليه ذاتية الكاتب وانطباعاته.. الممزوجة بالحس النقدي والصدق الفني.

[1] – ينظر: **طه نجم: فن المقال الصحفي**، الاثنين 5 ديسمبر 2011، 18: 11 سا، http://drtahanegm.blogspot.com

[2] – **إقبال مؤمن: فن المقال النقدي** http://alnakd.blogspot.com/2015/03

[3] – ينظر: **إقبال مؤمن: فن المقال النقدي** http://alnakd.blogspot.com/2015/03

ثانيا: تجليات النقد الصحفي عند "يوسف وغليسي".

تمهيد:

يعدّ "يوسف وغليسي" من ضمن الأدباء والنقاد المعاصرين، حيث شكّلت أعماله الإبداعية والنقدية بوتقة هامة في تاريخ النقد.. وهذا ما تشهد له نتاجاته الأدبية والنقدية الغزيرة على حد سواء.

وقد بدأ "يوسف وغليسي" مشواره النقدي في الصحافة التي كانت حاضنة لأعماله البكر قبل أن يكون ناقدا أكاديميا، حيث كتب ما يزيد عن ثمانين مقالة سلّط فيها الضوء على العديد من القضايا الأدبية كالسرقات الشعرية والغموض الشعري وكذا قضية الالتزام، والحداثة.. إضافة إلى الدراسات النقدية الهامة التي طبّقها على مختلف الفنون الأدبية كالمسرح والشعر والرواية والقصة.. وكذا بعض الدراسات المقارنة.

كما نشر العديد من القصائد في الصحف والمجلات الوطنية، وأخرى في مجلات عربية معروفة..

وقد وقع اختيارنا في هذه الدراسة على مجموعة من مقالات "يوسف وغليسي" التي نُشرت في جرائد مختلفة متناولة العديد من القضايا والمواضيع الأدبية والنقدية.. محاولين إخضاعها للنقد والتحليل.

1 - أساليب المقالة الصحفية عند "يوسف وغليسي":

استخدم "وغليسي" في نقده وعرضه للمقالات أساليب عديدة، منها الأسلوب التحليلي والأسلوب القصصي وكذا التهكمي، إضافة إلى الأسلوب الخطابي.. وغيرها من الأساليب الأخرى التي أضفت على تلك المقالات طابعا فنيا ساهمت بشكل كبير في التعبير عن فحوى تلك المقالات، وهذا ما لاحظناه جليا في مقاله: "كرامة الشعراء تحت أقدام الملحنين" ردًّا على الذين يعيثون فسادا (من الملحنين) في كلمات القصائد "بغية تطويعها موسيقيا، ثم يأتي المطربون، (الجاهلون

في أغلب الحالات!) فيفعلون بها الفعل المخل بالحياء عبر أدائهم اللغوي السقيم"[1]، ويضيف قائلا إنَّ: "عكس هذا الموقف هو الصواب في منطقنا الفني الجزائري للأسف، إنَّ شعراءنا لا يملكون مثقال ذرة من الغيرة على فلذات أكبادهم عموما، والسعيد منهم من حالفه الحظ في أداء قصيدته الفصيحة بأي شكل من الأشكال"[2]، ويشير، في خضم ذلك، ما فعله "سليمان جرادي" حين كتب كلمات بعض الأغاني بالدارجة الهابطة مسيئا بنفسه إلى تجربته المعتبرة في مجال الأغنية الفصيحة الراقية، وكذلك أهان الفنان الموهوب (طارق جنان) نفسه وأهان معه الشيخ محمد العيد آل خليفة —وهو في قبره— حين أدى أحد ابتهالاته الدينية أداء مليئا بالأخطاء والكسور.."[3]، ويشير "وغليسي" إلى أنّ هناك أمثلة كثيرة من هذا النوع.. ليخلص ختاما إلى توجيه كلمته إلى هؤلاء:"فصونوا كرامتكم أيّها الشعراء إن كنتم أحياء، واحفظوا كرامة الشعراء الراحلين أيّها الفنانون الأحياء/ الأموات.."[4]

ويبدو أنّ طبيعة هذا الموضوع قد اقتضت انتهاج الأسلوب التهكمي.. إضافة إلى الأسلوب الخطابي، حيث عبّر فيه "وغليسي" عمَّا تأثّر به بأسلوب جريء وبصرامة مثّلت موقفه، ومِثْلُ ذلك أيضا نجده في مقاله الموسوم بـ: "لا يعملون ويضيرهم أن يعمل الناس"، ونستشف ذلك من قوله: ".. والباعث الذي دفعني إلى الوقوف عنده بصفة منفردة هو ما رأيته من مواقف غير مشرّفة من لدنّ بعض "المثقفين" عقب إسدال الستار على آخر فقرة من ملتقى الإبداع الفني الجزائري.. أرغوا وأزبدوا وأقاموا الدنيا وما أقعدوها لمجرد أنّ إخوانهم كدوا وجدوا وتعبوا فظفروا بنشوة تعبهم.. نشوة معنوية خالصة/لا مال

[1] – **يوسف وغليسي: كرامة الشعراء تحت أقدام الملحنين**، الحياة ع 170، 04 – 10 فيفري 1995، ص9.

[2] – **يوسف وغليسي: كرامة الشعراء تحت أقدام الملحنين**، ص9.

[3] – المصدر نفسه، ص9.

[4] – المصدر نفسه، ص9.

فيها ولا بنون.."[1]، ".. وتكون واجهة ميدانية فعالة للكلام "الفارغ" الذي يستهلكونه في المجامع والمقاهي.. فإن لم يفعلوا –ولن يفعلوا!– فسيظلون في مقام "يقولون ما لا يفعلون"، وبئس المقام!"[2]

أما في مقاله: "أدبنا الجزائري خارج الحدود" فنلحظ أنّه قد مزج بين الأسلوب القصصي والوصفي..، ويتّضح ذلك من خلال سرده لبعض التفاصيل التي وردت في إطار الندوات والملتقيات التي كانت تعقد على موائد النقاش رغبة في الخوض في شؤون الأدب..، يقول: "ولكنّنا ما أن نفتح ترعة الحديث، حتى يصفعنا المتشدّقون من إخوان الجهالة، الناعمين في الشقاوة!، بسؤالهم الفاحش القاتل: وهل لدينا أدب جزائري ؟!.."[3]، وحسب "وغليسي" فإنّ حجة هؤلاء هو غياب صدى الأسماء الأدبية الجزائرية "في ذاكرة القارئ العربي" ويشير، في خضم هذا، إلى العديد من الأدباء الذين ذاع صيتهم في الوطن العربي أمثال "الأخضر فلوس" الذي نال حظا في طبع ديوانه (عراجين الحنين) في مصر، وكذا "عيسى لحيلح" الذي جعل العديد من المصريين يبايعونه باسم شاعر العروبة الأكبر (المتنبي)... وأيضا "عز الدين ميهوبي" الشاعر الذي "أسكت شعراء المدينة المنوّرة وجمهورها قاطبة، تاركا إياهم في ضلالهم يعمهون أمام هذا الفحل الأصيل..."[4]، وفي سياق هذا الرد يكشف "وغليسي" أنّ "تقصير إعلامنا الملعون تمام التقصير في الكشف عن طاقاتنا الأدبية "لهو من أهم الأسباب التي جعلت من الكتّاب الشباب يهرعون إلى المشرق العربي أين يتاح لهم الإبداع دون أيّ قيد.

ومرة أخرى نراه يتّبع الأسلوب التهكمي ممزوجا بالأسلوب التحليلي في مقاله: "أدباء تبسة والاختلاف المزعوم"، يقول: "وإن كنّا على دراية مبدئية بأنّ الجهة المنظمة لا تقوى على حمل هذا الشعار الثقيل!، بل إنّ قواها قد خارت قبل بدء الملتقى، وخير دليل على ذلك هو تلك الأسماء

[1] – **يوسف وغليسي: لا يعملون ويضيرهم أن يعمل الناس**، الحياة، 171، 11 – 17 فيفري 1995، ص 17.

[2] – **يوسف وغليسي: لا يعملون ويضيرهم أن يعمل الناس**، ص 17.

[3] – **يوسف وغليسي: أدبنا الجزائري خارج الحدود**، الحياة، ع 135، 1 – 7 ماي 1994، ص 5.

[4] – **يوسف وغليسي: أدبنا الجزائري خارج الحدود**، ص 5.

المتجانسة المدعوة، وكان الاختلاف يقتضي أن توجه الدعوة إلى الأسماء النقيضة من الجماعة الأدبية الملتزمة.."[1]، ويردف القول: "ولم تقف المسألة عند هذا الحد، بل إنّ تفاصيلها سرعان ما انكشفت خلال التغطيات الإعلامية التي قام بها المنظمون على صفحات أسبوعية (القلاع)" ويرى "وغليسي" أنّ هذه التغطية كانت متحيّزة غاية الانحياز لأعضاء النادي المحلي وولاهم دون مراعاة لأدنى مبررات (الاختلاف)، "... والأكثر من ذلك أنّ أديبا مثل "مراد بوكرزازة " الذي رشوه بأطيب عطور الشكر والمجاملة، لا أعتقد أن صنيعهم اتجاهه قد كان خالصا لوجهه الأدبي (القصصي) بقدر ما كان خالصا لصوته الإذاعي المتميز، فقد ردّ لهم الخير خيرين خلال تغطيته الإذاعية الليلية الطويلة في إطار "اخدمني ونخدمك".."، وفي السياق نفسه يردف القول: "ومع ذلك فإنّني لم أتلق مثقال ذرة شكر من هؤلاء، لا لشيء سوى أنني لم أكتب (تغطية) حول الملتقى، بمفهوم التغطية، ولكنّني كتبت (تعرية) على حدّ تعبير أحد الزملاء.."[2]. ويبدو جليا من خلال هذا الطرح اعتماده على المنطق والموضوعية واعتداله في طرح الأفكار بجرأة دون أيّ تحيز كشفا عن المستور، ورغبة في الإفصاح عما آلت إليه بعض الجهات...

أمّا في مقاله: "أكسجين الكتابة في الزمن الملوّث"، تناول وغليسي موضوعا حساسا بطرحه لمواقفه، يقول: "ولا يمكن للكاتب أن يشهق شهقة [حرة] صادقة في جوّ يعمّه ثاني أكسيد الكربون الذي غالبا ما يكون من إفرازات الزمن السياسي الملعون"[3]، ويردف القول في السياق نفسه: "ومن غير المنطق أن يتعايش كاتب جزائري ما (ديمقراطي بطبعه!) مع جو ديكتاتوري مستمر من زمن الاحتلال الفرنسي إلى زمن "الاحتلال الجزائري المحلي"! إن صح الاصطلاح..."[4]، وبناءً على هذا، يرى أنّ على الكاتب –إن أراد الكتابة بصدق– أن يدرك أنّه الضحية الأولى، كما أنّ كل

[1] – **يوسف وغليسي: أدباء تبسة والاختلاف المزعوم**، الحياة، ع 115، 5 – 11 ديسمبر 1993، ص6.

[2] – **يوسف وغليسي: أدباء تبسة والاختلاف المزعوم**، الحياة، ص 6.

[3] – **يوسف وغليسي: أكسجين الكتابة في الزمن الملوّث**: الحياة 177، 01 – 06 أفريل 1995، ص 7.

[4] – **يوسف وغليسي: أكسجين الكتابة في الزمن الملوّث**، ص 7.

جزائري لا يزال يتعاطى فعل الكتابة –على حد قوله– هو أحد صنفين: "صنف يتكلف الكلام ويتصنعه إرضاء لعيون طائفة سياسية معينة، وصنف يسعى إلى الحق بممارسة "العملية الانتحارية" و"التنفس تحت الماء" دون أن يخشى لومة لائم أو ضربة عدو"[1]، ولأنّ الخيار الثاني أصعب من الأول، فإنّ "وغليسي" يرى أنّه لا مجال للاستغراب إذا ما شوهد كاتب ما يحيل قلمه على التقاعد قبل فوات الأوان، وهو في عزّ العطاء[2].

ويبدو أنّ "وغليسي"، من خلال هذا الطرح، قد كشف المستور وأعلن عن موقفه الناقم على مجموعة من الأطراف التي ما فتئت تجعل من نفسها عبيدا، وإلّا لما كان مصير الأقلام التي ترفض الاستعباد الضمور والتحلّل..

ومن خلال ما سبق يمكن القول أنّ وغليسي قد استخدم ومزج بين أساليب عديدة من خلال طرحه للكثير من القضايا في مواضيع مختلفة، فنلحظ بروز الأسلوب التهكمي الذي كشف عن جرأته وقوته المنفردة في طرح العديد من المواضيع..، وكذا اتّباعه للأسلوب الخطابي الذي يرفقه دوما بحجج وبراهين تثير المخاطبين...، وكذا الأسلوب التحليلي الذي كشف عن موضوعيته في طرحه للأفكار، دون أن ننسى الأسلوب الوصفي الذي اعتمد فيه على دقة الملاحظة.. وصولا إلى الأسلوب القصصي الذي اعتمد فيه على سرد الأحداث ووصف الشخوص بدقة تنمّ عن حسه النقدي.

وهذا كلّه إن دلّ فإنّما يدّل ثقافة "وغليسي" الواسعة وحسه النقدي المتميز وموضوعيته العلمية المرفوقة بصدقه الفني... التي استوفت كلها، إضافة إلى ما سبق ذكره من الأساليب المختلفة، شروط المقالة الناجحة.

[1] – المصدر نفسه، ص7.

[2] –ينظر: المصدر نفسه، ص7.

2 - كتابة المقال النقدي:

استخدم "يوسف وغليسي" في البناء الفني للمقالات طريقة الهرم المعتدل، الذي يتكوّن من مقدمة وجسم للمقال، إضافة إلى خاتمة، وهي مقالات نقدية استعراضية.

ويمكن عرض هذه العناصر فيما يأتي:

2. 1 – عنوان المقال:

اختار "وغليسي" لمقالاته عناوين مناسبة وافقت أغلبها عناوين النصوص المنقودة، ومن ذلك:"لمن تهتف الحناجر؟ "للقاص عز الدين جلاوجي" الذي جاء عنوانه واضحا ومتطابقا مع عنوان النص المنقود، وكذا "رحلة مع السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير"، وفي: "ليل وحلم ونوارس" نجد أنّ العنوان أيضا جاء متطابقا مع عنوان النص المنقود..

كما كشفت بعض العناوين عن منهج الكاتب وطريقته في التعامل مع تلك النصوص، ومن بين تلك العناوين: "قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد"، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض) "حيث توافق العنوان ومادته، وكشف عن منهج الكاتب في العمل الذي تصدى له "وغليسي" بالنقد والتحليل.

وفي:"الشاعر "خضر بذور" يقطف (أزهار الحنين)" اختار كاتب المقال عنوانا يعبّر عن رؤية الكاتب لهذه المجموعة الشعرية ورغبته في استجلاء هذه القطع الفنية المعبّقة بالصور البديعية والأخيلة.. التي تنمّ عن حس الشاعر ورؤيته الفنية المميزة.

وفي:"حبارة" للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة" اختار الكاتب لمقاله عنوانا دالا ومعبّرا يأخذ نصيبا من تشكيل أفق انتظار المتلقي (حبارة... حين يغرّد طائر الشعر

على أفنان القصة) التي تحيل على الصورة الشعرية وتشكّلها في هذا المنجز الإبداعي، وهو عنوان شائق يثير في القارئ الفضول لقراءة المقال وتذوقه..

كما اختار "وغليسي" لمقالاته عناوين مدمجة، ومن أبرز هذه المقالات: محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب)، حيث ضمّ في مقالته عنواني هاتين المجموعتين الشعريتين موظّفا عنصري الجذب والتشويق (يعزف / مواويل، ويعانق ياءات الحلم الهارب) بهذه اللمسة الفنية التي تشدّ انتباه المتلقي وتساهم في جذبه للتوغل في ثنايا هذه النصوص الشعرية..

وفي:"أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين "إسلامية" الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل" نجد أنّ الكاتب قد اختار لمقاله عنوانا دالا ومعبّرا، كشف عن نظرته وطريقته في معالجة هذا المقال، على مستوى الشكل (كرنفالية التشكيل)، ومن حيث المضمون الذي يعبّر عن فحوى الرؤيا الإسلامية للكاتب، وهو عنوان شائق يتوافق ومادته، كما عبّر عن طريقة هذا الكاتب في العمل الذي تصدى له بالنقد والتحليل، مما يفتح المجال لجذب المتلقي للغوص في ثنايا هذه النصوص الشعرية.

وعموما فإنّ أغلب العناوين قد توافقت ومادتها... كما كشفت عن طريقة ومنهج الكاتب في الأعمال الأدبية التي تصدى لها بالنقد والتحليل، وقد شكّلت عناوين الناقد الشعرية والطابع الذاتي لديه الذي برزه هذه العناوين من أهم مميزات المقال النقدي الصحفي.

2. 2 – مقدمة المقال:

يستهل "وغليسي" في مقدمة بعض مقالاته بذكر الجهود التي ساهمت في إثراء النشاط الأدبي والنقدي في الجزائر، فضلا عن دراسته لعتبات مجموعة من النصوص، إضافة إلى تقديم لمحة عامة عن فحوى هذه النصوص.. فنجده مثلا في مقاله: "رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير" قد استهلها بذكر جهود رابطة إبداع الثقافية، هذه الرابطة التي حملت مشعل الأدب والشعر والنقد بكل تفاني، وما تزال تُبهر متتبّع الحركة الثقافية بنشاطاتها المكثّفة وهي لم تطفئ بعد شمعتها

الثانية، فهو يشيد بدور هذه المنظمة في الفعل الثقافي البارز للعديد من النشاطات الثقافية والأدبية المتنوعة...[1]

أمّا في مقدمة مقاله الموسوم بـ: "أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين "إسلامية" الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل" فإنّه يستهلها بعرض هذه المجموعة الشعرية التي تحتل الرقم الثاني عشر لإصدارات الشاعر المغربي الدكتور "محمد علي الرباوي"، وقد صدرت عن منشورات مجلة "المشكاة" المغربية الإسلامية، في 44 صفحة فقط، وتضم ست قصائد فقط، ويرى "وغليسي" أنّها رغم ذلك "تختزل من الرؤى والجماليات ما تنوء بحمله عشرات الملاحم والمعلقات"..[2]

وفي:"قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي "لمحمد العيد"، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض) يستهل "وغليسي" مقدمة هذا المقال بتقديم لمحة عامة عن مؤلفات الدكتور "عبد الملك مرتاض" الذي يعدّ واحدا من كبار النقاد وأكثرهم معطاءً، كما أنّ كل مؤلَّف من مؤلفاته "لا يخلو من صراط منهجي مستقيم، ومن موضوع مستحدث يعزّ على غيره الخوض فيه، ومفاهيم "إبستيمولوجية" من النادر أن ينالها القارئ بيسر في غير مؤلفاته.."[3]، ثم يستعرض كتاب "عبد الملك مرتاض" محل الدراسة الذي يرى أنّ هذا الكتاب لا يقل أهمية عن سابقيه، يتكوّن من ستة فصول تناولها "وغليسي" بالدراسة والتحليل..، "ويتصدر هذه الفصول الستة تمهيد منهجي، بعنوان (النص الأدبي بأي منهج)، خاض خلاله، وفي حدود أكثر من 20 صفحة، في طبيعة بعض المناهج

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: رحلة مع " السفر في الكلمات " للشاعر " عقاب بلخير "**: النور، ع 59، 25 ماي1992.

[2] – **يوسف وغليسي: أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين " اسلامية " الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل**: الحياة، ع 174، 04 – 10 مارس 1995، ص 17.

[3] – **يوسف وغليسي: قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد "، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض)** الحياة، ع 115، 5 – 11 ديسمبر 1993، ص 6.

النقدية، وأيَّهَا أصلح لدراسة النص الأدبي، مركزا على "المنهج التفكيكي" الذي اتخذ منه دليلا لدراسة هذا النص"[1].

كما يستهلّ "وغليسي" في مقدمة مقاله: "بنية الخطاب الأدبي لـ: "حسين خمري" –عرض ونقد".. بذكر دراسات الكاتب "حسين خمري" وأعماله الهامة والتي يأتي في طليعتها إصداره الأول "بنية الخطاب الأدبي"، كما يشير إلى مساهمته في تطوير الحركة النقدية الجزائرية، ويُذكِّر بأنّه الكاتب الذي جاء محمّلا ومثقلا بالفكر البنيوي الجديد بعد عودته من الرحلة العلمية التي قضاها في جامعة السوربون..، وهو معروف بجدّيته العلمية وصرامته المنهجية[2].

وفي: "رؤى الساعة الصفر" للشاعر عبد الوهاب زيد يفتتح مقاله بتقديم لمحة عن الشاعر "عبد الوهاب البياتي" وعن أولى مجموعاته الشعرية "رؤى الساعة الصفر" التي يحاكي فيها عذابات وهموم وطنه...[3]

وفي: "الدلالات الصوفية في "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي" يتحدث "وغليسي" عن التجربة الصوفية في الجزائر وعن تجربة "عبد الله حمادي" التي شكّلت –في زاوية من زواياها– منعطفا إيجابيا في مسار القصيدة الجزائرية التي حاولت تجاوز الواقع لتحقق اتصالا عرفانيا جديدا بين الكون والشاعر، ويشير "وغليسي" إلى أنّ هذه الرؤى تستلهم تقنياتها التعبيرية من قاموس صوفي فيّاض، يغرف

[1] – **يوسف وغليسي: قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد "، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض)**، ص6.

[2] – ينظر: يوسف وغليسي: بنية الخطاب الأدبي – عرض ونقد: الحياة، ع 149، 7 – 13 أوت 1994، ص 7.

[3] – ينظر: يوسف وغليسي: " رؤى الساعة الصفر " للشاعر عبد الوهاب زيد، الحياة: ع 152، 11 – 14 سبتمبر 1994، ص 6.

دلالاته من رسائل ابن عربي والكاشاني والقشيري..، ثم تسقطها على تجاربها الشعورية الذاتية التي تهبها معاني جديدة[1].

أمّا في مقاله: "لمن تهتف الحناجر؟ للقاص عز الدين جلاوجي" نراه يشيد بجهود "رابطة إبداع الثقافية" وبإبداعات شبابها التي تستحق التشجيع في سبيل المضي قدما..، ومن هذه الإبداعات يورد المجموعة القصصية "لمن تهتف الحناجر "للقاص "عز الدين جلاوجي"، الذي ذاع صيته في أرجاء الوطن.. وقد نالت أعماله الإبداعية العديد من الجوائز المشرفة[2].

وفي: "اصطلاح الوهم" للشاعر مصطفى دحية؛ يعرض "وغليسي" في مقدمة المقال هذا النتاج الشعري لهذا الشاعر الجزائري الذي يراه "طفرة نادرة في سيرورة الخطاب الشعري الجزائري.. وفتح جديد في أدغال الرؤيا الشعرية.. وتعميق آخر للباطن الصوفي العميق..."[3]، وهي مجموعة شعرية لا تتجاوز تسعين صفحة، من الحجم الصغير.

2. 3 – جسم المقال:

تطرّق "وغليسي" في متن المقال إلى العديد من القضايا النقدية متناولا إيّاها بأسلوب إبداعي وفني.. كما ركّز على عناصر العمل الفني من الجانب الأسلوبي والسيميائي وكذا الموضوعاتي... إضافة إلى استجلائه للعديد من الدوال الرمزية والرؤى الصوفية.

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: الدلالات الصوفية في " رباعيات آخر الليل " للشاعر " عبد الله حمادي**: الحياة، ح 1، ع 165، 18 – 25 ديسمبر 1994، ص 8.

[2] – ينظر: **يوسف وغليسي: " لمن تهتف الحناجر؟ " للقاص عز الدين جلاوجي**: الحياة ع 170، 04 – 10 فيفري 1995، ص 9.

[3] – **يوسف وغليسي: " اصطلاح الوهم " للشاعر مصطفى دحية**: الحياة 177، 01 – 06 أفريل 1995، ص 07.

ويمكن عرض مجمل الخصائص الفنية للمقال النقدي الصحفي عند "يوسف وغليسي" فيما يأتي:

- **الخصائص الفنية عند "يوسف وغليسي":**

2 . 3. 1 - الذات والموضوع:

- يورد "وغليسي" في:"رحلة مع "السفر في الكلمات" قدرة الشاعر "عقاب بلخير" الإبداعية على ترجمة تجاربه العاطفية إلى رؤى إنسانية كونية عميقة، يجسّدها التحام كبير بين الذات والموضوع" وبعد تفاعل نفسي تام مع منبع الإلهام الشعري، تتّحد خلالهما الذات بالموضوع في لوحة فنية شبه "سريالية" قد يعجز صاحبها عن فك كنهها بعد جفاف المعين الذي استقاها منه"[1]، وقد حاول الناقد تبيين قدرة الشاعر على التصوير ومحاكاة الواقع بأدق تفاصيله ما يجعل المتلقي يتماهى مع تلك التراتيل الوجدانية المعبّقة والمحمّلة بكل تفاصيل الواقع.

- وفي: "ليل وحلم ونوارس، عرض ونقد" يشير "وغليسي" إلى أنّ الكاتب "علال سنقوقة" قد جعل نفسه بطل جل قصصه؛ وقد تجلى ذلك في طغيان الشخصية المحورية "الأنا"، ويلحظ "وغليسي" أنَّ طغيان هذه النزعة الذاتية ما هي إلّا ترجمة أمنية الكاتب التواقة إلى التحرر من الواقع المأساوي والمتعب ورغبته في الهروب من "لفح المدينة ولياليها الليلاء... وسلوكات "الأغبياء" و"التاسوت" الغارقة في "أوحال الزمن الخؤون" وأيامه العجاف.."[2]، كما يشير إلى أنّ القاص "لا يكتفي ببسط تفاصيل هذا الواقع الكسيح الذي يطالعنا صباح مساء، بل يسعى إلى امتطاء صهوة أحلامه الوردية، ليستوطن واقعا "يوتوبيا" بديلا تعطره "النوارس البيضاء" و"العصافير الحزيراتية.."[3]، ويستدلّ أيضا على صورة القاص الحالم

[1] - **يوسف وغليسي: رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير".**

[2] - **يوسف وغليسي: ليل وحلم ونوارس، عرض ونقد:** النور، ع 57، 11 – 5 – 1992.

[3] - **يوسف وغليسي: ليل وحلم ونوارس، عرض ونقد.**

في مشهد من مشاهد قصة "الأغبياء":"أحلم بسنابل خيل جامحة... ترفع راية بيضاء... وتقتحم عباب هذا البحر... هذا الميناء إلى وطن حزين لا ينام.."[1].

2. 3. 2 - التشكيل اللغوي:

ركّز "وغليسي" في نقده الصحفي للأعمال الأدبية على التشكيل اللغوي وقد تجلى ذلك في دراسته للمجموعة الشعرية الموسومة بـ: "السفر في الكلمات" لصاحبها المبدع "عقاب بلخير"، حيث رأى أنّ هذا الشاعر قد استقى ألفاظه من "المعجم الرومنسي" الذي يقوم بدوره على الألفاظ الناعمة الرقيقة "البحر، الحلم، الدمع، الريح، الحزن، المطر، الشمس، الذكرى، الطير، الموج، الحب.."[2]، وفي الوقت ذاته يورد أنّ الشاعر قد استنطق هذه الكلمات "التي استهلكها أول من استهلكها "علي محمود طه" و"إبراهيم ناجي" وأمثالهما من رواد المدرسة الشعرية العربية الرومانسية، ويتجاوز دلالاتها الرومنسية "التقليدية" المبسطة إلى بعد ميتافيزيقي صوفي، على طريقة "عبد الوهاب البياتي" و"خليل حاوي" خصوصا، بالحلول في عالم طبيعي داخلي يلهمه جملة من الرؤى الفلسفية [الوجدانية] التي تشكل هموم الذات والوطن"[3].

كما يشيد "يوسف وغليسي" في مقال له موسوم بـ: "قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد"، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض) بقدرة "مرتاض" اللغوية والعلمية الفائقة، وقد تجلى ذلك من خلال دراسته –في الفصل الرابع- للحيز الشعري في نص "أين ليلاي"، ويذكر أنّ هذا المؤلف قد استطاع التمييز –خلافا لمعظم النقاد المعاصرين-.." بين "الحيز"

[1] – المصدر نفسه.

[2] – **يوسف وغليسي: رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير".**

[3] – المصدر نفسه.

و"الفضاء" و"المجال" و"المكان"، تمييزا معرفيا دقيقا، في وقت يَعتَبِرُ فيه –غيره– هذه المصطلحات أسماء لمسمى أجنبي واحد هو (L'espace)، ويترجمونه بـ: "الفضاء.."[1]

وفي سياق آخر، يذكر "وغليسي" أنّ "الشاعر "خضر بذور" لم يأبَ إلا التغني في (أزهار الحنين) بحبيبته الملهمة.. فتارة يجتاحه الحنين إلى هذه الحبيبة المتعبة فتفوح هذه الباقة الشعرية بأريج الحب.. وتارة أخرى إلى حبيبته المغرورة التي ما استطاع أن يهديها غير هذه الباقة الشعرية كما في قصيدة (ألأني؟!)... وقد تنقلب هذه الباقة منقلبا آخر "فتأخذ صورة الهيام بمدينة معيّنة كشكل من أشكال الحنين إلى الأوطان، كما في قصائد (مليانة) و(أغنية للوطن) و(الرجوع للوطن).."[2]، ومن خلال هذه الصور الدلالية العامة يرى أنّ هذا الشاعر ينتمي إلى المدرسة الرومانسية العربية، كما استحضر "يوسف وغليسي" أقطاب هذه المدرسة وهو يقرأ لهذا الشاعر أمثال "إبراهيم ناجي" بحضور ذلك الإيقاع المتشابه خاصة في قصيدة (اذكريني)، ويستشعر بحضور "إيليا أبي ماضي" أيضا من خلال مناجاتهما الأثيرية المعبأة بالحنين إلى مسقط الرأس.

ويشير إلى أنّ القاموس الشعري الذي يغرف منه الشاعر "أخضر بدور" قريب جدا ومتقاطع إلى حد كبير مع معجم شعراء (ناجي، علي محمود طه، أبي ماض..)، إضافة إلى تلك الأطياف والأجواء "النزارية" –نزار قباني– التي تلوح في بعض قصائده وخاصة في قصيدة "صدى الكلمات"...ويورد "وغليسي" في ذلك عدة نماذج[3].

كما يشير أيضا في: "حبارة" للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة" أنّ المؤلف قد استنطق التراث عبر ثنايا هذه القصة، وأكثر ما يميّزها أيضا هو أنّها مثّلت الماضي الحنون

[1] – **يوسف وغليسي: قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد "، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض)**، ص6.

[2] – **يوسف وغليسي: الشاعر " خضر بذور " يقطف (أزهار الحنين)**: الحياة، ع 122، 23 – 29 جانفي 1994، ص 7.

[3] – ينظر: **يوسف وغليسي: الشاعر " خضر بذور " يقطف (أزهار الحنين)**، ص 7.

والحنين إلى الماضي، هي الذاكرة، وهي الأصل.. ويضيف "وغليسي" أيضا أنّ شعرية هذه القصة "الفوغالية" تتجاوز توظيف الرمز التاريخي واستنطاق التراث إلى رمزية اللغة نفسها، ويستدلّ على ذلك في توظيف الكاتب –على سبيل المثال– لرمزية الثلج في قصة "الثلج والنافذة".."حيث يبعثه القاص من شيئيّته، مشخّصا، ليجتاح صدر "البطل"، ويرسمه أبيض من غير سوء.."[1]

كما أشار أيضا أنّ المؤلف، في الغالب الأعم، يتجاوز هذه العناصر الشعرية المشار إليها، إلى شعرية التركيب اللغوي، ويؤكد في خضم ذلك أنّ اللغة هي الظاهرة الأولى في قصص جمال فوغالي "فنراه –في جل قصصه– يستمطر غيوم المفردات في فضاءات النص القصصي، فتنهمر شلالا عذبا فراتا، يغمر القارئ، فينتشي بسحر تركيبته الكيميائية المدهشة، التي تشكل صورا فنية جذابة... وأحيانا أخرى نراه يشتق تراكيب عديدة من مادة لغوية واحدة، لاستقصاء شتى دلالاتها المعنوية، رغبة فيما يسمى بـ (التأكيد الدلالي) كما في قوله: (يساقط شلالا طاهرا طهورا).."[2]، ويضيف أيضا أنّ المؤلف قد أكثر من المفعولات المطلقة للغرض نفسه (كقوله: تمتد حوافزها امتدادا..)، كما أكثر من الصفات والنعوت، ويشيد "وغليسي" أيضا بذلك الوقع الإيقاعي العذب الذي يطرب قارئ قصة "احبارة"، الذي يتجلى عبر تركيبات لغوية مصقولة في هندستها الصوتية.

كما أشار أيضا إلى أنّ الحس الموسيقي للكاتب قد جعله، في بعض جمله القصصية، يكتب جملا موزونة وزنا عروضيا عربيا أصيلا..[3]

ومن خلال هذه القراءة، نلحظ أنّ "يوسف وغليسي" قد أغدق في وصف هذا القاص بلغة فنية بديعة وبحس فني مدهش، نلتمس إعجابه به في مواضيع كثيرة: "يغمر القارئ فينتشي بسحر تركيبته الكيميائية

[1] – **يوسف وغليسي: "حبارة" للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة**: الحياة، ع 135، 1 – 7 ماي 1994، ص 5.

[2] – **يوسف وغليسي: " حبارة " للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة**، ص 5.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص5.

المدهشة، التي تشكل صورا فنية جذابة، لو اجتمع شياطين شعراء (وادي السيبوس) على أن يأتوا بمثلها، ما أتوا (ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا)...، ونحن نقرأ (احبارة) أيضا نحس بذلك الوقع الإيقاعي العذب، عبر تركيبات لغوية مصقولة في هندستها الصوتية، لو قام (ابن سنان الخفاجي) من قبره لرأى فيها أسرار جمالية عميقة من أسرار الفصاحة..، وأحرى بنقادنا –وهم يتهارشون في موسيقى القصيدة النثرية– أن يبحثوا عن ضروب "الموسيقى الداخلية" في هذه المجموعة القصصية.."[1]

ومن ثمة، فإنّنا نراه في الأخير يحمل دور ومكانة القاص "جمال فوغالي" الذي استطاع بما يملك من تقنيات فنية تجاوز رتابة البناء القصصي الكلاسيكي...

وفي:"رؤى الساعة الصفر" للشاعر "عبد الوهاب زيد" يشير "وغليسي" إلى أنّ الشاعر، على صعيد التركيب اللغوي، قد أغدق على قصائده بتركيبات لغوية جميلة "تستمد جمالياتها خصوصا من عناصر الدهشة والمفاجأة وبهر المتلقّي بنقيض ما ينتظر "خيبة الانتظار" كما يسميها رومان جاكبسون..."[2]، ويتجلى ذلك بالأخص في "تطعيم الشاعر لنصوصه بنصوص تراثية مشهورة، ما إن يستحضرها المتلقي في ذهنه حتى يحيد به الشاعر عن مدلولاتها القديمة"[3].. وقد استدلّ "وغليسي" في ذلك على نصوص شعرية كثيرة، ومن ذلك قول الشاعر:"كل الطيور على أشكالها وقعت إلا عليّ" وهو مبني على المثل القديم:"إن الطيور على أشكالها تقع"، وقوله:

"ما كل ما يتمنى المرء يفقده جاد الجمال بما يستعذب الآه"

وهذا البيت يحيل مباشرة إلى بيت المتنبي الشهير:

[1] – المصدر نفسه، ص5.

[2] – **يوسف وغليسي: "رؤى الساعة الصفر" للشاعر عبد الوهاب زيد**، ص 6.

[3] – المصدر نفسه، ص6.

"ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن"..[1]

وغير هذا كثير..

إضافة إلى ذلك، يلاحظ في: "لمن تهتف الحناجر؟" للقاص "عز الدين جلاوجي" أنّ لغة القاص قد جاءت "قوية وسليمة وضاربة في أعماق القاموس العربي حينا، إلى درجة أنَّها لم ترض حتى ناقدا "كلاسيكيا" في حجم الدكتور عبد الله الركيبي الذي قدّم للمجموعة وأثنى عليها وعلى صاحبها كثيرا، ثم أخذ عليه تلك المفردات القاموسية التي هي (غير أليفة للأذن المعاصرة)..."[2]

كما لا يفوت المقام دون الإشادة ببراعة يوسف اللغوية والفنية التي تجلت في مقالاته التي أمطرت سيلا من المفردات المفعمة بالأخيلة والصور البديعية والتزاويق اللفظية.. دون أن يلغي ذلك الحضور الموضوعي، ومن ثمة فإنّ أهم ما يميّز مقالاته هو براعته في دقة التعبير وقوة الأسلوب إضافة إلى ملكة لغوية هائلة يتوسل بها "وغليسي" لعرض ونقد محتوى هذه المجموعة الشعرية.. ومن ذلك قوله: "25 نصا، بل 25 جرحا، أوربع قرن من العذاب، تختزنها عفاف في كتاب أحزانها، وتختزلها في أقل من 90 صفحة قاتمة تنزّ كلماتها جراحا ويسيح حبرها دموعا..."[3]، فهو ينقل بذلك معاناة وجراح عفاف فتعصرها حبرا في كتاباتها في مشهد فني بديع..

كما يذكر أنّ هذه الشاعرة اللاجئة في وطنها بروح طفلة بريئة ترسم الحب طائرا حرا طليقا يرف على شجر القلب "كما في "ولادة حب" يلوح لها فتلوح له، وقد يغيب، كما في "انتظار" فتُفني لحظات عمرها واقفة على شرفات الانتظار، وفي أقصى لحظات الانتظار وأقساها ترسمه وطنا ليس لها، فتستوطنه لاجئة..."[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص6.

[2] – **يوسف وغليسي: " لمن تهتف الحناجر؟ " للقاص عز الدين جلاوجي**، ص 9.

[3] – **يوسف وغليسي: الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة**، الشروق اليومي، ع 1573، 29 – 12 – 2005.، ص 5.

[4] – **يوسف وغليسي: الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة**، ص 5.

ويضيف "وغليسي" أنّ الحنين إلى الأم أو الفردوس المفقود "هو جرح الجراح وفاجعة الفواجع وعاصمة الأحزان في هذا الكتاب الشعري.. هو المركز العاطفي الذي يشد إليه محيط الدائرة الدلالية التي تتشكّل من نقاط الحنين إلى الحضن الدافئ، إلى الذات الأخرى، إلى الوطن الحكيم. لكل هذا كان لابد أن يهيمن على قاموس هذه الشاعرة اللاجئة هذا "البذخ العاطفي" المتفشي في كلماتها وحالاتها الشعورية وأجوائها الشاعرية"[1].

ولعلّ ما لفت انتباه "وغليسي"، فيما يخص فاتحة الكتاب، هو جهر الشاعرة بحبها الجنوني لهدهد الشام "نزار قباني" ثم ما لبثت تعلن عليه اللعنة لأنّه جنى على حروفها وأفقدها هويتها الشعورية.." ويشير أنّ في ذلك اعتراف ضمني بتلك العلاقة الأوديبية التي "تربطها بوالدها (نزار) وأمها (قصيدة نزار) في أجلي معانيها السيكولوجية. وتطبيق أمين لنظرية نقدية أمريكية جديدة هي نظرية (قلق التأثر) لهارولد بلوم..."[2]

ويضيف أيضا أنّ الشاعر "نزار" كما تقمّص ضمير التأنيث وصار لسان حال الأنثى في كثير من نصوصه، فإنّ هذه الشاعرة –أيضا– قد استعارت ضمير التذكير في نصوصها الشعرية ويستدلّ على ذلك بقصيدة "وحدك فاتني" على وجه الخصوص، حيث ظهرت هذه الشاعرة على غير عادتها التي ألفها القراء.. عفاف التي تفيض أنوثة جاءت بوجه جديد "مسترجلة" في هذه النصوص الشعرية...

ومن حيث اللغة، يورد "وغليسي" أنّ الشاعرة قد نسجت مأساتها العميقة في هذه الباكورة الشعرية بوسائل فنية بسيطة تترجم صدق مشاعرها، تطبعها اللغة الوجدانية الشفافة مع حضور مجازي أقل.

ويضيف أنّ جميع نصوصها هي قصائد نثرية، وهي في ذلك تشاكل معظم الشاعرات الجزائريات وتتقاطع معهن أمثال: "زينب الأعوج"، "ربيعة جلطي"، "حبيبة محمدي"[3].

[1] – المصدر نفسه، ص5.

[2] – المصدر نفسه، ص5.

[3] – المصدر نفسه، ص5.

2. 3. 3 – التحليل الأسلوبي:

- **البناء العروضي:**

- يشير "وغليسي" بداية، من خلال التحليل العروضي لـ: "رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير"، إلى نقطة هامة تجلت في هذه المجموعة الشعرية، وخاصة في قصيدتي "البكائيات الأربع، وتغريبة السندباد" حيث لاحظ ذلك التقارب النفسي الكبير بين "عقاب بلخير" والشاعر الكبير الراحل "خليل حاوي"، و"بلخير" لا ينكر ذلك.. و"يتجلى هذا التقارب في تلك الرحلات السندبادية، المشتركة، إلى عوالم ميتافيزيقية مضببة عبر المطولات الشعرية التي كان خليل حاوي يؤثر تسميتها بـ "الأناشيد" وهو ما نجد له مثيلا في عنوان إحدى قصائد شاعرنا "عقاب"وهي قصيدة "نشيد العودة"..."[1]، كما يشير أنّ هذا الالتقاء الروحي بين نفسيتهما قد أفضت بهما "إلى الاهتزاز في أفق الرمل" (فاعلاتن) حيث استقطب هذا البحر عشرة قصائد كاملة من أصل 14 قصيدة التي هي عدد قصائد هذه المجموعة، ويفسّر "وغليسي" ذلك على أساس أنّ الإيقاع هو"الأداة العليا للتعبير عن الروح"[2].

- ويشير "وغليسي" في: "قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية – لقصيدة "أين ليلاي" لـ: "محمد العيد"، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض) أنّ "مرتاض" قد خصص الفصل السادس من كتابه لدراسة التركيب الإيقاعي الذي تميّز ببروز ثلاثة أشكال إيقاعية التي تمثلت في (الإيقاع التركيبي، الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي)[3].

---

[1] – **يوسف وغليسي: رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير".**

[2] – المصدر نفسه.

[3] – ينظر: **يوسف وغليسي: قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد "، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض)**، ص6.

- كما يشير أيضا في دراسته لـ: "الشاعر "خضر بذور" يقطف (أزهار الحنين)" إلى أنّ البنية الإيقاعية لهذه المجموعة الشعرية تتوزع بين البناء العمودي حينا، والبناء الحر أحيانا أخرى، كما تتوزع جملة من الأوزان والبحور (حوالي سبع أوزان مختلفة).. "يستبد وزن "الكامل" (متفاعلن) بريادتها الإيقاعية؛ برصيد 9 قصائد من بين 30 قصيدة، تليه أوزان أخرى كالمتدارك والرمل، ثم الخفيف والبسيط والوافر والمتقارب بدرجة أقل..."[1]

- ويشير في: "رؤى الساعة الصفر" للشاعر عبد الوهاب زيد" إلى أنّ الشاعر قد مزج أيضا بين تشكيلات إيقاعية متعددة في نموذج شعري واحد "مثل قصيدة "حالتان" (البسيط + المتدارك)، وقصيدة "قدر" (الكامل + المتقارب)، ويبلغ هذا المزج أوجه في قصيدة "صباح" التي يمزج فيها بين 04 تشكيلات وزنية كاملة (المتدارك، الكامل، البسيط، المتقارب)..."[2]

كما يشير إلى أنّ هذه المجموعة الشعرية تسبح إيقاعيا ضمن خمسة بحور فقط (الرمل، المتقارب، البسيط، الكامل، المتدارك) ولكن الشاعر يسعى أحيانا إلى تطويعها ببنيات إيقاعية جديدة لا شأن لسائر التجارب الشعرية العربية بها، ويستدلّ على ذلك بذكر بعض الأمثلة أشار فيها إلى تلك التغييرات التي طرأت على القصائد، فمثلا في قصيدة "خبّروها" ذات الوزن (البسيط) يلحظ "وغليسي" –على امتداد القصيدة كاملة– أنّ "تفعيلة "الضرب" (آخر تفعيلة من كل بيت كلها من الشكل (فاعلن /0//0)، مع أنّ العروض التقليدي قد عودنا على أنّ تلك التفعيلة واجبة "الخبن" (0///)، وهو انزياح إيقاعي محمود يشكر للشاعر مادام لا يخلّ بجوهر العروض العربي"[3].

- كما تناول "وغليسي" أيضا الدال الإيقاعي في "رباعيات آخر الليل"، حيث درس التقطيعات العروضية وكذا اختلاف البحور الشعرية، وقد استنتج من خلالها إلى أنّ هناك ثلاث تشكيلات

[1] – **يوسف وغليسي: الشاعر " خضر بذور " يقطف (أزهار الحنين)**، ص 7.

[2] – **يوسف وغليسي: " رؤى الساعة الصفر " للشاعر عبد الوهاب زيد**، ص 6.

[3] – المصدر نفسه، ص6.

إيقاعية هيمنت على فضاءات ثلاثين رباعية تمثلت في: البحر الخفيف (حيث تجلى في 22 رباعية)، المتقارب (تجلى في ست رباعيات)، والكامل (رباعيتان اثنتان)، بما يعكس تنوعا ديناميكيا لأحوال الشاعر وهو يرتقي من مقام صوفي لآخر، ويشير "وغليسي" إلى أنّ اكتفاء الشاعر في البنية الإيقاعية للرباعيات بثلاث تشكيلات وزنية فقط، في سفر صوفي كهذا "يعني أنّ الشاعر يعيش الارتقاء إلى المراتب الصوفية على المستوى الذهني التأملي المجرد فقط، لا على المستوى الشعوري الوجداني، ومن البديهي أن يكون الطريق الأول مختزلا جدا بالقياس إلى الثاني"[1].

- ويضيف "وغليسي" قائلا بأنّ الشاعر قد عدل عن الأنماط الإيقاعية التي كان يصطنعها أنداده من الشعراء المتصوّفة قديما وحديثا، وهي الإيقاعات الخفيفة القصيرة بوجه خاص وبالأخص إيقاع "الخبب"، "التي استفاد منها الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلق نوعا من الهستيريا... ولعلّ استعاضة الشاعر حمادي عن تلك الإيقاعات الراقصة المألوفة في الخطاب الصوفي بإيقاعات نقيضة إلى حد ما، وخاصة وزن الخفيف التام... دليل آخر على هدوء النبرة الصوفية التأملية لديه"[2].

- وفي "ياءات الحلم الهارب" يورد "وغليسي" تفاصيل عن هذه المجموعة الشعرية التي صدرت في عمان، وقد احتوت على 133 صفحة من الحجم المتوسط، وضمّت عشرين قصيدة توزعت بنيتها الهندسية بين النمطين العمودي والحر "لصالح الأول بـ 12 قصيدة مقابل ثماني قصائد للآخر، وهو أمر ليس بالغريب أمام شاعر "كخمار" الذي ترعرع في أحضان عمود الشعر"[3].

---

[1] - المصدر نفسه، ص6.

[2] - **يوسف وغليسي: الدلالات الصوفية في "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي"**، ح: 2، ع 166، 25 ديسمبر- 1جانفي 1995، ص 8.

[3] - **يوسف وغليسي: محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب)**: الحياة، 171، 11 – 17 فيفري 1995، ص 17.

وفي مستهل حديثه عن التشكيل الإيقاعي في هذه المجموعة يضيف "وغليسي" أنّها تتوزع إيقاعيا بين تشكيلات موسيقية مختلفة، وهو تنويع إيقاعي لم يكن معهودا لدى هذا الشاعر من قبل.. ويورد في ذلك نماذج عديدة، فمثلا في قصيدة "إشارات من ذاكرة خريفية" توزع إيقاعها بين "09 تشكيلات موسيقية" يتنازع ريادتها إيقاعا "المتقارب" و"الرجز" بأربع حصص لكل منهما، إضافة إلى حصة أخرى بالمناصفة.."[1]، في قصيدة "بطاقة شخصية إلى ولدي" يورد "وغليسي" تحديدا إيقاعيا آخر يحسب له؛ "إذ يركب بحر الرمل (فاعلاتن) بثماني تفعيلات كاملة (أي بزيادة تفعيلة في كل شطر)... وقد عودنا الدرس العروضي القديم تكبيل هذا الإيقاع بثلاث تفعيلات فقط. مع اشتراط أن تكون الأخيرة منها واجبة الحذف (فاعلا /0//0)"[2].

وبالانتقال إلى المجموعة الشعرية الثانية "مواويل للحب... والحزن" التي صدرت في دمشق، عن اتحاد الكتّاب العرب في حدود أكثر من 170 صفحة، يرى "وغليسي" أنّها وعلى عكس المجموعة السابقة، تضمنت 10 قصائد حرة، ويضيف أنّ هذه المجموعة، التي تضمنت 19 قصيدة، تسبح إيقاعيا في خمسة بحور التي يوردها كما يلي:

- المتدارك: 05 قصائد.
- المتقارب: 04 قصائد.
- الكامل: 03 قصائد.
- الرجز: 03 قصائد.
- البسيط: قصيدتان.

[1] - **يوسف وغليسي: محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب)**، ص17.

[2] - المصدر نفسه، ص17.

- الوافر: قصيدة واحدة.

ويرى "وغليسي" –بناء على ما ورد– أنّ هذا ما يمكن تفسيره دلاليا "بنوع من إدارة الظهر للقعقعة الخطابية الصارخة التي استهلكت تجارب كثير من شعرائنا الكبار الذين عايشوا الثورة وأخضعوا شعرهم لمتطلباتها..."[1]، وفي السياق نفسه يرى أنّ هذا الشاعر قد بدأ ينحو منحى التجربة المغايرة التي انعكست تلقائيا ضمن تلك الإيقاعات القصيرة الصافية، ويضيف "وغليسي" أنّ ذلك يبدو جليا خاصة في قصيدته الأطفال الأبابيل، وهو يعيش عزّ انخراطه في ثورة أطفال الحجارة دونما انقياد لحماستها الثورية الجارفة، وهذا كله يعكس هدوء الشاعر الفني الذي يرى "وغليسي" أنّه مستوحى من قراءاته الواعية للتراث والتاريخ والرؤى القرآنية[2].

وفي الخاتمة يشيد "وغليسي" بالشاعر "بلقاسم خمار" وبأصالته في الشعر التي استقت من الأساليب الجمالية التراثية وشموخ القيم الإنسانية النبيلة...

- كما خصّص "وغليسي" في: "أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين "إسلامية" الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل "جانبا كبيرا في دراسته للجانب الإيقاعي على مجموعة من المقاطع الشعرية، فمثلا قصيدة "منطق الورد" التي احتوت على مقاطع عدة يتنازعها الإيقاع المتدارك والخبب "تتهادى على إيقاع سبب خفيف لصيق بوتده المجموع، ثم ما يلبث على هذا الرثم الرتيب في جريانه المدور كذلك حتى يكسر صلابة الوتد، بإيقاع أكثر خفة تتشكل وحدته من ترادف "سببين" تتحكم رؤيا النص في خفة أحدهما وثقل الآخر"[3]، وفي قصيدة أخرى "مغربنا وطننا" تتناوب البنية الإيقاعية "مقاطع من "الخبب" وأخرى من "الرمل" مع مقطع عمودي من "الكامل" بتشكيل "قرافيمي" مغاير، وفي قصيدة

[1] – المصدر نفسه، ص17.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص17.

[3] – **يوسف وغليسي: أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين "إسلامية" الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل**..، ص 17.

(الدار البيضاء) نلحظ استهلالا عموديا من إيقاع "الكامل" تليه حركة أولى على عتبات الدار البيضاء التي ما عادت بيضاء، بل استحالت بيداء مقفرة بإيقاع "رملي" تأملي هادئ، مذيلة بمقطع طافح بحنين الرجوع على إيقاع "المتقارب" ثم حركة ثانية برثم جديد يقوم على إيقاع "الطويل" في انسكاب حر ومدور"[1].

- وبناءً على هذا التقطيع يقرّ "وغليسي" أنّ الشاعر قد تجاوز عادات الشعراء وأهل العروض المعاصرين، التي تأبى –حسبه– استعمال بحر مركب كالبحر الطويل في القصيدة الحرة.

- وفي "اصطلاح الوهم" للشاعر "مصطفى دحية" يذكر أنّ قصيدة "كأس من رماد" قد احتوت على خمس تشكيلات إيقاعية كاملة تمثلت في كل من (المتقارب، المتدارك، الرجز، الخبب، الوافر).. وفي "مدد من مشكاة الغيب" التي استهلها الشاعر بمقطع عمودي من وزن "الطويل" بقيت مع ذلك مشكلة تشكيلا حرا[2].

ويضيف "وغليسي" أنّ الشاعر قد تفرّد أيضا ببنيته الإيقاعية التي يراها تتكئ أحيانا على الإرث الموسيقي "الخليلي" ثم سرعان ما تتنكر له، كما في قصيدتي "سيرة ذبابة الخل" و"بدايات للمخاض"... لتبحث عن إيقاعها الخاص[3].

- أما في: "البرزخ والسكين" للشاعر "عبد الله حمادي"، فيشير إلى أنّ الشاعر قد فسح المجال لنصوصه الشعرية كي تقدم نفسها بنفسها، وهي تجارب شعرية متباينة الأشكال والرؤى...، وما يلاحظه "وغليسي" في هذه المجموعة الشعرية هو بروز وجهين شعريين مختلفين لهذا الشاعر، فكلاهما يعكس مرحلة من حياة الشاعر وتجربته الشعرية "وجه أول فيه سماه من أثر "عبد الله حمادي" القديم الداعي إلى ترميم العمود الخليلي يمكن أن نلتمسه في قصائد

[1] – المصدر نفسه، ص17.

[2] – ينظر: **يوسف وغليسي: "اصطلاح الوهم" للشاعر مصطفى دحية**، ص 7.

[3] – المصدر نفسه، ض7.

(أغنيات الجزائر) و(قصيدة الجزائر)... و(حلم أزيله) التي تتميّز بموضوعها "الوطني" الواضح إيقاعها الخليلي المتصاعد وأفقها الخيالي المحدود"[1]، ويرى أنّ هذا الوجه هو امتداد لتجربة (الهجرة إلى مدن الجنوب) أو(تحزب العشق يا ليلى)، الذي تطبعه بعض التقاسيم الشعرية الجزائرية المعروفة كملامح صاحب "الإلياذة" في (أغنيات الجزائر).

أمّا الوجه الثاني فهو الوجه الحداثي الذي يعكس البيان الشعري (ماهية الشعر) الذي يتصدر "البرزخ والسكين"، ويرى "وغليسي" أنّه يتميّز على صعيد الموضوع بالكلية، خلافا للوجه السابق الذي يوسم بقصيدة الغرض..

وعن ملامحه البنيوية يورد أنّ سماه تتجلى من لا عقلانية اللغة وتوهج الصورة وغموضها الفني الجميل إضافة إلى هدوء النغم الإيقاعي "الذي يستمد وجوده من ذاته بالدرجة الأولى لا من أي إيقاع خارجي جاهز".. ويشير إلى أنّ هذا الوجه الشعري هو نص مفتوح يتجدد بتجدد القراء والقراءات، ولا سبيل للقارئ له ما لم يتسلح بذوق نفاذ وثقافة معرفية عالية وخلاصات تراثية[2].

- وفي ختام المقال يورد "وغليسي" أنّ هذه المجموعة الشعرية التي هي بين "رؤيا" الوجه الثاني و"تشكيل" الوجه الأول، لهي واحدة من روائع "عبد الله الحمادي" التي تعدّ مرحلة انتقالية بين عالمين شعريين، هذا المنجز الشعري المميز الذي يشكّل إضافة فنية للتجربة الشعرية الجزائرية.

[1] - **يوسف وغليسي: "البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي**، النصر، 7 جوان 1998.

[2]- ينظر: المصدر نفسه.

2. 3. 4 – الرؤيا الصوفية:

يشير "وغليسي" في دراسته إلى العديد من النصوص التي تحفل بالرموز الصوفية والنظرة الإنسانية، ويمكن أن نستعرضها فيما يلي:

- يورد بأنّ أهم ما يميّز قصائد "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير"هي تلك الرؤيا الصوفية، والنظرة الإنسانية الشاملة، والتأمل الفلسفي العميق، والغموض... إضافة إلى الإيقاع الغنائي الراقص..[1]

- كما يشير، في سياق آخر، إلى أنّ "علال سنقوقة" –في مجموعته القصصية: "ليل وحلم ونوارس"– قد اغترف من "الواقعية الاسلامية" في إطار ما يسميه "أرسطو" ب: "التطهير"، حيث وظّف العديد من الجمل والرموز بما يخدم موضوعه ويتماشى مع آماله.. " إني أحلم بامرأة أخرى... وجهها وجه "سمية"... صاف مثل الحليب الأبيض.. هادئ كهدوء أي امرأة فاضلة... كنت أحلم برجل آخر وجهه نوراني دفاق تهزه الكلمة، فيهب مثل "عمار" أسد يزأر... وفرسا يصهل.."[2]، ويورد أيضا في قصتي "الآنسة فلانة" و"امرأة جميله جدا" العديد من الرموز الصوفية..، ويستشف "وغليسي" ذلك من خلال ما أورده القاص "كنت أحلم دائما أن أراك كما القديسة نائمة في صفوية الدير... أو كمريم الرمز... آه يا عائشتي... كم ران على رأسي طيفك العطري... رأيتك ذات مرة في الحلم وقد تلطمت بخمار أسود تنضح من أنسجته رياحين الجنة.."[3].

وما يميّز هذه القراءة أنّ "يوسف وغليسي" قد أغدق عليها بصور فنية وصبغها بلغة نقدية إبداعية.

---

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير".**

[2] – **يوسف وغليسي: ليل وحلم ونوارس.**

[3] – المصدر نفسه.

- ونلحظ أيضا في:"حبارة" للقاص جمال فوغالي "أنّه قد استجلى الرموز الصوفية التي تمثّلت خاصة في قصة "اعترافات لامرأة من ضياء" فهنا "تتشظى اللغة الصوفية أجواء سادرة في ملكوت اللقاء المستحيل، وكلمات نارية نورانية مضمّخة بعبير تلك الأجواء (الحلول، الروح، التهجّد، التطهر، الجلال، الصلاة، سدرة المنتهى، التوهّج...)، هي فضاءات روح متصحّرة، أجدبتها الأيام العجاف، فارتسمت نخلة خاوية تحن إلى روح أخرى..."[1]

- أما في: "الدلالات الصوفية في "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي" فإنّنا نجد أنّ "وغليسي" قد أخذ حيزا معتبرا في دراسته للدال المعجمي، حيث أشار إلى أنّ هناك العديد من البنى الدالة التي رآها منطلقا لاستكشاف الخفايا الدلالية للنص، وانطلاقا من هذا الافتراض راح يتقصى العديد من الدلالات المعجمية المشكلة لرباعيات آخر الليل فتراءى له أنّها تنتظمها محاور دلالية ثلاثة، هي كالآتي:

أ – محور السفر والرحيل: وتشكله الوحدات المعجمية الآتية: (تعدو، المطاف، مبحر، معبر، مسرى، ارتحلت، اختراق...).

ب – محور العروج والارتقاء: وتجسده هذه الوحدات (السماء، السدرة، الطور، الإمارة، الغمام، العرش، المرقى...).

ج – محور الأحوال والعوارض: وتشكله ألفاظ من طراز: (التمني، الصحو، ابتهاجي، مريب، رجاء، الحب، دموعي، تقاسي، هيامي، صريعا...).

ومن خلال هذه الثلاثية الدلالية يلاحظ "وغليسي" أنّ "الحقل الأول هو محور الطريق إلى المراتب الصوفية القصّية، بينما المحور الثاني هو محور الإرتقاء في سلم العالم "الملكوتي"، أما الحقل الثالث

[1] – **يوسف وغليسي: "حبارة" للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة**، ص 5.

فهو محور الطوارئ التي تطرأ على المتصوّف وهو يعبر تلك "المقامات.."[1]..، ومع ذلك، فإنّه يقرّ بأنّ "رباعيات آخر الليل" تكاد تخلو من "المصطلح الصوفي" إلّا قليلا، من مثل: الارتقاء (ذكرت أربع مرات)، الصحو(ثلاث مرات)، الوجد (مرتين)، التجلي (مرة واحدة)، وما عدا ذلك هناك بعض التشكيلات اللغوية العامة التي تشير إلى عوالم يمكن أن توصف بالصوفية، ولكن الشاعر يعبّر عنها بلغته الخاصة... إضافة إلى وجود بعض "المعادلات المعجمية" -في أحيان قليلة- من شأنها أن تحلّ محل بعض الاصطلاحات الصوفية، ويورد "وغليسي" أمثلة عن ذلك؛ كعبارة "وحدة الالتحام" التي قد تؤدي مدلول "الحلول" الصوفي، وأيضا كلمة "صريعا" التي تؤدي مدلول "الفناء" على أساس أنّ "كليهما حالة تلاش عن الوجود الحسّي، وفقدان آني للوعي من جراء الذوبان في المحبوب.."[2]

- ويرى "وغليسي" أنّ في استعاضة الشاعر عن "المصطلح الصوفي" بالحالة الصوفية، خلافا لمرحلة ما قبل الرباعيات، دليل على تطور في الرؤيا الصوفية لديه، من اللغة المستعارة إلى التجربة الأصيلة[3].

- وبالانتقال إلى الدال الرمزي، نجد أنّ الناقد قد استجلى العديد من الدوال الرمزية ذات المدلولات الصوفية، ويشير إلى أنّ "النور" أحد أبرز هذه الدوال الرمزية "حيث يتواتر 05 مرات كاملة (الرباعيات: 08، 12، 17، 24، 27) فضلا عن توابعه الدلالية: السراج (مرتين)، الضياء (مرتين)، الوهج (مرة واحدة) ولا تكاد تخلو دلالات هذا الرمز عن السر الكوني العرفاني الذي يطمح الصوفي إليه في رحيله... هو الصورة المعرفية لحالة "الكشف" التي يحلم بها... هو الإشراق الروحي الفياض الذي يأمل أن يفيض قلبه به"[4]، ووسط هذا الزخم الرمزي يورد "وغليسي" طائفة من الرموز التي اقتبست من التراث كرمز: "الطور" الذي يرى بأنّه إشارة صوفية إلى صورة (موسى عليه السلام)، والطور (طوى) هو موضع تكليم

[1] - **يوسف وغليسي: الدلالات الصوفية في رباعيات آخر الليل**، ح: 1، ص 8.

[2] - المصدر نفسه، ص8.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص8.

[4] - **يوسف وغليسي: الدلالات الصوفية في "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي "**،ح: 2، ص 08.

الله لموسى، هو نقطة تقاطع بين عالمي "الناسوت" و"الملكوت"، وهو فضاء للتجلي الرباني، عكسه الشاعر صورة حالمة لغاية مرتقاه الصوفي... ويورد أيضا رمز "السدرة" التي تدل على عروج صوفي إلى فضاء سماوي.. ويستلهم محنة "أصحاب الأخدود" رمزا للعذابات التي تلاقي الصوفي في مسراه إلى التطهّر برؤية "المطلق"[1].

ويضيف "وغليسي" أنّه ومثل التجارب الصوفية، استعان الشاعر برمز المرأة بوصفها معراجا ووسيطا جماليا للوصول إلى "الجمال المطلق" باعتبار أنّ المرأة في المنظور الصوفي مظهر للتجلي الإلهي، وقد استدلّ على ذلك بأمثلة شعرية كثيرة. وفي ختام المقال يخلص "وغليسي" إلى: أنّ الشاعر في رباعياته هذه التي تميّزت بلغة فلسفية تأملية هادئة وبتأملات وجودية كونية صوفية يحاول أن يكون أقرب إلى "عمر الخيام" منه إلى عامة المتصوفة العرب "ذوي اللغة الفنائية المتوهجة الخاصة التي تفيض سكرا ووجدا وشطحا...، وخاصة أنّه يسعى إلى أن تستقل كل رباعية من "رباعيات آخر الليل" بمحمول فكري خاص، لتتوحد تلك المحمولات في رؤيا صوفية عامة"[2].

- كما يورد أيضا أنّ "أول الغيث" قد حفل برؤى عميقة ضاربة في أصل إيماني ثابت، ذو فيض صوفي عارم، يحاكي متعبدا راهبا متبتلا يبتغي العروج إلى سدرة الخالق لنيل المغفرة... ولكن ذلك لم يمنع الشاعر من نزع "خرقته الصوفية –بين حين وآخر– ليستحيل إنسانا واقعيا ثوريا يزلزل عرش "السلطان" بروح خفية نفاذة يتوسل لها بما أوتي من ذكاء فني وقدرة خارقة تقوم على أجرأ المغامرات التجريبية وأحدثها في حقل الكتابة الشعرية.."[3]، ويقرّ "وغليسي" أنّ هذا ما جعله يطلق على هذه التجربة "الرباوية" الفريدة –على حد تعبيره– اسم "القصيدة

[1] – المصدر نفسه، ص8.

[2] – المصدر نفسه، ص8.

[3] – **يوسف وغليسي: أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين "اسلامية" الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل**، ص17.

الكرنفالية"، وذلك لما تحفل به من تنويعات إيقاعية غريبة وانزياحات لغوية (معجمية وتركيبية) وكثافة تخييلية وتداخلات نصية[1].

- وفي: "اصطلاح الوهم" للشاعر "مصطفى دحية"، فإنّه يرى بأنّ لهذا الشاعر وجها متفرّدا في الحضور الشعري الجزائري؛ فهو متفرّد بغرابة النص.. بمعجمه الخاص الذي يريده أن "ينحدر من "ذيل التعريفات" واصطلاحات "القاشاني" وحروف "الرسالة القشيرية".. بالدلالة لا المعنى وبالتجربة لا بالمصطلح، متفرد بتركيبته اللغوية التي تلتقي مع العربية في وحداتها المعجمية وبنيتها القاعدية، ثم سرعان ما تفترق عنها بما تحمله من إيحاءات ودلالات مجازية تخييلية (انحرافية)"[2].

والملاحظ من خلال ما سبق تميّز "وغليسي" في استجلاء هذا الركام من الرؤى والرموز الصوفية التي عالجها بأسلوب نقدي وإبداعي كشفت عن مقدرته وملكته اللغوية الفذّة التي التمسناها في مواقف عديدة من هذه النصوص.

2. 3. 5 - التجريب:

- يشير "وغليسي"، من الوجهة البنائية الفنية، إلى أنّ جل القصص في: "ليل وحلم ونوارس" قد نسجها القاص "علال سنقوقة" على طريقة "التقطيع" وهي من الطرق الحديثة في الكتابة القصصية حيث "ينشطر الحدث القصصي –في ضوئها– إلى جملة من المقاطع المستقلة شكلا، ولكنها متّصلة بوشائج داخلية، غايتها تفادي النسج الهندسي المستوي، المتسلسل منطقيا كما هو معروف في القصة الكلاسيكية. كل ذلك فضلا عن استثمار لغة "الأنا"

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص17.

[2] – **يوسف وغليسي: " اصطلاح الوهم " للشاعر مصطفى دحية**، ص 07.

في تقصي أصقاع الوجدان بوساطة "تيار الوعي" أو الحوار الداخلي "المونولوغ" وتلك ثمرة من ثمار التحليل النفسي في الأدب، جاء بها –تطبيقيا– جيمس جويس على الآداب العالمية"[1].

- إضافة إلى ذلك، فإنّ ما يلاحظ في قصص "سنقوقة" هو تلك التراكمات السردية الرتيبة التي هيمنت على أساليبه التعبيرية، ويذكر "وغليسي" أنّه بالرغم من تلك التراكمات فإنّ القاص قد "استطاع أن يخفّف من وطأتها بلغته المتميزة الشفافة... إذ تنساب نهرا شاعريا دافقا ينسيك أنّك أمام مجموعة قصصية، بل يطوف بك في عوالم الشعر وجناته الكوثرية ينحث تماثلية العاجية من قاموس ثري، كثيرا ما يلتقي، بإيعاز من الكاتب، من التراكيب التعبيرية القرآنية، مع ندرة نادرة في التركيب اللغوي، أو التركيب المفكك"[2].

- وفي سياق آخر يذكر أنّ "رؤى الساعة الصفر" للشاعر "عبد الوهاب زيد" تعدّ أيضا إحدى الإضافات الفنية الجادة للتجربة الشعرية وقد تجلى ذلك من خلال التشكيل المكاني للقصيدة، إضافة إلى بعض المحاولات التجريبية على المستوى الإيقاعي "فمن بين ثلاثة وعشرين قصيدة.. هناك 07 قصائد عمودية و11 قصيدة حرّة، وقصيدتان اثنتان يزاوج فيهما بين العمودي والحرّ، وثلاث قصائد عمودية أصلا، ولكنها مشكّلة تشكيلا مكانيا حرا... وهي طريقة جديدة في التشكيل الشعري الجزائري، لا أعرف لها مثيلا إلا في قصائد محدودة..."[3]، ويرى أنّ هذا التشكيل من شأنه أن يخفّف من روتينية النمط العمودي.

- ويشير "وغليسي" إلى أنّ التجريب قد بلغ أوجه في قصيدة "إغاثة الأمة بكشف الغمة" التي تداخلت فيها أحدث التقنيات الشعرية "من استحضار النص الشعري القديم بطريقة "حوارية" تخريبية إلى الاتكاء على "اللانص التاريخي/ تاريخ مدينة فاس... إلى تضمين النص

[1] – **يوسف وغليسي: ليل وحلم ونوارس.**

[2] – المصدر نفسه.

[3] – **يوسف وغليسي: "رؤى الساعة الصفر"**، ص 6.

القرآني ونصوص المقريزي بطريقة خاصة مستوحاة من الفن التشكيلي تعرف بـ "الكولاج"، هذا التداخل النصي الكرنفالي يعكسه تداخل إيقاعي ثري، يتوزع –هندسيا– بين الحر والعمودي والحر المدور، مثلما ينشطر –وزنيا– بين الرجز والخبب والطويل..."[1]

- ويضيف أيضا أنّ "أول الغيث" قد حفل بجملة من النصوص الغائبة التي وظفها الشاعر بأحدث الطرائق التناصية، ويشير "وغليسي" إلى العديد من النماذج، من ذلك قول الشاعر:"يا دار قد خدعوك إذ قالوا..."، الذي يتكئ على قول "شوقي:"خدعوها بقولهم حسناء..."، وغير ذلك كثير..

في ختام المقال يشيد "وغليسي" بمقدرة الشاعر وبثراء أسلوبه التي تجلت في هذه القصيدة: "أول الغيث"، فيورد بأنّه فضاء خصب يغري الناقد السيميائي بالتوغل في أسراره وعلائقه المتشابكة من التشكيل "القرافيمي" للنص، إلى تداخل الأوزان المختلفة، إلى التشكيل الإيقاعي المدور... إلى تداخل النص واللانص على مستوى الخطاب[2].

2 . 3. 6 – البنية الموضوعاتية:

شغل الجانب الموضوعاتي حيزا معتبرا في تحليل ونقد "وغليسي" للعديد من النصوص، فنجده، مثلا، في المجموعة القصصية "حبارة" للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة " يتطرّق إلى أهم العناصر التي وردت في هذه المجموعة؛ فيرى أنّ أي قصة من قصص (احبارة) لا تكاد تخلو –على مستوى شخصياتها الفنية– من شخصيتين متقابلتين (امرأة، رجل) تلخّصان الحياة في كينونتها البشرية المصغرة، فالقصة الفوغالية –في نظره– هي (سبر داخلي لفضاءات الروح ضمن هيولى إنسانية، تتجاوز الأطر الزمكانية)، ويستدلّ "وغليسي" على ذلك في العديد من القصص فـ "مرة تتعارف جنود الروح المجنّدة فتأتلف، كما في قصة (زهرة

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص6.

[2] – ينظر: **يوسف وغليسي**: " **أول الغيث** "، ص 17.

الميلاد)؛ حيث تضحي "البطلة" رغبة في فاقد الساق الأيسر، لتقوم بديلا عن عكازه الخشبي، ثم تبدأ خطواتهما نحو الآتي دربا عابقا بورود هذا الميلاد الجديد، ومرة أخرى تتنافر فتختلف، كما في قصة (حلم الهزيج الأخير)؛ يوم أحبها وأحبته.. لكنها تخلّت عنه في الأخير لأنّها ترفض العيش مع رجل آلي...والسبب أنه فقد أحد ساقيه"[1]. هكذا هي إذن قصص "فوغالي"، فرغم زحمة الحياة وما يقاسيه المحبّون، فإنّ الغلبة في الأخير تبقى لصالح الائتلاف الروحي، في أغلب الحالات.

- وفي سياق آخر، نجد أنّ "وغليسي" قد استهل في جسم المقال الموسوم بـ:"لمن تهتف الحناجر؟" بتقديم موجز للقاص والكاتب المسرحي "عز الدين جلاوجي"، وعن مجموعته القصصية التي تحاكي آلام المحرومين.. يستنشقها الكاتب بمرارة.. ويعيشها بصدق، ينشد التغيير بعزيمة ثورية.

- ومن الناحية الفنية، يشير "وغليسي" أنّ هذه المجموعة تتحرك ضمن بنية قصصية كلاسيكية صارمة، تقوم على هندسة مسبقة "فيها من التتالي المنطقي والربط العقلي ما لا يدع مجالا حركيا لتمفصلات الحدث القصصي عبر تداعيات الأزمنة الداخلية وتهويمات المخيلة الفنية وشطحات اللغة..."[2]، وبناءً على ذلك يقدّم نموذجا من هذه المجموعة القصصية (أنا لست زهرة)، حيث يبدأ القاص بتوطيء للحدث بـ "مقدمة" يحاكي فيها هموم وآلام طالبة محاصرة من قبل ذئاب بشرية، مفصحا عن رغبتها في ارتداء الحجاب (وهو ما لا يرضي والديها)، ويورد "وغليسي" أنّ العقدة هنا تكمن في تضحية الفتاة بدراستها في سبيل رغبتها، لأنّها تسعى إلى إرضاء الله، فهي لا ترى نفسها جسدا، بل عقلا تسمو به.. وإلى هنا يأتي حل العقدة..

[1] – **يوسف وغليسي: " حبارة " للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة**، ص 5.

[2] – **يوسف وغليسي: "لمن تهتف الحناجر؟" للقاص عز الدين جلاوجي**، ص 09.

حيث تدخل عليها صديقتها ووالديها فيباركون لها صنيعها، فتعود هذه الفتاة إلى مقاعد الدراسة بحجابها الذي طالما تمنت ارتداءه.

- ويشير "وغليسي" أنّه بناءً على هذه الشاكلة ينسج القاص بقية قصصه "بما يحوّلها إلى نماذج جامدة أحادية المدلول، لا تقبل أكثر من قراءة (بالمفهوم الهيرمينوطيقي للقراءة)"[1]، وفي مقابل ذلك يرى "وغليسي" أنّ هذه القصة محل الدراسة -(لمن تهتف الحناجر)- تعدّ نموذجا فريدا لا ينسحب عليه هذا البناء الكلاسيكي.

- أمّا على الصعيد المضموني في (مواويل للحب والحزن) و(ياءات الحلم الهارب) فيورد "وغليسي" أنّ الشاعر يتحلى بروح وطنية عربية مسلمة حد النخاع، وهوالذي يبكي وطنه المطعون بحرقة وأسى، ويستعطف الخالق أن يرفق به[2].

- كما يشير الناقد إل أنّ أهم ما يميز الشاعر "مصطفى دحية"، في اصطلاح الوهم، هو تفرّده بخصوصيته الموضوعاتية؛ فهو -كما يرى "يوسف وغليسي"- يتحول إلى "مركز ثقل كوني، وملتقى للثقافات الإنسانية التي تتقاطع على مساحته النصية من "أساطير هندية" ونصوص قرآنية وأسماء أجنبية وفضاءات مكانية وشخصيات تراثية..."[3]، ويضيف "وغليسي" أيضا أنّ الشاعر قد أقبل على مغامرة بالغة الجرأة والخطورة (من الوجهة الأخلاقية) "إذ يغرق في تفاصيل الجسد الأنثوي، بعدما كانت المغامرات السابقة بسيطة ومسطّحة، تكتفي بالطواف "الغزلي" على السطح الجمالي"[4].

---

[1] - المصدر نفسه، ص9.

[2] - ينظر: **يوسف وغليسي: محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب)**، ص 17.

[3] - **يوسف وغليسي: " اصطلاح الوهم " للشاعر مصطفى دحية**، ص 7.

[4] - المصدر نفسه، ص7.

ومن خلال هذا الطرح، يُبرز "وغليسي" العديد من المواضيع التي شغلت مساحة كبيرة في نصوص الكتّاب لعل أبرزها تمثلت في التغني بالروح الوطنية، ومحاكاة آلام المحرومين وقسوة الحياة... كل هذا عالجه "وغليسي" بأسلوب نقدي استعراضي.

2. 3. 7 – التحليل السيميائي:

يعدّ المنهج السيميائي المنهج الكفيل الذي يرنو إلى الكشف عن كيفية إنتاج الدلالة عبر علامة اللغة.. وقد احتل نصيبا وافرا من الدراسة والتمحيص، حيث استقطب –وما يزال– اهتمام العديد من النقاد والدارسين...

وفي هذه الدراسة نسعى إلى الإشارة إلى بعض النصوص التي تناولها "وغليسي" في نقده وتحليله للأعمال الإبداعية متكئًا فيها على هذا المنهج، وتتمثل فيما يأتي:

- يقدم "وغليسي" في: "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي" موضوع هذا العمل الفني معتمدا على تفسير وشرح ونقد مختلف العناصر التي شملها هذا النص، وقد أسفر عن ذلك الخروج بجملة من الآراء والملاحظات، يمكن جملها فيما يلي:

- يكشف "وغليسي" في دراسته لـ:"رباعيات آخر الليل" عن نظرة سيميائية عامة، استهلها بدراسة العنوان الذي يرى أنّه ينشطر شطرين أساسيين "يحيل أحدهما على بنية فنية معينة، بينما يحيل الآخر على فضاء زمني محدد، ولكليهما مدلول صوفي بيّن، فالرباعيات تحيلنا على تراث صوفي خالد في الشعر (الفارسي خصوصا) القديم، بحيث نذكر رباعيات "عمر الخيام" ورباعيات "سعيد بن أبي الخير"... مبتدع الشعر الصوفي..."[1]، بينما يحيل "آخر الليل" على فضاء صوفي قائم بذاته، باعتبار أنّ الليل هو ميقات التجلي الإلهي.

[1] – **يوسف وغليسي: الدلالات الصوفية في "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي"**، ح: 1، ص 08.

- تتكون "رباعيات آخر الليل" من ثلاثين رباعية، ويرى "وغليسي" أنّ للأرقام والحروف أيضا دلالات سيميائية في المنظور الصوفي "بل للرقم 30 بالذات دلالة صوفية مقدسة في ثقافة ما بين النهرين المبنية على أسس تنجيمية، ولعلّ انقسام الخطاب الصوفي في هذه الرباعيات إلى 30 رباعية مستقلة بذاتها ومتصلة بغيرها، هو معادل سيميائي "للمقامات" التي يقطعها الصوفي في طريقه، و"الأحوال" والعوارض التي تطرأ عليه خلالها، بالنظر إلى انفصال هذه المقامات وتباين تلك الأحوال، وتعاقبها جميعا..."[1]

2. 3. 8 – عرض الهنات (تقييم وتقويم):

ما يميّز "وغليسي" في عرضه ونقده للعديد من النصوص والأعمال الإبداعية التي سبق ذكرها، أنّه لم يكتف بهذا التناول وإنّما تجاوز ذلك إلى عرض تقييمي لبعض الهنات التي وقع فيها بعض الكتّاب، ولعلّ من أبرزه تقييمه لمجموعة من الهنات التي وقع فيها "مرتاض" في مؤلفه محل الدراسة، التي أسفر عنها جملة من الملاحظات يمكن إجمالها فيما يأتي:

- يشير بداية إلى أنَّ المؤلف قد أورد في فاتحة الكتاب 6 مبررات كاملة "جعلته يختار لكتابه هذا العنوان بهجائي الغريب (ألف/ ياء) إلّا أنّه –مع الأسف– لم يشر تماما إلى المبرر الجوهري المباشر.."[2]، وفي نظر "يوسف" فإنّ المؤلف كان لزاما عليه أن يبرّر، من باب الأمانة العلمية، أنّ هذا العنوان "مأخوذ مباشرة عن الناقد الفرنسي الشهير (رولان بارث/ – R BARTHES) (1915 – 1980) في كتابه الأشهر (S / Z) الذي يتناول نصا لـ "هنري بلزاك" تتضمن كل كلمة من عنوانه المزدوج حرفا من الحرفين السابقين تماما مثلما يعني عنوان

[1] – المصدر نفسه، ص8.

[2] – **يوسف وغليسي: قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي")**، ص 6.

الدكتور مرتاض (ألف/ ياء) الذي يبدأ بـ (ألف) وينتهي بـ (ياء).."[1]، ويضيف "وغليسي" أنّ ما في المسألة ضير لوأنّه أشار إلى هذه الحقيقة الشكلية.

- وبخصوص الناحية المنهجية، يرى "وغليسي" أنّ هناك اضطرابًا منهجيًا يسيرًا بخصوص المنهج المتّبع في هذه الدراسة؛ فعلى الرغم من إقراره بطبيعة هذه الدراسة التي هي (سيميائية تفكيكية)، فإنّ "يوسف" يرى أنّه لولا بعض المعطيات السيميائية التي وردت –خاصة في الفصل الثالث– إضافة إلى اتّكاء الدكتور على ما يسمى بـ "الأيقونة" ليقترب بواسطتها أكثر من مضمون النص، فلولا "هذه الذاتية الصغيرة، وغيرها قليل لما لاحظناه فرقا عند (الدكتور عبد الملك مرتاض) بين كثير من المناهج الحديثة المتداخلة.."[2]، ويضيف قائلا بأنّ هذه الخطة "السيميائية التفكيكية" التي سلكها المؤلف في هذا الكتاب الشعري لا تختلف كذلك عن الخطة "البنيوية" التي سلكها في كتابه "النص الأدبي: من أين وإلى أين؟"..، ومن ذلك نرى أنّ "يوسف وغليسي" الذي مع إقراره بفضل الدكتور "عبد الملك مرتاض" وعن إنتاجاته الإبداعية وصرامته المنهجية في جل كتاباته إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من الوقوع في بعض الهنات والأخطاء المنهجية..كالخلط في بعض الأحيان بين المناهج وتداخل بعضها ببعض...

- ويضيف "وغليسي" أيضا أنّ الفصل الأول من الكتاب هو دراسة عروضية خالصة، لذلك كان الأحرى بمرتاض إلحاق هذا الفصل بالفصل الأخير الذي يتناول الجانب الإيقاعي، وهذه ضرورة منهجية غفل عنها... إضافة إلى كونه قد أقصى الصورة الشعرية فلم يفرد فصلا خاصا بها.

- ملاحظة أخرى تعرض لها "وغليسي"، فيما يخص اللغة النقدية، فمع إقراره أنّ "مرتاض" له قدرة لغوية نقدية تمتاز بقوتها وسلامة تراكيبها إلّا أنّه اكتنفها "استطراد كثيرا ما يحيد به وبنا

[1] – المصدر نفسه، ص6.

[2] – المصدر نفسه، ص6.

عن السكة لينقلنا إلى سكة أخرى، ثم يعود بنا من حيث انطلقنا! ولست أدري كيف يرتضي لنفسه ذلك في مقام كهذا، وهو العليم الخبير بشؤون "البحث العلمي"..."[1].

وفي ختام هذا المقال يقرّ "وغليسي" أنّ هذا الكتاب يبقى إثراءً كميا ونوعيا متميزا للمكتبة النقدية الجزائرية.. ولا شك –من خلال هذه القراءة– أنّ "يوسف وغليسي" قد وُفّقَ إلى حد بعيد في عرض ونقد هذا المقال من خلال إحاطته بجميع الجوانب؛ بدءًا بذكر صاحب النص وأعماله الإبداعية، ثم في استعراضه للكتاب وتناوله من الناحية اللغوية والزمن الشعري، مرورا بالتركيب الإيقاعي وكذا التطرّق إلى منهجية الكاتب..، وصولا إلى تقديم بعض الملاحظات التي استخلصها "وغليسي" من خلال بحثه والمتمثلة في بعض الهنات والأخطاء المنهجية.

فضلا عن دقة الوصف التي تميّز بها الناقد وقوة أسلوبه، وكذا تميّزه بملكة لغوية ونقدية في طرحه وتناوله لهذا المقال.

كما يشير "وغليسي" أنّ "أزهار الحنين" أيضا لم تسلم من بعض الهنات العروضية واللغوية، حيث قدّم العديد من الملاحظات، أهمها:

- بالنسبة للأخطاء الإيقاعية التي تمثلت في بعض الكسور العروضية، يشير "وغليسي" إلى هذا الخلل الذي وقع في قصيدة "غيرة" ذات الإيقاع (الوافر/مفاعلَتُنْ) التي استهلها الشاعر بكسر شنيع: "أغار عليك سيدتي من أمطار تشرين"، والخلل كما يُبيّنه واضح في نقص حركة قبل حرف (من)..
- وفي قصيدة "كلمات خاصة جدا" ذات الإيقاع "المتدارك/فاعلُنْ "تصطدم الأذن الموسيقية بهذا الكسر: "أغدًا ألقاك سيدتي"، ويشير "وغليسي" إلى أنّ الوزن كان يستقيم لو أنّ الشاعر

[1] – المصدر نفسه، ص6.

قال على سبيل المثال: "أغدًا ألقاك أسيدتي"، بإضافة ألف النداء القريب.. وغير هذه النماذج كثير..[1]

- أما من ناحية الأخطاء اللغوية، فيشير إلى بعض الملاحظات، كقول الشاعر: "أمنيات الأمس لم ندركُها" -بضم الكاف- حتى يستقيم له الوزن "الرّملي"، وكان الصواب، في رأيه، أن يجزمها بالسكون، وأيضا قوله: "فكنت أوفى حبيبا"، والصواب هو الجر بالإضافة "حبيب"، وغير ذلك كثير...[2]

وفي ختام هذا المقال يُقرّ "وغليسي" أنّه بالرغم من هاته الهنات اللغوية والعروضية إلّا أنّه يشيد بموهبة هذا الشاعر.

- أما عن دراسته لـ: "بنية الخطاب الأدبي -عرض ونقد-".. فإنّنا نجد أنّ "وغليسي" قد أحاط في جسم المقال بجميع الجوانب التي تعرّض لها "خمري" وتناولها في دراسته، وقد أسفر عن ذلك الخروج بجملة من النتائج والملاحظات، يبرزها "وغليسي" في هذا المقال على النحو الآتي:

- يرى "وغليسي" أنّ "بنية الخطاب الأدبي" هو "محاولة نظرية للإحاطة بتضاريس المغامرة النقدية الجديدة، مع محاولة اختزال الزمن المعرفي بينها وبين النصوص النقدية العربية القديمة.."[3]، ويرى أنّ تلك المغامرة النقدية قد أصابها "التشويش والغبن" -على حد تعبير المؤلف-.. ويعزى هذا التشويش -في نظر المؤلف- إلى عاملين أساسيين: الأولى تكمن في عدم هضم النقاد العرب لتفاصيل النقد الجديد وسياقاته الحضارية، مع تطبيقه

[1] - ينظر: **يوسف وغليسي: الشاعر "خضر بذور" يقطف (أزهار الحنين)**، ص 7.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص7.

[3] - **يوسف وغليسي: بنية الخطاب الأدبي لـ: "حسين خمري" عرض ونقد:** ص 7.

على النص الأدبي دون مراعاة لخصوصياته، أما العامل الثاني فيتمثل في تعوّد القارئ على اصطياد الأفكار نفسها من النص الأدبي، وتأسيس خطبة حوله لإرجاعه إلى نموذج إيديولوجي مسبق[1].

- يورد "وغليسي" أنّ الكاتب في مستهل حديثه عن قضايا النقد الأدبي، قد تعرّض إلى قضايا النص الأدبي، من باب أنّ الحديث عن الأول دون الثاني هو إخلال بالعملية الأدبية.. ثم يستجلي الكاتب ثلاث علاقات بين النص النقدي والنص الإبداعي:

1 – علاقة تبعية (تابع بمتبوع)

2 – علاقة لغوية (العلاقة هي العمل الأدبي ذاته)

3 – علاقة منطقية.

ويشير "وغليسي" إلى أنّ الكاتب من خلال العلاقة الثانية قد طرح تساؤلا مفاده أنّه إذا كان كل من النص الأدبي والنص النقدي إنتاجا لغويا بالدرجة الأولى، فكيف يتم التفريق بين هاتين اللغتين؟.. وبناءً على هذا استعار الكاتب من الباحث التونسي "عبد السلام المسدي" مصطلحي "اللغة الموضوعة واللغة المحمولة" ليُثبت في الأخير "بتحليل الباحث الأكاديمي" أنّ الأولى هي لغة الإبداع الأدبي، بينما الثانية هي لغة النقد..[2]

– وقد ذكر أيضا أنّ هذا الباحث قد تطرّق إلى العديد من النقاط الهامة في مجال النقد وعن ماهيته، ومراحله التي وإن اختلفت من منظور نقدي لآخر، فإنّ هناك –حسب رأي المؤلف– مراحل ثابتة تعدّ اللبنات الأساسية في العملية النقدية التي تتمثل بداية في الإحاطة بالنص أو الذي يسمى بـ: (ما قبل القراءة) والمتمثل أساسا في الإطار النقدي للمنهج النقدي المتّبع..، ثم تأتي مرحلة

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص7.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص7.

التفسير والحكم... كما أشار أيضا إلى حديثه عن الموقف النقدي الذي يتمثل في مجموعة من الخطوات المنهجية يعمل بها الناقد قصد التحرّي في معنى من المعاني أو تحليل عناصر النص الأدبي، ويشير "وغليسي" في هذا الصدد أنّ المؤلف قد ميّز بين ثلاث مواقف، أفرز كل واحد منها مجموعة من النظريات والمناهج النقدية، وهي:

- موقف "ما قبل النص" (الاتجاه النفسي).

- موقف "في صميم النص" (الاتجاهات الجمالية).

- موقف "ما بعد النص" (الاتجاهات الأيديولوجية/الواقعية والاجتماعية والإسلامية).

ومن خلال هذه المواقف يورد "وغليسي" أنَّ المؤلف قد أدرج النقد العربي في مجمله ضمن هذا الأخير، أي أنّه نقد إيديولوجي مهما اختلفت المسميات والمناهج...

كما يشير إلى أنّ الكاتب قد تطرّق أيضا إلى الحديث عن أطراف العملية الإبداعية والمتمثلة في ثلاثية (الكاتب/المنتج، النص/ القناة، القارئ/الناقد)، وأنّ أيّ خلل يصيب أحد أطراف هذه العملية الإبداعية فإنّه ينتج عنه ما يسمى في القاموس اللساني "فشل التوصيل"...[1]

ويخلص "وغليسي" إلى أنَّ المؤلف في ختام كتابه، وبعدما قدّم مفهوما عاما للنقد المعاصر... قد توصّل في الأخير إلى أنَّ النقد ليس مجرد شبكة من العلاقات الميكانيكية أو مجموعة من المفاهيم، وإنّما هو أيضا فن وإبداع.

وفي ختام المقال، وبعد عرض "وغليسي" لأهم القضايا التي تعرض لها "حسين خمري" في هذا المؤلف النقدي..، قدّم مجموعة من الملاحظات، تتلخص في النقاط الآتية:

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص7.

- أنّ الكاتب في تعرضه لمجموعة كبيرة من الإشكالات النقدية الشائكة قد عالجها في صفحات محدودة، وهذا ما جعل المعالجة لا تُوفي الإشكال حقه من الجدال والنقاش.

- أثار الكاتب بعض الأسئلة النقدية المتعلقة بقضايا النقد الأدبي وبطبيعة العملية النقدية ومراحلها وخصوصيات الناقد ومناهج النقد، ويرى "وغليسي" أنّه كان الأحرى به أن يعود إلى العنوان الأصلي للكتاب –عنوان ما قبل الطبع– (بنية الخطاب النقدي)، بدلا من (بنية الخطاب الأدبي) الذي لا علاقة له بمحتوى الكتاب[1].

- أنّ الكتاب نظري، استعرض فيها الكاتب جملة من المسائل ونظريات النقد مع غياب شبه تام لمواقفه النقدية.

- أشار المؤلف في مقدمة كتابه أن هذا البحث محاولة للتنقيب في تراثنا النقدي والبلاغي القديم عن نقاط التلاقي بينه وبين النقد البنيوي، لكن "يوسف وغليسي" يؤكد أنّه لا يوجد أثر واضح لهذا المبتغى أو أي حضور لتراثنا النقدي القديم ما عدا تلك الإشارات الخاطفة عبر الأقسام الأولى للكتاب التي ركّزت على نموذج واحد تقريبا... ويضيف "وغليسي" قائلا بأنّ الكاتب لو استدرك هذه النقطة لكان أضاف شيئا إلى حداثة النظرية النقدية العربية القديمة[2].

ومع ذلك، فإنّ "وغليسي" يشير في ختام المقال إلى أنّ هذا الكتاب يمكن عدّه الأول من نوعه في الجزائر، "من حيث خوضه في شؤون الخطاب النقدي النظري موضوعا، ومن حيث تنصُّله من أحادية المنظور النقدي منهجا، بالرغم من أنّ صاحبه كتبه منذ سنوات... ولكنه لم ير النور إلا في هذا الوقت المتأخر"[3].

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص7.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص7.

[3] – المصدر نفسه، ص7.

وما نلاحظه في هذا المقال هو قوة أسلوب "وغليسي" في طرحه لأهم القضايا التي وردت في هذا المؤلف النقدي، وكذا دقة تعبيره وتميّزه بملكة لغوية ونقدية، إضافة إلى ثقافته الواسعة، ويمكن القول أنّ هذا المقال النقدي قد حقق نجاحه من خلال طرح "وغليسي" لأهم القضايا وإثارته لإشكالات جوهرية وإلمامه بجميع جوانب العمل الإبداعي والفني، وكما قدّم مقاله برؤية جديدة ناقدة، فإنّه ختم أيضا مقاله برؤية ناقدة ومحللة للأخطاء.

- وفي: "رؤى الساعة الصفر" يشيد "وغليسي"، من خلال ما ورد في ثنايا هذه الدراسة، ببراعة الشاعر في توظيفه التناصي.. ومع ذلك تبقى هناك بعض الملاحظات التي وجهها له، يجملها فيما يأتي:

- وقوع الشاعر في بعض الهنات اللغوية، كجهله بقاعدة العدّ والمعدود، ويستشف "وغليسي" ذلك في قوله: سبع وعشرين عاما...، والصواب هو: سبعة وعشرين عاما.

- جهله بقاعدة المنقوص الذي لا ينوّن بالجر في حالة النصب، بل يكون ذلك في حالتي الرفع والجر فقط، ومن ذلك قوله: وضحكت باكٍ.."، والصواب: "وضحكت باكيا.."، إضافة إلى قاعدة الشرط وجوابه، مثل قوله: فإن صرت نارا أصير حطبا، وحق الفعل الثاني أن يجزم (أصر)..

- وجود بعض الهفوات، كالجمع بين حرف التقليل (ربما) وحرف النفي الأبدي (لن) في قوله: "ربما لن نلتقي"، وقوله: "لبقت كالشمس"، وأصل الفعل: "لبقيت" بإثبات الياء[1].

وفي الخاتمة يشير "وغليسي" أنّه مع كل ما ورد سابقا، تبقى (رؤى الساعة الصفر) تجربة شعرية متميزة وإضافة فنية إلى التجربة الشعرية الجزائرية..

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي**: **رؤى الساعة الصفر**، ص 6.

وما نلاحظه في هذا المقال أنّ "وغليسي" قد عالجه بأسلوب فني ونقدي معتمدا فيه على ثقافته وخبرته وملكاته، ويمكن القول بأنّه قد وُفّق في تحليله ونقده لهذا المقال، وهو مقال نقدي متكامل أحاط بجميع الجوانب وخاصة في تركيزه على الجانب الإيقاعي.. وصولا إلى استجلاء بعض الهنات التي وقع فيها الشاعر وقد أخضعها "وغليسي" للفحص والتحليل والتصويب..

- وفي توظيف الشاعر "مصطفى دحية" للشخصيات التراثية في:"اصطلاح الوهم"، يقدّم "وغليسي" نموذجا في قصيدة "عوارف السهرودي القتيل"، فمع إقراره بقدرات الشاعر وثقافته الصوفية العميقة، يرى أنّه في توظيفه للشخصيات التراثية –كما في "عوارف السهرودي القتيل"– يوقع القارئ في نوع من الخلط، ولا يدري إن كان هذا قد عمده الشاعر أو أنّه ناجم عن خطأ معرفي منه "ففي حين توحي كلمة "عوارف" بأنّ المقصود هو الفقيه "شهاب الدين السهروردي" صاحب كتاب "عوارف المعارف" يفاجئنا الشاعر باسم "السهرودي القتيل" وهو بالطبع "شهاب الدين السهروردي" الثاني، أي المتصوف.."[1]

- ومن خلال ما سبق، يتبين أنّ كل المقالات التي تعرض لها وغليسي بالنقد والتحليل.. قد حققت أهدافها، حيث نقد العرض مُركزًا على التشكيل اللغوي والبناء العروضي والرؤيا الصوفية، وكذا الذات والموضوع... وتحليل "وغليسي" النقدي إن دلّ على شيء فإنّما يدل على الملكة النقدية التي يتميز بها إضافة إلى قدرته وبراعته في التحليل الذي عادة ما يرفقه بالتقييم والتقويم.

ولا شك أنّ التقويم عدّ من بين أهمّ الركائز التي يقوم عليها النقد الصحفي عند "يوسف وغليسي".

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: اصطلاح الوهم**، ص 7.

وما يميّز هذه المقالات أنّها قد حفلت بالكثير من المصطلحات الفنية، وقد حققت هذه المقالات أهدافها، حيث ركّز الباحث في دراسته على نقد العرض ملمّا بجميع الجوانب، إضافة إلى إخضاعه العديد من المواضيع للتحليل والنقد بناءً على ثقافته وخبرته وملكاته مضيفا إليه رؤيته الموضوعية.. فهي إذن مقالات نقدية متكاملة.

2. 4 – خاتمة المقال:

يشير "وغليسي" في خاتمة كل مقال إلى موقفه وحكمه النقدي على العمل الإبداعي، وأحيانا يترك المجال للقارئ للحكم على هذا العمل وهذا ما نلاحظه في "رحلة مع السفر في الكلمات للشاعر "عقاب بلخير"؛ حيث دعا القراء إلى الرحيل والولوج إلى عوالم هذه المجموعة الشعرية العبقة بالصور الفنية والرؤى الصوفية التي يرى أنّها إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على صدق تصوير الشاعر وقدرته الفنية المميزة.

وفي سياق آخر، نراه في "اصطلاح الوهم" للشاعر "مصطفى دحية" يخلص إلى أنّ هذه المجموعة هي"جزيرة شعرية نائية لا يقوى على تحديد تضاريسها إلّا واحد من الراسخين في جغرافيا الشعر الحديث وعلم "المقامات والأحوال" القديم..."[1]، ونجد أنّ "وغليسي" قد عالج في هذا المقال مختلف الجوانب المحيطة بهذه المجموعة الشعرية التي عُدّت إضافة فنية جادة للتجربة الشعرية الجزائرية، متناولا فيها الجانب الإيقاعي والمعجمي... إضافة إلى التركيز على خصوصية الشاعر الموضوعاتية وكذا توظيفه للشخصيات التراثية التي حفلت بها هذه المجموعة... وإجراء مسحة سيميائية على عناوين نصوصه وإهداءاته... كل ذلك بأسلوب فني وبلغة ناقدة تحليلية المبنية على عقلية تراكمية من القيم الأدبية والفنية والنقدية.

هذا ونجده في "البرزخ والسكين" للشاعر "عبد الله حمادي" يقدّم هذا العمل مفسّرا ومحللا للأبعاد المختلفة له معتمدا على دقة الملاحظة وقوة الأسلوب، وعلى الانطباعات التي تركها العمل الأدبي

[1] – المصدر نفسه، ص7.

في نفسه، نقلها إلى القراء وفق ذوقه الفنّي وثقافته، دون أن نلغي ذلك الحضور الموضوعي الذي رافقه في معالجته وتحليله لهذه النصوص..

كما نجده في ختام مقاله: "الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة" يدعو القراء للولوج إلى عوالم هذه الشاعرة "لاجئة حب"، ولهم فيها حق الحكم على وجودها الشعري بعد ذلك..[1]

3 – نمط الكتابة النقدية عند "يوسف وغليسي":

استخدم "وغليسي" في تحليله ونقده للمقالات الطريقة الحكمية وكذا الطريقة الانطباعية؛ حيث نجده قد عالج مقالاته بأسلوب نقدي استعراضي معتمدا على حسه النقدي المطبوع بذوقه الفني وثقافته الواسعة دون أن يلغي بذلك الحضور الموضوعي.

ومن ثمة يمكن القول أنّ "وغليسي" قد مزج التقنيتين معا، فكانت مقالاته دوما مطبوعة بحسّه النقدي وذوقه الفني الخاص؛ ففي كل مرة تنهال سيول من المفردات اللغوية والنقدية محملة بثقافته الواسعة وملكته النقدية الممزوجة بالانطباعات التي تركها العمل الأدبي في نفسه، وهذه نقطة تحسب للنقد الصحفي في ارتباطه الوثيق بالنقد الانطباعي في المقالات الوغليسية.

وختاما، وبعد استجلاء هذا الركام الإبداعي لصاحبه المبدع "يوسف وغليسي" خلُصنا إلى جملة من النتائج التي أسفرت عن هذه القراءة، يمكن جملها فيما يأتي:

- استخدم "وغليسي" في طرحه ونقده للمقالات أساليب عديدة، منها الأسلوب الوصفي والتحليلي والتهكمي... حيث ساهمت في التعبير عن المواضيع المختلفة التي تناولها في مقالاته.

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة**، ص 5.

- كانت العناوين موافقة لعنوان النص المنقود، حيث اعتمد "وغليسي" على طريقة الاقتباس إضافة إلى توظيف عنصري الجذب والتشويق، وذلك من أجل شدّ انتباه المتلقي.

كما كانت العناوين مناسبة ومادة المقال...، وقد أصاب "وغليسي" في اختيار العناوين وصياغتهم بدقة.

- استخدم "وغليسي" في البناء الفني لهذه المقالات طريقة الهرم المعتدل، وهي كلها تنتمي إلى نوع المقال النقدي الاستعراضي.

- في مقدمة كل مقال اعتمد الناقد على التمهيد للمواضيع المختلفة التي تطرّق إليها وطرح الفكرة الرئيسية، وكذا الإشارة إلى بعض الجمعيات الثقافية التي ساهمت بشكل كبير في دعم هذا الإنتاج الأدبي. وأيضا تقديم نبذة عن صاحب النص وأعماله الإبداعية... وتاريخ كتابة الأعمال الأدبية والفنية قيد الدراسة، إضافة إلى الظروف التي رافقت هذه الكتابة.

- تناول "وغليسي" في جسم المقال العديد من المواضيع والقضايا النقدية المختلفة وكذا التطرق إلى عناصر العمل الأدبي.. معتمدا على الشرح والنقد والتفسير..؛ ومن ذلك تطرقه إلى قضية التجريب التي تجلت في بعض النصوص، وكذا في استجلائه للرموز الصوفية للعديد من النصوص الشعرية، والإشارة أيضا إلى بعض الطرق المحدثة في الكتابات الإبداعية؛ ومن ذلك-على سبيل المثال- ما ورد في المجموعة القصصية (ليل وحلم ونوارس) للكاتب: "علال سنقوقة"، فمن حيث الوجهة الفنية أشار "وغليسي" إلى أنّ جلّ القصص التي نسجها القاص هي على طريقة (التقطيع)، وهي من الطرق الحديثة في الكتابة القصصية، إضافة إلى استثمار لغة (الأنا) في تقصي أصقاع الوجدان بوساطة (تيار الوعي) أو "الحوار الداخلي".. وهي ثمرة من ثمرات التحليل النفسي في الأدب. وفي قراءته لكتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة: أين ليلاي...) لا يكتفي فقط بإبراز مواطن الجمال في هذا العمل، وإنّما يُرفق ملاحظاته

بتصويب وتقويم لهذا العمل وهو ما فعله في العديد من مقالاته..، ولا يكتفي "وغليسي" بهذا فقط، وإنّما يورد بعض الأعمال المشابهة للعمل الفني محل الدراسة وكذا إجراء مقارنة بين عمل فني وعمل فني آخر، ويستحضر في سياق آخر أهم المؤثرات التي ساهمت في بروز هذا العمل وعن تأثّر كاتبه بأعمال سابقة ونسج كاتب النص المنقود على منوال أدباء بارزين؛ ويبدو أنّ هذا ما أشار إليه من خلال دراسته للمجموعة الشعرية (أزهار الحنين) للشاعر: "خضر بذور"، حيث استحضر "وغليسي" أقطاب المدرسة الرومانسية وهو يقرأ لهذا الشاعر، إضافة إلى أنّ القاموس الشعري الذي يغترف منه هذا الشاعر قريب جدا ومتقاطع إلى حد كبير مع معجم شعراء هذه المدرسة... وفي "احبارة..." المجموعة القصصية لصاحبها "جمال فوغالي" يركّز "وغليسي" على شعرية قصة (حبارة) التي يراها تجاوزت توظيف الرمز التاريخي واستنطاق التراث إلى رمزية اللغة نفسها...، إضافة إلى استجلائه لبعض الرموز الصوفية...، وفي أول الغيث للشاعر المغربي "محمد علي الرباوي" يورد أحدث التقنيات الشعرية التي تمثلت في استحضار النص الشعري القديم بطريقة حوارية... إلى الاتّكاء على اللانص التاريخي... إلى تضمين النص القرآني، وكذا التشكيل الإيقاعي والتجريب... وتوظيف التناص.

كل هذا إضافة إلى مجموعة من القضايا والمواضيع الأخرى التي أخضعها للتحليل والنقد من خلال دراسته للتشكيل اللغوي والإيقاعي للعديد من النصوص الشعرية واستخراج العديد من الدوال الرمزية ودراسته للتقطيعات العروضية وكذا اختلاف البحور الشعرية... إضافة إلى إجراء مسحة سيميائية لبعض النصوص... فضلا عن تقديم ملاحظاته لبعض الهنات والأخطاء المنهجية التي وردت خلال تحليله لتلك النصوص، وذلك باستخراجها وتصويبها، كل هذا إن دلّ على شيء فإنّما على قدرة "وغليسي" ومهارته في معالجة نصوصه ودراستهم من جوانب عديدة ومختلفة.

الفصل الثاني

1–المصطلح: مفهومه وآلياته:

1 – 1 تعريف المصطلح.

1 – 2 المصطلح النقدي.

1 – 3 طرائق صياغة المصطلح وآلياتها:

1 - 3– 1 الاشتقاق.

1 – 3 – 2 النحت.

1– 3 – 3 التعريب.

1 – 3 – 4 الترجمة.

1 – 4 – المصطلح والمنهج.

2 –طبيعة مقاربة إشكالية المصطلحات عند "يوسف وغليسي ":

2 – 1 – الحقل البنيوي.

2 – 2 –الحقل الأسلوبي.

2 – 3 الحقل السيميائي.

2 – 4 – الحقل التفكيكي.

يُعدّ المصطلح النقدي أحد أهمّ مقومات النص الإبداعي، لما يقوم به من ضبط للمفاهيم وتوضيح للرؤى.. والمصطلحات هي دوال لمفاهيم العلوم وهي العمود الذي يقوم به الخطاب النقدي.

وقد شغل المصطلح، وما يزال، مكانة هامة في أوساط الباحثين والنقاد عبر أجيال مختلفة وأخذ حيزا معتبرا من الدراسة والتمحيص، ولا شك في أنَّه يمثّل الجهاز الذي يؤسس لكل علم من العلوم، وتبقى الحاجة له مُلِحَّة على مرّ العصور فلا يستطيع الباحث الاستغناء عن مفاتيحه وأصوله التي تشكّل مبادئ لكل علم من العلوم، كما لا يمكن إنكار الدور الكبير الذي يؤديه في نقل المعارف وتقريب المفاهيم وكذا تحديد المعاني والمدلولات والتعريف بهما...

1- المصطلح: مفهومه وآلياته.

يُشكّل المصطلح مفتاح كل علم من العلوم..، وهو علم له قواعده وأسسه ومناهجه الخاصة. فـ:"مفاتيح العلوم مصطلحاتها. ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميّز كلّ واحد منها عمّا سواه.."[1]، ولا شك أنّ المصطلح يرتبط بوضوح المفهوم الذي يدلّ عليه، ذلك أنّ التصوّر هو"سريرة المصطلح وقلبه النابض، وعليه ينبني منشأه.."[2] وهو يعدّ السبيل الأقصر للتواصل بين الباحثين والعلماء..

وعموما فإنّ "المصطلح" يعدّ "علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيّيْن، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدّها عن مفهومها، أحدهما: الشكل (Forme) أو التسمية(Dénomination). والآخر المعنى (Sens) أو المفهوم (Notion) أو التصور (Concept).. يوحدهما "التحديد أو "التعريف" (Difinition)؛ أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني"[3].

[1] – **عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات**، الدار العربية للكتاب، (د.م)، (د.ت)، ص11.

[2] – **عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2002، ص199.

[3] **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط:1، 2008، ص27، 28.

ويرجع اهتمام العرب بالمصطلحات إلى عهد مبكّر، وقد ازدادت أهميتها خاصة عندما نشطت الحركة العلمية والفكرية "وبدأ عهد الترجمة واحتاج المؤلفون والمترجمون إلى ألفاظ تدل بدقة على العلوم والفنون، وأصبح المصطلح هامًا في تحصيل العلوم، لأنّه يحدّد قصد المؤلف أو المترجم، وأخذ المهتمون بالعلوم يعنون به كثيرا.."[1]، ويعدّ "ووستر" و"شولمان" من أوائل العلماء الذين "ساعدوا في تأسيس علم المصطلح المعاصر. ويعد هولمستورم(Holmstorm) أول من عمل في تأسيس علم المصطلح إبان عمله في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)(UNESCO)، حيث أنشأ ما يعرف الآن بـ إنفوترم(Infoterm).."[2]

وقد اقترح "ووستر" بعض الأسس التي يجب أن تقوم عليها عملية وضع المصطلحات، ومن بينها:

- أن يعبّر المصطلح عن المفهوم بشكل واضح ومباشر.
- يجب الوضع في الاعتبار البناء الصوتي والصرفي للغة المنقول المصطلحُ إليها.
- أن يكون المصطلح قابلا للاشتقاق ما أمكن ذلك..[3]

إنّ المصطلحات –كما هو معروف– هي مفاتيح العلوم؛ فالمصطلح يُعَدُّ كمفتاح لمفهومه أي دالا عليه، ومؤديا إليه، فبكلمة واحدة تعبّر عن المفهوم الواسع، واستعارة لفظ (المفتاح) للمصطلح استعارة قديمة عند العرب وغيرهم، ولعلّ أقدم استخدام لها كان في كتاب (مفتاح العلوم) للخوارزمي.. وتابعه السكاكي في (مفاتيح العلوم)[4].

إضافة إلى ذلك، فإنّ الصياغة اللغوية للمصطلحات تقوم على "البناء الفكري الذي تترجمه اللُّغة إلى مصطلح، وبحسب قوَّة الأمَّة المتحدِّثة للُّغة تكون قوَّة المصطلح في بنائه أو صياغته أو ترجمته ووضوحه

[1] – **أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية**، منشورات المجمع العلمي، (د.م)، (د.ط)، 2006، ص9.

[2]– **سعد بن هادي القحطاني: التعريب ونظرية التخطيط اللغوي (دراسة تطبيقية عن تعريب المصطلحات في السعودية)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ط:1، 2002، ص50.

[3] – ينظر: **سعد بن هادي القحطاني: التعريب ونظرية التخطيط اللغوي**، ص 50.

[4] –ينظر: **محمد حرّاث: راهن البحث المصطلحيّ في الوطن العربي –مقاربة تحليلية نقدية في الواقع والمأمول**، الملتقى الوطني حول: المصطلح والمصطلحية، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة تيزي وزو، ج1، 2014، ص141.

وتعبيره عن المعنى الذي صيغ من أجله.."[1]، "وإذا كان من الثابت أنّ المصطلح لغة واصفة ذات جوهر يعكس حمولة مفهومية، ومعرفية، وثقافية وانتماء إلى ثقافة ما، فإنّ تغريبه يجعل منه لغما عنقوديا موقوتا، لا تمحى ندوبه بسهولة"[2]، ذلك أنّ المصطلحات تحمل في طياتها خصوصيات وقيم الحضارة الأم، ولذلك كان المتلقي العربي بحاجة إلى أن يستقي تلك المصطلحات من مضانها الفكرية دون تغييب للخلفيات والخصوصيات الثقافية التي تشكل مقومات تلك الحضارة..

1-1 تعريف المصطلح:

ينحدر المصطلح من الجذر اللغوي (صلح)، ويشير "ابن فارس" في "معجم مقاييس اللغة".. في مادة "صلح" أنّ: "الصاد واللام والحاء أصلٌ واحدٌ يدل على خِلاف الفَساد. يقال صلُح الشّيءُ يصلُح صلاحًا. ويقال صَلَح بفتح اللام.."[3]، وورد في لسان العرب: "الصلاح: ضد الفساد؛ صَلَحَ يَصْلَحُ ويَصْلُحُ صَلاحا وصُلُوحًا.."[4]، وفي "المصباح المنير": "...و(صَلُحَ) بالضَّمِّ لُغَة وَهُو خِلافُ فَسَدَ و(صَلَحَ)(يَصْلَحُ) بِفَتْحَتَيْنِ لُغَةٌ ثَالِثَةٌ فَهُو (صَالِحٌ) وَ(أَصْلَحْتُهُ) (فَصَلَحَ) و(أَصْلَحَ) أَتَى (بِالصَّلَاحِ) وَهُو الخَيْرُ والصَّوَابُ وَفِي الأَمْرِ (مَصْلَحَةٌ) أَيْ خَيرٌ وَالجَمْعُ (المَصَالِحُ)... وَ(أَصْلَحْتُ) بَيْنَ القَوْم وَفَّقْتُ و(تَصَالَحَ) القَوْمُ و(اصْطَلَحُوا)..."[5]

أمّا الاصطلاح: مصدَرُ اصطَلح وهو "اتفاق طائفة على شيءٍ مخصوص، ولكلِّ علمٍ اصطلاحاتُه"[6]، و"من المؤكد أنّ "المصطلح" مصدر ميمي للفعل "اصطلح" (مبني على وزن المضارع المجهول "يُصْطَلَحُ" بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة)، ورد فعله الماضي (اصطلح) على صيغة الفعل

---

[1]- **علي بن إبراهيم النملة: إشكالية المصطلح في الفكر العربي – الاضطراب في النقل المعاصر للمفهومات**، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط:1، 2010، ص13.

[2]- **لحسن دحو: كاريزما المصطلح النقدي العربي: تأملات في الوعي النقدي وصياغة المفهوم**، مجلة المخبر، العدد السابع، 2011، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري –جامعة محمد خيضر– بسكرة. الجزائر، ص208.

[3] **ابن فارس: معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ج3، ص303.

[4] **ابن منظور: لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مج2، ص516 (مادة: صلح).

[5] **أحمد بن علي الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ت: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ج1، ص345.

[6] **إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية – مصر، ط: 4، 2004، ص520.

المطاوع (افتعل)، بمعنى أنّ أصله هو (اصْتَلَحَ). ومعلوم أنّ العربية في حال وقوع تاء (افْتَعَلَ) بعد صاد (كما هو الحال هنا) أو ضادٍ أو طاءٍ أو ظاءٍ، تجنح إلى قلب تلك الحروف طاء"[1].

غير أن مفهوم المصطلح في اللغات الغربية أو الأوروبية يتكوّن بعامة من عنصرين اثنين "وذلك كما يمثّل في اللغتين الفرنسية والإنجليزيّة «Terminologie,Terminology». ولقد جاء هذا المصطلح مركّبًا من عنصرين اثنين، كما هو معروف، من «Terme» وهو الذي جاء من اللّفظ اللّاتيني« Terminus»والذي معناه الحدّ؛ مضافا إليه اللّاحقة الإغريقية المعروفة «Logos» الواردةُ بمعنى العِلْم. فكأنّه يعني في اللّغات الأوروبيّة بعامّةٍ عِلْمَ الحدّ؛ أي العلم الذي يستطيع وضْعَ الحدود للمفاهيم"[2]. ومن هنا نلاحظ أنّ المصطلح –عند العرب– يحيل عموما على مدلول الصلاح والتوفيق والاتفاق.. وكلّ ما هو نقيض للفساد. والملاحظ أيضا أنّ "مفهوم المصطلح، في اللغة العربيّة، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللّغات الأوربيّة من حيث الاشتقاقُ والمعنى؛ ولكنّه يطابقه من حيثُ الوظيفة والدلالة؛ ففي العربيّة مشتقّ من المصلحة لنزوعه إلى تحقيق منفعة، في حين أنّه في اللّغات الغربيّة مشتقّ من الحدّ لنزوعه إلى تحديد المفاهيم"[3].

1-2-المصطلح النقدي:

يعدّ المصطلح "شفرة الخطاب النقدي وطلعه المثمر الذي لولاه ما كانت المعرفة، وما وقع التواصل.."[4]، وفي ضوء ذلك، يمكن تعريف المصطلح النقدي على أنّه "رمز لغوي (مفرد أو مركب) أُحادي الدلالة، مُنزاحٌ نسبيًا عن دلالاته المعجمية الأولى، يعبّر عن مفهوم نقدي محدَّدٍ وواضح، متّفَق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك"[5].

[1] – **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص21.

[2] – **عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2015، ص19.

[3] – **عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي**، ص 19.

[4] – **عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي**، ص7.

[5] – **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 24.

ولا شك أنّ المصطلح النقدي، بشكل عام، يعدّ "عنصرا أساسيا من عناصر قيام نقد أدبي جاد وفعال في دراسة النصوص الإبداعية، وإبراز مقوماتها الفنية والفكرية، نظرا لما يلعبه من دور حاسم في ضبط المفاهيم وتوضيح الرؤى، ضمانا لموضوعية المقاربة النقدية من ناحية، وتيسيرا للتواصل الدقيق بين المهتمين والباحثين من ناحية أخرى"[1]. ولعلّ من أبرز النقاد والأدباء الذين شكّلت كتاباتهم ريادة فعالة في تناول المصطلح النقدي –قديما– نذكر: "إدريس الناقوري" في مؤلفه (المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة)، و"الشاهد البوشيخي" في مؤلفه (مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب الجاحظ: البيان والتبيين)، وأيضا "أحمد مطلوب " في (مصطلحات بلاغية)..[2]

ومن ثمة، فقد أدى المصطلح النقدي دورا هاما في تأسيسه للخطاب النقدي الذي يخضع لسيرورة العملية النقدية والإبداعية وفق ضوابط منهجية.. حيث ساهم بشكل كبير في التأسيس للمقاربات النقدية بالإضافة إلى تمثّله كحلقة وصل قرّب المفاهيم وأجْلى الرؤى.

1-3 وظائف المصطلح:

ينهض الفعل الاصطلاحي بجملة من الوظائف المختلفة التي يمكن تلخيص بعضها فيما يأتي:

أ –الوظيفة اللسانية: فالفعل الاصطلاحي مناسبة علمية للكشف عن حجم عبقرية اللغة، ومدى اتساع جذورها المعجمية، وتعدّد طرائقها الاصطلاحية ومن ثَمَّ قدرتها على استيعاب المفاهيم المتجددة في مختلف الاختصاصات[3].

[1] – **عبد العالي بوطيب: إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي**، أعمال ندوة: قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، (09-10-11 مارس 2000، ج1، جامعة مولى اسماعيل، كلية الآداب واللغات، مكناس، ص 171.

[2] – ينظر: **محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي**، دار الشرق العربي، بيروت (لبنان)، (د.ط،) (د.ت)، ص 08.

[3] – ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 42.

ب – الوظيفة الاقتصادية: تتمثل في "تخزين كمٍّ معرفي هائل في وحدات مصطلحية محدودة، والتعبير بالحدود اللغوية القليلة عن المفاهيم المعرفية الكثيرة، ولا يخفى ما لهذه العملية من اقتصاد في الجهد واللغة والوقت، يجعل من المصطلح سلاحا لمجابهة الزمن، يستهدف التغلب عليه والتحكم فيه"[1].

ج-الوظيفة الحضارية: تعدّ اللغة الاصطلاحية الجسر الحضاري الذي يربط لغات العالم بعضها ببعض، وهي لغة عالمية بامتياز، إنّها ملتقى الثقافات الإنسانية. وتتجلى هذه الوظيفة خصوصا في آلية "الاقتراض" التي لا غنى لأيّ لغة عنها؛ حيث تقترض اللغات بعضها من بعض صفاتٍ صوتية تظل شاهدا على حضور لغة ما حضورا تاريخيا ومعرفيا وحضاريا في نسيج لغة أخرى، وعلى هذا الأساس يتحول المصطلح إلى وسيلة لغوية وثقافية للتقارب الحضاري بين الأمم المختلفة[2].

1-4 وسائل وضع المصطلح:

1-الاشتقاق: يدلّ الاشتقاق في معناه العام، على (وجود أصل في شيء)، ويعارض (الاشتقاق)، غالبا، (التركيب)، في نظام ترتيب الوحدات المعجمية..[3]، فهو إذن يحيل إلى "نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنًى وتركيبًا وتغايرهما في الصيغة. أو يقال هو تحويل الأصل الواحد إلى صيغ مختلفة لتفيد ما لم يستفد بذلك الأصل..."[4]، ويعدّ الاشتقاق من بين الطرق المستخدمة في تنمية اللغة وتوسيعها، ذلك أنّها تقوم على "تحوير العناصر الموجودة في اللغة، تولدها توليدًا طبيعيا: يحمل ميسم الأصل أو المادة الأصلية ويدور حوله يتصرف على هيئات مختلفة وأبنية يفيد بها معاني مختلفة منوّعة توسيعية، تنظر إلى معنى الأصل العام ولكنها تتخصص عنه بألوان دقيقة من الدلالات"[5]. وتجدر الإشارة إلى أنّ العلاقة الاشتقاقية بين الألفاظ محكومة بشروط ثلاثة لا مناص منها يجملها "وغليسي" فيما يأتي:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 44.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص44، 45.

[3]– ينظر: **سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار** الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، ط:1، 1985، ص128.

[4] – **عبد القادر بن مصطفى المغربي: الاشتقاق والتعريب**، مطبعة الهلال، مصر، د.ط، 1908، ص 9.

[5] **نهاد الموسى: النحت في اللغة العربية**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض (المملكة العربية السعودية)، ط:1، 1984، ص 45.

– الاشتراك في عدد من الحروف لا يتجاوز الثلاثة في الغالب.

– خضوع الحروف –في مختلف المشتقات– لترتيب موحّدٍ.

–اشتراك مختلف الألفاظ في حد أدنى من المعنى الموحّد، أو تقاطعها في قاسم دلالي مشترك، يُقدَّر على الجذر الأصلي لمادة الاشتقاق[1].

وتجدر الإشارة إلى أنّ من أهم خصوصيات اللغة العربية أنّها لغة اشتقاقية، وحاضنة شرعية للتوليد؛ إذ لها القدرة على التنامي والتوالد والانتشار، وبما أنّ اللغة العربية تندرج ضمن اللغات السامية، فلديها قدرة واسعة على الاشتقاق والنمو والتوالد.. ذلك أنّ الاشتقاق سمة تدفع اللغة لتستجيب لكل معطيات العصر وكذا تماشيا مع تحولاته وتغيراته.

2–المجاز: يُقصد بالمجاز استخدام مفردة من مفردات اللغة للتعبير عن معنى جديد لم يكن ضمن دلالاتها في السابق[2]... وهو"استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له أصلًا، أي نقلُه من دلالاته المعجمية (الأصلية أو الوضعية أو الحقيقية) إلى دلالة علمية (مجازية أو اصطلاحية) جديدة على أن تكون هناك مناسبة بين الدلالتين. وهكذا تتحول الكلمة من الحقيقة إلى المجاز"[3].

3 التعريب: هو"نقل الكلمة من العجمية إلى العربية –والمعرَّبُ هي الكلمة التي نُقِلت من العجمية إلى العربية سواء وقع فيها تغيير أم لا– غير أنه لا يتأتى التعريب غالبا إلّا بعد تغيير ما في الكلمة.."[4]، وقد وقع التعريب دون تغيير أصلا، وذلك مثل "بختْ" بمعنى "حظ"، حيث نُقل من الفارسية إلى العربية بدون أن يغيّر فيه شيء، وأيضا مثل "سخت" بمعنى "شديد".. إلّا أنّ هذا النوع

[1] –ينظر: **يوسف وغليسي: آلية الاشتقاق ودورها في تشكيل المصطلحات النقدية الجديدة**، مجلة الدراسات اللغوية، مج9، ع:1، مارس 2008، ص87.

[2] – ينظر: **سعد بن هادي القحطاني: التعريب ونظرية التخطيط اللغوي**، ص 48.

[3] – **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص84.

[4] – **طاهر بن العلامة صالح الجزائري: التقريب لأصول التعريب**، المطبعة السلفية، مصر، د.ط، د.ت، ص3.

قليل.. وأنواع التغيير لا تكاد تزيد عن أربعة؛ فالأول يتمثّل في إبدال حرف بحرف، والثاني إبدال حركة بحركة، والثالث زيادة شيء، والرابع نقص شيء[1].

كما يحيل مصطلح "معرب" أو "الدخيل" إلى كل ما "استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة لمعانٍ في غير لغتها.. هو لفظ وضعه غير العرب لمعنى ثم استعملته العرب بناءً على ذلك الوضع"[2]، ويشير أحد الباحثين أن استخدام المصطلحات المعرّبة لا يخرج عن ثلاث حالات رئيسة تتمثل في:

-استخدام الكلمة الأصلية وكتابتها بالحروف اللاتينية.

-استخدام الكلمة الأصلية، ولكن تكتب بحروف عربية.

-استخدام الصيغة المعرّبة[3].

وخلاصة القول أنّ التعريب هو "نقل اللفظ (ومعناه) من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية كما هو دون إحداث أي تغيير فيه (الدخيل)، أو مع إحداث بعض التغيير فيه انسجاما مع النظامين الصوتي والصرفي للغة العربية (المعرّب)..."[4]

4-النحت: يعدّ النحت ضربا من ضروب الاشتقاق. ومعناه في أصل اللغة "البريُ"، يقال: نحت الخشبَ والعودَ إذا براه وهذّبَ سطوحه..[5]، والنحت في الاصطلاح "أن تعمد إلى كلمتين أو جملة فتنزع من مجموع حروف كلماتها كلمةً فذَّةً تدل على ما كانت تدلّ عليهِ الجملة نفسها. ولما كان هذا النزع يشبهُ النحت من الخشب والحجارة سمّي نحتًا. وهو في الحقيقة من قبيل الاشتقاق وليس اشتقاقا بالفعل. لأنّ الاشتقاق أن تنزع كلمة من كلمة. والنحت أن تنزع كلمة من كلمتين أو أكثر. وتسمى

[1] - ينظر: **طاهر بن العلامة صالح الجزائري: التقريب لأصول التعريب**، ص 3.

[2] - **عبد القادر بن مصطفى المغربي: الاشتقاق والتعريب**، ص 26.

[3] - ينظر: **سعد بن هادي القحطاني: التعريب ونظرية التخطيط اللغوي**، ص 8.

[4] - **واضح عبد العزيز: المصطلح العربي مشاكل وحلول**، الملتقى الوطني الأول حول: المصطلح والمصطلحية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي–وزو، الجزائر، ج2، 2014، ص 420.

[5] - **عبد القادر بن مصطفى المغربي: الاشتقاق والتعريب**، ص 21

تلك الكلمة المنزوعة منحوتة"[1]، أضف إلى ذلك "أنّ الاشتقاق يقوم في أساسه على توليد لفظ من آخر أصل منه في سبيل استحضار معنى جديد، أمّا النحت فيقوم على الجمع بين لفظين أو أكثر في سبيل الاختصار وحسب، دون تغيير في المعنى"[2]. ومن ثمة فإنّ الحديث عن النحت هو حديث في الحقيقة عن مجموعة من المفردات المتجانسة التي تكمّل بعضها بعضا، صحيحة التركيب في مبناها، واضحة المفهوم في معناها، أخذت حيزا مكانيا كبيرا، وحيزا من الزمان طويلا، وصيغت في كلمة واحدة اختصارا وإيجازا..[3]، وإذن، فإنّ هذا المصطلح "يتكون من الحروف الأولى، لعدة كلمات (مثال البسملة/الحوقلة).. و(المنحوتة) اشتقاق لكلمة، من غيرها "[4]. ومجمل القول عن هذا المصطلح أنّه عبارة عن توليد كلمة جديدة بتركيب اثنتين فأكثر، عكس الاشتقاق الذي لا يجمع بين لفظين فأكثر، وإنّما يؤخذ من لفظ واحد.

ويمكن إرجاع النحت إلى أربعة أقسام، تتمثل فيما يأتي:

-نحت "فعلي ": وهو أن تنحت من الجملة فعلا يدلّ على النطق بها أو على حدوث مضمونها، مثل "حوقل" من سبحان الله ولا حول ولا قوة إلا بالله، و"دمعز" من: أدام الله عزّك، و"فَذْلَكَ العدد "أي قال فذلك العدد قد بلغ كذا..[5]، وعليه، فإنّ النحت الفعلي هو عبارة عن اختصار كلمتين أو ثلاث كلمات، أو جملة بأكملها في كلمة واحد، بحيث يكون مفهوم هذا الفعل مطابقا للمعنى الذي تتضمّنه الجملة كاملة.

-نحت "وصفي": وهو أن تنحت من كلمتين كلمة واحدة تدلّ على صفة بمعناهما أو بأشدّ منه: نحو"ضبطر" للرجل الشديد منحوت من "ضبط وضبر"... وأيضا "الصلدم" وهو الشديد

[1] – المرجع نفسه، ص21.

[2] – **فؤاد حَنّا طرَزي: الاشتقاق**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان)، ط: 1، 2005، ص 299.

[3] – ينظر: **فهد سالم خليل الراشد: النحت: مصطلح بين القبول والرفض**، الملتقى الوطني حول: المصطلح والمصطلحية 2–3 ديسمبر 2014، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة تيزي وزو، ج1، ص 159.

[4] – **سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص 209.

[5] – **عبد القادر بن مصطفى المغربي: الاشتقاق والتعريب**، ص21، 22.

الحافز، منحوت من "الصلد والصدم"، ومثل "صهصاق" الشديد من الأصوات من "صهل وصلق" وكلاهما بمعنى صوَّت[1].

-نحت "اسمي": أن تنحت "من اسمين جامعا بين معنييهما، مثل جلمود: نحت من "جلد" و"جمد.."[2]. وقد يتأتى في هذا النوع أن تكون حروف المنحوت عين حروف المنحوت منه ويكون أثر النحت في الصيغة والهيئة لا في المادة...[3]

- نحت "نسبي": أن تنسب شيئًا أو شخصًا إلى بلدتي "طبرستان وخوارزم" -على سبيل المثال- فتنحت من اسميهما اسما واحدا على صيغة اسم المنسوب، فتصير "طبرخزيٌّ" أي منسوب إلى المدينتين كليهما، وأيضا في النسبة إلى "أبي حنيفة والمعتزلة ": "حنفلتي"...[4]، وهذا النوع من النحت يختص بتركيب اسمين اثنين ليصيرا اسما منسوبا واحدا.

إضافة إلى ذلك، فإنّ هناك من يرى بأنّ النحت وسيلة يلجأ إليها واضع المصطلح العلمي في العربية إذا تعذّر عليه الوضع بالوسائل اللغوية العربية الأخرى كالترجمة والاشتقاق..[5]، ولا يخفى أنّ النحت يُستعمل أيضا في سبيل اختصار الكلام والتعبير عنه بكلمة واحد شرط أن يبقى محافظا على المعنى نفسه، وهو يُعدّ في الوقت ذاته إثراء لمفردات اللغة العربية.

5- الترجمة:

على القارئ أن يكون على وعي بالمصطلحات المستخدمة في النص، ذلك أنّ أي عملية إنتاج في أي علم من العلوم تتطلب "ضبط مصطلحاته ضبطا دقيقا والتحكم في استعمالها وفهم سياقاتها وطرق توليدها وظروف نشأتها في لسانها الأصلي. ويطرح هذا الأمر مشكل الترجمة وقضاياها المتصلة

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص22.

[2]- **سمير أحمد معلوف: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز (دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي)**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1996، ص168.

[3]- ينظر: **عبد القادر بن مصطفى المغربي: الاشتقاق والتعريب**، ص22، 23.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص22،23.

[5] - ينظر: **محمد ضاري حمادي: وسائل وضع المصطلح العلمي في العربية**، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 75، ج3، ص579، 580.

بالمفاهيم الأصلية والمفاهيم المنقولة والمعاد إنتاجها في اللسان الهدف.."[1] وهذا الأمر بطبيعة الحال يقود إلى ضرورة الوعي بترجمة المصطلحات ترجمة تخلو من الشوائب والهنات التي تجعلها مضببة تضلل القارئ، ولهذا فإنّ الكثير من الترجمات التي توهم القارئ بالمفهوم الصحيح "تمثّل ضربا من المغالطة والعدول عن المعنى الأصلي الصحيح، وهو ما أدى إلى نشر الأخطاء المعرفية في اللّسان العربي وضخه بمفاهيم ومصطلحات خاطئة التصور غير مدركة للصواب، ممّا زاد الأمور تعقيدا واضطرابا وتفرقة بين الباحثين في مجال الحقل الواحد، فتجد التنوع المصطلحي لمفهوم واحد والمصطلح الواحد لمفاهيم متغيرة ومتطورة.."[2]، ولعل ما يميّز ترجمة المصطلح أيضا هو ارتكازها على "ترجمة المتصورات والمفاهيم لا على ترجمة الدلالات والتسميات، فهي نقل للمتصور في ثوب لغوي جديد للتعبير عن مفهوم في لباس مصطلحي جديد مقيّد بالحقل العلمي ومتصل بالتواصل المعرفي بين أصحاب الاختصاص"[3].

ولعلّ من أهم الركائز التي يقف عليها المترجم في علم المصطلح، للظفر بالترجمة الملائمة، تتمثل في المراحل الآتية:

- "إدراك المتصور الذي نشأ فيه المصطلح وتولّد عنه.
- إدراك المفهوم المرتبط بهذا المتصور.
- إدراك الحقل الدلالي الذي نشأ فيه المصطلح.
- اختيار المصطلح المناسب وفق الشروط السابقة مع علاقته بالإمكانيات اللسانية (المعجمية) التي تسمح بها اللغة الهدف من اشتقاق ونحت وتوليد وتركيب.. لإخراج المصطلح ملائما لخصوصية اللغة الهدف"[4].

[1] – **خليفة ميساوي: المصطلح اللّساني وتأسيس المفهوم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2013، ص 27.

[2] **خليفة ميساوي: المصطلح اللّساني وتأسيس المفهوم**، ص27، 28.

[3] المرجع نفسه، ص 75، 76.

[4] المرجع نفسه، ص 78.

ولهذا تعدّ الترجمة بمثابة الجسر الذي تعبر من خلاله المعارف والعلوم.. من لغة إلى لغة أخرى، فهي مبدأ من مبادئ التواصل والتفاعل مع الثقافات والحضارات المختلفة..

ومن خلال ما ورد سابقا، فإنّه لا يخفى أنّ هذه الآليات التي استخدمت في صياغة المصطلحات (النحت، الاشتقاق، التعريب، الترجمة...) قد كانت لها مساهمة فعّالة ودور كبير في انتشال الكثير من المصطلحات وبعثها إلى الحياة وتنميتها، ذلك أنّ المصطلحات عُدّت حلقة وصل من خلال مقاربتها بين الثقافات والحضارات كما كان لها دور بارز في تأسيسها للعديد من العلوم والمعارف.. لذلك كان لزاما الارتكاز على تلك الآليات لتقريب تلك المعارف وتطويرها للعلوم.

1-5- المصطلح والمنهج:

لا شك في أنّ المصطلح والمنهج يرتبطان ارتباطا وثيقا، فهما يمثّلان وجهان لعملة واحدة، ولا سبيل لفصل أحدهما عن الآخر، كما أنّ حضور المصطلح يُشكّل "عنوانا للمنهج المعتمد في الدراسة النقدية، هو الذي يتولى الإفصاح عنه فينوب بذلك عن الباحث الذي قد يسكت عن منهجه فيكتفي بتطبيقه دون الإعلان عنه أو الإشارة إليه. من هنا تكمن أهمية المصطلح في الدراسة النقدية، فهو المعين الرئيسي على ضبط ميكانيزمات اشتغال المنهج النقدي.."[1]، ومن ثمة، فإنّ استخدام مصطلحات بعينها يشكّل علامة على المنهج المتّبع بِعدّها مرشدا أساسيا لتبين منهج الناقد "وإذا ما تعددت المصطلحات من مصادر منهجية مختلفة، يمكن لإحصاء بسيط أن يكون كافيا لإظهار المنهج الغالب أو المنهج الحاضن لمناهج أخرى تجيء هامشية"[2]، لذلك، فلا جدوى من "معالجة القضية الاصطلاحية منفردة، بذاتها ولذاتها، مفصولة عن القضية الأمّ (إشكالية المنهج)"[3]، ومن ثمة، يحيل استعمال مصطلحات معينة في العملية النقدية على المنهج المتّبع في الدراسة.

[1] **عبد الحكيم الشندودي: نقد النقد –حدود المعرفة النقدية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، د.ط، 2016، ص37، 38.

[2] **حميد لحميداني: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)**، منشورات دراسات سال، المغرب، ط:2، 2014، ص18.

[3] **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 57.

كما يمكن القول أنّه لا سبيل إلى الفصل بين ثنائية المصطلح والمنهج، ذلك أنّ الحديث عن أيّ منهما يستدعي بالضرورة حضور الآخر، فهما كلّ متكامل.

2- طبيعة مقاربة إشكالية المصطلحات في النقد العربي المعاصر عند "يوسف وغليسي":

تطرّق "وغليسي" إلى إشكالية التعددية المصطلحية في العديد من مؤلفاته، لعلّ أهمها كتابه الموسوم بـ: "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، وقد أجمل العديد من إشكاليات هذه التعددية المصطلحية؛ منها ما يرتبط بتعددية المفاهيم الناتجة عن اختلاف التصورات والخلفيات الفكرية والفلسفية والأيديولوجية لكل باحث مما ينجرّ عنه تشعب الرؤى والتصورات فيقع خلط والتباس على مستوى الحد المصطلحي للمفهوم.. وقد اتّبع "وغليسي" منهجا عالج فيه أساسيات ومرتكزات الخطاب النقدي ينصب على تقسيم مادة هذا الخطاب إلى حقول دلالية (الحقل البنيوي، والحقل الأسلوبي، والحقل السيميائي، والحقل التفكيكي)، فنجده في كل حقل يقدّم تمهيدا نظريا يستعرض فيه المفاهيم والتعريفات المختلفة وكذا عن نشأة تلك المناهج (في الثقافة الغربية والعربية) مع ذكر أبرز الأعلام الذين شكّلت أعمالهم ريادة فعالة في التأسيس لها، ثم يقوم باستنباط المصطلحات المتعددة الخاصة بكل منهج.. وفي هذه الدراسة نسعى إلى تقديم مسحة عن هذه القراءة المصطلحية التي تناولها هذا الناقد، وقد وقع اختيارنا، في ضوء ذلك، على نماذج معيّنة من كل حقل؛ فالحقل البنيوي تضمّن (البنيوية الشكلانية والمحايثة وكذا البنيوية التكوينية)، بينما اخترنا من الحقل الأسلوبي (الأسلوب والأسلوبية) و(الانزياح)، في حين تطرقنا في الحقل السيميائي إلى (السيميائية والسيميولوجيا)، وفي الحقل التفكيكي تناولنا (التفكيكية) و(التناص والتناصية).

- 2 – 1 – الحقل البنيوي:

يشير "وغليسي" في مقدمة حديثه عن البنيوية أنّه سيقتصر في هذه الدراسة بالتركيز على البنيوية اللسانية؛ ذلك أنّ البنيوية تستمد روافدها من مجالات شتى (من ألسنية سوسير، وأنثروبولوجية ليفي شتراوس، ونفسانية جان بياجي وجاك لاكان..) وهو الشيء الذي يجعلها تتّخذ أشكالا متعددة ومختلفة.

وفي خضم حديثه عن البنيوية يشير إلى أنّ هذا المصطلح "لم يكن إلّا تتويجا لجهود ألسنية سابقة، تأتي على رأسها جهود المدرسة السوسيرية (التي قد تسمى أحيانا "حلقة جنيف") بزعامة العالم اللغوي السويسري الكبير فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure (1857-1913) مؤسس اللسانيات الحديثة.."[1]، هذا العالم الذي ما لبث أن هجر الدراسات اللغوية التاريخية، في شكلها المعروف بـ (النحو المقارن) "الذي انشغل بدراسته وتدريسه ردحا من الزمن، وراح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق اللغوي الآني، التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللغة والكلام) و(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية) وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع بعد ذلك في أحضان الفكر الشكلاني"[2].

-الشكلانيون الروس Formalistes Russes (1915 – 1930):

يشير "وغليسي" أنّ (الشكلانية الروسية) لم تكن تمهيدا لنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، ويضيف أنّ تسمية (الشكلانيين الروس) تُطلق على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين هما:

أ- حلقة موسكو (1915 – 1920) التي تأسست بجامعة موسكو، بزعامة "رومان جاكبسون" الذي يعزى إليه تأسيس هذا "النادي اللساني" رفقة ستة طلبة، وتهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل)..

ب- جماعة الأبوياز Opojaz (1916): تعني هذه التسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية)، وقد تأسست هذه الجماعة بمدينة سان بترسبوغ، وقد اتّخذ أعضاؤها من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة..، كما يضيف "وغليسي" روافد أخرى للبنيوية

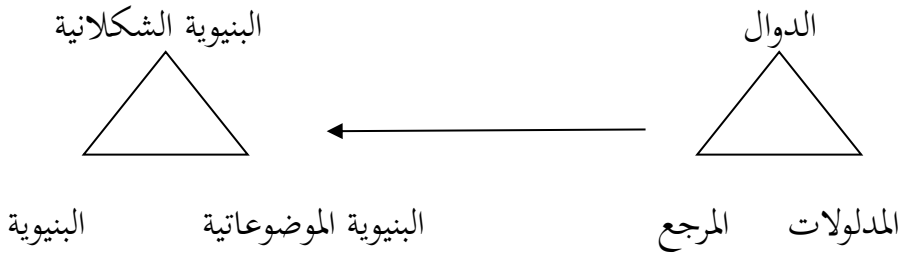
[1] المصدر نفسه، ص 111، 112.

[2] المصدر نفسه، ص 113.

المتمثلة في شكل حلقات لغوية، كـ: حلقة براغ "Cercle de Prague" (1926 – 1948)، وجماعة "Tel Quel" (1960)..[1]

2-1-1 التعددية المصطلحية في الحقل البنيوي:

قسّم "وغليسي" المدرسة البنيوية بمفهومها النقدي إلى ثلاث اتجاهات: (بنيوية شكلانية، وبنيوية تكوينية، وبنيوية موضوعاتية)، وبعد اقتراحه لهذا التقسيم الثلاثي يقوم بتبسيط هذه الاتجاهات وسحبها على زوايا المثلث الدلالي (دال، مدلول، مرجع).. "حيث ترتكز البنيوية الشكلانية على الدوال، مثلما ترتكز البنيوية الموضوعاتية على المدلولات، بينما تستند البنيوية التكوينية إلى مرجعية العلاقة الدلالية وسياقاتها الاجتماعية"[2] مثلما هو مبيّن في الشكل الآتي:



الشكل 1: رسم تخطيطي يوضّح تمركز الاتّجاهات البنيوية على زوايا المثلث الدلالي لدى "وغليسي"

وإضافة إلى ذلك، فقد سعى "وغليسي"، من خلال هذا التقسيم الثلاثي، إلى دراسة الجهاز الاصطلاحي الخاصة بكل اتّجاه من هذه الاتّجاهات، التي تتمثل فيما يأتي:

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص 113، 114.

[2] – المصدر نفسه، ص 120.

2-1-1-1 البنيوية الشكلانية:

أ- البنية(Structure) والبنيوية (Structuralisme):

يشير "وغليسي"، من خلال دراسته لمصطلح البنية (Structure)، أنّها امتداد لجملة من المفاهيم الموزّعة على حقول معرفية مختلفة، لعلّ أهمها مفهوم المجموعة في الرياضيات، ويبدو أنّ هذا ما ذهب إليه "جان بياجيه " في مؤلفه: "البنيوية "؛ الذي رأى أنّها "تجاوزت الأبحاث التطوّرية التي تتناول ظواهر منعزلة وأخذت بطريقة المجموعات للنظام اللغوي المتزامن"[1].

كما يشير أنّ مفهوم هذا المصطلح في اللسانيات الحديثة كان يعبّر عنه بمصطلح النسق أو النظام.. ويضيف أنّه كما تشتق البنيوية من البنية، "فإنّ كلمتي البنية(Structure) بالرسم الفرنسي والإنجليزي الموحد أو(Structura) اللاتينية، والبناءConstruction بالرسم الموحّد أيضًا مع فارق في النطق، أو (Constructioاللاتينية) كلتيهما، تمتدان إلى الفعل الفرنسيDétruire (بمعنى: الهدم والتقويض والتخريب) الذي يمتد تأثيله إلى الفعل اللاتينيStruere بمعنى: تنضيد المواد(Empilerdes Matériaux)، أو التأسيس والبناء والتشييدBâtir. كما أنّ هذا الفعل اللاتيني المتكئ على القاعدة (Stru) ينحدر من الصيغة الهندو أوربية(Ster) بمعنى المد والنشر والبسط والتوسع (Etendre)"[2].

ومن خلال تتبّع "وغليسي" للجذور اللغوية لهذا المصطلح، فإنّه يرى أنّ هذه الدلالات المعجمية لا يستوي معناها إلّا باستكمال المفهوم في بعده الاصطلاحي الذي يحيل على مدلول "النسق" التي تنتظم من خلاله عناصر البنية، حيث حصر "جان بياجيه" خصائصها في ثلاثة عناصر، وهي: (الكلية والتحولات والضبط الذاتي)؛ فالكلية تحيل على التماسك الداخلي للعناصر التي ينتظمها النسق، بينما التحولات تفيد أنّ البنية نظام من التحولات لا يعرف الثبات، فهي دائمة التحول والتغير وليست شكلا جامدا، أمّا الضبط الذاتي فهو الذي يتكفل بوقاية البنية وحفظها حفظا

[1]- **جان بياجيه: البنيوية**، ت: عارف منيمن وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط: 4، 1985، ص 7.

[2]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 121.

ذاتيا، بحيث ينطلق من داخل البنية ذاتها، لا من خارج حدودها..[1]، وكل هذه العناصر تستهدف دراسة البنية اللغوية للعمل الأدبي معزولا عن سياقاته الخارجية.

ووفقا لهذا التصوّر يستدل "وغليسي" بمثال "دي سوسير" في تمثيل هذا النظام بلعبة الشطرنج؛ حيث لا تتحدد قيمة قطعة الشطرنج في ذاتها، وإنّما في ارتباطها بموقعها على الرقعة، وهو الشيء نفسه بالنسبة لقيمة الكلمة في النظام اللغوي، حيث تتحدد قيمتها بمقابلتها مع الكلمات الأخرى، ويضيف قائلا أنّ هذا الكلام لا يختلف عن الفكرة التي أقرّها "عبد القاهر الجرجاني" الذي تطرّق لها قبل محاضرات "دي سوسير" بقرون؛ حيث سلب اللفظة المفردة من مزيّتها الذاتية، مُرجعا كل ذلك إلى السياق المعنوي التركيبي الذي ينتظمها، ومن ثمة، فلا فرق –عند "يوسف وغليسي"– بين "نظم" "الجرجاني" وبين "نسق" "دوسوسير" من هذه الناحية، إذ كلاهما يؤدي مفهوم البنية؛ حيث يتحدد مفهوم العنصر بشبكة العلاقات التركيبية التي تنظم هذا العنصر مرتبطا بالعناصر الأخرى في الشبكة ذاتها..[2]، ويردف قائلا أنّه إذا كان كل ذلك يشير إلى مفهوم واحد والمتمثل في مفهوم مصطلحStructure، "فإنّ هذا الحد المصطلحي نفسه قد انتقل إلى الكتابات العربية بكيفيات لغوية مختلفة، تقترب حينا من مفهومه الغربي، وتنأى عنه حينا آخر"[3]، وفي خضم هذا يورد "وغليسي" مجموعة من المرادفات الاصطلاحية لبعض الكتابات العربية، نستعرضها في الجدول الآتي:

المصطلح المترجم	مرجع الترجمة
"تركيب، بنية".	"حمد علي الخولي"(معجم علم اللغة النظري) ص271، (معجم مصطلحات علم اللغة الحديث) ص87.
"هيكل، بنية"	"عبد السلام المسدي" (الأسلوبية والأسلوب) ص204
"البناء، التركيب"	"محمد عناني": (المصطلحات الأدبية الحديثة)، ص04

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص121.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 121، 122.

[3] – المصدر نفسه: ص122.

" الهيكل "	"حسين الواد" (البنية القصصية في رسالة الغفران)، ص87.
"بنيان"	"جوزيف ميشال شريم":(دليل الدراسات الأسلوبية)، ص161.
تركيب، نظم، بناء.	"مبارك مبارك":(معجم المصطلحات الألسنية)، ص272.

الجدول 1: البدائل الاصطلاحية للمصطلح الأجنبي Structure، التي اقترحتها الترجمات العربية كما أوردها "وغليسي".

يتبيّن من خلال هذا الجدول بروز مرادفات مصطلحية عديدة (تركيب، بنية، الهيكل، بناء، نظم..) جاءت كلها في مقابل مصطلح مركزي واحد (Structure)، ويبدو أنّ هذه البدائل الاصطلاحية العربية التي أشار إليها "وغليسي" قد توزعت على مفاهيم عديدة متمايزة مما جعل بعضها يتغيّب –في مفهومه– عن المفهوم الأصلي لدلالة هذا المصطلح، وهو الأمر الذي جعله يعقد مقارنة بين هذه المصطلحات ودلالاتها وبين المصطلح الأصل، ويشير في خضم ذلك إلى العديد من الهنات والأخطاء المنهجية التي وقع فيها بعض الباحثين في هذه الترجمة؛ فهو على سبيل المثال يورد ترجمة "حسين الواد" لهذا المصطلح بـ: "الهيكل"، الذي يرى "وغليسي" أنّه أولى بمصطلح Armature الذي يُستعمل في حقول معرفية مختلفة، مثل: (الهيكل العظمي Armature Osseuse)... ويرى أنّ البناء أولى بمصطلح (Construction)..، كما أنّ مفهوم (الهيكل) ينصرف إلى الإطار الشكلي الخارجي، بينما تحيط البنية بكل تلك العناصر المشكّلة للبناء وكذا كيفية انتظام عناصره[1].

وفي سياق الحديث عن البنية، فإنّه يرى أنّ هذه الكلمة أقل الصيغ استعمالا في النصوص العربية القديمة مقارنة بسائر اشتقاقاته (بناء، بنيان، مبنية..)، ويردف قائلا أنّه على الرغم من ندرة هذا الاستعمال إلّا أنّ هناك بعض الكتابات العربية التي تناولتها واتّخذتها موضوعا أثيرا

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص 124، 125.

للدراسة، وهذا ما فعله الدكتور "أحمد مطلوب" في (معجم مصطلحات النقد العربي القديم) وكذا "قدامة بن جعفر" إضافة إلى بعض النقاد الآخرين[1].

أمّا بالنظر إلى مصطلح "Structuralisme" فإنّها قد عدّت من أكثر الترجمات تواترا التي قوبلت بما يقارب العشرين ترجمة، التي أحصاها "وغليسي" كما يأتي:[2]

الترجمة	مرجع الترجمة.
البنيوية (بكسر الباء غالبا).	تعدّ هذه الترجمة من أكثر الترجمات تواترا وأشيعها استعمالا، ومن بين الأسماء النقدية واللغوية العربية التي آثرت "البنيوية": "عبد الكريم حسن"، "عبد الله الغذامي" و"يمنى العيد" و"سامي سويدان"... وغيرهم كثير..
البنيوية (بضم الباء).	"محمد التونجي": المعجم المفصل في الأدب، ج:1، ص195.
البِناوية	"الراجي التهامي الهاشمي": معجم الدلائلية 02 / 247.
البنيانية	أقدم مستخدميها "ريمون طحان" في كتابه: الألسنية العربية (ط2)، ص12، وكذا ميشال زكريا في: (الألسنية) ص 291، و"ميشيل عاصي "و"إيميل بديع يعقوب " في مؤلفهما: (المعجم المفصل في اللغة والأدب) ج:1، ص334..
البنائية	"صلاح فضل" الذي جعل منها عنوانا لكتابه: (نظرية البنائية في النقد الأدبي. أحمد كمال زكي: (النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته)، ص18و24.

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص 125.

[2] المصدر نفسه، ص 126، 127، 128، 129، 130.

البنياوية	"علي زيغور" مذاهب علم النفس(ط:3) ص 169
البِنَوية	عبد الرحمن حاج صالح:(مدخل إلى علم اللسان الحديث (02)، مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، المجلد 1، العدد 2، 1971، ص37، 38.
الهيكلية	وتشيع في عدد غير قليل من الكتابات التونسية عموما؛ لدى "توفيق بكار"، و"حسين الواد" في كتابه: (البنية القصصية في رسالة الغفران)، و"سمير المرزوقي" و"جميل شاكر" في مؤلفهما: مدخل إلى نظرية القصة، ص18، و"محمد رشيد ثابت" في: (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي)، وحتى عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" ط:3، ص 204، الذي يراوح بينها وبين البنيوية.
الهيكلانية	"حسين الواد" في (مناهج الدراسات الأدبية)، ص32، 45. "نجوى الرياحي": (المجلة العربية للثقافة)، تونس، ع: 28، مارس 1995، ص 241.
المنهج الهيكلاني.	"حسين الواد " (في مناهج الدراسات الأدبية)
الستروكتورالية.	اصطنع هذه الصيغة المعربة الثقيلة عبد العزيز بنعبد الله في هذا التركيب: "الستروكتوراليةStructuralisme أي التركيبية" (اللسان العربي، الرباط، عدد23، 1984، ص 165.
التركيبية.	"مجدي وهبة ":(معجم مصطلحات الأدب) ص540. "محمد علي الخولي": (معجم علم اللغة النظري)، ص270.
المنهج الشكلي.	أورده "محمد رشاد الحمزاوي" ضمن: (المصطلحات اللغوية الحديثة)، ص265، وكذا "تمام الحسان " في سياق خاص.

	وفي مثل تلك السياقات هناك من استعمل مصطلح "الوظيفية "..

الجدول 2: مسحة نقدية للبدائل الاصطلاحية العربية المقابلة لمصطلح "Structuralisme".

لقد استخدم "وغليسي"، من خلال ماورد سابقا، آلية الإحصاء في تقديم هذا الكم الهائل من المقابلات الاصطلاحية العربية للمصطلح المركزي الواحد "Structuralisme"، ويرى أنّه لو أضيفت لهذا الكم استعمالات أخرى مشتقة من هذه الأصول الأربعة عشر (المذهب البنيوي، المنهج البنيوي، النظرية البنيوية، المذهب التركيبي، المنهج الهيكلاني) لقارب العدد العشرين مصطلحا (19 ترجمة بالتحديد)[1].

ويبدو أنّ هناك تداخلا واضحا وتشابكا بين مصطلحات عديدة في مقابل المصطلح الأصل "Structuralisme"، إضافة إلى انزياح بعض المصطلحات البديلة عن المفهوم الأصلي للمصطلح الأصل، مما جعله في أغلب الأحيان يتغيب في دلالته عن الدلالة الأصلية للمصطلح وهو الأمر الذي يوقع القارئ أو الباحث في التباس وخلط... مثلما حصل، على سبيل المثال، مع مصطلح "الهيكلية" الذي رأيناه ابتعد إلى حد كبير عن مصطلح "البنيوية"، فالهيكل أو الهيكلية لا يتعدى مفهومهما الإطار الخارجي للشكل، عكس ما نجده في البنوية الذي ينصرف مفهومه في كيفية انتظام عناصره، بحيث لا يفسر الجزء إلا في إطار الكل، كما أنّه يدلّ على الحركية والديمومة.. عكس الهيكلية أو الهيكل الذي يتميز بالجمود والثبات واللاحركية.. لذا فحن نستغرب كيف أنّه جُعل هذا المصطلح مقابلا للبنيوية!!.. إنّه يبتعد تمام البعد عن مدلوله..

أسباب تعددية مصطلح "Structuralisme ":

لم يكتف "وغليسي" بعرض مسحة شاملة عن تلك البدائل الاصطلاحية التي جاءت في مقابل مصطلح مركزي واحد، وإنّما قدّم مجموعة من الملاحظات الخاصة بتلقي هذا المصطلح في النقد العربي، والمتمثلة فيما يأتي:

[1] -ينظر: المصدر نفسه، ص 130.

- يرى "وغليسي" أنّ تلقي الخطاب النقدي للمفاهيم الغربية الجديدة، وبخاصة "Structuralisme"، هو تلقٍ فردي مشتت "تعوزه روح الانسجام والتناسق، قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، وفي حالة العكس فإنّه مطبوع –على العموم– بالتعصب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية؛ فالتونسي يتعصب للهيكلية، والمصري للبنائية، واللبناني للبنيانية والجزائري للبِنَوية.."[1]، وهذا ما خلّف ارتباكا وتشويشا انجرّ عنهما صعوبة الامساك بمصطلح محدّد عند عدد كثير من الباحثين.

- يرى أنّه على الناقد أن يحسم مسألة التنسيق مع ذاته أولًا وبعدها بالتنسيق الاصطلاحي مع زملائه، إذ أنّ هناك بعض النقاد من يدعون إلى مصطلح معيّن اليوم ثم يأتون بعد ذلك بمصطلح آخر، ويشير، في خضم هذا، إلى "حالة الدكتور عبد الملك مرتاض (من البنيوية إلى البِنَوية) الذي دأب على مثل هذه الحركات (الاصطلاحية) التصحيحية حتى وإن كلفته الانقلاب على ذاته، ما دام نشدانه للكمال اللغوي والمعرفي يقتضي هذه التضحية.."[2]، ومثل ذلك فعل أيضا "صلاح فضل" الذي كان يتعصب للبنائية، ثم استقر على مصطلحي (البنيوية) و(المنهج البنيوي) خاصة في كتبه الأخيرة.

- يشير "وغليسي" أنّه ضمن الركام الاصطلاحي السابق توجد بعض المصطلحات لا يُمكن أن توصف إلّا بالرديئة، ذلك أنّها تبتعد عن المفهوم المبتغى، أو لأنّها تحاول أن تشغل ما هو مشغول أصلا وممحض لمفاهيم أخرى، أو لغرابتها، ومن ذلك: "ستروكتورالية"، "بنيوانية"، "بناوية"، "التركيبية"[3]، وعليه صُنّفت هذه المصطلحات ضمن قائمة المصطلحات المستهجنة لغرابتها، ولأنّها أيضا لا تؤدي المعنى الكامل للمصطلح المقابل..

وفي خضم هذا، يؤكد "وغليسي"، من خلال ما توصل إليه، وبعد دراسات سابقة أنّ "(البنييّة) هي النسبة الأصح من حيث القياس اللغوي وأنّ (البِنَوية) أيضا نسبة سماعية صحيحة

[1] – المصدر نفسه، ص130.

[2] – المصدر نفسه، ص 131.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص131.

وخفيفة "[1]، وإلى مثل ذلك أيضا ذهب "عبد الملك مرتاض" الذي رأى أنّ الاستعمال النّحويّ السليم لهذا المصطلح إمّا أن يكون "بنْبيَّة "، أو"بنوي" الذي يراه أخف نطقا، وأكثر اقتصادا لغويا[2].

من خلال هذه الملاحظات التي قدمها "وغليسي" نرى أنّها الأقرب إلى الصواب، فكان الأحرى والأجدر تتّبع الاستعمال النحوي السليم لهذا المصطلح إن أردنا فعلا الامتثال للتطبيق السليم أو الممارسة السليمة، فكان لزاما على الباحث العربي أن يكون على وعي بالمصطلح وآلياته وطرق صياغته...

ولكن بالرغم من ذلك يرى "وغليسي" أنّ "معيار التداول المعاصر لا يقر أيًّا من هذين المصطلحين السليمين، لأنّ (البنيوية) –على علّاتها الصوتية– تبدو بوضوح أكثر اطرادا وأشيع استعمالا.."[3]، وفي السياق نفسه يذهب "مرتاض" إلى القول أنّه "لا مناص من تبرير استعمالنا لمصطلح "البنَويّة" من وجهة، وإظهار فساد الاستعمال الشائع في المصطلح النّقديّ المعاصر وهو: "البنْيَويّة" من وجهة أخراةٍ. وأمّا الذين سيقولون: إنّ الخطأ إذا شاع أمسى استعمالُه حجّة؛ فإنّنا نجيبهم: إنّ الخطأ لا يكون حجة لأهل الخطأ أبدا..."[4]

كما يشير إلى بعض الدراسات اللسانية الغربية المتكئة على النحو التوليدي التي تميّز بين مفهومين فرعيين، حيث يتمثل الأول في مصطلح Structural حينما يتعلق الأمر بالمنهج، أي إلى (البنيوية) أو (اللسانيات البنيوية)، أمَّا الثاني فتخصص له مصطلح Structurel) وذلك حينما يتعلق الأمر بالنسبة إلى البنية. ثم يذكر بعض الباحثين العرب الذين حاولوا محاكاة هذا التمييز أمثال "عبد السلام المسدي" وكذا "بسام بركة"..، ولكن "وغليسي" يرى بأنّ ذلك خطأ وقع فيه الباحثين، وهذا ما يؤكده "جورج مونان" الذي يرى أنّ هذين المصطلحين يدلان على مفهوم واحد، وأنّ ما وقع ناتج عن عدم الاستيعاب ونقص في الفهم أدى بالتفرقة بين هذين المفهومين[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص 132.

[2] **عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010، ص190، 191.

[3] **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص 132.

[4] **عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد**، ص191.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 132، 133.

وإضافة إلى ذلك كله، فإنّنا نجد أنّ مشكلة عدم توحيد المصطلحات عند الباحث نفسه هي معضلة أخرى يجب الانتباه إليها، حيث يتأرجح مفهوم المصطلح الواحد عند ناقد واحد، فلا يستقر على مفهوم محدد؛ فهناك من الباحثين من يستعملون ترجمتين مختلفتين لمصطلح واحد، الأمر الذي يوقع المتلقي في خلط والتباس إضافة إلى التشتت الذي يقع فيه الباحث.

وأيضا تعدد مشارب المصطلح يجعل من الباحث يؤرجح المصطلح حسب ميولاته وثقافته وخلفياته الأيديولوجية... لأنّه ليس من السهل عند العديد من الباحثين أن يستقي تلك المصطلحات من مضانها الفكرية والخصوصيات الثقافية للغة المأخوذ منها.. فكما يقول "فاضل ثامر" أنّ "الأزمة ليست، كما قد يتصور البعض، أزمة مصطلح وترجمته ونقله إلى العربية، بل أزمة الثقافة الثقافات التي أفرزت ذلك المصطلح، أزمة اختلاف حضاري وثقافي بالدرجة الأولى"[1].

ولعلّ ما يشدّ الانتباه أيضا أنّ العديد من "الهيئات المعجمية وهيئات التعريب في الوطن العربي قد صرفت اهتمامها الأساسي لترجمة المصطلحات المتعلقة بالعلوم الطبيعية والتطبيقية (الفيزياء، الكيمياء، الرياضيات، الطب..) وهو اتجاه مشروع طبعا ولم تولِ إلا اهتمامًا جزئيًا أو ثانويًا لترجمة المصطلحات اللسانية والنقدية، وظلت الجهود الفردية للمترجمين واللسانيين العرب هي السائدة معظم هذا الوقت.."[2] وهذا الإهمال طبعا يؤدي بالمصطلحات المقابلة إلى الوقوع في مغبة التشتت والتعدد وصعوبة الاستقرار على مصطلحات موحدة.

وبناءً على ذلك، وبالإضافة إلى ما قدّمه الدكتور "يوسف وغليسي" فإنّنا نرى أنّه من الأجدر بالباحثين والنقاد –لمعالجة الخلط الاصطلاحي ووضع حد له–ضرورة القيام والدعوة إلى توحيد المصطلحات، وعدم الانصراف إلى الجهود الفردية في وضع المصطلح، وفي مقابل ذلك يتعيّن على كل باحث ضرورة الالتزام والخضوع إلى سيرورة أو سياسة منسقة على نطاق المؤسسات والمجامع اللغوية العربية وما ينبثق عنها من هيئات ذات صلة بالتأليف والترجمة والمصطلح.. مع ضرورة الارتكاز

[1] **فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 1994، ص53.

[2] **فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)**، ص174.

على المعرفة اللغوية والسياق الثقافي الذي أُنتج ضمنه المصطلح الأصل، كل ذلك من أجل العمل على توحيد المصطلحات دون الارتكاز على الجهود الفردية في وضعها.

ومهما يكن من أمر يبقى للمصطلح دور كبير في تطوير العلوم وتقريب المعارف، فالمصطلحات تمثل مفاتيح للمعرفة، إضافة إلى تمثلها كحلقة وصل قرّبت بين الثقافات.

ب- المحايثة:

يحيل مفهوم المحايثة على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفي ذاته "فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها"[1].

وتجدر الإشارة إلى أنّ المحايثة(Immanence) قد وردت، في الأصل اللاتيني، بمعنى يمكث، وهو"مفهوم من المفاهيم الرئيسية للفلسفة التأملية التقليدية والمدارس المثالية المعاصرة.."[2] و"يدل لفظ المحايثة أو الكمون على وجود شي ما في شيء آخر وهو بهذا المعنى مقابل للفظ المفارقة أو التعالي(Transcendance). والشيء الكامن في شيء آخر هو الذي يكون موجودا فيه بصورة ضمنية ولا ينتج فيه بفعل خارجي."[3]، فالنقد المحايث هو النقد الذي ينظر إلى النص في ذاته بعيدا عن أيّ مؤثرات خارجية.

و"التاريخ المحايث للفلسفة هو تفسير مثالي للفلسفة على أنّها عملية تحكمها فحسب قوانينها، وأنّها ليست خاضعة لتأثير الاقتصاد والصراع الطبقي والوعي الاجتماعي"[4]. ولما كانت البنيوية

[1]- **إديث كريزويل: عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط:1، 1993، ص391.

[2]- **م.روزنتال، ب.يودين: الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: د.صادق جلال العظم، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص459.

[3] - **جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوبي للنشر، تونس، 2004، ص412.

[4]- **م.روزنتال، ب.يودين: الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: د.صادق جلال العظم، جورج طرابيشي، ص459.

من بين المناهج التي يتموقع تفسيرها للظاهرة حول الظاهرة ذاتها بوصفها كيانا لغويا مستقلا يستمد تفسيراته من قوانينه الداخلية، فقد صارت(المحايثة)، على إثر هذا، مبدأً من مبادئ اللسانيات البنيوية..[1]

وقد وقع اختلاف في ترجمة مصطلح (Immanence) عند العديد من النقاد والدارسين العرب، يورده "وغليسي" كما يأتي:

الترجمة	مرجع الترجمة
الداخلية	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص37.
الباطنية (مبدأ دراسة اللغة داخليا)	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص 65.
"الانبثاق"، "الرؤية المنبثقة"	"صلاح فضل": (نظرية البنائية)، ص11، 18، 114،..، 221.
"الإنية"	"المسدي": (الأسلوبية والأسلوب)، ص135.
"المثولية"	"التهامي الهاشمي": (معجم الدلالية)، ص 02 / 223.
"الملازمة"	"سعيد علوش": معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 112. "رشيد بن مالك": قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص89. "مبارك مبارك": معجم المصطلحات الألسنية:138.
"ذاتي"، "محايث".	"عز الدين اسماعيل" (في ترجمته لكتاب "روبرت هولب" (نظرية التلقي)، ص48، 292، 370.

[1] - **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص134.

"تأصل"، "مثولية".	"سامي سويدان": (في دلالية القصص وشعرية السرد)، ص 27، وأيضا في ترجمته لكتاب "تودوروف"(نقد النقد)، ص 162.
"ملازمة"، "مثولية "	"بسام بركة " (معجم اللسانية)، ص105.
"المحايثة"، "الكمون"	"جلال الدين سعيد" (معجم المصطلحات والشواهد الشعرية)، ص412.
"الحلولية"	"عبد الكريم حسن" (الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب)، ص48.

الجدول 3: البدائل العربية لمصطلح (Immanence).

بعد عرض هذا الكم الكبير من المرادفات الاصطلاحية، يلاحظ "وغليسي" أنّ مصطلح "المحايثة" قد حُظي بحضور أكبر في الترجمات العربية.. وقد وجدناه يُثني على مجهودات "عبد الكريم حسن" الذي يرى أنّه تفرّد عن بقية هؤلاء جميعا، بالوقوف المعجمي المدقق والتقصي المعرفي العميق لدلالات هذا المصطلح في عوالم الفلسفة والتصوف والنقد الأدبي، حيث طالعنا هذا الناقد –"عبد الكريم حسن"– في كتابه (الموضوعية البنيوية) بمقياس جديد مستمد من داخل النقد الأدبي، يحميه من أخطاره الذاتية، ويضمن له صفة البنيوية، وهذا المقياس هو (الحلولية)..[1] ثم استقر هذا الباحث، بعد جهود طويلة ودراسات معمقة، على مصطلح "المحالة " رافضا بذلك مصطلح "المحايثة" لأسباب عديدة، لعل أهمها هو: عدم الشرعية في الاشتقاق من الظروف، "بالإضافة إلى أنّها لا تحمل النواة الدلالية الأكثر أهمية في الأصل اللاتيني للمصطلح وهي "الداخلية "؛ لأنّ محايثة الشيء للشيء لا يمكن أن تعني دخوله فيه، وإنّما مجاورته له أو ملازمته أو ملاصقته..."[2]، وفي سياق آخر يورد "عبد الكريم حسن" أنّ المحالَّةُ "مستوى آخر من مستويات الوعي الموضوعي. فالمنهج الموضوعي يتناول النص من داخله، حيث يحل الناقد في النص مستعيدا بذلك حياة المبدع لنصه ومستبعدا ما يحيط

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص 135، ينظر: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص48.

[2] –**يوسف وغليسي**: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص136.

بالنص من عوامل خارجية."[1]، وهذا يعني أنّ المحالة عند "عبد الكريم حسن" تفيد توحّد كينونة مع كينونة أخرى؛ أي حلوله فيها..[2]

ولكن، مع تقدير "وغليسي" لجهود هذا الباحث، إلّا أنّ هناك بعض الملاحظات والمآخذ التي رأى أنها تشكل عائقا أمام تعميم هذا المصطلح وجعل ترجمته موحدة، لعلّ أبرزها تكمن في أنّ (الحلولية)، التي اقترحها الناقد في وقت مضى، مشبعة بالدلالة الصوفية مما يجعلها تغيب الدلالة النقدية لهذا المصطلح البنيوي..، إضافة إلى أنّه لا يمكن لهذا المصطلح أن يحيط بكافة الحقول المعرفية كـ:(التصوف والفلسفة واللسانيات والنقد الموضوعاتي...)، فليس لزاما عليه تقديم إجابة موحدة عن سؤال تطرحه المعارف المختلفة جملة واحدة[3]. ويورد "وغليسي" أنّه من سوء حظ (الحلولية) و(المحالة) و(التحال) أنّها لم تنل من الشيوع والشهرة ما يتجاوز دراسات "عبد الكريم حسن" وعليه فإنّها لم تستقر على أقلام الباحثين، كما أنّها لم تفلح في بسط نفوذها على بقية المصطلحات الأخرى المستعملة للغرض نفسه..[4] وعلى إثر ذكر هذه الأسباب نرى أنّ "وغليسي" قد استهجن مصطلح (المحالة) ومشتقاتها، ونحن نتّفق معه في ذلك، ذلك أنّ مبررات الناقد هي الأقرب إلى الصواب من خلال الدلالات التي تتضمنها هذه الكلمة، وأيضا وفقا للاعتبار التداولي وكذا قدرة إحاطتها بالحقول المعرفية الأخرى.

وعليه، يُضيف القول أنّه بناء على ذلك، لا سبيل إلى المقارنة بين هذا المصطلح (المحالة) و(المحايثة) "وفقا لمقتضى المعيار التداولي الذي قد تحتكم إليه في ترشيح هذا المصطلح أو إسقاطه"[5]، ومن ثمة نقرّ بأحقية مصطلح (المحايثة) مقابلا للمصطلح الأجنبي (Immanence)عن غيره من الترجمات الأخرى المختلفة.

---

[1]- **عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 2006، ص17.

[2]- ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص17.

[3]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص136، 137.

[4]- المصدر نفسه، ص137، ينظر: محايثة أم محالة؟ الفكر العربي المعاصر، ص86.

[5] المصدر نفسه، ص137.

2-1-1-2 البنيوية التكوينية:

تتأسس البنيوية التكوينية على طروحات "لوسيان غولدمان" التي تنصرف إلى إعادة الاعتبار للنص ومحيطه بحيث لا ينفصلان، ويأتي هذا بعد قصور المنهج البنيوي على الجانب الشكلي وجعل النص بنية مغلقة وهو الشيء الذي جعل منه منهجا عقيما، ولهذا آثرت البنيوية التكوينية إعادة الاعتبار للجانب الاجتماعي الذي يستمد منه النص روافده، ومن ثمة فإنّ هذه النظرية تقوم على مفهومين اثنين متكاملين يتمثلان في: "الفهم(Compréhension)، والشرح (Explication)؛ يضطلع الأول بالبنية الصغرى (البنية النصية) أي الدراسة البنيوية للنص، بينما يتجاوز الثاني ذلك؛ إذ يضع هذه البنية الصغرى في إطار بنية أكبر هي البنية الاجتماعية المحيطة بالنص"[1]، فالبنيوية التكوينية إذن "تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغى "الفني" لحساب الايديولوجي.."[2]، فهي "تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي-الاقتصادي الذي سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنّها مجرد تساوق أو تواز بسيط بين بُنية الأثر الأدبي وبين شروط إنتاجه، الاجتماعية والاقتصادية، وإنّما يعتبرها اندماجًا تدريجيًا بين سلسلة من الجمل أو الكليات.."[3]، ويضاف إلى مفهوم الجمل أو الكليات، مفهوم التماسك. وهذا الاندماج الشامل للجمل الجزئية يحدث انطلاقا من عمليتين أساسيتين هما: الفهم والشرح[4].

ومما هو مؤكد أنّ البنيوية التكوينية "تمتدّ بأصولها إلى فلسفتين هما الفلسفة المثالية، والفلسفة الوضعية، باعتبار أنّ النظرية البنيوية انطلقت في قراءتها من البحث عن "اللوغوس" أو المكون الباني

---

[1]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 146.

[2] - **لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط:2، 1986، ص7.

[3]- **محمد نديم خشفة: تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط:1، 1997، ص9، 10.

[4] - ينظر: **محمد نديم خشفة: تأصيل النص –المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**، ص10.

لتنتهي إلى تفسير البنية السطحية أو التشكيل التعبيري القابع خلف هذا المكون أو هذه الرؤية.."[1] ومن ثمة، احتلت البنيوية التكوينية مكانة هامة عند العديد من النقاد والباحثين وذاع صيتها في الخطاب النقدي العربي باعتباره المنهج الكفيل الذي يرنو إلى إعادة الاعتبار للبنى الخارجية للنص، دون أن يلغي ذلك حضور النص، ومن أبرز النقاد الذين تبنوا هذا الاتجاه: "محمد رشيد ثابت" و"كمال أبوديب" و"يمنى العيد" و"محمد برادة" و"محمد بنيس" و"يمنى العيد" و"سعيد علوش" و"حميد لحمداني"... وقد تنازع هؤلاء، وغيرهم كثير، المصطلح الأجنبي (Structuralisme Génétique)، فعبّروا عنه بمقالات عربية كثيرة قاربت الخمسة عشر مصطلحا، يورد "وغليسي" بعضا منها[2]:

الترجمة	مرجع الترجمة
"البنيوية التوليدية"	"صلاح فضل" في كتابه: (مناهج النقد المعاصر) ص51. "جابر عصفور" في: عصر البنيوية (ترجمة)، ص273، و: النظرية الأدبية المعاصرة (ترجمة)، ص 66. "سعيد علوش" في: (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، ص 134. "شايف عكاشة":(نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي)، ج:3، ص15.
"البنيوية التوالدية"	اصطنعها الباحث العراقي "نهاد التركلي" (اتجاهات النقد الفرنسي المعاصر) ص64.
"البنيوية الدينامية"	انفرد بها "سمير حجازي" الذي استعمل إلى جانبها (البنيوية التوليدية) في مواطن مختلفة من كتاباته: (اتجاهات النقد الأدبي المعاصر) ص 97، 140.

[1] – **نور الدين صدار: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط:1، 2018، ص7.

[2] **يوسف وغليسي: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ص147، 148.

	وكذلك قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص87.
"المنهج الهيكلاني التوليدي"	"حسين الواد" (في مناهج الدراسات الأدبية)، ص61.
"الهيكلية الحركية"	اصطنعها "محمد رشيد ثابث" الذي قد يكون أول ناقد عربي يطبق هذا المنهج، في بحثه الجامعي الرائد: (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام)
"البنيوية التركيبية"	وردت كعنوان لأحد كتب "جمال شحيد"
"البنيوية الجدلية"	"جورج طرابيشي" في ترجمته لكتاب "غارودي": (البنيوية: فلسفة موت الإنسان)، ص 113.
"النقد الجدلي الجديد"	"حميد الحميداني"، (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) ص 11.
"البنيوية الماركسية "	"عبد العزيز حمودة "
"الواقعية البنيوية"	"يمنى العيد"، (في معرفة النص)، ص71.
"البنيوية التكوينية"	تعدّ من أكثر المصطلحات شهرة وتداولا، وهي لا تحتاج إلى حصر مستعمليها، ومن أبرز الأسماء النقدية التي تبنّتها: محمد برادة ومحمد بنيس وعبد الملك مرتاض...

الجدول 4: البدائل الاصطلاحية لمصطلح (Structuralisme Génétique) التي اقترحتها الترجمات العربية كما أوردها "وغليسي".

نلاحظ أيضا، من خلال هذا الجدول، أنّ "وغليسي" قد اعتمد على آلية الإحصاء في لملمة هذا الكم من المرادفات المصطلحية التي قاربت الخمسة عشر مرادفا..

ومن خلال تتبّع "وغليسي" لحفريات الكلمة الدالة على المصطلح الأجنبي (Génétique) فإنّه يرى أنّ الكلمات الأقرب إلى أصل هذا المصطلح هي من نوع:(التكوينية) و(التوليدية) و(التوالدية)، غير أنّه يستبعد كلا من (التوليدية) و(التوالدية)، ذلك أنّ هذين المصطلحين حسب رأيه لهما مجال أقرب إلى اللسانيات خاصة أنّه جرت العادة على جعلهما مقابلا لمدرسة تشومسكي النحوية والمعروفة بمدرسة النحو التوليدي..[1] وفي مقابل ذلك فإنّه يفضل (البنيوية التكوينية) مقابلا وافيا لهذا المصطلح الأجنبي، وذلك لاعتبارين أساسيين؛ الأول يخص الشهرة التداولية الواسعة لهذا المقابل المصطلحي، والثاني يخص مصطلح "الدينامية" التي تعصّب لها "سمير حجازي" بحكم دلالتها على "الحركية" اللازبة بالمفهوم الأجنبي، ويردف "وغليسي" القول بأنّ "التكوينية" بوسعها القيام بكل تلك الوظائف دفعة واحدة "بحيث تحافظ على تداولية المصطلح، وتنوب عن مصطلحات أخرى، تقف إلى جانبه على محور استبدالي واحد (كالدينامية والحركية)، في تضمنها لعنصر الحركة"[2].

وفي سياق آخر، نرى أنّ من أبرز النقاد الذين استخدموا مصطلح "التوليدية" "جابر عصفور" الذي يقول في سياق الحديث عن هذا المنهج: "وهو المنهج الذي يتناول النص الأدبي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، وذلك من منطق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة أو مجموعة اجتماعية بعينها.."[3]، ويضيف: "والواقع أنّ مبدأ التولد مبدأ أساسي حاسم في منهج جولدمان كله، الأمر الذي جعلني أوثر ترجمة "البنيوية التوليدية" على الاجتهادات المقابلة في الترجمة من مثل ترجمة «الهيكلية الحركية» و«البنيوية التكوينية» و«البنيوية التركيبية»"[4]، ويبدو أنّ "جابر عصفور" لم يكتف بهذا الطرح، وذلك من خلال تقديمه لمبرر آخر يؤثر اختياره للبنيوية التوليدية على اختياره للبنيوية التكوينية.. يقول: "ورغم أنّ "التكوينية" أقرب إلى الصفة الأجنبية Génétique من كلمة "التركيبية"، فإنّ صفة "التكوينية" تظل مرتبطة بالمعاني العامة

[1]-ينظر: المصدر نفسه، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص 150.

[3] **جابر عصفور: نظريات معاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.ت)، ص 83.

[4] **جابر عصفور: نظريات معاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 83.

للنشوء وسفر التكوين Genesis الذي هو أول أسفار الكتاب المقدس، لأنّه السفر الذي يتحدث عن تكوين العالم وخلقه من العدم... وسفر التكوين هو سفر الانتقال من العدم إلى الحياة، ومن عالم الجماد إلى عالم الأحياء، وتلك دلالة بعيدة في ترابطاتها الدينية عن أداء المعنى المادي لفعل التولد الطبقي الاجتماعي الذي تشير إليه الدلالة الاصطلاحية لمنهج جولدمان"[1]، وعلى هذا الأساس يردف القول: "ولذلك اخترت عنوان "البنيوية التوليدية" دلالة على منهج لوسيان جولدمان الذي عرضت له في البحث الذي نشرته في العدد الثاني من مجلة "فصول" بالقاهرة في يناير سنة 1981.."[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ الإشكالية التي يطرحها استعمال هذا المصطلح "لا تقف عند حدود اختلاف النقاد في المفهوم والمصطلح، بل ترجع في الأساس إلى تباين مواقف الباحثين في تمثلهم وتصورهم للمنهج التكويني ولجهازه المفاهيمي، وهذا أخطر،.. فمفهوم التكوين ليس رديفا للتوليد أو التركيب كما اعتقد البعض.."[3]، وإضافة إلى ذلك، يرى "نورالدين صدار" أنّ استقراء الأبحاث النقدية الغربية التي وظّفت مصطلح Structuralisme "Génétique يكشف أنّها: "تتفق على استعمال مصطلح ومفهوم موحد، ولم أجد واحدا من الباحثين الغربيين من استعمل مصطلحا آخر غير مصطلح التكوين Génétique، وهو يعني البحث عن العلاقة بين النص الأدبي ورؤية مبدعه والتاريخ، وبهذا تتحقق صفة التكوين للبنية"[4]. كما لم يستعمل "محمد بنيس" مصطلحا آخر للدلالة على البعد التكويني لمنظوره النقدي، وفي مقابل ذلك اكتفى باستعمال مصطلح "البنيوية التكوينية" وذلك "في سياق حديثه عن المبادئ التي ارتكز عليهما "غولدمان". ورغم الإشارة التي وردت في عنوان الدراسة (البنيوية

[1] المرجع نفسه، ص86.

[2] – المرجع نفسه، ص86.

[3] – **نور الدين صدار: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة**، ص 62.

[4] – المرجع نفسه، ص62.

التكوينية)، إلا أنّ "م. بنيس" لم يلتزم بتطبيق المنهج الذي أعلن عنه، واكتفى بالتركيز على المنهج الاجتماعي الجدلي، وعلى المنهج البنيوي الشكلاني"[1].

وختاما نخلص إلى أنّ الدراسات العربية النقدية لم تستقر على مصطلح واحد، ويبدو أنّ ذلك يرجع بالأساس إلى "التفاوت النسبي الذي عرفته قراءات النقاد والباحثين للأصول والمرجعيات الأساسية للبنوية التكوينية، الأمر الذي لم يمكن للبعض منهم من القبض على فكرة البذرة المكونة.."[2]

وخلاصة القول، أنّ الأزمة التي يعانيها الوطن العربي في نقل المصطلح ترجع بالدرجة الأولى إلى تغييب الخصوصيات الثقافية والأيديولوجية للمصطلح الأصل، وهذا ما لاحظناه في العديد من الترجمات العربية المختلفة والمتعددة للمصطلح الأجنبي، وكان ذلك بسبب تغييب العديد من الباحثين والنقاد للمضان الفكرية للمصطلح المترجَم.

كما يمكن إرجاع الفوضى التي آل إليها نقل مصطلح (Structuralisme Génétique) إلى انصراف العديد من الباحثين إلى الجهود الفردية في نقله، وعدم العودة إلى الجهود الجماعية والمجاميع العربية المتصلة بحركات التأليف والترجمة والتعريب...

2-2 الحقل الأسلوبي:

2 -2-1 – لمحة عن الحقل الأسلوبي:

يُعَرَّف الأسلوب عادة بأنّه "طريقة الكاتب الخاصة في الكتابة"[3]، وتحيل كلمة stylus في الأصل اللاتيني إلى الأزميل والمنقاش، وقد استعملت مجازا للتدليل على الحفريّات التي لم تكن سوى الكتابة نفسها[4]، وورد في تاج العروس: "(والأسلوب): السَّطْرُ من النَّخِيل. وكُلُّ طَرِيقٍ مُمتدّ فَهُو أُسْلوبٌ. والأُسْلُوبُ: الوَجْهُ والمذْهَبُ. يقال هُمْ في أُسْلُوب سُوْءٍ. ويُجْمَعُ عَلَى أَسَالِيب. وقَدْ سَلَكَ أُسْلُوبَه:

[1] – المرجع نفسه، ص 65.

[2] – المرجع نفسه، ص70.

[3]– **عدنان بن ذُريل: اللغة والأسلوب**، مراجعة: حسن حميد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط2، 2006، ص151.

[4] –ينظر: **السعيد بوطاجين: الترجمة والمصطلح (دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد)، منشورات** الاختلاف، ط1، 2009، ص124.

طَرِيقَتَه... والأُسْلُوبُ، بالضم: الفَنُّ. يقال: أخَذَ فُلَانٌ في أسَالِيب من القَوْل: أي أَفَانِين منه"[1]، والأسلوب في تعريف من تعريفاته هو"اختيار Choice أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين.. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"[2]، وعليه فالأسلوب في معناه اللغوي لا يخرج عادة عن معنى الطريق البيّن أو اختيار خاص يقوم به منشئ ما في غرض من الأغراض اللغوية..

أمّا الأسلوبية أو (علم الأسلوب) فهو "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره.."[3]، ويذهب "جاكبسون" إلى أنّ الأسلوبية هي "بحث عما يتميّز به الكلام الفني.. عن بقية مستويات الخطاب أولا؛ وعن سائر أصناف الفنون اللسانية ثانيا"[4]، ويرى أغلب الباحثين الغربيين أنّ الميلاد الحقيقي للأسلوبية يعود إلى بدايات القرن العشرين، مع تلميذ "دي سوسير" ومواطنه الألسني السويسري "شارل بالي" الذي أسس لهذا العلم في كتابه الرائد "مبحث في الأسلوبية الفرنسية" (سنة 1909تحديدا) وابتداءً من هذا التاريخ، بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئا فشيئا مهتديا بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعا مع حدود علمية أخرى كالبلاغة وفقه اللغة والنقد الأدبي وعلم العلامات..[5]، ومن ثمة كان من نتائج هذا التقاطع بروز العديد من الاتجاهات المختلفة التي تُعنى بدراسة علم الأسلوب، حيث ظهرت طائفة من الأسلوبيين الذين يُعنَون بمختلف الدراسات الأسلوبية، فاشتقوا لأنفسهم طرائق ودراسات مختلفة، كلٌّ حسب نظرته وميولاته الخاصة للاتجاه الذي ينتمي إليه كل باحث أسلوبي..

---

[1] – **محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: علي هلالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط2، ج3، ص71.

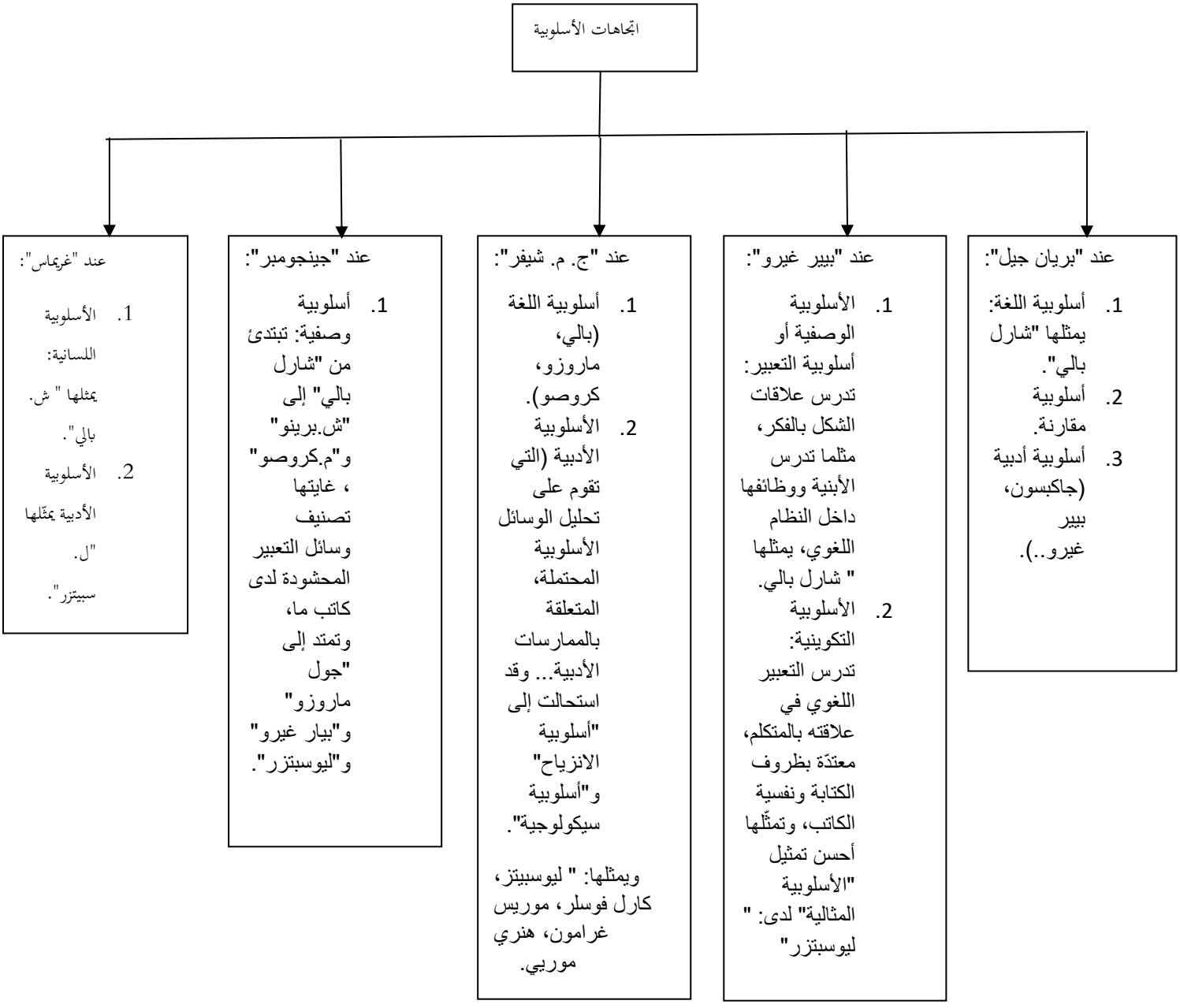
[2] – **سعد مصلوح: الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)**، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002، ص37،38.

[3] **عدنان بن ذُريل: اللغة والأسلوب**، مراجعة: حسن حميد، ص131.

[4] **محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السَعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي**، الدار المصرية اللبنانية، ط:1، 1992، ص23.

[5] ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص175، 176.

إنّ اختلاف المفاهيم عند كل باحث قد أدّى إلى تشعب مباحث الأسلوبية عند تلقيها في الخطاب النقدي العربي، ولهذا ارتأينا عرض اتّجاهات الأسلوبية عند كل باحث التي أوردها "وغليسي" فيما يأتي[1]:



الشكل 2: مخطط توضيحي لمختلف الاتجاهات الأسلوبية.

[1] – المصدر نفسه، ص176، 177.

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أنّ الأسلوبية قد اشتقت لنفسها تسميات مختلفة إضافة إلى بروز استعمالات متمايزة لها، كل حسب المنهل الذي يستقي منه كل باحث معارفه وخلفياته الفكرية والثقافية؛ فهذا "شارل بالي" ينظر إليها من وجهة وصفية لغوية، وهو الشيء نفسه الذي نجده مع "ج م شيفر وماروزو (أسلوبية اللغة) وكذا "جينجومبر"(الأسلوبية الوصفية)، أما "بيار جيرو" فقد ميّز بين أسلوبيتين اثنتين: (الأسلوبية الوصفية، والأسلوبية التكوينية)، في حين نجد أنّ "جينجومبر" قد تحدث عن (أسلوبية وصفية) التي تبتدئ من شارل بالي إلى ش.برينووم.كروصو.. و(أسلوبية بنيوية) التي مثّلها ميشال ريفاتير، وعند "بريان جيل" نجد أنّ تصنيف الأسلوبية قد أخذ ثلاث اتجاهات (أسلوبية اللغة، أسلوبية مقارنة، أسلوبية أدبية)..

ومن ثمة، يمكن القول أنّ تعدد مشارب الأسلوبية دفع لها إلى أن تتّخذ أشكالا مختلفة ومتعددة، وهذا أدى بطبيعة الحال إلى بروز مدارس عديدة لها.. لذلك فلا غرو أن نصادف هذا التنوع من المفاهيم وتعدد المناهج وطرق البحث الراجع إلى تعدد الاتجاهات كل حسب المدرسة التي يستقي منها الباحث الأسلوبي مضانه الفكرية والثقافية.

كما أنّ استفادتها من اللسانيات والبنيوية والشكلانية الروسية، والبلاغة والتداولية.. قد جعلت مشاربها تتعدد بتعدد هذه المدارس، وقد فرضت عليها هذه العلاقات المتشعبة في الإفادة والاستفادة منها، أخذًا وعطاءً.

2-2- 2 – التعددية المصطلحية للأسلوب والأسلوبية Style et stylistique

يشير "وغليسي" في مقدّمة حديثه عن الأسلوب أنّه يحيل عادة، عند الغرب، إلى التميّز الفردي للعمل الأدبي، أما الأسلوبية –في التنظيرات الغربية– فإنّها تمثّل جسرا يربط اللسانيات بالنقد الأدبي (كأنّه تعبيد لطريق عتيق شقته البلاغة القديمة)..[1]، وبخصوص المقابلات العربية لمصطلح"

[1] – ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص182.

Stylistique"، فإنّه يرى أنّ هذا المصطلح قد انتقل إلى الوطن العربي بتسميات قليلة متقاربة، يُجملها فيما يأتي:[1]

المقابل العربي	مرجع الترجمة
الأسلوبية	يعد من أكثر المصطلحات شيوعا، حيث هيمن على معظم الكتابات العربية.
الأسلوبيات	سعد مصلوح (الأسلوب –دراسة لغوية إحصائية– ط3 ،156. رابح بوحوش (البنية اللغوية لبردة البويصيري)، ص9.
علم الأسلوب	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص 88. المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص 137. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص 277. وكذا اختصت بها مجمل الكتابات المصرية..
علم الأساليب	نجدها عند بعض الكتابات اللبنانية خصوصا، منها: (معجم اللسانية) لـ: "بسام بركة "ص 194، و(معجم المصطلحات الألسنية) لـ: "مبارك مبارك"، ص272، وكذا: (الأسلوبية من خلال اللسانية) لـ: "عزة آغا "، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، 1986، ص 84.
علم الإنشاء	استعملته "عزة آغا ملك"، في نطاق محدود جدا، مقابلا للمصطلح الأجنبي.. (الأسلوبية من خلال اللسانية، ص83).

الجدول5: المقابلات العربية للأسلوب والأسلوبية Style et stylistique كما أوردها "وغليسي".

[1]- المصدر نفسه، ص182، 183.

والملاحظ هنا أنّ "وغليسي" قد طبّق آلية الإحصاء لعرض هذه المرادفات الاصطلاحية عند العرب، ويبدو أنّ المرادف الأكثر تداولا وشيوعا هو مصطلح "الأسلوبية" الذي هيمن على العديد من الكتابات العربية.. في حين نجد أنّ "علم الأسلوب" قد اختص بمعظم الكتابات المصرية، و"علم الأساليب" التي تميّزت بها بعض الكتابات اللبنانية كـ: (معجم المصطلحات الألسنية) لـ: "مبارك مبارك"...

إضافة إلى ذلك، تطرّق "وغليسي"، في خضم حديثه عن هذه المرادفات الاصطلاحية، إلى إشكالية علمنة الأسلوبية عند بعض الباحثين العرب، ففي الوقت الذي يرى فيه أنّ الدراسات الغربية قد اقتصرت على اعتبارها "دراسة" أو"مجالًا من البحث" أو"مطمحًا علميًا".. يجد بعض الدراسات العربية بالغت نوعا ما في نسبة العلمية إليها، وهذا شأن ما حدث مع الناقد "محمد عناني" الذي يرى "وغليسي" أنّه قد بالغ حدا ومفهوما في إشباعها علمية..[1]، فلا ضرورة، حسبه، إلى نسبة العلمنة إليها.

وفي مقابل ذلك، يورد "وغليسي" أنّ من أهم الدراسات التي تناولت الأسلوبية وقدّمت مفهوما لها أكثر وضوحا وأثراها معرفة هي تلك التي قدّمها "عبد السلام المسدي" في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) التي عُدّت من أعمق المباحث العربية في هذا المجال...[2]. وفيما يأتي نستعرض أهم هذه المفاهيم التي تطرق لها "المسدي" وغيره من الباحثين العرب، التي أجملها "وغليسي"، لنرى فيما بعد مدى تطابق هذه المفاهيم مع دلالة هذا المصطلح عند الغرب.. حيث نوردها فيما يأتي:[3]

الناقد	مفهوم الأسلوبية مع مرجع ورودها
"عبد السلام المسدي"	"هي علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"، الأسلوبية والأسلوب، ص56.

[1]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي**، ص183.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص183.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص183، 184، 185.

"صلاح فضل"	"وريث شرعي للبلاغة العجوز... ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث –أو الألسنية... وعلم الجمال.."، علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته ص 3.
"عدنان بن ذريل"	"علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره..."، اللغة والأسلوب، ص140.
"نور الدين السد"	"هي الوجه الجمالي للألسنية، إنّها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي".

الجدول 6: عرض مفاهيم الأسلوبية عند النقاد العرب.

لقد اختار "وغليسي" هذه العينات من المفاهيم بِعَدِّها الأكثر شيوعا وتداولا بين أصناف الباحثين في الوطن العربي، ولعلّ أكثر ما يثير الانتباه هو اشتراكها في علمنة الأسلوبية، إضافة إلى اتّسامها بالطابع الجمالي، أمّا بالنسبة لتقسيمات أو أنواع الأسلوبية فإنّ "وغليسي" يرى أنّ النقاد العرب قد احتفظوا بالتقسيمات الأسلوبية الغربية؛ حيث يقسّمها "عدنان بن ذريل" إلى ثلاثة اتّجاهات كبرى هي: (أسلوبية التعبير) التي عنيت بالتعبير اللغوي، و(الأسلوبية التكوينية) التي عنيت بظروف الكتابة، و(الأسلوبية البنيوية) التي عنيت بالنص الأدبي وجهازه اللغوي[1]، كما قسّمها "منذر عياشي" أيضا إلى قسمين، هما: (أسلوبية التعبير)، و(أسلوبية الفرد)..[2]، أمّا "نور الدين السد" فإنّه يميّز بين أربعة اتجاهات أسلوبية هي: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية..[3]. وقد أشار "عبد الملك مرتاض" إلى أصناف كثيرة من الأسلوبية، لكنّه اكتفى بالخوض

[1] – ينظر: **عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب**، ص135.

[2]– **منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص42، 43.

[3]– ينظر: **نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة، الجزائر، ج1، د.ط، 2010، ص9.

في صنفين اثنين هما: الأسلوبية التاريخية (Stylistique génétique)، والأسلوبية الوصفية (Stylistique descriptive)، وقد رأى أنّ الصنف الأول يقوم على وجهة نظر تاريخية خالصة، وهي الوجهة التي تضطلع بالإجابة عن السؤال: لماذا يكتب الكاتب؟ بينما يتّجه الصنف الثاني إلى محاولة الإجابة عن هذا السؤال: كيف يكتب الكاتب؟[1]، ويُضيف أنّ الإجابة عن هذا التساؤل هو من اختصاص البلاغة القديمة، لكن علماء العصر المحدثين لديهم نظرة مختلفة تماما، إذ يولون اهتمامهم بالقارئ وليس بالكاتب، وعليه يرى "مرتاض" أنّ البحث يتمثل أساسا، من الناحية الوظيفية، في كيفية التأثير في القراء[2]، وقد رأى "وغليسي" أنّه كان من الأشيع والأنسب أن يُطلق "مرتاض" على الأولى–الأسلوبية التاريخية– (أسلوبية تكوينية)، التي جعل موضوعها جوابا عن السؤال: لماذا يكتب الكاتب؟[3]، طالما أنّها تظل مرتبطة بأسلوب الفرد أو المؤلف معتدّة بظروف كتابته ونفسيته، لذا كانت الأسلوبية التكوينية هي الخاصية الأسلوبية المتفردة لشخصية الكاتب وطريقته المتميزة في الكتابة.

وفي سياق آخر، يشير "وغليسي" إلى أنّ الأسلوبية ليست منهجا قائما بذاته، وليست علما مستقل الاختصاص، فكأنّها ممارسة علمية تستعين، في تحليلها للنص الأدبي، بآليات منهجية مستمدة من علوم ومناهج أخرى (علم الدلالة، علوم البلاغة، البنيوية، الإحصاء..)[4]، وهذا ما أشار إليه "محمد الهادي الطرابلسي" الذي رأى بأنّ التحليل الأسلوبي يختلف باختلاف مداخل التحليل "فقد يكون المدخل بنيويًا بمعنى أنّ الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص.. أو دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامّة وأجناسه المعتمدة كما قد يكون المدخل بلاغيّا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر

[1]– ينظر: **عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية**، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط3، 2014، ص112، 113.

[2]– ينظر: **عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية**، 113.

[3] – ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص186

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص187.

المستخدمة، كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقنيّ فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء.."[1]

كما تطرّق "وغليسي" إلى إشكالية أخرى من إشكاليات التعددية المصطلحية تمثلت في ترجمة العبارة التاريخية الشهيرة (Le style est de l'homme même) وهي العبارة التي صدع بها العالم الفرنسي "جورج بيفون" (1707- 1788)، حيث صارت لزاما على أي بحث أسلوبي، خاصة ما تعلق منها بأسلوبية الفرد، التطرّق إليها أثناء الدرس أو التحليل الأسلوبي[2]، ويمكن عرض المقابلات العربية لهذه العبارة الأجنبية، كما رصدها "وغليسي"، فيما يأتي:[3]

الترجمة	مرجع الترجمة
"الأسلوب هو الإنسان نفسه"	"مجدي وهبة": (معجم مصطلحات الأدب) ص 542 "عدنان بن ذريل": (اللغة والأسلوب)، ص 168. " بسام بركة ": (الأسلوبية) ترجمة، ص 67. "كاظم سعد الدين": (الأسلوب والأسلوبية) ترجمة، ص 20. "نور الدين السد": (الأسلوبية وتحليل الخطاب)، ج: 1، ص 131.
"الأسلوب هو الرجل نفسه"	"عبد الملك مرتاض": (الأمثال الشعبية الجزائرية) ص116. "صلاح فضل": (مناهج لنقد المعاصر)، ص107. "محمد العمري" (هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتعليق: محمد العمري،.. ط:2، ص 52).

[1]- **محمّد الهادي الطرابلسي**: **تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب، تونس، 1992، ص8،9.

[2]- يُنظر: **يوسف وغليسي**: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص189.

[3] - المصدر نفسه، ص189، 190.

"الأسلوب هو الرجل"	" محمد عزام ": (الأسلوبية منهجا نقديا) ص 23 + 74. "عزة آغا ملك": (الأسلوبية من خلال اللسانية)، ص86.
"الأسلوب هو الإنسان عينه"	"عبد السلام المسدي": (الأسلوبية والأسلوب)، ص67، وكذا: (في آليات النقد الأدبي)، ص32.

الجدول 7: المقابلات العربية للعبارة الأجنبية (Le style est l'homme même)

إنّ هذه المقابلات العربية على اختلافها قد جاءت كلها في مقابل العبارة الأجنبية (Le style est l'homme même)، ويبدو أنّ هناك اختلافا واضحا بين هذه الترجمات، فلا نلحظ وجود أيّ اتفاق على ترجمة موحدة.

وعليه، يرى "وغليسي" أنّه على الرغم من بساطة تلك العبارة ووضوحها إلّا أنّها لم تنقل إلى العربية نقلا سليما، حيث استعصى ذلك على النقاد المعاصرين، فتداولوها بكيفيات لغوية مختلفة كادت تفقدها معناها الجوهري..[1]، وقد أجمل "وغليسي" من خلال هذه الترجمات العديد من الملاحظات، يمكن تمثيلها فيما يأتي:

- تشترك جميع هذه الترجمات في إهمالها لحرف الربط أو الإضافة، الماثل في العبارة الفرنسية (la préposition "de")[2]، ويبدو أنّ هذا ما أشار إليه أيضا بعض الأدباء والنقاد أمثال "أحمد حسن الزيات" الذي تكلّم بخصوص هذه الترجمة مشيرا إلى قول بوفون: "إنّ الأسلوب من الرجل نفسه (Le style est de l'homme même)، ولم يقل: إنّ الأسلوب هو الرجل (Le style c'est l'homme)، كما شاع ذلك على الألسنة. ولم يرد بما قال أنّ الأسلوب ينم

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص189.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص190.

عن خلق الكاتب ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس، وإنّما أراد أن الأسلوب، ويعني به النظام والحركة المودعين في الأفكار، هو طابع الكاتب وإمضاؤه على الفكرة.."[1].

ولكن مع ذلك، لم نجد في كل ما قرأنا قول كهذا (Le style est de l'homme même)، و"Buffon" قال: "Le style est l'homme même"[2] نجد ذلك في مؤلفه الموسوم بـ: مقالات في الأسلوب (Discours sur le style)، إضافة إلى بعض المراجع الأجنبية والعربية الأخرى التي لا مكان فيها لحرف الربط (de) في هذه العبارة، لهذا آثرنا إسقاط هذا الحرف من العبارة الأجنبية.

- استهجن "وغليسي" الترجمة الثالثة (الأسلوب هو الرجل) التي أقصت أداة التوكيد (نفسه أو عينه = même)، وبالتالي فإنّ هذا الإقصاء قد ألغى وظيفة نحوية لها دلالاتها في هذا السياق[3].

- يرى أنّ الترجمات (1، 2، 4) قد اتفقت في اصطناع التوكيد المعنوي، ولكنها اختلفت في اختيار لفظ التوكيد (نفسه أو عينه)، وهذان اللفظان يتشابهان –في الدرس النحوي العربي– معنى وإعرابا واستعمالا، كما يحق للمتكلم أن يؤكد بأحدهما أو بهما معا؛ مع اشتراط تقديم (النفس) على (العين). ويسمى التوكيد بالنفس، في حال اجتماعهما "توكيدا أول"، بينما يسمى التوكيد بالعين "توكيدا ثانيا"..[4]، وعليه، فإنّ النحو العربي قد ميّز بين نوعين من التوكيد: توكيد من الدرجة الأولى (نفسه) حين يُراد به المطابقة والرفع المطلق للمجاز عن الذات المؤكدة، وقد رفضه "وغليسي" لأنّه لا يستقيم تأكيد الأسلوب بالإنسان نفسه، لاستحالة المطابقة المطلقة بين الإنسان والأسلوب؛ لأنّ صدور الأسلوب عن صاحبه لا يقوم دليلا على توحدهما.. أما النوع الثاني: توكيد من الدرجة الثانية (عينه) حين يراد إزالة الاحتمال

[1]– **أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة**، الرسالة (مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون)، ع518، يونيو1943، القاهرة، ص442.

[2] - **Buffon : Discours sur le style**, 5eme edition, Librairie Ch. Delagrave, paris, p16.

[3]– ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص190.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص190، 191.

عن المؤكد وإبعاد الشك عنه، وتمكينه وتقويته وحسن تعليله، وما شاكل ذلك من الدلالات التي لا تخلو من مجاز، ويرى "وغليسي" أنّ هذا النوع قريب من التوكيد (التأكيد) البلاغي منه إلى التوكيد النحوي. وعليه فضّل الناقد الترجمة الآتية: الأسلوب من الإنسان عينه[1].

- تتضمن الترجمتان (2و3) جناية على المرأة وأسلوبها، حيث قوبلت كلمة (Homme) بكلمة (رجل)، كما تتبّع الناقد تأثيل هذه الكلمة في المعاجم الفرنسية.. وقد رأى أنّه من التعسّف الكبير أن تنقل هذه الكلمة (الدالة أصلا على الذكر والأنثى) في سياق عبارة "بيفون" إلى "الرجل".. وعليه يرى أنّ الأجدر بتلك الكلمة الفرنسية في ذلك السياق أن تنقل إلى "الانسان" الكفيل بالدلالة على الرجل والمرأة معا. ليخلص في الأخير إلى أنّ الصواب والأمثل ترجمة عبارة بيفون(Le style est de l'homme même) إلى (الأسلوب هو من الإنسان عينه)[2].

وختاما، يمكن القول أنّ "وغليسي" قد سعى جاهدا إلى تقديم المقابل العربي لعبارة بيفون الشهيرة، محاولا تصحيح ما غفل عنه نقاد آخرون بسبب الابتعاد عن جوهر الحمولة الدلالية لعبارة أجنبية الأصل..

ونحن نعتقد أنّ الترجمة التي قدّمها "عبد السلام المسدي": (الأسلوب هو الانسان عينه) كمقابل عربي لعبارة (Le style est l'homme même) هي من أرجح الترجمات وأقربها إلى الصواب من حيث الجانب المعجمي وكذا الدلالي، لهذا نرى أنّه من باب الانسجام البلاغي مراعاة هذا الجانب حفاظا على المفهوم الجوهري لهذا العبارة..

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص191.

[2]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص191، 192.

2-2-3 إشكالية التعددية المصطلحية لمصطلح الانزياح (Ecarte):

يحيل مفهوم الانزياح في اللغة إلى (البُعد والابتعاد)، وقد ورد هذا المفهوم (نَزَحَ) في معجم (كتاب العين) بمعنى (البُعد)، يقال: "نَزَحَتِ الدارُ تَنْزَح نُزُوحًا، أي بَعُدَتْ. ووَصْل نازح، أي بعيد"[1]، ويقال: "نُزِحَ بفلان: إذا بعُد عن دياره غَيبةً بعيدة.."[2]، كما ورد في (معجم مقاييس اللغة): ".. ومنه نَزْحُ الماء، كأنَّه يُباعَد به عن قَعر البئر"[3].

أمّا اصطلاحا فيتحدّد هذا المفهوم عادة في الخروج عن النمط المألوف والمتعارف عليه، وتشير مجمل التعريفات إلى أنّ "الانزياح" هو "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بوساطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن القول أنّ الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[4]. ولا يختلف اثنان في أنّ الانزياح قد "جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي"[5]، ويبدو أنّ "من الأهداف التي يسعى الكاتب لتحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلّا عن طريق الانزياح، ومن ذلك الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر"[6]، وهذا يعني أن اعتماد أسلوب الانزياح يفضي إلى كسر أفق انتظار المتلقي، ولفت انتباهه.

ولا شك في أنّ الانزياح هو جوهر الإبداع ووسيلة فنية متميّزة يستعملها الباحث الأسلوبي لكسر النمط الأسلوبي التقليدي وإضفاء لمسة فنية عليه تكسر أفق انتظار القارئ، إضافة إلى شدّ انتباهه وإثارته.. كل هذا بطابع فني جمالي وأسلوب مميّز.

---

[1]- **الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ج1، ج4، 2003، ص210.

[2]- **أبو نصر إسماعيل بنِ حمّاد الجُوهري: الصحاح –تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث (القاهرة)، 2009، ص1129.

[3]- **أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج5، ص418.

[4]- **نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث**، ج1، ص198.

[5]**يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان (الأردن)، ط1، 2007، ص184.

[6] **يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)**، ص185.

وقد شكّل هذا المفهوم "قاعدة أسلوبية متينة، ومرتكزا محوريا لكمٍّ وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من "أسلوبية الانزياح" تسميةً لها موازية للأسلوبية الأدبية"[1]، ويشير "وغليسي"، في خضم هذا، أنّ هذا المفهوم قد عرف أثناء نقله إلى الثقافة العربية تدبدبا وفوضى مصطلحية كبيرة نتج عنها بروز ما لا يقل عن أربعين مقابلا عربيا، وهو الشيء الذي خلّف ارتباكا في أوساط الكتابات النقدية، ويضيف في هذا السياق أنّ ما يشفع لهذا التدبدب هو أنّ هذا المصطلح نفسه قد عبّر عنه الغربيون بما يزيد عن عشرين مصطلحا..[2]، ويبدو أنّ هذا التشتت راجع إلى تعدد المفاهيم والخلفيات الفكرية والثقافية لمختلف النقاد في الثقافتين..

وعلى الرغم من هذا التداخل والاضطراب بين المفاهيم، فإنّ "وغليسي" يرى أنّ أغلب النقاد "مجمعون –ضمنيا– على اختيار كلمتيْ (Déviation) و(Ecart) مصطلحين مركزيين في تداول هذا المفهوم؛ حيث تتقاطع اللغتان الإنكليزية والفرنسية في استعمال المصطلح الأول، بينما تنفرد الفرنسية باستعمال المصطلح الثاني"[3].

كما تتبّع الناقد تأثيل هذا المصطلح في الثقافة الغربية ودلالته عند أشهر النقاد الغربيين، فرأى "أنّ اللغة الفرنسية قد عرفت الكلمة الاسمية (Ecart) في القرن 12م، وفعلها (Ecarter) في القرن الموالي، وهو مشتق من الكلمة اللاتينية العامية (Exquartare) بمعنى: الفسخ أو التقطيع أو "التقسيم على أربعة"، أو حتى الطريق المتفرع إلى أربع اتجاهات، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء والأشخاص.."[4]، هذا فيما يخص الاستعمال الفرنسي لهذا المصطلح.

أمّا المصطلح الثاني (Déviation) وهي الكلمة المشتركة بين اللغتين (الفرنسية والانجليزية) "فإنّها مشتقة من الكلمة اللاتينية (Deviatio)، بمعنى الانحراف عن الطريق؛ حيث (Via)

---

[1]– **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص204.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص204.

[3]– المصدر نفسه، ص204.

[4]– المصدر نفسه، ص205.

هي ظرف مكان "Ablatife" معناه:عن طريق، أو بطريق، أوفي طريق.."[1]، وبالتدقيق في هذين المصطلحين نرى أنّ المصطلح الأقرب من حيث الدلالة على هذا المفهوم هو مصطلح الانحراف (Déviation)، وذلك من حيث أنّ يتضمن الخروج عن النسق والابتعاد عن المألوف.. وهو الأقرب تعبيرا، من حيث البناء المعجمي، إلى المجال الأسلوبي.

وبالإضافة إلى ذلك، يتطرّق "وغليسي" إلى دلالة هذا المصطلح عند العديد من النقاد الغربيين، فيرى بأنّ "سبيتزر" قد اتّخذه "مقياسا رزينا لتحديد السمة الأسلوبية المميزة التي تدلّ على العبقرية الفردية للكاتب"[2]، وقد عزّز "كوهن" هذا المفهوم –خلال منتصف الستينيات من القرن الماضي– من خلال ترسيخه في كتابه (بنية اللغة الشعرية)..[3]، ويشير "وغليسي" في السياق نفسه أنّ "ريفاتير" قد استهجن تحديد أسلوبية الانزياح على مستوى المعيار، بِعدِّها عملية محدودة وضعيفة وغير ملائمة أصلًا بالنظر إلى غموض ماهية المعيار[4]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرى –ريفاتير– أنّه معيار "غير ملائم لأنّ القراءَ لا يُؤسسون أحكامهم (والمؤلفون إجراءاتهم) اعتمادا على معيار مثالي ولكن اعتمادا على تصوراتهم الشخصية حول ما هو مقبول كمعيار (مثلا: ما كان "سيقوله" القارئ في مكان المؤلف)..[5]، ويردف القول أنّ المعيار اللغوي لا يفسّر لنا "كيف يكون انحراف ما إجراءً أسلوبيا في بعض الحالات ولا يكون كذلك في حالات أخرى، لأنّه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتا"[6]، وقد اتّخذ "ريفاتير" كلمة السياق كبديل للمعيار؛ "ذلك أنّ السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مَقطوع بواسطة عنصر غير مُتَوَقَّع. والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي"[7]، فالسياق "يهتز أسلوبيا بفعل إقحام هذا العنصر المفاجئ

[1]– المصدر نفسه، ص205.

[2]– المصدر نفسه، ص206.

[3]– المصدر نفسه، ص206.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص206.

[5]– ينظر: **ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، المغرب، ط1، 1993، ص51.

[6]– **ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب**، ص54.

[7]– المرجع نفسه، ص56.

الذي يقطع السياق، فينجم عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد"[1]، ويرى "وغليسي" أنّ هذه العملية –عند ريفاتير– تبقى رهينة القراءة النموذجية..[2]، وعليه، فالسياق عند "ريفاتير" هي البؤرة التي ينبني عليها الانزياح ومركز حيويته وحركيته، وهذا ما جعله محور اهتمامه في الدراسات الأسلوبية.

وبعد استعراض "وغليسي" لمفهوم الانزياح عند العديد من النقاد الغربيين، ينتقل إلى تلقي هذا المصطلح في الوطن العربي، ويشير في خضم ذلك إلى جهود "عبد السلام المسدي" الذي عدّ رائدا في هذا المجال، حيث كان من أوائل النقاد الذين أشاعوا مصطلح الانزياح، وقد استجمع مجموعة من المصطلحات التي شاعت في التنظير الغربي لهذا المفهوم الأسلوبي، يُجملها "المسدي" فيما يأتي:[3]

- الانزياح (L'écart) والتجاوز (L'abus)، عند "فاليري".
- الانحراف (La déviation) عند "سبيتزر".
- الاختلال (La distorsion) عند "ويليك" و"وارين".
- الإطاحة (La subversion) عند "بايتار"
- المخالفة (L'infraction) عند "تيري"
- الشناعة (Le scandale) عند "رولان بارت"
- الانتهاك (Le viol) عند "كوهان"
- خرق السنن (La violation des normes) واللحن (L'incorrection) عند "تودوروف".
- العصيان (La transgression) عند "آراغون".

[1]– **يوسف وغليسي**: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص207.

[2]– المصدر نفسه، ص207.

[3]– ينظر: **عبد السلام المسدي**: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط3، ص100، 101.

- التحريف (L'altération) عند جماعة "مو"("Le groupe "mu)

إنّ جل هذه المصطلحات تنصب في معنى واحد وهو خرق النظام والمخالفة والابتعاد عن المألوف..

وعلى إثر تعدد هذه المصطلحات ينتقل "وغليسي" إلى عرض تلقي هذا المصطلح في التنظير العربي، حيث نجم عنه بروز العديد من المقابلات العربية، ندرجها فيما يأتي:[1]

المقابل العربي	مرجع الترجمة
الانزياح	"عبد الملك مرتاض": (شعرية القصيدة–قصيدة القراءة) ص178،129. "عدنان بن ذريل": (اللغة والأسلوب)، ص158. "حميد لحمداني": (معايير تحليل الأسلوب) ترجمة، ص87. "محمد عزام": (الأسلوبية منهجا نقديا)، ص31. "حسين خمري": (شعرية الانزياح)، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص241.
الانحراف	"شكري عياد": (مدخل إلى علم الأسلوب)، ص 45،37،36. "صلاح فضل": (بلاغة لخطاب وعلم النص) ص 58، (علم الأسلوب) ص154، (مناهج النقد المعاصر) ص 108، (نظرية البنائية) ص 376،375،372. "محمد عناني": (المصطلحات الأدبية الحديثة) المعجم، ص16. "سعيد حسن بحيري": (علم لغة النص)، ص 59، 60، 61. "سعد مصلوح": (علم الأسلوب)، ص43، 152. "عزت محمد جاد": (نظرية المصطلح النقدي)، ص 374،372.

[1]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص210، 211، 212.

"العدول"	"التهامي الراجي الهاشمي": (معجم الدلائلية)1، ص165. "عبد الله حوله": مجلة فصول، القاهرة، م5، عدد1984،01، ص86.
"الفارق"	"مبارك مبارك": (معجم المصطلحات الألسنية)، ص92. "سعيد علوش": (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، ص93. "جوزيف شريم": (دليل الدراسات الأسلوبية)، ص155.
"البعد"	"محمد بنيس":(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) ص517. "شكري المبخوت" و"رجاء بن سلامة": (الشعرية) ترجمة، ص89. ض
"التبعيد"	"يمنى العيد": مجلة الآداب، بيروت، س42، ع8–9، أوت–سبتمبر 1994،ص64.
"الشذوذ"	"مجدي وهبة": (معجم مصطلحات الأدب)، ص106 ،107. "كامل المهندس": (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، ص209.
"الفجوة"	"اعتدال عثمان": (إضاءة النص)، ص06. "محمد عناني": (المصطلحات الأدبية الحديثة)، ص36. (معجم مصطلحات علم اللغة الحديث)، ص31.
"التجاوز"	"المنصف عاشور": (التركيب عند ابن المقفع)، ص313.
"الاتساع"	"توفيق الزيدي":(أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث)،86.
"المجاوزة"	"أحمد درويش": (جون كوهين: النظرية الشعرية) ترجمة: أحمد درويش، ص35.

الجدول 8: المقابلات العربية لمصطلح (L'écart).

إضافة إلى ما سبق ذكره، وقبل التعرّض إلى تحليل هذا الجدول الإحصائي، فإنّه تنبغي الإشارة إلى أنّ هناك من يزاوج بين جملة من البدائل الاصطلاحية العربية، حيث أورد "وغليسي" عددا غير قليل من الباحثين الذين اتخذوا أكثر من مقابل عربي لترجمة هذا المصطلح، فهناك من يزاوج بين الانحراف والانزياح، وهناك من يجمع بين أربع مقابلات عربية في مواطن مختلفة، وهناك من يمثّل هذا المصطلح بخمس مقابلات عربية... وقد أردف "وغليسي" نماذجا عن ذلك أمثال "عبد السلام المسدي" و"محمد عناني" و"عدنان بن ذريل".. وغيرهم من الذين وقعوا في هذه الإشكالية المصطلحية..[1]، وهذا بطبيعة الحال يؤدي إلى خلق نوع من التشويش والارتباك في أواسط الكتابات النقدية.

لقد قدّم "وغليسي" من خلال عرضه لهذا الكم من المقابلات العربية معايير للرفض، وقبول هذا المصطلح في تلقيه في الخطاب النقدي العربي؛ فعلى سبيل المثال يورد ترجمة "أحمد درويش" لمصطلح (Ecart) بمصطلح (المجاوزة)، وهي ترجمة يراها "وغليسي" –على الرغم من ضآلة تداولها– من "أكثر المصطلحات الأخرى إحاطة بالمفهوم؛ ذلك أنّه يُلمّ به من شتى أطرافه، فهو يستوحي الدلالة البلاغية للمجاز"[2]، ويُردف القول أنّ هذا المصطلح يأخذ ضمنيا ما أُحيل عليه من قبل تودوروف وديكرو من خلال قاموسهما الموسوعي حيث تمّ تحديد "الانزياح" أنّه مجاز أصلًا[3].

وفي سياق آخر، يورد ترجمة "كمال أبوديب" لمصطلح (Deviation) بـ: (انحراف)، غير أنّه في كتابه (في الشعرية) يعبّر عن المفهوم ذاته بمصطلح عربي آخر هو (الفجوة) حيث جعل منه الناقد حدا للشعرية، أو هي إحدى وظائفه.. وقد أراد من خلال هذا المصطلح أن يتّسع مفهومه ليتجاوز "كيمياء اللغة" إلى مقاطعة المعايير الإيقاعية المألوفة وما شاكلها[4]، وقد استهجن "وغليسي" هذا المقابل، ذلك أنّ "(الفجوة): مسافة التوتر...ليست إلّا انزياحا نسبيا عن مصطلح

[1]– **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص213.

[2]– المصدر نفسه، ص212.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص212.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص214.

الانزياح"[1]، وفي مقابل ذلك، نجده يُشيد باصطفاء "عبد الملك مرتاض" لمصطلح (الانزياح)، ورغم استعماله لبعض الكلمات الأخرى التي تصب في المفهوم المصطلحي ذاته، إلّا أنّه يفضّل مصطلح الانزياح ويراه الأنسب في مقابلة المصطلح الأجنبي[2]، وعلى النقيض من ذلك، يشير "وغليسي" إلى بعض النقاد الذين آثروا إطلاق مصطلح (الانحراف) كمقابل للمصطلح الأجنبي أمثال "صلاح فضل"[3]، حيث أشار في موضع من كتابه إلى أنّ هذا المصطلح قد "تعددت صيغه في اللغة العربية. فمرّة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو "العدول".. ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي "الانزياح" تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة "انحراف"..."[4]، ومع ذلك فإنّه يفضّل مصطلح (الانحراف) الذي يراه الأنسب في مقابلة هذا المصطلح الأجنبي.

ويبقى السؤال مطروحًا عند "يوسف وغليسي" عن سبب انصراف النقاد وإصرارهم على تفضيل مصطلح (الانحراف) رغم ما يحمله من معان سلبية، في وقت يتّجه فيه بعض النقاد إلى العدول عن هذا المصطلح متّخذين بذلك مصطلح "الانزياح" في مقابلة المصطلح الأجنبي، ولا يخفى في أنّ "هذا المفهوم الأسلوبي الغربي –وما أحيط به من مضاعفات اصطلاحية متعددة– قد تلقفتْه الدراسات العربية بإسهال اصطلاحي حادّ، شغلها عن توظيفه العلمي اللائق"[5].

كما استعان الدكتور "وغليسي" بدراسة الناقد "أحمد ويس" الذي قدّم إحصاءً للعديد من المقابلات العربية التي ترجمت هذا المصطلح، حيث بلغت ستين مصطلحا عربيا، ويرى "وغليسي" أنّ "أكثر من ثلاثة أرباع هذه الحصيلة الهائلة يمكن الاستغناء عنها لأنّها محدودة القوة الاصطلاحية، أو ضئيلة

[1]– المصدر نفسه، ص214.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص214، 215.

[3]– المصدر نفسه، ص215.

[4]– **صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص57.

[5]– **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص216.

الحظّ التداولي، ومنعدمة الكفاءة المفهومية، أو هي محمولات لموضوعات أخرى من حقول غير أدبية أصلا"[1]، ويمكن تمثيل معايير رفض "وغليسي" لهذه البدائل الاصطلاحية فيما يأتي:

المصطلح المرفوض	معيار الرفض.
الشناعة، الحماقة، الفضيحة، الجنون، النشار، العصيان،..	يرى "أحمد ويس" أنّ هذه المقابلات "بعيدة جدا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها. ثم إنّنا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها.."[2]
الاستطراد، مزج الأضداد، الابتكار، الانحناء، نقل المعنى، الاتساع..	تبتعد عن دقة المفهوم[3].
الاختلاف، الخلق، الأصالة، التغريب، المفارقة، التباين، التضاد، العدول..	يرى الناقد "وغليسي" أنّ هذه المصطلحات لها دلالاتها الخاصة خارج الإطار الأسلوبي لهذا المفهوم، باعتبار أنّها مشغولة دلاليا في حقول أدبية ونقدية أخرى..[4]

الجدول 9: معايير رفض المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي (L'écart) عند "يوسف وغليسي".

إنّ هذه المقابلات العربية، رغم اختلافها، قد جعلت في مقابل مصطلح أجنبي واحد، إلّا أنّها "ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم"[5] وهذا ما خلق نوعا من التشتت والارتباك في أوساط الكتابات النقدية، إضافة إلى كون البعض منها "يسيء إلى لغة النقد. وإذن فليس هو جديرًا بأن يكون مصطلحًا نقديا"[6]، وهذا ما جعل الباحث "أحمد ويس" يستبعد العديد من المصطلحات مثل:

[1]- المصدر نفسه، ص217.

[2]- **أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح**، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3- يناير/ مارس 1997، ص59.

[3]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص217.

[4]- المصدر نفسه، ص217.

[5]- **أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح**، ص59.

[6]- المرجع نفسه، ص59.

(الإخلال، والاختلال، والشناعة، والخلل، والخطأ، والعصيان...) على الرغم من أنّ لها أصولا أجنبية..[1]، ذلك أنّ مفاهيمها ودلالاتها تقبع خارج الإطار الأسلوبي.

ويعود "أحمد ويس" ليؤكد على أنّ "ما يغلب على هؤلاء الذين استعملوا الانزياح هو اعتمادهم ثقافة فرنسية: استقاة أو ترجمة، على حين مال إلى "الانحراف" في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية، فهذه لا تحوي إلّا كلمة Deviation، وهي كلمة تناسبها كلمة "الانحراف"، على حين أنّا وجدنا Ecart يناسبها "الانزياح". وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية"[2]، وبناءً على هذا، يرى أنّه لا حرج في أن يكون عند النقاد مصطلحان يتناوبان فيما بينهما على مفهوم ما مثلما حدث مع الانزياح، وإنّما الحرج في نظره هو الاكثار من توظيف المصطلحات مما يغيّب دلالة المصطلح ويشوّه مفهومه..[3]

ورغم إقرار "وغليسي" بأنّ مصطلح "الانحراف" له حمولة ودلالة أخلاقية سلبية، إلّا أنّه "مفروض بقوة التداول والشيوع، لذلك يظل إلى جانب (الانزياح) يتنازعان المفهوم"[4]، ومع ذلك فإنّنا نجده يُفضّل مصطلح "الانزياح" وذلك لاعتبارات عديدة، هي كالآتي:

- انصراف الكتابات الأسلوبية الفرنسية إلى استعمال كلمتي (Déviation) و(Ecart) في الوقت ذاته، وحسب "وغليسي" فإنّه ليس من اللائق علميا ترجمتهما معا بالمشترك اللفظي (الانحراف)، بل الأمثل ترجمة الكلمة الأولى بـ: (انزياح)، ثم تمحيض (الانحراف) للكلمة الثانية[5].
- يشير "وغليسي" أنّ تفضيل بعض النقاد للانحراف على الانزياح بدعوى الجانب السيكولوجي (Displacement) لهو أمر فيه مغالطة، حيث وجد أنّ أكثر المتخصصين في علم النفس ينقلون

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص59.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص66.

[4]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص218.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص218.

هذا المصطلح الفرويدي إلى (الإزاحة) لا إلى الانزياح..[1] ويشير في ذلك إلى "مصطفى حجازي" في ترجمته لـ: (معجم مصطلحات التحليل النفسي)، حيث جعل "الإزاحة" في مقابل الكلمة الفرنسية (Déplacement)[2].

إضافة إلى ذلك، نجد أنّ "السيد إبراهيم" الذي استخدم مصطلح الانحراف مقابلا للانزياح، وذلك في كتابه (الأسلوبية والظاهرة الشعرية —مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر) يقول: "نحن نستعمل كلمة "الانحراف" للدلالة على الظاهرة التي تندرج تحتها الضرورة الشعرية. وربّما كان ذلك استعمالا حرفيا للمقابل الأجنبي deviation. وقد رفض بعض نقادنا هذه الكلمة وآثروا عوضا عنها ألفاظا أخرى. غير أني أرى أنّ لها وجودا أصيلا في الكتابات العربية القديمة"[3]، ويستدلّ في خضم ذلك ببعض الكتاب كـ: "ابن خلدون" الذي يرى أنّه استخدم هذا المصطلح للدلالة على الكلمة المخالفة للمألوف[4]. كما نجد "موسى سامح ربابعة" قد استخدم أيضا مصطلح (الانحراف) مقابلا للمصطلح الأجنبي، يقول: "وتتجلى ظاهرة الانحراف في النص الشعري من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة، إذ يغدو النص الشعري نصا يرنو إلى (اللاعقلانية) و(اللامألوف) و(اللاعادي). بهذا تكون ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكس تجليات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه "[5]، ويقول في سياق آخر: "ويبدو أنّ هذا المصطلح قد شاع وانتشر بين الباحثين المعاصرين... إذ أنّ هذا المصطلح قد عُرف بالفرنسية على أنّه(Ecarte)، وبالإنكليزية (Deviation) وبالألمانية(Abweichung).."[6]، وفي موضع آخر يقول: "يجسّد الانحراف قدرة المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص218.

[2]- **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ت: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص62.

[3] **السيد إبراهيم: الأسلوبية والظاهرة الشعرية (مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر)**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط4، 2007، ص37.

[4] ينظر: **السيد إبراهيم: الأسلوبية والظاهرة الشعرية (مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر)**، ص37.

[5] **موسى ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ،2003، ص43.

[6] **موسى ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)**، ص44.

أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال"[1]، ومن ثمة يبرّر هذا الباحث اختياره لهذا المقابل العربي بدعوى أنّه المصطلح الأقرب من حيث الدلالة المعجمية إلى مفهومه، الذي يحيل إلى كسر أفق الانتظار من خلال استعمال تعابير غير عادية وغير متعارف عليها من قبل الباحثين، ومن ثمة يجسّد هذا المصطلح تجاوزا عن النمط التعبيري المألوف إضافة إلى إبرازه لقدرة المبدع في إنتاج الدلالات والتراكيب الإيحائية الجديدة.

وعموما، نجد أنّ "وغليسي" قد فضّل مصطلح "الانزياح" –على غيره من المقابلات العربية الأخرى– في جعله مقابلا للمصطلح الأجنبي Ecart، ويبدو أنَّ مردّ ذلك إلى أنّ دلالة هذا المصطلح "لم تستهلك في حقول معرفية أخرى، بخلاف (الانحراف) و(العدول) اللذين تتوزّعهما مجالات دلالية شتّى.."[2]

إنّ هذا المصطلح قد أحدث جدلا واسعا في الدراسات الأسلوبية والبلاغية وكذا اللسانيات، ورغم أنّه ظهر بتسميات مختلفة من خلال تبني النقاد للعديد من المقابلات العربية المرادفة له، إلّا أنّه شاعت عن بعض المصطلحات ابتعادها عن دقة المفهوم، وهناك من المقابلات من تسيء في دلالاتها إلى لغة النقد، كما أنّ هناك مقابلات أخرى لا تصلح للاستعمال في المجال الأدبي...

وختاما فقد كان الانزياح من بين المصطلحات التي أحدثت جدلا واسعا في الدراسات الأسلوبية والبلاغية وكذا اللسانيات، ولا شك أنّه من أبرز العناصر الهامة في الخطاب الأدبي بعدّه عنصرا فعالا في تحقيق شعريته ولفت انتباه المتلقي..

[1]– المرجع نفسه، ص58.

1– **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص220.

2-3- الحقل السيميائي:

أ- السيميائية عند الغرب:

يُجمع أغلب الدارسون على أنّ الإرهاصات الأولى لعلم السيمياء تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، ويشير "برنار توسان" إلى أنّ الكلمة -تكوينيا- آتية من الأصل اليوناني "Sémeion" الذي يعني علامة، و"logos" الذي يعني خطاب... وبامتداد أكبر كلمة logos تعني (العلم)، فالسيميولوجيا هي (علم العلامات)[1].

ويرى "إيكو" أنّ الرواقيين stoiciens هم أول من قال بأنّ العلامة signe: دال ومدلول signifié، signifiant، وأنّ السيميائيات المعاصرة ارتكزت في فلسفتها وبُعدِها الفكري على اكتشافات الرواقيين...[2]، وإضافة إلى ذلك، فقد وُجد مصطلح (سيميوطيقا) sémiotiké في اللغة الأفلاطونية "إلى جانب نحو grammatiké الذي يعني تعلّم القراءة والكتابة، ومندمج مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو أنّ السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلّا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل.."[3].

كما لا يمكن إغفال تلك المحاولات التي قام بها القديس "أوغسطين"*حول تشكيل نظرية تأويلية يتم تطبيقها على النصوص المقدّسة، وأيضا في مجال تفريقه بين العلامات الطبيعية والعلامات

1- ينظر: **برنار توسان: ماهي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، ط:2، 2000، ص9

2- ينظر: **قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، تقديم: طاهر عبد المسلم، تيري لوسيان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، د.ط،2005، ص45.

*القديس أوغسطين: يعدّ من أعظم آباء الكنيسة، ودكتور للكنيسة الكاثوليكية، يعتبره الكاثوليك أهم شخصية أثّرت في الفكر المسيحي بعد القديس بطرس، ولد في 13 نوفمبر 354 في تاجاست (سوق أهراس بالجزائر حاليا) التي كانت مدينة تقع في إحدى مقاطعات مملكة روما في شمال افريقيا (ت: 28أوت430) في هيبون (عنابة حاليا).

3- **برنار توسان: ماهي السيميولوجيا**، ص37

التواضعية، وتمييزه بين وظيفة العلامات عند الحيوانات والبشر[1]... وهكذا بقي التأمّل في العلامات أهم ما يميّز بحوث ودراسات القرون الوسطى، واختفى بعد ذلك مصطلح (السيميائية) مدة طويلة ولم يوجد إلّا في دراسة الفيلسوف الانجليزي "جون لوك" (1632-1704) تحت اسمsémiotiké وبدلالة جد مشابهة لتلك التي قدّمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية[2].

كما استُعمل مصطلح (Séméiologie) وأحيانا (Sémiologie) ابتداءً من سنة 1752 ضمن المجال الطبي[3]، وذلك لكون "أصل الكلمة في اللغة قادم من علم الطبّ المرضي، وهي تعني الإشارات التي يرسلها الجسم، كارتفاع درجة الحرارة أو التحسّس أو ما شابه ذلك، وهي تساعد الطبيب في تشخيص المرض"[4]، ثم انتقلت إلى علم اللغة في أوائل القرن العشرين "فإذا هي جهاز معرفي لدراسة الكُتل النصية الظاهرة، سواء أكانت سردية أم شعرية، كدراسة العنوان أو العتبات النصية أو الرموز أو بعض المفاتيح التي نجدها في نصّ من النصوص المغلقة أو المفتوحة، كما أنّها صالحة لدراسة أيّ ظاهرة من ظواهر المجتمع، بدائيا كان أم متحضرا.. ولذلك كانت السيميولوجيا آلية معرفية أو منهجا للدراسة قبل أيّ شيء آخر"[5]

ومهما يكن من أمر، فإنّ جذور السيميائية قد امتدت عبر مراحل مختلفة من الزمن، فهي قديمة قدم الإنسان والفكر والوجود، إلّا أنّ التأمّلات التي دارت حولها بقيت في إطار الجهود النظرية والتجربة الذاتية، ولم تعرف ملامحها المنهجية إلاّ مع العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير F.De Saussure "(1857-1913) والفيلسوف "تشالز سندرس بيرس"C.S.Peirce(1939-1914) اللذين أسّسا لهذا العلم الذي نشأ بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، في فترتين متزامنتين نسبيا، وبإسهام أوروبي وأمريكي مشترك، حيث نجد الأروبيين والمتأثرين بالثقافة الأروبية

1- ينظر: **محمد خاقاني، رضا عامر: المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 2، صيف 2010، ص65، 66.

2 ينظر: **برنار توسان: ماهي السيميولوجيا**، ص37

3 **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، جسور النشر والتوزيع، الجزائر، ط:2، 2009، ص96.

4 **خليل الموسى: السيميولوجيا: النشأة والتأويل**، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع: 456، نيسان (أفريل)2009، ص19.

5- **خليل الموسى: السيميولوجيا: النشأة والتأويل**، ص19.

يستخدمون مصطلح (سيميولوجيا) أمّا أتباع المدرسة الأمريكية (بتأثير من بيرس) فيفضّلون مصطلح (سيميوطيقا)[1]، ومن ثمة فقد ظهرت السيميولوجيا، بشكلٍ موازٍ ومستقلٍ، على يد الباحث الفرنسي "فرديناند دوسوسير" بعدِّه لسانيا وليس فيلسوفا حيث وظّف السيميولوجيا قصد بناء نظريته اللسانية.."[2]، وقد قدّم في الفصل الثالث من كتابه "علم اللغة العام" تفسيرًا لمفهوم السيميولوجيا، يقول: "اللغة نظام من الإشارات system of signs التي تعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة... أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذّبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة... ويمكننا أن نتصوّر علمًا موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع... وسأطلق عليه علم الإشارات (sémiology)[3].

كما تجدر الإشارة إلى أنّ السيميوطيقا قد أصبحت "نظامًا مستقلًا مع عمل الفيلسوف الأمريكي "شارل سندرس بيرس" (1839- 1914)، فبالنسبة إليه، كانت السيميوطيقا هي الإطار المرجعي الذي يحوي كل أنواع الدراسات الأخرى"[4]، وهي تقوم لديه على "المنطق والظاهراتية والرياضيات. ومن ثم فالسيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق، أي إنّ هذا الأخير، فرع متشعب عن علم عام للدلائل الرمزية. وبالتالي، فالمنطق يرادف عند بيرس Peirceالسيميوطيقا، يقول بيرس: إنّ المنطق بمعناه العام،.. ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا"[5]. كما تجدر الإشارة إلى إنّ أهمية النظام البيرسي تكمن في التعريف الذي قدّمه للعلامة "إنّ العلامة، أو الممثلRepresentamen هي علامة أولى تقيم مع علامة ثانية تسمى الموضوع علاقة ثلاثية حقيقية قادرة على تحديد علامة ثالثة تسمى المؤول وذلك لكي يتمكن هذا الأخير العلاقة الثلاثية نفسها مع الموضوع وبين العلامة والموضوع"[6]، ويمكن

[1]- ينظر: **يوسف وغليسي: محاضرات النقد الأدبي المعاصر**، منشورات جامعة منتوري قسنطينة (الجزائر)، د.ط، (2005/2004)، ص61

[2]- **تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق (سوريا)، ط1، 2016، ص122.

[3]- ينظر: **فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام**، ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د.مالك يوسف المطلبي، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص34

[4]-**تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ص119.

[5]- **جميل حمداوي: السيميوطقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3 مارس 1997، ص84

[6]- **تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ص120.

القول، مما سبق، أنّ "سوسير" قد "حصر هذا العلم في نطاق الأنظمة اللسانية الذي ينصبّ في دراسة العلامات داخل الإطار الاجتماعي، بينما نجد أنّ بيرس قد وسّع من مجالات هذا العلم ليشمل الفلسفة والمنطق وفن التفكير؛ فالسيميوطيقا البيرسية "لا ينصرف كامل اهتمامها إلى العلامة فقط، بل يتجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة مما هو ثانوي وغير أساسي إلى درجة أن يصبح ذا قيمة، كتذاكر الحافلات والصكوك المصرفية، أو ذا شكل إبلاغي كالتعبير عن العواطف وكالتعبير الأدبي.."[1]، ومما سبق، "فإنّ الطروحات متباينة، فمفهوم السيميولوجيا يرتبط أساسا بعلم اللغة أو اللسانيات، بينما يرتبط مفهوم السيميوطيقا بالفلسفة والمنطق، ذلك ما جعل قارئ بيرس وسوسير أمام مشكلة السياق الذي ظهرت فيه كل من السيميوطيقا البيرسية والسيميولوجيا السوسيرية"[2]، ومن هنا نلاحظ أنّ "دوسوسير" قد تناول السيميولوجيا من وجهة لغوية، في حين بنى "بيرس" سيميوطيقيته على المنطق والرياضيات.. ورغم تعدد سياقات السيميائية، فإنّنا نجد أنّ موضوعها غالبا ما ينصب على دراسة العلامة.

وختاما يمكن القول أنّه مع تباين التعاريف المختلفة لهذا العلم، فإننا نرى أنّ أغلب علماء الغرب قد انصرفوا إلى تعريف السيميائية على أنّها "العلم الذي يدرس حياة العلامات" وبهذا عرّفها كل من "تودوروف" و"غريماس" و"جوليا كريستيفا" و"جون دوبوا" و"جوزيف راي دوبوف"...[3]، ويبدو من خلال ماسبق ذكره أنّ السيميائية هي العلم الذي يدرس مختلف الأنظمة العلاماتية..

ب- عند العرب:

يشير "وغليسي" إلى أنّ السيميائية قد انتقلت إلى الوطن العربي في وقت متأخر نسبيا، حيث ظهرت في فترة الثمانينيات، وعقدت لها العديد من الملتقيات، وأسست لها جمعيات (على غرار "رابطة السيميائيين الجزائريين")، ومجلات (على غرار مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" المغربية- 1987)،

[1] **محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1987، ص7، 8.

[2]- **السعيد بوسقطة: السيميائية وقراءة النص الأدبي**، مجلة المعرفة، سوريا، ع540، أيلول2008، ص139.

[3] **محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج24، ع3 مارس1996، ص189، 190.

كما صدرت العديد من القواميس المتخصصة وبرزت لها أسماء لامعة أمثال "رشيد بن مالك"، "سعيد بنكراد"، وصارت منهجا ينتهجه كثير من النقاد العرب المعاصرين، كمحمد مفتاح ومحمد الماكري وعبد الله الغذامي وعبد الملك مرتاض..[1]، ومع أنّ التأسيس المنهجي للسيميائية قد ارتكز على طروحات الغربيين وعلى أفكار سوسير وبيرس، إضافة إلى نشأتها الغربية، فإنّه يمكن القول أيضا أنّ للسيمياء جذورا عربية، وهذا ما نلتمسه في أمّهات الكتب العربية القديمة وكذا المعاجم والقواميس، فضلا عن الآيات القرآنية، فهو"لفظ عربي أصيل غير مولّد، وما يرد له من صور لفظيّة متعددة فهو مشتقّ من جذر لغويّ واحد هو(وسمى)، من الجذر (وسم)، وقد وقع قلب مكانيّ فصار (سومى)، ثم انقلبت الواو ياءً لتعادل حركة ما قبلها وتجانسها، فصارت (سيما)، وهذا ما تكاد تجمع عليه المراجع اللغويّة وكتب التفسير والحديث، والدلالة التي نجدها في اللفظ على اختلاف صوره واحدة غالبا، وهي العلامة"[2]. كما ورد هذا المعنى –أي العلامة– في القرآن الكريم في مواضع عديدة، منها:

قال الله تعالى: "...تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا..."[3] أي علامتهم من التواضع وأثر الجهد[4].

وقال عزّ من قائل: "..وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ.."[5]، أي الحِسان.[6]

وأيضا: ".. يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آَلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ (125)"[7] أي معلمين[8]

---

[1]– **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص227.

[2]– **أحمد علي محمد: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسيمياء عربيا –بحث في المصطلح والمصطلح المجاور (مقاربة فيلولوجية)**، مجلة العميد، بغداد، ع7، أيلول 2013، ص247.

[3]– سورة البقرة، الآية273، رواية حفص عن عاصم.

[4]– **جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين**، دار الفجر للتراث، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص156

[5]– سورة آل عمران، الآية 14.

[6]– **جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين**، ص51.

[7] – سورة آل عمران، الآية 125.

[8] –**جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين**، ص66.

وفي قوله جل ثناؤه: "..وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ.."[1]، بمعنى: "علاماتهم، وهي بياض الوجه للمؤمنين وسوادها للكافرين"[2]...

يتّضح من خلال ما سبق أنّ لفظة السيمياء في القرآن الكريم قد وردت بمعنى العلامة سواء كانت متّصلة بملامح الوجه، أو الهيئة، أو بالأفكار والأخلاق، ونلاحظ أنّ الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن، هي الدلالة نفسها التي وردت في المعاجم اللغوية، حيث ورد في قاموس "ابن منظور": "الوَسْمُ أثرُ الكَيّ والجمع وسوم.. وسَمَه وَسْمًا وسِمةً إذا أثَّر فيه بسِمة.. واتَّسَمَ الرجلُ إذا جعل لنفسه سِمَة يُعْرَف بها وأصلُ الياء واوٌ.. وفلان موسوم بالخير وقد توسَّمت فيه الخير أي تفرَّسْت.. وتوسّم فيه الشيءَ تخيَّلَه يقال توسَّمتُ في فلان خيرا أي رأيت فيه أثرا منه وتوَسَّمْتُ فيه الخير أي تَفَرَّسْتُ مأخذُه من الوَسْمِ أي عرَفْت فيه سِمَتَه وعلامتَه.."[3] وورد في "القاموس المحيط": "والسومةُ، بالضمّ، والسيمَةُ والسِيماءُ والسيمِياءُ بكسرِهِنّ: العَلامَةُ. وسَوَّمَ الفَرَسَ تسويمًا: جعل عليه سِيمَةً..."[4]، كما ورد في معجم مقاييس اللغة أنّ: "الواو والسين والميم: أصلٌ واحد يدلُّ على أثَر ومَعْلم. ووسَمْت الشيءَ وسمًا: أثَّرْتُ فيه بِسِمة. والوَسْميُّ: أوّلُ المطر، لأنّه يَسِمُ الأرض بالنَّبات.."[5]، وفي "الصحاح": "وسَمْتُهُ وسْمًا وسِمَةً، إذا أثَّرت فيه بسِمَةٍ وكيٍّ... واتَّسَمَ الرجُلُ، إذا جعل لنفسه سِمَةً يُعْرَفُ بها، وأصل التاء الواوُ."[6] وجاء في قاموس "تاج العروس": "..(والسُّومَةُ بالضَمّ والسِّيمةُ، والسِّيماءُ، والسِّيمِياءُ) مَمْدُودَيْن (بِكَسْرِهِنّ: العَلَامَةُ)...، وقال الجَوْهَرِيُّ: السُّومة: العلامة.. وقال أبو بَكْر بنُ دُرَيْد: "قَوْلُهم: عَلَيْه سِيما حَسَنة، مَعْناه عَلَامة، وهي مَأْخوذَة من وَسَمْتُ أَسِمُ... (وسَوَّمَ الفرسَ تَسْوِيمًا: جَعَل عليه سِيمةً)

---

[1]- سورة الأعراف، الآية46.

[2]- **جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين**، ص156

*الأعراف: سور الجنة

[3]- **ابن منظور: لسان العرب**، ص635، 636، 637.

[4]- **الفيروز أبادي: القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، ج4، 1995، ص90.

[5]- **أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ج6، ص110.

[6]- **أبي نصر إسماعيل بنِ حَمَّادِ الجُوهري: الصحاح تاج اللغة وصِحاحُ العربية**، مراجعة: محمد محمد تامر وآخرون، ص1245، 1246.

أي:علامة."[1]، ونلاحظ من خلال ما سبق أنّ السمة تحيل على الأثر وتوسم الشيء بمعنى علامة تميّزه ويُعرف بها من خلال هذا الأثر الذي تتركه.. ويمكن القول أنّ جلّ هذه التعريفات المعجمية تشترك في معنى لغوي واحد للسيمياء وهو العلامة.

كما اقترن مصطلح السيمياء في حركة التأليف المبكرة عند العرب بعدد من العلماء، منهم "جابر بن حيان" الذي كان عظيم الثقة بنفسه وبعلمه، حيث حاول تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة، غير أنّ أدوات ذلك العصر الباكر لم تساعده على تحقيق ما كان يفكّر فيه، عندها تحوّل علم الكيمياء عنده إلى ما عُرِف بعلم (السيمياء)[2]، يقول صاحب كتاب أبعد العلوم: "ثم ظهر بالمشرق جابر بن حيان كبير السحرة...فتصفح كتب القوم واستخرج الصناعة وغاص على زبدتها واستخرجها ووضع فيها غيرها من التآليف، وأكثر الكلام فيها وفي صناعة السيمياء لأنّها من توابعها لأنّ إحالة الأجسام النوعية من صورة إلى أخرى إنّما يكون بالقوة النفسية لا بالصناعة العملية فهو من قبيل السحر"[3]، وما ورد عن "ابن خلدون" عن علم أسرار الحروف": "وهو المسمى لهذا العهد بالسيميا. نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص.. وعند ظهور الغلاة من المتصوفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحس، وظهور الخوارق على أيديهم... وأنّ طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام. والأكوان من لدن الإبداع الأول تنتقل في أطواره وتعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله، تعددت فيه تآليف البوني وابن العربي.."[4]، وجاء في كتاب "كشاف اصطلاحات الفنون" أنّ "سيميا"

[1]- **محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، م: أحمد مختار عمر، عبد اللطيف محمد الخطيب، التراث العربي، الكويت، ط:1، ج:32، 2000، ص431، 432، 433.

[2]- ينظر: **سعدية موسى عمر: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها**، مجلة كلية الآداب، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع1، ص116

[3]- **صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم –السحاب المرقوم الممطر بأنواع الفنون وأصناف العلوم**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، ج2، 1978، ص319، 320.

[4]- **عبد الرحمان بن خلدون: تاريخ ابن خلدون**، بيت الأفكار الدولية، عمان (الأردن)، د.ط، د.ت، ص264

هو: "علم يكون به تسخير الجن"[1]، وفي مقدمة ابن خلدون استعمل هذا العلم في نطاق علم أسرار الحروف وكذا التنجيم: ".. فإن أرادوا طرحَ الاسمِ بتسعة نظروا كلَّ حرف منه في أيِّ كلمةٍ هو من هذه الكلماتِ. وأخذوا عددها مكانهُ ثم جمعوا الأعداد التي يأخذونها بدلًا من حروف الاسم... ولكلِّ كلمةٍ منها عددها الذي في مرتبته فيها الثلاثي والرُّباعي والثنائي، وليست جاريةً على أصل مُطَّرد.. لكن كان شيوخنا ينقلونها عن شيخ المغربِ في هذه المعارفِ من السِّيمياءِ، وأسرار الحروفِ والنِّجامة"[2]، ومن ثمة، فقد ارتبطت السيمياء عند علماء العرب بعلم أسرار الحروف والطلسمات، ودخلت في نطاق علم السحر أو هو فرع منه.

وعلى غرار ماورد من لفظ السيمياء في المصادر العربية، فإنّ هناك بعض الدراسات تومئ إلى أنّ لفظة السيمياء لها أصل مشترك بين اللغات العبرية، والسريانية واليونانية..[3] يقول صاحب كتاب "أبجد العلوم": "ولفظ سيميا عبراني معرب أصله سيم يه ومعناه اسم الله"[4].

ومهما يكن من أمر، فقد مرّ علم السيمياء بمراحل عديدة، وارتبط بعلوم عديدة كالكيمياء والسحر.. كما ارتبط في النصوص المقدسة (القرآن الكريم والحديث) بمفهوم العلامة، فضلا عن الشواهد الشعرية التي دلّت غالبا على العلامة.

أمّا مفهوم السيمياء في العصر الحديث، فإنّنا نجد أنّ الدكتور "صلاح فضل" قد حدّده بكونه "العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة"[5]، في حين ذهب الدكتور "سعيد علوش" إلى تعريف السيميائية بأنّها: "علم موضوعه وأداتُهُ العلامة. من ثمَّ، تكون السيميائيَّة فضاء تقاطع علوم عديدة: (أنثروبولوجيَّة/ سوسيولوجيَّة/ سيكولوجيَّة/ علوم المعرفة/ الفلسفة/

---

[1]- **محمد على التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تقديم: رفيق العجم، تحقيق: على دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان) ط:1، ج:1، 1996، ص999.

[2]-**عبد الرحمن بن خلدون: مُقَدَّمة ابن خلدُون**، تحقيق: عبد الله محمّد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، ج1، 2004، ص

[3]- ينظر: **عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2011، ص255

[4]- **صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم– الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم**، ص33.

[5]- **صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص297.

اللِّسانيات/ التواصل).."[1] ويبدو أنّ هذا التعريف قريب إلى المفهوم البيرسي للسيميوطيقية، الذي يشمل مختلف نتاج العلامات في شتى المجالات الفكرية الثقافية والفلسفية...

كما يرى أيضا أنّ السيميائية هي "دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادًا على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع.. و(المنهج السيميائي)، تركيب للدراسات الأنتربولوجية/ اللسانية/ النفسية/ الاجتماعية"[2]، ومن ثمة فإنّ الثقافة نتاج لمختلف أنظمة العلامات المرتبطة بمختلف مناحي الحياة في المجتمع، كما أنّ ميادين السيميائية عامة تشمل مجالات متعددة فهو ليس مقصورا على النطاق الأدبي، وإنّما الأمر يتجاوز ذلك...

أمّا الدكتور "عبد القادر فيدوح" فإنّه يذهب إلى القول أنّ "السيميولوجية منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة كنه هذه الدلائل وعلّتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكمها"[3]، ويبدو أنّ هذا التعريف أشبه وأقرب إلى تعريف "سوسير" لعلم العلامات..، وفي مقابل ذلك نجد أيضا أنّ "سعيد بنكَراد" ينظر إلى السيميائية على أنّها "في المقام الأول نظرية في المعنى، أو هي صيغة خاصة في تناول المعنى ومعالجة أشكال تجلياته. وهي، استنادا إلى ذلك، طريقة في تحديد السبل المؤدية إلى إنتاج الدلالات وتداولها"[4]. ويبدو من خلال هذه التعاريف أنّه علم يهتم بالعلامة وهذا ما يُجمع عليه الدارسون، أمّا مضمونه فهو دراسة الأنظمة الرمزية والعلامات اللغوية وغير اللغوية، وهذا ما ألفيناه في تلقي هذا المصطلح عند النقاد والباحثين العرب، أمثال: "صلاح فضل"، "سعيد علوش"، "عبد الملك مرتاض"، "محمد السرغيني"...

---

[1]- **سعيد علوش: معجم مصطلحاتِ النَّقدِ الأدبيّ المعاصر**، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطّالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2019، ص565.

[2]- **سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص118

[3]- **عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)**، د.ط، د.م، ص6.

[4]- **سعيد بنكَراد: المصطلح السيميائي –الأصل والامتداد**، مجلة علامات، ع14، 1يناير2000، ص12.

ج- إشكالية تعدد المصطلح:

يشير "وغليسي" إلى أنّ من أهم الإشكالات النظرية التي يصطدم بها الدرس السيميائي يتجلى بالأساس في تداخل المصطلحات وتشعّبها واختلاف مضامينها، فالسيميائية(sémiotique)تتداخل بالسيميولوجيا(sémiologie) تداخلا مريعا في الكتابات الغربية والعربية، مما يوحي -في أغلب الأحوال- بأنّهما حدّان لمفهوم واحد، ويتجاهل الفروق الجوهرية اليسيرة التي تفصل هذه عن تلك؛ فالسيميائية بكونها معطى ثقافي أمريكي أساسا تحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية بينما السيميولوجيا معطى ثقافي أوروبي هو أقرب إلى العلامات اللغوية، والمجال الألسني عموما، منه إلى أي مجال أخر، فكأنّ الأولى أعتق تاريخيا وأوسع موضوعا من الثانية فضلا على تباينهما في مجال جغرافية التداول..[1]، وفي هذا إشارة إلى أنّ السيميائية البيرسية أوسع نطاقا من سيميولوجيا سوسير، فهي تتجاوز العلامة اللغوية لتتسع مجالاتها إلى العلامات غير اللغوية، حيث ارتبطت بالمنطق والفلسفة..

كما أنّ هذا المصطلح قد عرف أثناء نقله إلى العربية فوضى كبيرة "ناتجة عن عدم فهم ووعي جيد للمصطلح، وقد يكون ذلك بسبب محاولة تطويعه ليتماشى وسلاسة اللغة العربية، كما قد يرجع ذلك إلى تعصب كثير من الباحثين للتراث، فيحاولون إيجاد مقابل له في تراثنا العربي"[2]، وفي خضم هذا يورد "وغليسي" العديد من المقابلات العربية الحديثة التي أتت بتسميات كثيرة للسيميائية، ومن بينها: (سيميولوجيا، سيميولوجية، ساميولوجيا، سيمياء، علم السيمياء، السيمائية، السيميائية، السيميائيات، سيامة، علم الرموز، الرموزية، علم العلامات، العلامية، العلاماتية، علم الدلائل، علم الأدلة، الدلائلية، علم الدلالة اللفظية(عند الحاج صالح...)، علم السيمانتيك، علم الإشارات، الأعراضية، نظرية الإشارة، الإشارية... إنّ هذا الركام من المصطلحات العربية المكدّسة التي أحصاها الدكتور "يوسف وغليسي" في ستة وثلاثين مصطلحا -وما خفي سيجعل الأمر أعظم-

[1] ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص227، 228

[2] **فيصل الأحمر، معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط: 1، 2010، ص14

تقف أمام مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبّران عن مفهومين متداخلين لكنّهما واضحان نسبيا...[1]، ويمكن تمثيل هذا التداخلفي الجدول الآتي:

2-3-1مصطلح (Sémiotique):

المقابل العربي لمصطلح (Sémiotique)	مرجع الترجمة
سيميائية	"المسدي": (قاموس اللسانيات)، ص186. "فاضل ثامر": (اللغة الثانية)، ص15،07.
سيمائية	"عبد الملك مرتاض":(قراءة النص): 333، (التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، ص08. "عزة آغا ملك":(مجلة الفكر العربي المعاصر)، ع 38، آذار1986، ص87.
سيميائيات	"سعيد بنكراد"، ترجمة كتاب: (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) لإيكو. "محمد مفتاح": (تحليل الخطاب الشعري): ص7.
سيمائيات	"عبد الملك مرتاض": (تجليات الحداثة)، ع4، يونيو1996، ص23.
سيميّات	"سعيد بنكراد"، نقلا عن (المصطلح النقدي) للمسدي، ص109.
سيميوتية	"القاسمي" وآخرون:(معجم مصطلحات علم اللغة الحديث)، ص82.

[1]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص229، 230، 231، 232، 233.

سيمياء	"عادل فاخوري": (علم الدلالة عند العرب)، ص70. "محمد مفتاح": (في سيمياء الشعر القديم). "سامي سويدان": (في دلالية القصص وشعرية السرد)، ص83.
السيميوتيكا	"عبد الملك مرتاض": (تجليات الحداثة) ع 2،1993، ص15،17.
السيميوتيكية	"عبد الملك مرتاض": (النص الأدبي من أين وإلى أين)، ص21.
علم الرموز	"بسام بركة": (معجم اللسانية)، ص186. "مبارك مبارك": (معجم المصطلحات الألسنية)، ص262.
الدلالية	"سامي سويدان": (في دلالية القصص وشعرية السرد)، ص11، 27، 32، 39، 64.
الدلائلية	"محمد البكري": (العرب والفكر العالمي)، بيروت، ع 1، شتاء 1988، ص 70. "المبخوت" و"بن سلامة"، ترجمة (الشعرية) لـ: "تودوروف"، ص 91.
الدلائليات	"عودة معتصم"، ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية) لـ: "جيرار جنيت"، ص 231.
علم الأدلة	"الحاج صالح" وآخرون: (المعجم الموحد) 129.
علم الدلالة	"محمد ناصر العجيمي": (في الخطاب السردي)، ص 21. "سامي سويدان": (في دلالية القصص)، ص 11، 15، 17، 68.

علم الدلالات	"محمد عزام": (الأسلوبية منهجا نقديا)، ص 29.
علم الأدلة اللفظية	"الحاج صالح وآخرون": (المعجم الموحد)، ص 129.
الدلائلي	"التهامي الراجي الهاشمي": (معجم الدلائلية)، اللسان العربي، عدد: 25، ص 245.
علم السيميولوجيا	"صلاح فضل": (بلاغة الخطاب وعلم النص)، ص 22.
العلامية	" المسدي": (الأسلوبية والأسلوب)، ص 181.
علم العلامات	" مجدي وهبة": (معجم مصطلحات الأدب)، 507.
السيميوطيقا	"محمد عناني": (المصطلحات الأدبية الحديثة)، ص 153. "محمد مفتاح": (تحليل الخطاب الشعري)، ص 10. "عبد العزيز حمودة": (المرايا المحدبة)، ص 278. "محمد الماكري": (الشكل والخطاب)، ص 39.
السيماطيقا	"سمير حجازي": (قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر)، ص 90.
نظرية الإشارة	"سمير كرم": ترجمة (الموسوعة الفلسفية)
الإشارية	"عبد الملك مرتاض": (النص الأدبي من أين وإلى أين)، ص 21.

الجدول 10: المقابلات العربية لمصطلح (Sémiotique).

إنّ هذا الركام الاصطلاحي الذي جاء في مقابل مصطلحين أجنبيين قد خلق نوعا من التشتت وغياب التنسيق في العديد من المؤلفات العربية، ويبدو أنّ المؤسف في ذلك، على حدّ تعبير "وغليسي"، أنّ: "الأمر –دوما– يتَجاوز الحدود الاصطلاحية لينعكس على المفاهيم بالسلب، وليس أدلّ على ذلك من مصطلح "علم الدلالة" الذي درجنا –زمنا طويلا– على جعله مقابلا حميما

للمصطلح الأجنبي (sémantique=semantics) ولا يزال اختصاصا لغويا شائعا في مختلف الجامعات العربية، إلّا أنّه عاد ليظهر بمظهر جديد (مقابلا لمفهوم آخر هو السيميوتيكا وليس السيمنتيكا كما كان!)، في عدد غير قليل من الكتابات العربية المعاصرة، فتتداخل الاختصاصات وتسود الفوضى ويلتبس الأمر على القارئ"[1]، وفي هذا الصدد يشير "وغليسي" إلى "عادل فاخوري" الذي رأى أنّه قد تحمّل بعض هذا الوزر "لأنّه طلع على القارئ العربي –سنة1985– بكتاب سيميائي مهم، حيث جعل "علم الدلالة" عنوانًا له؛ حيث إنّ كثيرا من القرّاء يجتزئون بعنوانه الكبير، ولا ينتبهون إلى عنوانه الفرعي الخفي (علم الدلالة عند العرب –دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة)"[2]. ويردف "وغليسي" القول أنّ هذه الإشكالية تستمد بعض جذورها من المفاهيم الغربية (الفرنسية) ذاتها؛ فالعامة في فرنسا نفسها تخلط بين المفهومين الآتيين: (دلالة)Sémantique و(علم العلامات) Sémiologie على نحوما أكّد ذلك "برنار توسان"[3]، ويرى –في خضم التعالق بين هذين المصطلحين أنّ المفهوم واضح "إذ يعني أنّ "علم الدلالة" ينحصر في دراسة المدلولات (أو المحتوى اللغوي)، بينما تهتم "السيميائية" بالعلامة –اللغوية وغير اللغوية– في تعالق دوالها ومدلولاتها، مع التركيز على (شكل المحتوى)"[4]، ونستشف من هذا أنّ "وغليسي" قد أرجع هذا الالتباس إلى البيئة الغربية، ذلك أنّ العامة منهم يخلطون بين السيميائية والدلالة ويبدو أنّ هذا ما جعل العديد منهم ينصرفون إلى جعل علم الدلالة مقابلا لمصطلح السيميولوجيا، فلا غرو إذن أن نجد هذا الخلط قد تفشى في أوساط الكتابات العربية التي أقامت لمصطلح Sémantique العديد من البدائل المصطلحية العربية مثلما حصل عند "عبد الكريم حي" و"سميرة بن عمو" باستعمالهما لمصطلح (علم المعنى)، وكذا عند "سمير حجازي": علم الدلالات، وعبد السلام المسدي: "الدلالية"، و"عبد العزيز بنعبد الله" الذي يصطنع "علم

[1]– **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص233.

[2]– المصدر نفسه، ص234.

[3]– المصدر نفسه، ص234.

[4]– المصدر نفسه، ص234.

الدلالاتية" تارة، و"علم السيمياء" تارة أخرى (والترجمة الأخيرة تعيد مشكلة علم الدلالة مع السيميائية إلى أوّلها).."[1]

إنّ انصراف النقاد والباحثين إلى الجهود الفردية في وضع المصطلح قد خلق نوعا من الارتباك وفوضى كبيرة في الكتابات العربية، وليس أدلّ على ذلك من مصطلح "دراسة المعنى في حالة سينكرونية" فهو"لا يراعي قامة الحد الاصطلاحي؛ إذ يقابل كلمة اصطلاحية غربية واحدة بأكثر من أربع كلمات عربية!"[2]، وهذه الترجمة مرفوضة حسب "وغليسي" طالما أنّها لم تتقيّد بوضع حد دقيق يلائم المصطلح.

أمّا المقابل العربي "علم العلاقات" الذي درج على وضعه "محمود السعران" و"محمد عزام".. فإنّه "يبدو عامًا وفضفاضا وغير قادر على الإمساك بدقة المفهوم"[3]، ومن ثمة فقد استهجن "وغليسي" هذا المصطلح لأنّه لا يحقق الدقة والوضوح.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن القول أنّ مصطلح "علم العلامات" الذي درج على وضعه "مجدي وهبة" و"سمير حجازي" و"سعيد علوش" و"عبد السلام المسدي" هو في نظر الغذامي: "تعريب سليم ولا اعتراض عليه لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه، حيث استعصى عليَّ أن أقول مثلًا: تحليلا علاماتيًا بدلًا من تحليل سيميولوجي، ووجدت الإفراد غامض الدلالة فيما لو قلت (تحليلًا علاميًا).."[4]

أمّا "علم السيمانتيك" فيرى "وغليسي" أنّه "أدنى إلى علم الدلالة منه إلى السيميولوجيا"[5]، ونحن نرى أنّ هذا التقديم الذي وضعه "وغليسي" أقرب إلى الصواب، حيث تشير مجمل التعريفات لمصطلح (السيمانتيك) على أنّه: "علم الدلالة أو المعنى"[6]، ويبدو أنّ هذا ما أشار إليه أيضا جود (Good)

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص235.

[2]- المصدر نفسه، ص236، 237.

[3]- المصدر نفسه، ص237.

[4]- **عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية –نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط6، 2006، ص41.

[5]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص237.

[6]- **نوال محمد عطية: علم النفس اللغوي**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط3، 1995، ص125.

في تعريفه للسيمانتيك، حيث ذهب إلى أنّه: "علم المعنى الذي يختلف اختلافًا تامًا مع علم الصوت"[1]، وفي تعريف آخر يشير هذا المصطلح إلى: "علم معاني الكلمات، وما يتعلق بالمعنى والدلالة"[2].. وبناءً على هذا تذهب "نوال محمد عطية" إلى أنّ السيمانتيك في تعريفه الإجرائي هو دلالة اللفظ ومعناه النفسي عند الفرد[3]، ولا يبتعد "سعيد علوش" عن هذا القول الذي رأى أنّ السيمانتيك تندرج "في مجال السيميائيات ولا سيّما في التقسيم المهمّ للّسانيات. فهي درس فرعي يهتمّ بالمعنى، لأنّ مُختلفَ العناصر المكونة للعلامة يكون دخولها تصميم التعبير وتصميم المحتوى كنقطة بلوغ العلامة، ذلك أنّ هذا التصميمَ هو ما يكون موضوع السيمانتيك"[4]، وبناء على ما سبق، يتّضح أنّ ترجمة تمام حسان لمصطلح Sémiologie الذي جعله مقابلا لمصطلح (السيمانتيك) لهو أمر فيه من المغالطة ما يوقع القارئ في دوامة المشاكلات والتشتت والمغالطات المفهومية..

أمّا المقابل العربي الآخر الذي استهجنه "وغليسي" فهو ما أورده "سمير حجازي": "السيماطيقا" الذي صاغه في سياق ترجمته لمصطلح (Système Sèmiotique)، ويبدو ذلك من خلال قوله أنّه حاول أن يجري "السيماطيقا" على نسق "السيمانطيقا"..[5]، وهو ما استهجنه "عبد السلام المسدي" أيضا، الذي رأى أنّ "ورود المصطلح في بنية صوتية على غاية من الهجنة في أصواتها ومقاطعها"[6]، وهذا ما يجعل من المصطلح الدخيل يُلبس بصياغة غير مألوفة في الحقل اللغوي، وهو الأمر الذي يخلق تشتتا واضطرابا في أوساط الكتابات النقدية.

أمّا بالانتقال إلى الدلائلية وما يتبعها من دلائليات وعلم الأدلة وعلم الدلائل.. فإنّنا نجدها قد أخذت قسطا من الشيوع في الكتابات المغربية، ومن أبرز واضعي هذا المصطلح "التهامي الراجي الهاشمي" الذي ألّف قاموسا سيميائيا بعنوان (معجم الدلائلية) سنة1985، وأيضا "محمد البكري"

---

[1]- **نوال محمد عطية: علم النفس اللغوي**، ص125.

[2]- المرجع نفسه، ص125.

[3]- المرجع نفسه، ص125.

[4]- **سعيد علوش: معجم مصطلحاتِ النَّقدِ الأدبيِّ المعاصر**، ص564.

[5]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص237.

[6]- **عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي**، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص103.

الذي كان من أكبر المتشيعين لمصطلح "الدلائلية" حيث اقترحه منذ نهاية السبعينيات..[1]، ولم يكن هذا المصطلح حكرا على الكتابات المغربية فقط، وإنّما شاع أيضا في الكتابات الجزائرية والتونسية، فهذا "عبد الحميد بورايو" يترجمه بـ: "علم الدلائل"، وشاع عند "الحاج صالح" بـ "علم الأدلة"، أمّا عند "محمد ناصر العجيمي" فنجده يفضل مصطلح "علم الدلالة" كمقابل للمصطلح الأجنبي، مثلما نجد "محمد عزام" أيضا يؤثر مصطلح "علم الدلالات"... ويبدو أنّ كل هذه المقابلات المصطلحية قد اشمأزّ منها العديد من النقاد أمثال "عبد الملك مرتاض" الذي رأى أنّ "الدليل غالبا ما ينصرف إلى معنى قريب من البرهان، وإذن من (الدلائلية) في صيغتها المنسوبة إلى الجمع"[2]، ولسبب آخر شاطره "المسدي" الرأي، الذي رفض كل مشتقات مادة (دل – دلالة) في المجال السيميائي، وحسب "وغليسي" فإنّ مادة (س و م) هي المكرسة أصلا لعلم العلامات[3]، يقول "المسدي": "وقد رأينا عبارات: علم الأدلة وعلم الدلالات والدلائلية كبدائل اقتُرحت، وكانت تلك المحاولات قد أحَلّت مصطلحا من مصطلحات علوم اللسان في غير موطنه لأنّ مادة الدلالة بمشتقاتها قد تكرست لعلوم المعنى.. فكان في استعمال مادة الدلالة للتعبير عن الساميوتيك إحراج للغة وإدخال للضيم على بيان ألفاظها"[4]، ويقول الغذامي في السياق نفسه –عن الدلائلية: "وهذا تعريب أكاد أميل إليه لولا تقاربه مع مصطلح (علم الدلالة) تقاربًا يوشك أن يبلغ حدّ الالتباس. ولذا أستخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي) منتظرا مولد مصطلح عربي يحل محلها معطيًا كل ما تتضمّنه من دلالات"[5]، كما نجد أيضا "فيصل الأحمر" قد اشمأز هو الآخر من هذا المقابل المصطلحي على اعتبار أنّ "مصطلح "الدلائلية" لا يؤدي المعنى الكامل لمفهوم المصطلح، لأنّه يقترب أكثر من "علم الدلالة" وبالتالي قد يحدث خلط بين العلمين أيضا"[6] وبناءً على ذلك يرى "وغليسي"

[1]– ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص237.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، 237.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص237، 238.

[4]– **عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي**، ص112.

[5]– **عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق**، ص42.

[6]– **فيصل الأحمر: معجم السيميائيات**، ص15.

أنّ عامة الباحثين في هذا الحقل المعرفي "غالبا ما يستنيمون إلى مصطلحات (السيميائية، والسيمائية، والسيمياء، وعلم السيمياء...) التي ترتدّ كلّها إلى الثلاثية المعجمية العربية (سما)، (سوم)، (وسم)، حيث تتيح لنا الأولى: السمو والاسم (بمعنى العلو والرفعة، أو التنويه والتوضيح والتعريف بالعلامة/التسمية)، والثانية: السومة والسيمة والسيما والسيمى والسيميا والسيمياء (بمعنى العلامة)، والثالثة: السمة والوسم والوسام والميسم.. (بمعنى: الأثر)"[1]، فإذا "بحثنا عن السلك الرابط بين أطراف المادة اللغوية في مخزونها القاموسي برزت لنا حصيلة التقليبات المعجمية في صورها الثلاث، فإذا هي: الاسم من (س م و)، والسمة من (وس م)، والسيمياء من (س وم)"[2]، وبناءً على ذلك يمكن القول أنّ السيمياء بمختلف تفريعاتها لا تعني أكثر من "العلامة".

ويردف "وغليسي" القول أنّ هذه النوى المعجمية تتعزّز بسياقاتها الدلالية في الاستعمالات التراثية قرآنا وحديثا[3]، وهذا ما أشرنا إليه سابقا، إذ يمكن القول أنّ السيميائية مزدوجة الأصول؛ أصل عربي ثابت في القرآن والحديث، إضافة إلى المعاجم والقواميس القديمة وأمّهات الكتب العربية، وفي مقابل ذلك نجدها أيضا تحمل نشأة غير عربية، مثلما وجدناها في أصولها اليونانية والغربية بمختلف مناحيها الفكرية والفلسفية، ويرى "عبد السلام المسدي" أنّ هذه المواضعة الاصطلاحية يُطلق عليها (تجريد المماثلة) حيث تحدث عندما "يلتفت الاستعمال إلى مشتقات اللغة العربية فيستخرج منها –بوعي أو بدون وعي– بديلا من مخزونها المعجمي يطابق جذر المصطلح الأجنبي مطابقة تشمل الشكل الصوتي والمضموني الدلالي في نفس الوقت.."[4]، ويُضيف أن التقاء هذه المادة المعجمية صوتا ومعنى "دون أن يكون في كل ذلك أيّ اقتران تاريخي، فليس ما حصل في هذه اللغة بمستعار من تلك، ولا الذي في تلك بمأخوذ عن هذه. وتحْصل مثل هذه الظاهرة بين الألسنة البشرية وتكون من محض الصدفة: أن يتّفق لفظان من لسانين متباعدين اتفاقا في الشكل والمعنى دون صلة تاريخية، ويسمّي اللسانيون

[1]– **عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق**، ص45

[2]– **عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي**، ص104.

[3]– ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص238.

[4]– **عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي**، ص103.

هذه الظاهرة بالكلمات الأشباه أو إذا رمنا ترجمة العبارة الفرنسية قلنا: الألفاظ ذات القرابة الوهمية"[1]، وعلى غرار هذه النشأة المزدوجة، فإنّ السيميائية قد عرفت التأسيس المنهجي في أحضان الثقافة الغربية التي يرجع إليها الفضل في النهوض بهذا العلم وجعله مادة خصبة في الدراسات النقدية..

تطرّق "وغليسي" أيضا، إلى إشكالية علمنة السيمياء التي وقع فيها العديد من الباحثين، فهناك من أطلق عليها "السيمياء" في حين ذهب البعض إلى إلحاق لفظة علم لتصبح "علم السيمياء"[2]، وبخصوص هذا الاختلاف يذهب "عبد السلام المسدي" إلى القول بأنّ من طرافة هذا المصطلح أنّ: "الاستعمال قد يدفع إلى تعزيز لفظ السيمياء بلفظ العلم... فيخيَّل أن العبارة بنيت من منطلق الوعي بأن السيمياء تعني العلامة وبأنّ اللفظ الرديف –لفظ علم– جاء يحقق اللحام القائم داخليا في لفظ الساميوتيك، ولكن الواقع هو أنّ لفظ العلم يأتي فائضا من باب الإطناب وذلك لتأكيد المضمون المعرفي الذي هو قائم في المصطلح الدال بذاته على العلم، فقد يحصل ألّا يكتفي الاستعمال بلفظ الكيمياء أو الفيزياء على سبيل المثال فيؤتى بلفظ العلم لتأكيد الهوية المعرفية للكلمتين فيقال علم الفيزياء وعلم الكيمياء"[3]، وقد خالف "وغليسي" رأي "المسدي" في قضية دلالة هذا المصطلح على العلم، بدعوى أنّ احتجاجه بالكيمياء يفتقر إلى أسس ألسنية قوية[4]، ويؤكد في خضم هذا على أنّ السيمياء "لا تعني أكثر من "العلامة"، أما علم هذه العلامة فينبغي أن نعبّر عنه بـ "علم السيمياء"، أو بصيغة المصدر الصناعي (السيميائية)"[5]

إضافة إلى ذلك، فقد طرح "وغليسي" إشكالية أخرى من إشكاليات تلقي هذا المصطلح وفوضى وضعه التي تزاحمت خاصة في نقدنا المعاصر، حيث أورد في خضم ذلك انصراف الدكتور "عبد الملك مرتاض"، في كتاباته الأخيرة، عن السيميائية إلى السيمائية، مُصِرّا على هذه الأخيرة في أكثر

---

[1]– المرجع نفسه، ص103، 104.

[2]– ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص239.

[3]– **عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي**، ص106، 107.

[4] – ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص239.

[5]– المصدر نفسه، ص240.

من مناسبة[1]، ويبدو أنّ "مرتاض" يبرّر اختياره هذا من الناحية اللغوية وكذا لسلاسة النطق بها، يقول: "..وقد لاحظنا فيما نسمع من الجامعيّين، أساتذةً وطلّابًا، أنّهم ينطقون "السِّيمِيَائية": "السِّيمْيَائيّة" اختصارًا فيلحنون بالجمع بين ساكنين؛ وذلك لطول اللفظ الذي يجعل الحنجرة تكابد في تقطيعه حتى يتقطّع نفسُها فيقع المحضور! من أجل ذلك نستعمل نحن صيغة "السّيمَائيّة" الآتية من "السّيمَاء"."[2]، ولكن وغليسي –بعد مدارسته المعجمية لهذه المسألة– يتوصّل إلى أنّ المواد المعجمية الأربع (السومة، السيمة، السيماء، السيمياء) كلّها سواء في الاستعمال اللغوي[3]، فرغم الاختلاف الحاصل في صياغة هذا المصطلح فإنّ كلّ هذه المواد المعجمية تصب في وعاء العلامة.

إضافة إلى ذلك، يشير إلى أنّ الاستعمال التراثي لعلم السيمياء في سياقات سحرية مخصوصة، هو الذي رغب بعض الباحثين في إحياء هذا المصطلح (مثلما يبدو عند رشيد بن مالك)، وفي الوقت ذاته هو الذي رهب آخرين من استعادته، خشية اختلاط هذا العلم الحديث بالفراسة العربية القديمة وعلوم السحر، وهذا ما جعل بعض المعاصرين يستعيضون عن السيميائية وعلم السيمياء بالسيميولوجيا والسيميوطيقا وما شاكلهما من الصيغ المعربة..[4]

أمّا عن آليات انتقال هذا المصطلح، فإنّه يمكن القول أنّه قد انتقل بشقّيه الإنجليزي والفرنسي (Sémiotique-Sémiologie) إلى الوطن العربي بثلاث آليات تمثلت في الترجمة والإحياء والتعريب، وقد رأى "وغليسي" أنّ هذا الأخير هو: "قتل (للإحياء) العربي؛ فترجمتنا للمصطلح الأجنبي (Sémiologie) بالصيغة المعربة (سيميولوجيا) هي طمسٌ للمصطلح الإحيائي الذي يقترحه آخرون (علم السيمياء)، فكأنّ كلًّا من (التعريب) و(الإحياء) يعمل ضدّ الآخر وعلى حسابه، في كثير من الحالات"[5]. وفي خضم هذا، يشير "وغليسي" إلى أنّه مع إدراج المعايير الاصطلاحية (وفقه اللغة

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص240، 241.

[2]– **عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي**، ص158.

[3]– ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص241.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص241.

[5]– المصدر نفسه، ص472، 473.

العربية عموما) على جعل التعريب من بين الآليات الاضطرارية، لا الاختيارية، فإنّ هناك الكثير من الجهود الاصطلاحية العربية قد حولت هذه الآلية إلى مخرج اختياري، دون أن يضطرها إلى ذلك ما يستحق الفعل[1]، وقد برّر "وغليسي" انصراف الباحثين في صياغة المصطلح إلى آلية التعريب "من باب اللجوء إلى أخفّ الضررين، حين الوقوع بين موقفين أو اختيارين: أفضلهما مرفولوجيا هو أسوأهما دلاليا؛ ساعتها يقتضي الحَسْمُ اللجوءَ إلى منطق "أحلى الأمرّين"، أي أولوية التضحية بالنقاء اللغوي في سبيل توضيح المفهوم، على التضحية بوضوح المفهوم في سبيل الحفاظ على نقاء اللغة"[2]، ويشير في خضم ذلك إلى جانب من جوانب التلقي العربي لمصطلح (Sémiologie)، بين "علم السيمياء" و"السيميولوجيا"؛ حيث يفضّل كثيرون الصيغة المعربة لأنّها أوضح مفهوما من الصيغة العربية التي قد يلتبس مفهومها بمحمولها التراثي الخرافي، وقد استمات في الدفاع عن تعريب هذا المصطلح كلٌّ من عبد الله الغذامي ومحمد عناني وصلاح فضل..[3]، من باب أنّ: "النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط، ونخشى أن يفهم القارئ العربي من السيمائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه والكيميا بمفهومها الأسطوري في العصور الوسطى، على أنّ قرب النطق بين الكلمتين يجعلنا أقرب إلى قبول المصطلح الأجنبي..[4].

وعموما فإنّ هذا المصطلح قد عرف مقابلات عربية عديدة خلقت نوعا من التشتت والارتباك عند كثير من الباحثين، حيث وجدنا منهم من يؤثر ترجمة هذا المصطلح ب (السيميولوجيا) وهم أتباع المدرسة السوسيرية، ومنهم من يفضّل ترجمة هذا المصطلح ب"السيميوطيقا" بتأثير من "بيرس"، وهناك من يتعصب للتراث باتخاذ مصطلح (السيمياء)..، وهناك كثير من الباحثين من يؤثرون ترجمات عديدة ومختلفة كما أوردنا سابقا، حيث وجدنا بعض المقابلات تبتعد تمام البعد عن الحمولة المفهومية للمصطلح

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص273.

[2]- المصدر نفسه، ص460.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص460.

[4]- ينظر: **صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص297.

الأصل، وهي التي قوبلت بالاستهجان والرفض من قبل "يوسف وغليسي"، كما أنّ البعض منها قد اقتربت من المفهوم الجوهري لهذا المصطلح، وهي التي صنّفها هذا الناقد ضمن المصطلحات المقبولة..

وتبقى الإشكالية هنا في غياب التنسيق بين الترجمات المختلفة، وكذا الانصراف إلى الجهود الفردية في وضع المصطلح.. كما أنّ اختلاف المنطلقات الفكرية والثقافية لكل باحث من بين الأسباب التي تؤدي إلى خلق هذا التشتت والارتباك.

2-4 – الحقل التفكيكي:

تعدّ التفكيكية استراتيجية فلسفية نقدية ما بعد بنيوية، ظهرت في أوروبا خلال منتصف الستينيات من القرن الماضي على يد مؤسسها الفيلسوف الفرنسي "جاك ديريدا"Jacques[1] Derrida، ومصطلح التفكيك "هو التعبير اللاتيني المستخدم من قبل دريدا للدلالة على نوع من القراءة تشتغل من داخل النصوص الفلسفية أو الأدبية تعمل على خلخلة أبنيتها المعتمدة على الثنائيات الضدية مثل الصوت والصمت، الخير والشر، اللسان والكتابة.."[2]، ولا شك في أنّ التفكيك deconstruction، بالمعنى الدقيق يشير إلى "مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية. إنّه نظرية بعد البنيوية post-structuralist ولا تدّل "بعد post" هنا على أنّ التفكيك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحدث زمنيا، ولكنها تدل بالأحرى على أنّه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق"[3]، وهذا يعني أنّ حركة "ما بعد البنيوية" التي ظهرت في منتصف ستينيات القرن الماضي لم تكن قطيعة في المسار البنيوي "إنما هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف –بالمفهوم الرياضي– في منحى الدالة البنيوية، تعبّر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها"[4]، وتجدر الإشارة إلى أنّ التفكيك قد تطور في فرنسا أساسا "وارتبط عموما بأعمال جاك ديريداJacques Derrida، ويمكن القول أنّه أبدعه كمنهج لقراءة النصوص"[5]، كما يمكن

---

[1]– ينظر: **علي صدّيقي: التفكيكية في النقد المغربي المعاصر (محمد مفتاح، حميد لحمداني)**، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2017، ص3.

[2]– **حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)**، مطبعة آنفو–برانت، فاس (المغرب) ط1، 2009، ص204.

[3]– **ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة: عبد المقصود عبد كريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2005، ص75.

[4]–**يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص335.

[5]– **ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة: عبد المقصود عبد كريم، ص75.

القول أنّ التفكيك قد جاء "لينسف كل القواعد والقوانين. ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل، منفصلا عن الدال، ويبيح للقارئ أن يفسّر العلامات بالمعنى الذي يشاء"[1]، وترى باربرا جونسون Barbara Johnsonأنّ التفكيك هو"التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النص"[2].

وقد تحدّث "وغليسي"، بعد عرضه لبعض المفاهيم والحركات التي مهّدت لظهور التفكيكية عن قضية موت المؤلف حيث أشار في خضم ذلك إلى الفكر البارتي (رولان بارت) الذي رأى أنّه أعاد المؤلف "إلى مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة لأنّه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلًا"[3]، وهذا يعني أن سلطة المؤلف على نصه تنتهي بنهاية كتابته للنص، لتتحوّل هذه السلطة إلى المتلقي، فيُفتح له مجال التأويل كلّ حسب خلفياته الفكرية والفلسفية والثقافية..

يرى "وغليسي" أنّ بإعلان موت المؤلف يكون بارت قد بشّر بميلاد القارئ وعصر القراءة؛ حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان متفرجا عليه أو مستهلكا له[4]، ويشير في خضم ذلك إلى مقولة بارت التي تدعم هذا الاتجاه الذي قال: "لقد أصبحنا نعلم أنّ الكتابة لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلّا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"..[5]، وهذا يعني أنّ مهمة المؤلف تنتهي بانتهائه من كتابة النص. ليحلّ محلّه المتلقي.

والحق أنّ بارت قد أشار إلى ذلك في موضع آخر من كتابه حيث استشهد بأفكار سابقيه مثل مالارميه حيث رأى أنّه: "أول من تبيّن وتنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان... فاللغة في رأيه، كما في رأينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف"[6]، ويضيف إلى أنّ النقد عند مالارميه: "يدور حول إلغاء المؤلف

---

[1]- **عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة (الكويت)، 1998، ص280.

[2] - **ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة: عبد المقصود عبد كريم، ص76.

[3] - **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص336 ،337.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص337.

[5]- **رولان بارط: درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 1993، ص87.

[6]- **رولان بارط: درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ص82.

لصالح الكتابة (وهذا يعني، كما سنرى، إعطاء القارئ مكانته).."[1]، إنّ كل من مالارميه ورولان بارت قد حاولا إعطاء أهمية أكثر للقارئ، فمتلقي النص هو الكفيل بإعادة الإنتاج والتأويل، مع إقصاء دور المؤلف الذي تنتهي مهمته بمجرد انتهائه من كتابة النص.. فالقارئ هو "الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنّما في مقصده واتجاهه"[2]، وبناءً على هذا يرى "وغليسي" أنّه قد أُعيد الاعتبار للقارئ بعدما كان أكبر منسي في تاريخ الكتابة، يقول: "فلا غرو إذن أن تغدو القراءة حقلا معرفيا لنظريات جديدة تتقصى مفهومها ومستوياتها وأنماط القراء ومواصفاتهم، تسمى (نظرية القراءة) أو (جماليات التلقي)، في طروحات قرائية مختلفة.."[3]، ويضيف إلى أنّ هذه النظريات يرفدها اتجاهان أساسيان (اتجاه أمريكي (أو أنجلو أمريكي أحيانا) التي ينصبّ اهتمامها على ماهية القراءة في الممارسات التنظيرية الفردية الأمريكية المختلفة (استجابة القارئ)، و(اتجاه ألماني) الذي تمثّل في شكل جهود جماعية منظمة حيث عُرِف بتسميات مختلفة (نظرية التلقي) أو (نظرية الاستقبال)، وجماليات التلقي) أحيانا أخرى..، ويرى "وغليسي" أنّ نظريات التلقي قد مهدت الطريق للتفكيكية[4]..

يطرح "وغليسي"، بعد استعراضه المناخ النقدي لنشأة التفكيكية، مجموعة من التساؤلات تتمحور حول ماهية التفكيكية، أهي فلسفة أم منهج نقدي؟ إضافة لما تبتغيه من النص الأدبي.. وغيرها من التساؤلات، ليمرّ بعد ذلك إلى إجراء إحصائي للعديد من المرادفات العربية التي جاءت في مقابل مصطلح أجنبي الأصل..

يرى "وغليسي" أنّ "التفكيكية (أو التفكيك أو التشريحية أو التقويضية...) هي المقابل العربي لكلمة (déconstruction) ذات الفلسفة النقدية المعتاصة.."[5]، وفي هذا إشارة إلى أنّ التفكيكية

[1]- المرجع نفسه، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص87.

[3]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص337 ،338.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 338.

[5]- المصدر نفسه، ص 339.

هي مذهب فلسفي يستقي مضانه الفكرية من مذاهب فلسفية عديدة (كالوجودية، وفلسفة الشك، والظاهراتية...).

ويشير في خضم ذلك إلى تقديم رائدها "جاك دريدا" للفعل التفكيكي، الذي يرى أنّه: "ليس تحليلًا analyse ولا نقدًا critique"[1]، "ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج. خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية "[2]، إنّ التفكيك عند دريدا "لا يمكن أن يختزل إلى أدوات منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل. ليس يكفي القول إنّ كل "حدث" تفكيكي يظل فريدا أو مُتَموقعا، بأقرب ما يمكن، من شيء أو لغة خاصة أو توقيع. يجب أن نحدد أيضا أنّ التفكيك ليس حتى فعلا أو عملية...أنّ التفكيك حاصل: إنه حدث لا ينتظر تشاورًا أو وعيًا أو تنظيمًا من لدن الذات الفاعلة ولا حتى من لدن الحداثة"[3]، ويضيف "جاك دريدا" أنّ كلمة التفكيك شأن كل كلمة أخرى، لا تستمد قيمتها إلّا من اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة، فيما يسميه البعض، ببالغ الهدوء، "سياقا.."[4]

وفي السياق نفسه، يرى "وغليسي" أنّ التفكيكية تسعى "إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة، القاتلة"[5] وهذا يشير إلى التأويل المفتوح اللانهائي وغير المحدود للتفكيكية التي تسعى إلى التحرر من القيود ومن سلطة المؤلف..

ويخلص "وغليسي" إلى القول أنّ التفكيكية عند أغلب الدارسين هي مقاربة فلسفية للنصوص أكثر منها أدبية، وهي عند البعض طريقة في القراءة، وعند البعض الآخر منهج في التأويل (مثلما نجده عند "كريس بلديك".C.Baldick) حيث قدّم "وغليسي" معادلة نقدية اختزلها هذا الباحث في جملة

---

[1]- **جاك دريدا: الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، ط2، 2000، ص60.

[2]- **جاك دريدا: الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص61.

[4]- المرجع نفسه، ص62.

[5]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص339.

من المبادئ الخاصة بمرجعيات القراءة التفكيكية، وهي: التفكيكية = اعتباطية العلامة اللغوية (دوسوسير)+ شيء من الشك الفلسفي (نيتشه وهيدغر) + آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد) + أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال)..[1]، ويذكر "وغليسي" أنّ جذور التفكيكية مغروسة في تربة فلسفية ألمانية، و"تاريخ النقد الأدبي يرجع ميلادها الرسمي إلى أكتوبر 1966؛ تاريخ تنظيم جامعة جون هوبكنز (John Hopkins) بالولايات المتحدة الأمريكية لندوة اتخذت من (اللغات النقدية وعلوم الانسان) موضوعا لها، وقد شارك فيها نجوم المشهد النقدي العالمي المعاصر (رولان بارت، تزفيتان تودوروف، لوسيان غولدمان، جورج بولي، جاك دريدا، جاك لاكان،..)"[2].

إنّ هذا البيان يشير إلى أنّ التفكيكية لم تكن قطيعة مع البنيوية باعتبار أنّ أهم روادها هم أنفسهم أقطاب المذهب البنيوي سابقا، وعليه يمكن القول أنّ التفكيكية هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف في المسار البنيوي، وهذا ما جعل جمهور الباحثين يجمعون على "أنّ التفكيكية قد تخلقت في رحم البنيوية"[3].

لقد مثّل "دريدا" نجم تلك الندوة التي شارك فيها بمداخلة حول "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" هذا الناقد الذي أصدر ثلاثيته المشهورة (الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة، في علم الكتابة) حيث شكّلت معالم مضيئة في مسار المشروع التفكيكي، ليردفها سنة1972 بكتب لاحقة وهي (التشتيت، مواقف، هوامش الفلسفة...) إضافة إلى كتب أخرى ساهمت كلها في تعميق هذا المشروع الفكري النقدي[4]، ولا شك أنّها قد أنارت مسار الدراسات التفكيكية حيث ذاع صيتها في العالم الغربي والعربي.. وأصبحت مرجعا هاما لكل الدراسات التفكيكية والنقدية.

[1]-ينظر: المصدر نفسه، ص340.

[2]- المصدر نفسه، ص341.

[3]- المصدر نفسه، ص341.

[4]- المصدر نفسه، ص341.

يوصَف "دريدا" بأنّه مفكر صعب، يقول في إحدى حواراته: "أنا يهودي جزائري. يهودي لا-يهودي بالطبع. ولكن هذا كافٍ لتفسير العُسْر الذي أتحسّسُه داخل الثقافة الفرنسية. "لست منسجما " إذا جاز التعبير. أنا إفريقي شمالي بقدر ما أنا فرنسي "[1].. إنّ هذه اللغة القلقة والتشتت الناتج عن هذه الشخصية قد صدر عنها فكر تفكيكي يطبعه الإبهام والتناقض الظاهري واللا انسجام والتشكيك والثورة النقدية واللغة المراوغة.. ويبدو أنّ هذا ما جعله يلقى اضطهادا ثقافيا، حيث لم تجد تفكيكيته ضالتها في المعقل الفرنسي بسبب كتاباته الغامضة.. ويبدو أنّ هذا أيضا ما جعل التفكيكية في الثقافة النقدية العربية لم تتغلغل كما ينبغي، حيث تلقاها خطابنا النقدي بسلبية وسوء فهم مضاعفة لصعوبة التلقي نفسها..[2]، وفي مقابل ذلك لقي الفكر الدريدي التفكيكي انتشارا واسعا في الثقافة الأمريكية خصوصا بعدما لقي ترحيبا من أبرز المفكرين الأنجلو أمريكيين أمثال "بول دي مان" و"ج. هـ ميلر" و"جيفري هارتمان"... وقد صار "دريدا" على إثر ذلك شخصية أكاديمية محببة لدى الأمريكان، كما تقلّد منصب أستاذ في جامعة يال؛ حيث صار مركزا لدائرة نقدية تفكيكية أمريكية حاولت منذ بداية السبعينيات مواصلة النهج الذي خطته حركة النقد الجديد الأنجلوأمريكية..[3]

وقد سُمّيت هذه الحركة أو هذه الدائرة بـ (مدرسة يال) حيث سعت إلى تأسيس فلسفة نقدية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة بإبراز تصدعات المقروء وتشققاته التي تؤول إلى مفارقة المعنى المجازي للمعنى الحرفي الحقيقي في الجملة الواحدة، والمباعدة الدلالية بينهما... وقد كان لهذه المجموعة جهود متضافرة أوروبية وأمريكية، وقد أنشئت هذه المدرسة بزعامة "بول دي مان" و"جيفري هارتمان"..[4]، ولا شك في أنّ جهود هذه المدرسة قد أعقبتها جهود أخرى عند العديد من النقاد الغربيين وكذا عند النقاد العرب.

---

[1]- **جاك دريدا: الكتابة والاختلاف**، ص56.

[2]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص342.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص343.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص343.

أمّا عن تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي، فإنّ "وغليسي" يرى أنّه قد جاء متأخرا ومحتشما، ويُرجَع تأريخ بدايتها إلى سنة 1985 تاريخ صدور أول تجربة نقدية عربية، وهي تجربة الناقد السعودي الكبير "عبد الله الغذامي" في كتابه (الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية) وهي كما يراها وغليسي: "أول تجربة نقدية عربية تصدع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية (التشريحية).."[1]، كما أعقبها بكتاب آخر (تشريح النص) سنة1987، وقد جاء في أربعة فصول "توزعت عليها المقاربة التشريحية التي قام بها الغذامي على بعض النصوص الشعرية لشعراء معاصرين.."[2]، وكما يرى "الغذامي" فإنّ هذا الكتاب هو امتداد للكتاب الأول (الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية)..[3]، وقد مثّلت هذه التجربة حافزا لتجارب نقدية عربية لاحقة..

ويمكن القول أنّ التفكيكية في الوطن العربي قد لقيت اهتماما ودراسة ونقدا من طرف العديد من الباحثين لا يفوت المقام دون ذكرهم، أمثال عبد الملك مرتاض في الجزائر، محمد أحمد البنكي، عبد الله خضر حمد.

2-4-1 التعددية المصطلحية لمصطلح (Déconstruction):

إنّ أهم ما يستوقفنا في نقل المصطلح الأجنبي في الكتابات النقدية العربية هو تعدد المصطلحات التي تنمّ عن تعدد مشارب الباحثين، واختلاف نظرة كل واحد منهم، كلّ حسب خلفياته الفكرية والفلسفية والثقافية.. وقد ينمّ أحيانا عن عدم فهم ووعي جيد للمصطلح وصعوبة استقائه من المضان الفكرية لمولده الأصل، باعتبار أن تربة التفكيك متعددة المشارب، وهذا ما جعل العديد من الباحثين العرب يتمايزون في ترجمة هذا المصطلح ونقله إلى تربة عربية..

ولا يفوت المقام دون ذكر جهود "وغليسي"، من خلال مؤلفه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) في رصد الترجمات المتعددة التي جاءت في مقابل مصطلح أجنبي

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص343.

[2]- **بشير تاوريريت: رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة –عرض ونقد**، مجلة البحوث والدراسات، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة بسكرة (الجزائر)، عدد5، جويلية2007، ص237.

[3]- ينظر: **عبد الله الغذامي: تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 2006، ص5.

واحد، التي رافقها بإجراء مسحة نقدية للعديد من البدائل الاصطلاحية، ويمكن توزيعها في الجدول الآتي[1]:

المقابل العربي	مرجع الترجمة
التشريحية	عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص50..
التفكيكية	-سامي محمد (ليوتيل أيبل: نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي، ترجمة: سامي محمد، مجلة الأقلام، ع11، 1980، ص217.) أسامة الحاج، مرتاض، عناني، فاضل ثامر، سليمان عشراتي... إضافة إلى عشرات الباحثين الذي يضيق المجال لحصرهم.
التفكيك	-الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص389. -سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص97.
اللابناء، النقد اللابنائي.	شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص167،174.
هدم	التهامي الراجي، معجم الدلائلية، 162/01.
نظرية التفكيك	مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ت، ص24

[1]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص345، 346، 347، 348، 349.

التحليلية البنيوية	يوئيل عبد العزيز في ترجمته لكتاب "وليم راي": (المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية)، دار المأمون، بغداد، 1987، ص09 (الهامش).
التقويض، نظرية التقويض، التقويضية.	عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص106.
التقويض، التقويضية.	-ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص53. -ميجان الرويلي: قضايا نقدية ما بعد البنيوية، ص206، 207.
النقض، النقضية..	عابد خزندار..

الجدول 11: المقابلات العربية لـمصطلح (Déconstruction).

يوضّح هذا الجدول الفوضى التي آل إليها نقل مصطلح (Déconstruction) إلى البيئة العربية، حيث نجم عنه ثلة من البدائل الاصطلاحية التي خلّفت تشتتا وارتباكا عند المتلقي (التشريحية، التفكيك، اللابناء، هدم، نظرية التفكيك، التحليلية البنيوية، التقويض، التقويضية..)، ويبدو أنّ فوضى نقل هذا المصطلح قد أتت نتيجة اقتصار كل باحث على جهوده الفردية دون إعادة الاعتبار للجهود الجماعية التي تفضي إلى الاستقرار على وضع مصطلح موحّد.

كما تعدّ البيئة الفكرية والثقافية والخلفيات الأيديولوجية لناقل المصطلح أثر بالغ في تشكيله وترجمته؛ فكلّ يؤوّله حسب بيئته وثقافته وتصوراته الخاصة.. ومما يلفت الانتباه أيضا هو عدم استقرار بعض الباحثين على مصطلح موحّد؛ فهناك من الباحثين من يستعمل مصطلح ثم ينصرف إلى استعمال مصطلح آخر فيتّخذه بديلا عن الأول، ومنهم من يتداول على مصطلحين فأكثر في موضع واحد.. وهو الشيء الذي خلّف ارتباكا وتذبذبًا في نقل المصطلحات..

فهذا "الغذّامي" الذي رأيناه لم يستقر، في بادئ الأمر، على مصطلح موحّد ليخلص في الأخير إلى جعل (التفكيكية) المصطلح الأنسب للمقابل الأجنبي، يقول: "تحيّرت في تعريب هذا المصطلح ولم أرَ أحدا من العرب تعرّض له من قبل (على حد اطّلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل"[1]، وهذا ما يؤدي بطبيعة الحال –حسبه– إلى تغييب دلالة المصطلح عن المعنى الأصلي، ويبدو أنّ هذا ما دفعه إلى الاستقرار على مصطلح (التشريحية أو تشريح النص) الذي رأى أنّه المصطلح الأقرب إلى دلالة المقابل الأجنبي، يقول: "والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه الوسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص.."[2]، ويبدو أنّ "وغليسي" قد تعارض، نوعا ما، مع ذهب إليه "الغذّامي" في اتّخاذه لمصطلح (التشريحية) وجعله مقابلا للمصطلح الأجنبي(Déconstruction)، ويشير إلى أنّ جعل الغذامي مبتغى التفكيك هو إعادة البناء، هو مبتغى مناهض للأصول التفكيكية الدريدية[3]، كما يعقب قوله بدحضه لقول الغذامي عن أسبقية تعرّضه لهذا المصطلح، يقول: "والواقع أنّ قول الغذامي بأن لا أحد من العرب عرض لهذا المصطلح من قبله، قول يقفز على بعض الحقائق التاريخية، ومنها تلك الدراسة الهامة التي نُشرت في مجلة (الأقلام) العراقية، سنة1980م، بعنوان "نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي" لصاحبها "ليوتيل إيبل"، وقد ترجمها الأستاذ سامي محمد؛ حيث وضع مصطلح (التفكيكية) مقابلا للمصطلح الأجنبي.."[4]، "ولعلّه بذلك أن يكون مخترع هذا المصطلح العربي الذي استعمل –بعد ذلك– بكثافة تداولية لافتة (لدى أسامة الحاج ومرتاض وعناني وفاضل ثامر وسليمان عشراتي وعشرات الباحثين الآخرين الذين يضيق المجال عن الإحالة إلى مواضع اصطناعهم

[1]– **عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)**، ص48(الهامش).

[2]– المرجع نفسه، ص48.

[3]–ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص345.

[4]–**يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، قوافل، النادي الأدبي بالرياض (السعودية)، س5، م5، العدد9، 1997، ص61.

للتفكيكية).."[1]، إنّ هذه الكثافة التداولية التي انتشرت عند جمهور الباحثين جعلت من "وغليسي" يفضل ويختار مصطلح (التفكيكية) في مقابل المصطلح الأجنبي(Déconstruction)، متّخذا إياه آلية اصطلاحية مركزية في دراسته..[2]، وإضافة إلى ذلك، يورد "وغليسي" العديد من المرادفات الاصطلاحية الأخرى التي اصطنعها جمع آخر من الدارسين، لعلّ أبرزها: (التفكيك)..

إضافة إلى ما سبق، فإنّ هناك بعض المصطلحات التي لم يتطرق إليها "وغليسي" من مثل (الانزلاقية) التي اصطنعها "عبد الوهاب المسيري" في كتابه (الحداثة وما بعد الحداثة)، الذي رأى أنّه "يمكن ترجمتها بالانزلاقية (وذلك إن أردنا ترجمة المفهوم الكامن وراء الكلمة لا الكلمة ذاتها فقط.."[3]، ويبدو أنّ هذا المقابل العربي لم ينل من الشيوع والشهرة ما يجعله مُتَّخذا من طرف الباحثين في دراساتهم التفكيكية.

كما ألفينا "وغليسي" يستهجن بعض المصطلحات كمصطلح (الهدم) الذي جعله "التهامي الراجي" مقابلا للمصطلح الفرنسي في صيغته الفعلية (Déconstruire)، وهي ترجمة تنهض على فعل سلبي تخريبي تأباه الكتابة الأدبية[4]، كما يرى أنّ ترجمة "شكري عزيز ماضي" لهذا المصطلح بمصطلحي (اللابناء) و(النقد البنائي) لا يعدوان أن يكونا ترجمة حرفية للكلمة الأجنبية..[5]، ويشير في السياق نفسه إلى انقلاب "عبد الملك مرتاض على بعض الاختيارات الاصطلاحية الأولى (التفكيكية، التشريحية..) مفضلا عليها مصطلحه الجديد (التقويض) أو (نظرية التقويض)، أو (التقويضية) في مقابل المصطلح الفرنسي (Déconstructionnisme)[6]، وقد فسّر مرتاض عدوله عن استعمال مصطلح التفكيكية "لأنّه لا يستند، في أصل الاستعمال إلى أيّ علاقة دلالية ممّا يودّون، فإنّما التفكيك في اللغة العربية هو الفصل بين شيئين اثنين كانا متّصلين

---

[1]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص345.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، 345.

[3]- **عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة**، دار الفكر، دمشق، ط3، 2010، ص111.

[4]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص346.

[5]- المصدر نفسه، 346.

[6]- ينظر: المصدر نفسه، ص347.

في أصلهما...فالتفكيك في أصل اللغة لا يعمد إلى تدمير الشيء المفكّك؛ ولكنّه يجزئه فقط، في انتظار إعادته إلى ما كان عليه.."[1]، وعليه، نجد أنّه قد اقترح استعمال مصطلح "التقويض" مقابلا للمصطلحين الإنجليزي والفرنسي (Deconstruction, Déconstruction) عوضا عن مصطلح "التفكيك".. ولا شك أنّ التقويضيين لم يكونوا يريدون إلى تفكيك العقل أو تفكيك الأفكار السائدة للاطلاع عليها، والإبقاء عليها كما كانت سائدة على وجه الحرفية، ولكنهم كانوا يريدون قراءة الأفكار أو النزعات أو المذاهب أو النظريات.. ابتغاء تقويضها، أي تدميرها كلها، أو بعضها، ثم إقامة نظريات حولها، وسَوْق أفكار على أنقاضها..[2]، وعليه فإنّ التقويض يسعى إلى قلب النظام المفهومي وبناء أفكار ونظريات على أنقاضه.

كما يشير "وغليسي" أيضا إلى الناقدين "ميجان الرويلي" و"سعد البازغي" اللذين ألفاهما يدافعان –بالموازاة مع "عبد الملك مرتاض"– عن التقويض. وقد أعقب وغليسي دراستهما بمعالجة اصطلاحية لهذا المفهوم مفضّلا مصطلح (التفكيك/ التفكيكة)، ومع أنّهما قاما بعدّها من بين المراجع البيبليوغرافيا المختارة التي تذيل الطبعات اللاحقة من (دليل الناقد الأدبي)، فإنّهما ظلّا –مع ذلك– على قناعتهما بأفضلية التقويض على التفكيك[3]، أمّا "عابد خزندار" فيميّز بين تيارين هامّين من تيارات ما بعد الحداثة، وهما:[4]

- القراءة التقويضية: رائدها فيلسوف الظاهراتية "هايدجر"، وهذا التيار يفترض أنّ كل عمل أدبي ما هو إلّا إعادة كتابة لنص أو نصوص سابقة له، ومنه فهو يبحث في النص الماثل عن النصوص السابقة إلى أن يصل إلى النص الأول.
- القراءة النقضية: رائدها "جاك دريدا"، وهي قراءة تبحث في النص الماثل في سبيل أن تنقض هذا النص وتحلّ محله البديل أو الغائب..

[1]– **عبد الملك مرتاض: نظريّة التقويض (مقدمة في المَفْهَمَة والتأسيس)**، علامات في النقد، مج9، ج34، 1999، ص279، 280.

[2]– ينظر: **عبد الملك مرتاض: نظريّة التقويض (مقدمة في المَفْهَمَة والتأسيس)**، ص280، 281.

[3]– ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص348.

[4]– ينظر: **محمد الصالح الشنطي: ملامح من المشهد النقدي المحلي**، مجلة (قوافل)، الرياض، السنة الأولى، ع2، رجب1994، ص60.

وقد رأى "وغليسي" أنّ "عابد خزندار" قد أعاد ترتيب المفاهيم من جديد باقتراحه مصطلحا جديدا هو (النقض والنقضية)، ليضع (التقويض والتقويضية) في غير الموضع الذي وضعه فيه مرتاض والرويلي والبازغي..[1]، ذلك أنّ التقويضية عند "عابد خزندار" ما هي إلا إعادة اجترار للنصوص السابقة من أجل الوصول إلى النص الأول، بينما (النقض والنقضية) هي إعادة بناء للنص من جديد بعد ردمه.

كما استحضر "وغليسي" البدائل المصطلحية التي اقترحتها الترجمات العربية التي بلغت نحو عشرة مقترحات كاملة (التفكيك، التفكيكية، التشريحية، التشريح، التقويض، التقويضية، نظرية التقويض، النقضية، اللابناء، التهديم، التحليلية البنيوية..) مصنّفا إياها وفق معيار الاستهجان والقبول، نوردها كما يأتي[2]:

المصطلح المرفوض	معيار الرفض.
اللابناء	-شيوع محدود جدا -صعوبة التصرف الاشتقاقي فيه.
التهديم	تحمل دلالات عدمية سلبية تخريبية بعيدة عن عالم النص.
التحليلية البنيوية	تلتبس بالمنهج البنيوي وتغدو مجرد وصف له.

الجدول 12: معايير رفض المقابلات العربية لمصطلح (Déconstruction) لدى "وغليسي.

نجد من خلال ما سبق أنّ "وغليسي" قد صنّف المصطلح الأول وفقا لاعتبارات تداولية ومرفولوجية، بينما صنّف المصطلحين الآخرين لاعتبارات دلالية..[3]، وقد لاحظنا أنّ من بين هذه المصطلحات من تغيّبت دلالته عن الحمولة الأدبية مثلما وجدناه في مصطلح (التهديم)، إضافة إلى أنّه لم ينل حظا من الشيوع والانتشار وفقا للاعتبارات التي ذكرناها سلفًا، وهذا ما حدث أيضا

[1]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص349.

[2]- المصدر نفسه، ص350، 351.

[3]- المصدر نفسه، ص351.

مع مصطلح (اللابناء) الذي لم ينل هو الآخر من الذيوع والانتشار ما يجعله مرادفا مقبولا يأخذ به النقاد والباحثون، كما نستغرب أن يُستعمل مصطلح(التحليلية البنيوية) في هذا الحقل، وذلك لكون هذا المصطلح يشتغل ضمن الحقل البنيوي، كما أنّ المنهج التفكيكي له آلياته الخاصة ومصطلحاته التي يختص بها في معالجته للنص أو النصوص قيد الدراسة..

بينما نجد بقية المصطلحات قد صنّفها "وغليسي" ضمن المصطلحات المقبولة، ويضيف قائلا إنّه بالاحتكام إلى المعيارين المعجمي والدلالي فإنّه يرى أنّ دلالات (التشريح) في اللغة لا تكاد تتجاوز مفاهيم التقطيع والتصنيف والكشف والتبيين، أمّا (الفك والتفكيك) فيرى أنّها لا تتجاوز كذلك دلالات الفتح والإطلاق وفصل الأشياء عن بعضها البعض.. وهي –في نظره– دلالات ليست ذات شأن كبير مقابل ما يعنيه المصطلح الغربي في مفهومه الدريدي، بخلاف التقويض الذي يرى أنّه يقترب من هذا المفهوم أكثر[1]، ومع ذلك، نجد أنّ "وغليسي" قد فضّل مصطلح (التفكيكية أو التفكيك) كمقابل للمصطلح الأجنبي، وفقا للمعيار التداولي فهو"على علّاته وقصوره المعجمي نسبيًا –أكثر شهرة وأوسع تداولا، فلا نملك إلّا أن نصطفيه مصطلحا مفضلا.."[2]

وختاما يمكن القول أنّ الناقد "وغليسي" قد فضّل مصطلح التفكيكية كمقابل للمصطلح الأجنبي، وذلك وفقا للمعيار التداولي، ويبدو لنا أنّ المقابل العربي الأقرب إلى الصواب هو مصطلح (التقويض) ذلك أنّه أقرب إلى المفهوم الدريدي للمصطلح الأجنبي منه إلى مصطلح (التفكيك)، فكما لاحظنا سابقا أنّ هذا المصطلح –التقويض– لا يقتصر على مجرّد الهدم والتفكيك كما ألفيناه عند (التفكيكية)، وإنّما الأمر يتجاوز ذلك، ف (التقويض) هو (تفكيك+ هدم+ إعادة بناء)، وعليه نؤثر مصطلح (التقويض) مقابلا عربيا للمصطلح الغربي..

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص351.

[2]– المصدر نفسه، ص351.

2-4-2 التناص:

انبثق مصطلح التناص الذي اقترحته الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" في أواخر الستينيات من القرن الماضي، وقد فرض نفسه بسرعة كبيرة، إلى الحد الذي أصبح فيه معبرا إجباريا لكلّ تحليل أدبي..[1]، ولا شك أنّ هذا المصطلح قد ارتبط ارتباطا مباشرا بمقال كريستيفا "الكلمة والحوار والرواية"، إضافة إلى مقالات أخرى نشرتها..[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ "كريستيفا" لم تبتكر مصطلح التناص فحسب "ولكن عندما قامت بذلك قدّمت شخصا يُعَدُّ من أهم المنظّرين الأدبيين في القرن العشرين. بمعنى آخر؛ لا يمكن فصل التناص عن أعمال باختين"[3]، وهذا يحيل بطبيعة الحال إلى تضافر الجهود لعدد من النقاد والأدباء في التنظير لمفهوم التناص وكذا في الممارسات التطبيقية والدراسات المختلفة له..

وقد اندرج التناص عند "كريستيفا" في "إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل نصي، ولا يمكن تحديده عندها إلّا بإدماج كلمة أخرى، وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها"[4]، ففي داخل كل نص نصوص أخرى سابقة له تحتويه، ولا وجود لنص بمعزل عن نصوص أخرى، بل تتقاطع معه.

إنّ التناص في أبسط صوره يعني "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب"[5]، والشاعر المعاصر عَدَّ نفسه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنّه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها بعضًا تآلف وتجاوب -هذا الشاعر قد وجد في أصوات

---

[1]- ينظر: **ناتالي بييقي- غروس: مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2012، ص11.

[2]- ينظر: **جراهام آلان: نظرية التناص**، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق (سوريا)، ط1، 2011، ص28.

[3]- **جراهام آلان: نظرية التناص**، ترجمة: باسل المسالمة، ص28.

[4]- **عبد الله غليس: التناص في شعر ابن زيدون**، مجلة التراث والحضارة، المؤتمر العلمي الدولي الخامس لدراسات التراث والحضارة "الحضارة والتراث العربي والإسلامي إبداع وأصالة"، مركز بحوث التراث والحضارة، ج1، 2014، ص93.

[5]- **أحمد الزعبي: التناص (نظريا وتطبيقيا)**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط2، 2000، ص11.

الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى. وهو حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فإنّه ذلك يدلّ على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان[1]، وعلى هذا الأساس يذهب "باختين" إلى القول بأنّ الأسلوب هو الرجل، والأسلوب أيضا هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكبر، الرجل ومجموعته الاجتماعية..[2]، وهو بهذا يؤكد على أنّه "مهما كان موضوع الكلام فإنّ هذا الموضوع قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقًا بهذا الموضوع"[3].

ولا شك في أنّ مفهوم الحوارية، الذي يؤدي دورا مركزيا في تكوّن التّناص، يرتبط ارتباطا وثيقا بكتابات الفيلسوف ومنظّر الرواية "ميخائيل باختين"، وقد كانت نظريته في الملفوظ، التي هي مركزية بالنسبة لتكوّن مفهوم التّناص من بين النظريات التي يراها متجذّرة في سياق اجتماعي يسمه بعمق كما أنّه موجّه لأفق اجتماعي، كما يرى أيضا أنّ كل ملفوظ، وكل تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكّله..[4]، وهذا يحيل إلى أنّ كل ملفوظ يحمل في طيّاته ملفوظات أخرى سابقة له.. فلا وجود لنص بكر.

إنّ كتابات "باختين" حول الحوارية تعدّ أساسية بالنسبة لتكوّن مفهوم التناص، "فالتحديد الذي اقترحته "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva هو قبل كلّ شيء مرتبط جدّا بتعليقها على أعمال باختين Bakhtine التي ساهمت في التعريف بها في فرنسا.."[5]، حيث أقامت موازاة بين وضعية الكلمة، الحوارية، عند باختين، ووضعية النصوص.. وقد رأت بأنّ النص كان دائما في نقطة تقاطع مع النّصوص الأخرى[6]، كما أنّ الكلمة "لا تعود على الذات التي تستعملها فقط بل هي موسومة بكلام آخر، الشيء نفسه بالنسبة للرواية لا تردّد فقط الكلام الوحيد والواحديّ للكاتب، فالنص

---

[1]- ينظر: **عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د.ت، ص311.

[2]- ينظر: **تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ص88.

[3]- المرجع نفسه، ص89.

[4]- ينظر: **ناتالي بييقي– غروس: مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص32.

[5]- المرجع نفسه، ص38.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص38.

هو مكان انشطار الذّات وتشظّيها"[1]، إنّ "باختين"، بعدِّه أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، يؤكد على أنّ في كل أسلوب جديد يوجد عنصر الذي نسمّيه ردّ فعل على الأسلوب الأدبي السابق، ويمثل سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخفية لأسلوب الآخرين، وهو عادة ما يُصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة..[2]، كما يورد "شلوفسكي" أنّ "العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي نقيمها بواسطتها.. ليس فقط المعارضاتPastiche، ولكن كل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما. إنّ الشكل الجديد لا يظهر ليعبّر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صلته الجمالية"[3]. ولا يفوت المقام دون ذكر الاتجاه الشكلاني الروسي ودوره في التنظير لمفهوم التناص، حيث اقتنع أقطابه منذ البداية "أنّ العمل الأدبي لا يدرك إلا من خلال علاقاته بالأعمال الأخرى، وأنّ التداخل بين النصوص ليس مجرد تعايش نصوص مع نصوص أخرى، إنّما هو دعامة العملية التأويلية للعمل الإبداعي"[4]، ويبدو أنّ هذا أيضا ما أشارت إليه "ج.كريستيفا"؛ إذ أنّ أهمية التناص عندها لا تكمن "في هذا الزخم من النصوص ولا المعارف المتنوعة التي يستحضرها المبدع، إنّما تكمن الأهمية في القدرة على الجمع والتأليف بين النصوص وتحويلها إلى ذات لها من الخصائص والمميزات ما يجعلها تتمايز عن الذوات الأخريات"[5] إنّ التناص ليس مجرد اقتباس واستشهاد وتداخل النصوص فحسب، وإنّما الأمر أبعد من ذلك، إنّها عملية إبداعية للنصوص الأدبية تكشف عن قدرة المبدع في امتصاصه لنصوص سابقة وتحويلها، ثم إعادة إنتاجها.

أمّا بخصوص تقسيمات التناص، فإنّ هناك من الباحثين من يتبنى تقسيمه إلى قسمين (تناص خارجي وتناص داخلي)؛ حيث نجد الأول يحيل على "علاقة النص الأدبي اللاحق بالنص أو بالنصوص

---

[1]- **ناتالي بييقي- غروس: مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص38.

[2]- ينظر: **تزفيطان تودوروف: الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 1990، ص41.

[3]- **إيخنباوم، جاكبسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 1982، ص47.

[4]- **نور الدين صدار: النقد العربي القديم وجذوره التناصية**، مجلة قراءات، المركز الجامعي معسكر، العدد الأول، أبريل2008، ص221.

[5]-**نور الدين صدار: النقد العربي القديم وجذوره التناصية**، ص221.

أو بالمقاطع من النصوص السابقة أو المتزامنة، غير المنتمية لنصوص المبدع نفسه.."[1]، أمّا الثاني (التناص الداخلي) يحيل على علاقة النص الأدبي اللاحق بنص أو بنصوص أو بمقاطع من نصوص المبدع نفسه.[2]، وهناك تقسيمات أخرى لم تستقر على تقسيم محدد، كل باحث حسب منطلقاته الفكرية والثقافية.. إضافة إلى المنهج المتّبع لدى كل دارس والمدرسة التي ينتمي إليها، كل ذلك يجعل من تقسيمات التناص تتمايز من باحث إلى آخر.

وإضافة إلى ذلك، فإنّ التناص الذي عرف التأسيس المنهجي والمصطلحي في البيئة الغربية، له جذور أيضا في نقدنا العربي القديم، حيث أخذ حيزا كبيرا من الدراسة والاهتمام والتمحيص عند قدماء النقاد العرب الذين خاضوا في هذه المسألة معالجين إيّاها "من جميع مناحيها بتأسيس أسُسِها وتأصيل أصولها. وكلّ ما في الأمر أنّهم لم يطلقوا عليها مصطلح "التّناص"، وإن ظلّوا يعالجونها تحت مفهوم "السرقات"، وهم لا يدرون أنّ السرقاتِ، أو أخذ الأديب من غيرِهِ: أفكارًا أو ألفاظًا، عن قصد أو دون قصد: هي نفسها "التناصُّ" بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم."[3] وبناءً على هذا يبرز مرتاض هذا المفهوم في تراثنا النقدي القديم وإن كان قد ظهر بمصطلح آخر.

ومع أنّ مصطلح السرقات أقرب ما يكون إلى مصطلح التناص إلّا أنّ هناك من الباحثين من يرى أنّ طبيعة لفظة السرقات ووقعها على السمع تكاد تكون منفرة وغير معقولة وخاصة أنّ هذه اللفظة ارتبطت بالأخلاق والسلوكيات غير المرغوبة، ولذا نزّه النقاد والأدباء أنفسهم عن هذه الألفاظ وقاموا بتعويضها بمصطلحات أخف حدّة وأقرب إلى الذوق الأدبي كالاقتباس والتضمين والاستشهاد..[4]

---

[1]- **أحمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص، المفهوم والمنهج (دراسة في شعر المتنبي)**، دارالمأمون للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2012، ص27.

[2]- ينظر: **أحمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص، المفهوم والمنهج (دراسة في شعر المتنبي)**، ص33.

[3]- **عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي**، ص190.

[4]- ينظر: **حسين منصور العمري: إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد (الأردن)، 2007، ص20.

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره، فإنّنا نرى أنّ التناص يذهب إلى أبعد من ذلك، فليس مفهوم التناص محصورا على مجرد الاقتباس والاستشهاد...وإنّما هو خاصية تفاعلية وآلية فنية للكشف عن الجمال الأسلوبي والمحاوراتي للناص..

ولا شك أنّ مفهوم التناص ليس جديدا فجذوره ضاربة في القدم، حيث ظهر بتسميات مختلفة؛ مثل (التضمين) و(الاقتباس) و(السرقات الشعرية)..

إنّ النظر إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع النصوص الأخرى قد شكّل مبحثا هاما في النظرية النقدية الحديثة. تشعبت قضاياه بمسمى مصطلح Intertextualité: وهي كلمة مركبة منInter وtextualité ترجمت إلى العربية بـ "التناص" والتداخل النصي أو التفاعل النصي..[1]

إنّ التذبذب الحاصل في إيجاد المقابلات الاصطلاحية لهذا المصطلح الأجنبي رجع إلى عوامل عديدة، لعلّ أبرزها هو صعوبة تحديد هذا المفهوم في بيئته الأصل وغموضه، لذا فالأمر سيان في نقله إلى الثقافة العربية، حيث يصطدم بجملة من المقابلات العربية، يُجملها "وغليسي" فيما يأتي:[2]

Intertexte (Intertexte)	Intertextualité (Intertextuality)	مرجع الترجمة العربية
التناص	التناصية	وائل بركات، علامات، ج21، م06، سبتمبر1996، ص235، 141. الرحوتي عبد الرحيم، علامات، ص308. محمد خير البقاعي، مجلة الدراسات اللغوية، م01، ع01، أبريل- يونيو1999، ص232.

[1]- ينظر: **عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، د.ط، 2007، ص16.

[2]- **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص401، 402، 403.

المتَناص	التناص	المختار حسني، علامات، ج34، م10، ديسمبر1999، ص248. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص92، 95. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، ص46.
	بينصوصية	بسام بركة: معجم اللسانية، ص114.
المِناص	التناص	حسين خمري: نظرية النص في النقد المعاصر، ص41.
تناص	التناص	أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة)، ص100.
	التناص	محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص119. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص153. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص136،..
تناص	تناص	عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، ص212، المصطلح النقدي، ص119.
	التناص، تداخل النصوص.	ميجان الرويلي: قضايا نقدية، ص119.

	التناص (التضمين)	جابر عصفور: عصر البنيوية، (ترجمة)، ص277.
	التضمين النصي	اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص183.
	التداخل النصي	-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (3)، ص181، ظاهرة الشعر المعاصر، ص517. -عبد الرحمن أيوب: مدخل لجامع النص (ترجمة)، ص97. -عبد الوهاب علوب: الحداثة وما بعد الحداثة (ترجمة)، ص390.
نص متداخل	تداخل النصوص، مداخلة نصوصية، النصوص المتداخلة	عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: 13، ثقافة الأسئلة: 113. الكتابة ضد الكتابة: 54. الخطيئة والتكفير: 320.
	البينصية	عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: 88، 139، 361..
	بين نصّ	التهامي الراجي الهاشمي، معجم الدلائلية: 02/ 230.
	التناصصية	سليمان عشراتي، تجليات الحداثة، عدد 03، يونيو94، ص66.
	التناص، تفاعل النصوص.	مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية: 73.

	التناصية	عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم: 399، السبع معلقات: 185. فاضل ثامر، اللغة الثانية: 48. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي: 298.
	تناسخ النصوص، التناسخ النصي.	يوسف وغليسي، قوافل، س05، م05، العدد09، 1997، ص58.
تقاطعات النص		عزالدين المناصرة، جمرة النص 224.

الجدول 13: البدائل العربية لمصطلح (Intertexte)و(Intertextualité).

إنّ جملة هذه المقابلات العربية قد خلّفت ارتباكا وتذبذبا في أوساط الكتابات النقدية، ويرى "وغليسي" أنّ هذا الكم يزداد ثقلا إذا أضيفت إليه تنويعات اصطلاحية أخرى؛ ك (هجرة النصوص) التي يقترحها "محمد بنيس" في سياق تناصي خاص، و(تناسخ النصوص) أو (التناسخ النصي) الذي اقترحه الناقد في وقت مضى.. غير أنّ افتقار (التناسخ النصي) إلى قوة التداول والاستعمال، جعلت "وغليسي" يتغاضى عنه لاحقا..[1]، إضافة إلى ذلك، نجد أنّ "وغليسي" قد اقترح معايير لقبول ورفض المصطلح، وفقا لاعتبارات محددة، يمكن تمثيلها فيما يأتي[2]:

المصطلح المرفوض	معيار الرفض
(بين نص)	تم رفضه لاعتبارات مرفولوجية التي تجعل التعامل الاشتقاقي مع هذا المركب الإضافي أمرا في غاية الصعوبة.

[1]- ينظر: **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص403.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص403، 404.

(التضمين) عند جار عصفور أو (التضمين النصي) لدى اعتدال عثمان.	تم استبعاده لاعتبارات دلالية تخص جزئية المفهوم المحال عليه الذي لا يستجيب لعموم الظاهرة التناصية التي هي أوسع من أن تحصر في دائرة (التضمين) البلاغية الضيقة.
(التناصصية) لدى سليمان عشراتي	رُفض لأسباب مرفولوجية تخص الخطأ اللغوي الذي يحمله. ويرى الناقد أنّ الصواب هو(التناصية) لا (التناصصية).

الجدول 14: معايير رفض المقابلات العربية لمصطلح التناص لدى "وغليسي"

أمّا بقية المصطلحات (تفاعل النصوص/التفاعل النصي، تداخل النصوص/ التداخل النصي..) فيرى "وغليسي" أنّها تُصنّف ضمن خانة المصطلحات المقبولة، بينما يصطفي (التناص) ومشتقاته مصطلحا مفضّلا؛ اعتبارًا بمجمل معايير الحد الاصطلاحي، ولا سيما المعيار التداولي[1].

من خلال ما تقدم نرى أنّ اختيار "وغليسي" وتفضيله لمصطلح التناص هو اختيار مناسب لمقابلة المصطلح الأجنبي (intertexte)، ذلك أنّه يقترب من حيث الصياغة اللغوية وكذا الدلالية من المصطلح الأجنبي، وما يشفع له أيضا هو قوة استعماله التداولي عند الكثير من الباحثين والنقاد.

إذن، بعد ترصدنا لهذه المحطات التي خصت طبيعة مقاربة إشكالية المصطلح عند هذا الناقد، نلاحظ أنّ الناقد يعتمد على آلية الإحصاء في جمع المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي، ويقوم بدراستها من حيث التركيب اللغوي والمعجمي، وكذا العودة إلى المضان الفكرية الذي يحمله هذا المصطلح، ثم يختار المصطلح الأقرب دلالة إلى المصطلح المترجَم، وعادة ما ألفيناه يُرجّح معيار الشيوع في تفضيله للمصطلح.

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص404.

الفصل الثالث

1- تعريف المنهج.

2- مناهج الدراسات النقدية (التطبيقية) عند "يوسف وغليسي":

2-1 المناهج السياقية

2-1-1 المنهج التاريخي.

2-1-2 المنهج النفسي.

2-2 المناهج النصانية

2-2 -1 المنهج البنيوي.

2-2-2 المنهج السيميائي.

2-2-3 المنهج الموضوعاتي.

إنّ المتتبع للحركة النقدية الجزائرية يرى أنّها قد أخذت قسطا وافرا من الدراسة والتمحيص شأنها شأن باقي ربوع الوطن العربي، وقد برز ثلة من النقاد الذين كان لهم شأن كبير في النهوض بالحركة النقدية بدءًا من التنظير وحتى الممارسة التطبيقية، لعل أبرزهم "عبد الله الغذامي"، "محمد بنيس"، "صلاح فضل"، "عبد الملك مرتاض"، "يوسف وغليسي".. ويُعدّ "يوسف وغليسي" في الجزائر من الأكاديميين الذين كانت لهم إسهامات معتبرة في هذا المجال بكتاباته التنظيرية والتطبيقية التي كان لها دور في النهوض بالحركة النقدية الجزائرية المعاصرة، وعليه كان لزاما علينا التطرّق إلى مناهج الدراسة التطبيقية لدى هذا الناقد..

1- **تعريف المنهج:** تُجمع مجمل التعاريف، في المعاجم الفرنكوفونية والانجلوسكسونية، على معانٍ متقاربة لغة أو اشتقاقا لكلمة METHODE: فهي من الإغريقية META أي نحو و"ODOS" أي الطريق وتدل بكيفية عامة على الطريق أو السبيل أو الإجراءات التقنية لإنجاز عمل محدد[1]. كما ورد المنهج في (كتاب العين) بمعنى الطريق البيّن والواضح، يُقال: "نهج: طريقٌ نَهْجٌ: واسعٌ واضحٌ، وطُرُقٌ نَهْجةٌ.. ومِنْهَجُ الطّريقِ: وَضَحُه. والمِنْهاج: الطّريقُ الواضِحُ."[2]، وعليه، فإنّ مفهوم المنهج في المعاجم اللغوية لا يخرج عادة عن الطريق البيّن والواضح.

أمّا المنهج في اصطلاح النقاد فهو "مجموعة أطر نظرية وإجراءات عملية تهدف إلى وصف وتفسير أو تحليل أو تفكيك أو تأويل نص أدبي معين. أو قراءة الأثر قراءة ظاهرة أو كامنة وفق معايير لغوية أو أسلوبية أو سيكولوجية أو سوسيولوجية أو علمية أو شكلية"[3]، وعليه، فإنّ المنهج النقدي لا غنى عنه في الدراسات النقدية وكذا في دراسة الأعمال الأدبية الذي يراها الباحث وثيقة جمالية يهدف

[1]- ينظر: **إبراهيم صدقة وآخرون: إشكالية المنهج في النقد العربي**، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2، ط1، ص41.

[2]- **الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ص270، 271.

[3]- **سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص91.

إلى الكشف عنها والتوغل في مكنوناتها وإضاءة جوانبها، كل هذا بأساليب فنية تمتزج فيها روح الصرامة المنهجية والعناصر الجمالية المكوّنة لكل أسلوب، وذلك وفق طرائق متعددة.

ولا شك أنّ المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر قد أخذ منعرجا حاسما بنقله "مركز الثقل في العملية النقدية من العمل الأدبي ذاته تحليلا وحكما، إلى المنهج الذي يُستعان به للوصول إلى ذلك. فالمنهج اليوم هو مفتاح التحكّم في كلّ بحث ونجوع كلّ دراسة"[1]، لذلك كان تتبّع المنهج لزاما على كل باحث وناقد لوصف الظاهرة الأدبية وتحليلها وفق تقنيات وآليات معينة.

2- مناهج الدراسات التطبيقية عند "يوسف وغليسي":

عُدَّ "وغليسي" من بين النقاد العرب الذين اهتموا بالمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة على مستوى التنظير وكذا من خلال ممارساته التطبيقية، ولا شك أنّ مشروعه النقدي قد انبنى على طروحات الغربيين، كما لا يخفى أنّ التنظير والتأسيس المنهجي قد عُرف في أحضان الثقافة الغربية، وأصبح إعمال هذه النظريات ضرورة ملحّة في الوسط النقدي العربي المعاصر.

وقد آثرنا تتبّع آليات تطبيق المناهج لدى "وغليسي" في ممارساته المطبقة على دراسات عديدة لأجناس أدبية مختلفة وكذا على النصوص الشعرية والنثرية، حيث سنتناول منها المناهج السياقية في بادئ الأمر ثم ننتقل إلى المناهج النصانية.

2-1- المناهج السياقية:

2-1-1- المنهج التاريخي:

يمكن اعتبار المنهج التاريخي في طليعة المناهج النقدية ظهورا في العصر الحديث وقد كان نتاجا لفلسفات وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر سيرتها الطويلة، وذلك لأنّه "يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث"[2]، وقد تبلور المنهج التاريخي

[1]- **إبراهيم صدقة وآخرون: إشكالية المنهج في النقد العربي**، ص19.

[2] -**صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص25.

"داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء"[1]. والمنهج التاريخي كما هو معروف "يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير، متعقبا تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر. رابطا الأحداث بالزمن، مقسّما الأدب إلى عصور، واصفا كل أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأديب. كما أنّه يعنى بشخصية هذا الأخير، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية"[2]، كما يُعرّفه "وغليسي" قائلا: "هو منهج يتّخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون"[3]، وعليه يمكن القول أنّ المنهج التاريخي هو المنهج الذي يقوم على "الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة من الأمم يعدّ تعبيرًا صادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية، ومصدرا مهذبا من مصادرها التاريخية ذلك بأنّ الأدب يلم بروح الحوادث والأطوار المتعاقبة فيصورها ثم يتأثر بها فيستحيل في موضوعاته وفنونه وأساليبه تبعًا لما تستدعى الأحداث..."[4]، وعليه، فإنّ الاستعانة بالسياقات المحيطة بالنص ضرورة لا غنى عنها في الدراسات المقيّدة بالمنهج التاريخي.

ومن أبرز أقطاب النقد التاريخي نذكر:

"فرديناند برونتير"/F.Brunetière (1849–1906): وهو الناقد الفرنسي الذي استفاد من تطور العلوم التجريبية مثل نظرية "تشارلز داروين" في النشوء والارتقاء، وهو أول من دعا، بعد "سبنسر" الذي طبّق النظرية في ميدان علم الاجتماع والأخلاق، إلى تطبيق هذه النظرية على الفنون الجميلة والأدب[5]، فقد لاحظ "برونتير" أنّ "التطور في حقل الظاهرة الأدبية كثيرًا ما يؤدي إلى ظهور نوع جديد

[1] **بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1 ،2006، ص42.

[2] **عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990، ص123.

[3]- **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص15.

[4] - **أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص93، 94.

[5] - ينظر: **بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، ص43.

تتضح فيه بقايا –نوع– سابق على النحو الذي تتطور فيه الكائنات العضوية في نظرية داروين، حيث تنشأ بسيطة ثم تتعقد متفرعة إلى أجناس ما تلبث أن يعتورها التطور والاكتمال فالتدهور فالتحلل، وبما أتاح له فيما بعد تقسيم الفن إلى أجناس"[1]. ومن ثمة كانت جهود هذا الناقد في مجال الدراسات الأدبية مستلهمة من نظرية داروين في النشوء والارتقاء وعلى أساسها بنى أحكامه ورؤاه إذ "جعل من النظرية سبيله إلى فهم كيفية نشوء الأنواع الأدبية وتطورها؛ وذهب إلى أنَّ الشِّعر الغنائيَّ الرُّومانيَّ في القرنِ التاسِع عشر تطور عن الوعظِ الدِّينيِّ الذي شاع بفرنسا في القرنِ السَّابع عشر"[2]، فـ"فرديناند برونتيار" يرى أنّ الأنواع/الأجناس الأدبية مثلها مثل الكائنات الحية الأخرى تخضع للنمو والتطور تحت تأثير عامل البيئة والزمن، ونظريته هذه جاءت بسبب تقليده لنظرية داروين في النشوء والارتقاء الذي حاول نقلها إلى حيز التنفيذ وتطبيقها في المجال الأدبي..

"سانت بيف"/Charle Augustin Sainte–Beuve (1804 – 1869): هو الناقد الفرنسي (أستاذ هيبوليت.تين) الذي "ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا، إيمانا منه بأنّه "كما تكون الشجرة يكون ثمرها"، وأنّ النص "تعبير عن مزاج فردي"، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية، وكل ما يصب فيه كان يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده"[3].

هيبوليت تين/ H. Taine (1828 – 1893): طرح "تين" –الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير– رؤيته في العلاقة بين الأدب والمجتمع من خلال ثلاثيته الشهيرة التي رآها عواملا تؤثر في العمل الأدبي وهي:

[1]– **صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة –أسئلة ومقاربات–**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق (سورية)، ط1، 2015، ص70.

[2]– **محمد محمود السيد أحمد (نزار شاهين): مناهج النقد الأدبي – المناهج الكلاسيكية –**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط1، 2012، ص110.

[3] **يوسف وغليسي: محاضرات النقد الأدبي المعاصر**، ص17.

أ – الجنس أو العرق أو النوع: ويقصد به الخصائص القومية، إذ يرى أنّ أدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى، وهذا يرجع إلى تباين الخصائص القومية التي تعني لديه تأثير المناخ والتربة والحوادث الجسام والدوافع الغريزية، والعادات العدائية..[1]، وهي إذن، تعني "الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين"[2].

ب– البيئة، أو المكان أو الوسط: وتعني عند "تين": "مجموعة الخصائص والمميزات الإقليمية (الجغرافية) التي يحيا في ظلها أديب ما وتترك أثرها فيه"[3]؛ فالأدب هو نتاج لمحاكاة الأديب لبيئته التي نشأ فيها وتأثر بها، وهي التي تترك أثرها في الأديب وفي إبداعاته الأدبية التي هي نتاج الذاكرة الجماعية..

ج– الزمان أو العصر: أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص..[4]

ومن ثمة، فقد قرّب "هيبوليث تين" نقد النص من العلوم البحتة؛ فدعا إلى فهمه من خلال المؤثرات الخارجية التي شملت كل من "العرق أو الجنس Race(الخصائص الوراثية)، والبيئة Milieu (المؤلف مرآة عصره)، والزمن أو العصرTemps (الأحوال السائدة آنذاك، والمؤثرة في النص، إضافة إلى كون السابق يوفر نموذجا للاحق ما يؤدي إلى التأثير فيه وتقليده)[5].

غوستاف لانسون/ Gustave Lanson (1857 – 1934): يعدّ هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي وهو المؤسس الحقيقي لهذا المنهج الذي أرسى قواعده، كان مساعدا لـ: "فرديناند برونتيير" في جامعة السوربون بفرنسا.. وهو أحد تلاميذ "هيبوليت تين"، ويعدّ –لانسون– في نظر بعض النقاد مؤسس التاريخ الأدبي، ومن أهم منجزاته أنّه جمع بين قواعد البحث العلمي

[1]– ينظر: **عصام محمود: مقدِّمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2014، ص64، 65.

[2]– **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص16.

[3]– **صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة –أسئلة ومقاربات–**، ص74.

[4]– ينظر: **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص16.

[5]– ينظر: **إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي – ثلاثة مداخل نقدية –** عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2016، ص73.

ومتطلبات الذوق.. وبذلك يكون قد تعرض لكتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض[1].

وقد حاول "غوستاف لانسون" تمثل رؤى سابقيه وسعى في الوقت نفسه إلى تجاوز بعض هذه الرؤى.. يقول: "ليس المنهج الذي أحاول أن أعطي فكرة عنه من ابتكاري. وما هو إلّا نتيجة لتفكيري في الخطة التي جرى عليها سابقيّ ومعاصريّ بل واللاحقين من الناشئين.."[2]، كما يذكر أنّ هذا المنهج "ليس خاصا بالأدب الفرنسي الحديث فقد أخذ بهذا المنهج –في روحه ومبادئه العامة– ألفريد وموريس كروازيه Alfred et Maurice Croisetعندما وضعا تاريخ الآداب الإغريقية كما أخذ به جاستون بواسييهGaston Boissier في دراسته للأدب اللاتيني، وجاستون باري Gaston Paris وجوزيف بدييهJ. Bédier عندما أوضحا من معالم الأدب الفرنسي خلال القرون الوسطى"[3].

وعليه فإنّ "لانسون" قد حدد بكل وضوح الأسس التي يقوم عليها منهجه التاريخي؛ وتتمثل في:"الأسس النظرية للمنهج، ثم الخطوات العملية، فالصعوبات، وأخيرا متفرقات مثل علاقة تاريخ الأدب بالتاريخ العام، وأهمية تاريخ الأدب، وتعريف الأدب، وارتباط المنهج بالوطنية الحقة"[4].. كل هذه الجهود ساهمت في وضع مرتكزات هامة يقوم عليها المنهج التاريخي، وفتحت الباب واسعا للباحثين بعده لتمثّل هذه الخطوات التي أنارت مسار البحوث التاريخية.

أمّا في أدبنا العربي فقد برزت أسماء هامة في الوطن العربي؛ حاولت الإفادة من هذا المنهج و"يمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات النقد التاريخي في الوطن العربي"[5]. ومن أبرز أعلام النقد التاريخي: "أحمد ضيف" الذي أفاد من المنهج التاريخي من خلال احتكاكه

---

[1] – ينظر: **عماد علي الخطيب: المنهج التاريخي**، almnealqd.blogspot.com 2015/7/31

[2] – **لانسون، مايبه: منهج البحث في الأدب واللغة**، ت: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د.ط،2015، ص16.

[3] – **لانسون، مايبه: منهج البحث في الأدب واللغة**، ص16.

[4] – **عبد المجيد حنون: اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث** (رسالة دكتوراه دولة)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991، ص76.

[5] – **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص21.

بالثقافة الغربية.. ولربما كانت مؤلفاته –وهو أول مبعوث أوفدته الجامعة المصرية إلى السوربون لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي– نقطة الانطلاق للإفادة من المنهج التاريخي، ومحاورته على نحو واع للإفادة من طرائقه في قراءة النص الأدبي العربي[1]. وقد تناول فصلا في كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" بعنوان "النقد الأدبي في فرنسا"، تحدث فيه عن الجوانب النظرية للمنهج التاريخي كما عرض لمذهب "سانت بوف" وكذا "تين" ومناقشتهما مناقشة تفصيلية، ويرى بأنّ مذهب "بوف" في النقد من أعدل المذاهب وأقربها إلى الطريقة الأدبية[2]... كما تحدث أيضا –أحمد ضيف– عن طبيعة رؤية برونتيير النقدية وعن أصولها وأبعادها على نحو دقيق وعن تأثره بمذهب "داروين" في التدرج والارتقاء وانتحاله من هذا المذهب مذهبا أدبيا هو مذهب التدرج الأدبي..[3]. ولا يخفى أنّ العقاد أيضا قد أبدى اهتماما بالغا بتبني المنهج التاريخي وذلك من خلال دراسته للبيئة المحيطة بالشعراء وتأثيرها عليهم وهذا يبدو جليا في مؤلفه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي".. يقول العقاد: أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات... ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة في كل جيل[4]، والمتأمل أيضا في كتابه "ابن الرومي. حياته من شعره" يلاحظ صدى هذا المنهج وخاصة فيما يتعلق بالعرق الذي حاول من خلاله أن ينفذ إلى فهم شخصية المبدع...[5]، كما تأثّر "أحمد حسن الزيات" "في بحثه عن العوامل المؤثرة في الأدب بنظرية تين، فتكلّم عن البيئة والعرق، والعصر، وحاول أن يفسّر بعض ظواهر الأدب العربي في ضوء هذه العناصر. في محاضراته التي ألقاها عام 1930 في بغداد بعنوان "العوامل المؤثرة في الأدب" التي نشرها مع غيرها من المحاضرات في كتابه "في أصول الأدب"..[6]، ويمكن أن نَعُدَّ الدكتور "طه حسين" من أبرز النقاد العرب الذين حاولوا تطبيق المنهج التاريخي من خلال جملة من مؤلفاته وهو في نظر بعض الباحثين خير

[1] – ينظر: **إبراهيم السعافين، خليل الشيخ: مناهج النقد الأدبي الحديث**، ص 71.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص72.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص73.

[4] – ينظر: **سيد قطب: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه**، دار الشروق، مصر، ط.8، 2003، ص 202.

[5]– ينظر: **ابراهيم السعافين، خليل الشيخ: مناهج النقد الأدبي**، ص74، 75.

[6] – ينظر: المرجع نفسه، ص77.

من يمثّل المنهج التاريخي في النقد العربي المعاصر. والقارئ لكتابيه (حديث الأربعاء) و(مع المتنبي) يجده ناقدا تاريخيا يدرس بيئة الشعراء وحياتهم السياسية والاجتماعية وأسرهم كما يدرس شخصياتهم"[1].. ومن أبرز الأدباء أيضا من تمثلوا المنهج التاريخي: "جرجي زيدان" الذي زعم –في مقدمة كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية"– أسبقيته في استعمال عنونة "تاريخ الأدب" في العالم العربي..[2]، إلّا أنّ "شوقي ضيف" يرى أنّ "أهم من أرخوا لأدبنا العربي بالمعنى الأول "بروكلمان" في كتابه "تاريخ الأدب العربي"، ونسج على منواله "جرجي زيدان" في كتابه المسمى بتاريخ آداب اللغة العربية. وتراهما يعرضان لتاريخ الحياة الأدبية والعقلية عند العرب في نشأتها وتطورها مع الترجمة للفلاسفة والعلماء من كل صنف والشعراء والكتاب من كل نوع. ومن غير شك يتقدم "بروكلمان" "جرجي زيدان" في هذا الصدد بسبب المادة الغنية الذي يحتويها كتابه.."[3]. وليست قضية الأسبقية هنا هي من تشغل حيز الاهتمام بقدر ما يهم الوعي بتطبيق المنهج التاريخي على النصوص الأدبية والإبداعية.

ومهما يكن من أمر، فإنّ النقد التاريخي قد سلك مسلكه في الوطن العربي على أيدي مجموعة من الأدباء والنقاد الذين كان لهم دور مميّز في الإفادة من هذا المنهج..

2-1-1-1 تطبيق المنهج التاريخي في أعمال "يوسف وغليسي":

تتبّع "وغليسي" المنهج التاريخي في العديد من مؤلفاته معتمدا على آلياته الإجرائية والتطبيقية في ممارساته النقدية، ومن بين هذه المؤلفات نذكر:

أ- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية:

قسّم "وغليسي" هذا الكتاب إلى فصلين، تناول في الفصل الأول المرحلة السياقية (النقد التاريخي، النقد الاجتماعي، النقد الانطباعي، النقد النفساني، النقد المقارن، النقد التكاملي)، بينما

[1] – **مرشد الزبيري: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، د.ط، 1991، ص27.

[2] – ينظر: **سعيد علوش: إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1986، ص35.

[3] – **شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ج: 1، ط.11، د.ت، ص11.

تعرّض في الفصل الثاني إلى المرحلة النصانية (النقد الألسني: البنيوية، السيميائية، الأسلوبية، البنيوية، النقد الموضوعاتي، النقد الإحصائي)، إضافة إلى ملحق للتعريف ببعض أعلام النقد الجزائري المعاصر.

إنّ المتأمل في هذا المؤلف النقدي يلحظ تتبّع هذا الناقد لمراحل تطور النقد، محلّلا ومفسرا الظواهر النقدية من خلال تسلسلها الزمني، يقول: "تأتي هذه المحاولة التي أزمعنا القيام على مجال منهجي واسع يبتدئ من "لانسونية" أبي القاسم سعد الله.. وينتهي إلى "ألسنية" عبد الملك مرتاض.."[1]، ويضيف: "تقدّم هذه الدراسة مسحا شاملا لما يربو على ثلاثين سنة من الممارسة الجزائرية في حقل الكتابة النقدية (منذ بداية الاستقلال إلى نهايات هذا القرن).."[2]، ولا شك أنّ هذا الصنيع يتوافق مع الثلاثية التي أتى بها "هيبوليت تين" والمتمثلة في العصر، ذلك أنّ هذا المؤلّف تضمن التسلسل التاريخي للظواهر النقدية قيد الدراسة، إضافة إلى تأثير عامل الزمن في مختلف المحطات النقدية التي تطرّق إليها وتأثير عامل البيئة التي يتشكل فيها الأدب، وعلى هذا الأساس جاء هذا البحث منصبّا على "تتبّع التحولات المنهجية والاصطلاحية في مجرى التطور النقدي الجزائري"[3]، وعليه كان تحديد الزمن ضرورة ملحّة تقتضيه الدراسات التاريخية.

إضافة إلى ذلك، نجد أنّ من أهم مميزات هذا المنهج البعد عن الذاتية وعدم تمثّلها في الحكم على العمل الأدبي، وقد بدا لنا هذا جليا من خلال هذا المؤلّف النقدي الذي بدت فيه روح الصرامة العلمية واضحة في الحكم على العمل الفني، وعليه لم تكن هذه الدراسة نتاج حكم انفعالي أو ضربا من الانطباعات الذاتية، وإنّما كانت كل تبريرات الناقد المنهجية تميل إلى الموضوعية في الحكم على العمل الأدبي.

ولما كان هذا المنهج يُعنى، "إضافة إلى العامل الزمني ودوره في الإنتاج الأدبي، بتوثيق النصوص، والتأكد من صحَّة نسبتها إلى أصحابها، كما يُعنى بمصادرها وتأثُّرها وتأثيرها، على المستويين:

---

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

[2]- المصدر نفسه، ص10، 11.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

الوطني والعالمي، ويولي اهتماما كبيرًا بالأدباء مؤلّفي النصوص... ويبحث في العلاقات بين الأدباء والنصوص، ما يفضي إلى رصد الظواهر الأدبية، ووصفها، وتفسير نشوئها"[1]... فإنّ "وغليسي" قد أولى اهتماما بالغا بهذا الجانب في هذا المؤلَّف النقدي، حيث خصص ملحقا للتعريف بثلة من النقاد الجزائريين المعاصرين الذي كان لنشأتهم البيئية والثقافية عاملا مساعدا وهاما في التعبير عن روح العصر، وكذا في رصد الظواهر الأدبية، أمثال "أبوالقاسم سعد الله" وعبد الله الركيبي"، و"صالح خرفي" الذي اشتغل مسؤولا للعلاقات مع البلاد العربية في أول وزارة للتربية بعد الاستقلال 1962، وأستاذا للأدب الجزائري الحديث بجامعة الجزائر (1964- 1976) كما شغل رئاسة دائرة اللغة والأدب العربي (1971- 1976) إضافة إلى توليه العديد من المناصب المهمة..[2] وقد "حاضر في جامعات القاهرة والكويت والدوحة ودمشق والرباط وتونس وبغداد ومثل الجزائر في مؤتمرات أدبية وثقافية وفكرية ومهرجانات شعرية"[3]، كما نشر دراساته وأشعاره في مختلف الدوريات العربية التي من بينها: (المعرفة) السورية، و(الأقلام) العراقية، و(الدوحة القطرية)..وقد تُرجمت مختارات من شعره إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية، ونال العديد من الجوائز والأوسمة الاستحقاقية، منها: (وسام المقاوم) من وزارة المجاهدين سنة 1984، و(شهادة تقدير) من رئيس الجمهورية لنضاله في خدمة الثقافة الوطنية سنة 1987.[4]، إضافة إلى نقاد آخرين عرض "وغليسي" حياتهم العلمية والثقافية وكذا مؤلفاتهم التي ساهمت في النهوض بالحركية الأدبية والنقدية وذاع صيتها في الوطن العربي، وهذه نقطة أخرى تُحسب للمنهج التاريخي الذي "يدرس ويقارن الطبقات، ويدقق في التصويب النهائي للنص، بالإضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية"[5]، لذلك كان أثر الثقافة والبيئة

---

[1]- **عبد المجيد زراقاط: النقد الأدبي (مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه)**، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت (لبنان)، 2019، ط1، ص117.

[2]- ينظر: **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص203.

[3]- المصدر نفسه، ص203.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، 203.

[5]- **محمد مهداوي: المنهج التاريخي (أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته)**، مجلة البيان، الكويت، ع478، 2010، ص23.

عاملا هاما في النتاج الأدبي وفي التعبير عن روح العصر الذي يعيشه الكاتب ويتعايش معه.. وهذه من بين أهم العناصر التي يستعين بها الناقد في ارتكازه على المنهج التاريخي.

ب- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض:

ثاني مؤلف نقدي يكتبه "وغليسي"(الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض)، ويمكن عدّ هذا المؤلَّف من بين الكتب التي تمثّلت المنهج التاريخي، ذلك أنّها اشتملت على السياقات المختلفة التي أثّرت في تشكيل الرؤى النقدية لدى عبد الملك مرتاض، وهذا ما ألفيناه في تقديم "وغليسي"، لهذا نراه يعرض لأثر البيئة الثقافية والسياسية التي نشأ فيها مرتاض، مستعرضا المحطات المختلفة التي أثْرت فكره وأثّرت في كتاباته، إضافة إلى التركيز في تعبيره عن روح العصر "إنّه يلبس لكل زمان لبوسه المنهجي، فهو متطور ومتجدد باستمرار"[1]، وعليه خصص "وغليسي" في مؤلفه بابا تتبّع فيه تطوّر المنهج لدى "مرتاض" طيلة "ما يناهز ثلاثة عقود من الزمن، وما علق بهذا التطور من إشكاليات منهجية شائكة"[2]، وقد ارتأى "وغليسي" تقسيم هذا التطور إلى مرحلتين؛ "مرحلة سياقية تقليدية تنظر إلى النص من زاويته الوظيفية المتعددة الأوجه، وأخرى نصانية حداثية تغلق على النص ما حوله وتجرده من سياقاته لتنظر إليه على أنّه تحفة جمالية وبنية قائمة بذاتها"[3]، وقد خطا وغليسي في هذا التقسيم على تتبع آليات المنهج التاريخي راصدا حركات التطور من خلال الوقوف والتأريخ للمناهج السياقية ووصولا إلى المناهج النصانية.

هذا وقد وقف "وغليسي" على دراسة حياة المبدع وعوامل تأثيره في بيئته...وهي كلّها مؤثرات أثرت في شعره وأدبه...فالأديب ابن بيئته من خلال تأثره واحتكاكه وتفاعله مع الوسط الذي نشأ فيه. لذلك كان الاهتمام بالسياق ضرورة حتمية لا غنى عنها في الدراسات المرتكزة على المنهج التاريخي..

[1]- **يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ص31.

[2]- **يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض**، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

كما وصف الناقد مرحلة الإطار النقدي للمنهج التاريخي عند "مرتاض" التي تمثلت في ثلاثة كتب نقدية: (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954، فن المقامات في الأدب العربي، فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954)[1]، حيث ذهب إلى القول أنّ هذه الكتب الثلاثة تشترك "بحكم إطارها المنهجي الموحد، في أنّها لا تكتفي بدراسة قلة من النصوص، وإنّما تتجاوز ذلك إلى دراسة المتون الأدبية(Corpus) العريضة التي تمتد على فترة تاريخية مطولة لا تقل عن عشرين سنة..."[2]، يقول عن مؤلفه الثالث: "وقد عزّز الناقد إطاره المنهجي التاريخي بكتاب ثالث (فنون النثر الأدبي في الجزائر)، وهو في أصله رسالة دكتوراه نوقشت بجامعة السربون سنة 1983، كان قمة عهده بالمنهج التاريخي.."[3]، وقد تطرّق "وغليسي" إلى دراسة تفصيلية لهذا الكتاب ضمن الإطار التاريخي، الذي يراه يغطي مرحلة عسيرة من تاريخ الجزائر الأدبي، تتجاوز عشرين سنة (1931- 1954)، شملت دراسة عامة للنص النثري الجزائري -في مختلف أشكاله- من ثلاث زوايا (سياقية، مضمونية، فنية)، تهيمن عليها روح تاريخية بيّنة..[4]

ونلاحظ أيضا أنّ "وغليسي" قد تأثر بنزعة "لانسون" التاريخية التي تمثلت في الجوانب الآتية:

- "دراسة النتاج الأدبي في سياق حياة كتابٍ كبار.
- تمييز العصور الأدبية وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.
- إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.
- إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر
- ربط الحوادث الأدبية بوقائع التاريخ والظواهر الاجتماعية.."[5]

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص42.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص42، 43.

[5]- **حميد لحمداني: تأصيل المنهج التاريخي الفرنسي في الأدب**، مجلة البيان، الكويت، ع366، 2001، ص23.

وعليه، فقد تحدث في دراسته عن المناهج التقليدية وتطورها تاريخيا، حيث تعرض لعوامل نشأتها.

كما يبدو تطبيق المنهج التاريخي في هذا المؤلَف النقدي جليا؛ وذلك من خلال أنّ هذا الناقد قد استعان "في البحث عن المعلومات والمعطيات التاريخية المتعلقة بحياة الكاتب أو الشاعر وعصره، وعن ظروف حياته وبيئته، لأنّها تؤثر في عملية الخلق الفني لدى المبدع"[1]، إضافة إلى تركيزه على الترتيب الزمني في دراسة الظواهر الأدبية وتفسيرها. ولا شك أنّ دراسة "وغليسي" لمختلف الجوانب المتعلقة بحياة الكاتب وبيئته وثقافته قد دلّت على تعدد المنطلقات الفكرية وغزارتها، وهذا ما تشهد له مصنفاته المتعددة في مختلف الحقول الأدبية والفكرية.

على ضوء ما سبق يتّضح أنّ "وغليسي" قد طبّق في هذه الدراسة المنهج التاريخي مستعينا بآلياته التي تأسست على طروحات الغربيين، كما قدّم صورة عن حياة المبدع وعن آثاره وعصره، إضافة إلى تأثير عامل الزمن والبيئة في نتاجاته الأدبية.

2-1-2 المنهج النفسي:

تمتدّ صلة علم النفس بالأدب والنقد خاصة تلك التي تربط الأدب بصاحبه إلى جذور بعيدة في التراث الإنساني، وقد شغلت اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس وكثير من النقاد والأدباء والفنانين.. ويمكن استشفاف تلك الصلة منذ أفلاطون في موقفه من الفن والأدب، وكذا في "نظرية التطهير" عند أرسطو التي تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية.. ولكن هذه المراحل لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجي، فكانت دائما تنبثق بعدّها ملاحظات ترد في بعض ظواهر الإبداع، وتفسّر قدرا من وظائفه في ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية[2].

وينتهي التحليل النفسي إلى أنّ "الإبداع الأدبي ليس إلّا حالة خاصة قابلة للتحليل؛ لأنّ كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي، ويحتوي على مضمون ظاهر وآخر خافٍ مثله مثل الحلم، أي: أنّه انعكاس

[1]- **محمد مهداوي: المنهج التاريخي (أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته)**، ص17.

[2]- ينظر: **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ص65.

لنفس المؤلف"[1]، وهو ما يفسّر قول "سيد قطب":"التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[2]، ذلك أنّ العمل الأدبي هو"استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية.."[3]

وقد بدأت معالم التحليل النفسي عند سيغموند فرويد/ S. freud (1856- 1939) في مطلع القرن العشرين، فسّر على ضوئها السلوك الإنساني بردّه إلى منطقة اللاوعي[4]، ويمكن القول أنّ الإرهاصات الأولى لهذا التوجه قد ظهرت مع الناقد الفرنسي "سانت بيف" حيث عُدّ "من الممهدين لظهور المنهج النفسي، وذلك لأنّه ربط بين حياة الأديب وشخصيته ونتاجه. وذهب إلى أنّنا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الأديب والمؤثرات الرئيسة فيه. أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لآثاره الأدبية"[5]، ومع ذلك فقد أجمع النقاد أنّ الذي "رسخ المنهج النفسي منهجًا في النقد الأدبي هي دراسات سيجموند فرويد S.Freud وتلامذته كارل جوستاف يونج C.G.Jung وأدلرAdler، وذلك بعد إصدار فرويد كتابه المشهور "تفسير الأحلام" ومجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأدباء والفنانين من مثل: فيلهلم ينسن في قصته "جراديفا"Gradiva حيث حلّل المبنى الحلمي وتقنياته الرمزية، ودراسته عن ليوناردو دافنشي، ومقاله عن دوستوفسكي وجريمة قتل الأب"[6]، وما يلفت الانتباه أنّ "مدرسة التحليل النفسي الفرويدية ظلت تركز على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي رأوها تقف وراء تشكل العمل الإبداعي من مثل عقدة أوديب وعقدة إلكترا، ومركّب النقص عند أدلر"[7] ورغم أنّ بعض تلامذة "فرويد" يتّفقون معه في بعض التفسيرات، إلّا أنّهم يختلفون

[1]- **بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، ص50.

[2]- **سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، ص208.

[3]- المرجع نفسه، ص208.

[4]- ينظر: **يوسف وغليسي: مناهج النقد الادبي**، ص22.

[5] - **فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل (العراق)، ط1، 1989، ص175.

[6]- **بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، ص53.

[7]- المرجع نفسه، ص54.

عنه في بعضها الأخرى؛ "ففي الوقت الذي يرى فيه فرويد الفن والإبداع مجرد تعويض مقنع عن كبت جنسي، أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من أجل التواؤم مع العالم وتفاديًا للمرض، يرى أدلر عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية"[1]، أمّا يونج فقد اتّفق مع أستاذه فرويد في فكرة "اللاشعور" التي ردّ إليها فرويد سلوك الفرد وإنتاج الأديب والفنان، لكنه اختلف معه في تحديد طبيعة هذا اللاشعور وماهيته ونوعه، حيث آمن فيما أسماه بـ "اللاشعور الجمعي"..[2]، ولكن على الرغم من وجود بعض نقاط الاختلاف، فإنّهم مجمعون على دور التحليل النفسي في الكشف عن الحالة العصابية التي يعيشها الكاتب، وما الكتابة إلّا تفريغ وانتشال لكل مركب نقص أو مأساة عاشها المبدع وتعايش معها..

وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية يبرز "يوسف وغليسي" أهم المبادئ والثوابت التي ظل النقد النفساني يتحرك ضمنها، حدّد أبرزها فيما يأتي:

- "ربط النص بلا شعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجدرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص على أنّهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنّه شخص عصابي (Névrosé)، وأنّ نصه الإبداعي هو عرض عصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا[3]، ويبدو أنّ وغليسي من خلال هذه المبادئ قد ركّز على العلاقة اللاشعورية التي تجمع بين الأديب وأعماله، ومن خلال استقراء الناقد لهذه الأعمال عبر تحليل البنية الأدبية للنص الأدبي يلج

[1]- المرجع نفسه، ص54.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص54.

[3]- ينظر: **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص22، 23.

إلى لا شعور الكاتب مستخلصا عقده ورغباته المكبوتة التي تساعده في إضاءة جوانب من دراسته والكشف عن ما يختلج نفسية المؤلف.

ويمكن تقسيم مستويات التحليل النفسي حسب أقطاب المدرسة النفسية فيما يأتي:

أولا: مستويات التحليل النفسي عند فرويد:

يقسّم "فرويد" مستويات التحليل النفسي إلى ثلاثة أقسام، تتمثل فيما يأتي:

أ- التحليل السريري للشخصية المبدعة:

يعدّ هذا الاتجاه هو "المنطلق الذي سارت فيه أعمال فرويد المتولدة عن أبحاث تفسير الأحلام وعن دراساته حول العصاب، فقد نظر إلى المبدع باعتباره عصابيا، ولكنه عوض أن يمظهر عقده القديمة في حالات مرضية، نراه يجعلها تتجسد في أعمال فنية وأدبية من خلال الأحلام والصور والاستعارات وغير ذلك من الوسائل التخييلية"[1]، وعليه فإنّ هذا الاتجاه يرى أنّ الأديب هو شخص مريض عصابي عوض أن يظهر عقده نراه يعبّر عنها بشكل فني وأدبي. ولكن ما يُعاب على هذا الاتجاه هو عدم اهتمام فرويد بالإبداع الأدبي بقدر ما كان اهتمامه منصبا على الشخصية العصابية للكاتب..[2] فالأدب عنده هو وسيلة فقط يلج من خلالها إلى عوالم الكاتب الشخصية.

ب- رصد أثر الإبداع الأدبي عند القارئ:

يعدّ هذا الوجه الثاني الذي تجلى فيه النقد التحليلي النفسي عند فرويد، وهو اتجاه لا يهتم كثيرا بالمبدع بقدر ما يهتم بالتأثير الذي يمارسه النص الأدبي بكل ما يحمله من صور ومضامين على الوضع السيكولوجي للقارئ..[3]، فهو يركز على الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في القارئ واستجابته له، لذلك ينطلق فرويد من أنّ "القارئ لا يختلف كثيرا عن المبدع، فكل تلك المضامين اللاشعورية التي حرَّكت

[1]- **حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر –مناهج ونظريات ومواقف**، ص93.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص94.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص95.

المبدع في اتجاه بناء مشروعه الأدبي يمكنها أيضا أن تحرك في القارئ تلك الكوامن اللاشعورية التي ظلت مختفية عن الأنظار. وما يشعرُ به المبدع من ارتياح ناتج عن تصريف الطاقة الغريزية، قد يتكرر مع القارئ عند إجراء القراءة"[1]، وعليه، نجد أنّ الفرويديين قد استخدموا العمل الفني على أنّه "وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان، كما ربطوا بين العمل الفني وما يعرف أو يستنتج عن التكوين النفسي للفنان"[2]، لذا كان اهتمامهم منصبا في دراسة نفسية المبدع على حساب العمل الإبداعي، ويمكن القول بناءً على ما سبق أنّ الدراسات النفسية في هذا الاتجاه أصبحت "لاتقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنّما تشمل أيضا عمليات التلقي والاستجابة، والفهم وبناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية"[3].

ج- **تحليل البنية النصية للأثر الأدبي:** ثالث مستوى من مستويات التحليل النفسي عند فرويد، ويقوم بتسليط الضوء على بنية الأثر الأدبي، ويبدو أن فرويد قد تعرّض لانتقادات شديدة من طرف العديد من النقاد العرب، "فمن جهة اعتبر التحليل النفسي غير قادر على كشف أسرار الموهبة الفنية والإبداعية، ومن جهة أخرى أبعد عن اختصاص التحليل النفسي للأدب كل ما يتعلق بالوسائل والتقنيات الفنية التي يستخدمها المبدعون في أعمالهم الفنية"[4] ذلك أنّ التحليل النفسي الفرويدي يستهدف في أساسه الكشف عن الحالة العصابية التي يعيشها المبدع.

ثانيا-التحليل النفسي لدى شارل مورون (Charles Mauron 1899– 1966):

يشير "وغليسي" إلى أنّ عامة البحوث والدراسات قد أجمعت على أنّ الناقد الفرنسي شارل مورون الذي "إليه يعزى مصطلح النقد النفساني (Psycho-critique)، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية

[1]- المرجع نفسه، ص95.

[2] - **فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، ص175.

[3]- **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ص79.

[4]- **حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، ص97.

في دراسة النصوص الأدبية"[1]، ويبدو أنّ بصنيعه هذا قد أعاد الاعتبار للنص الأدبي حيث جعل علم النفس في خدمة فهم النصوص الأدبية.

وقد بدأ اهتمام الناقد الفرنسي "شارل مورون" بالنقد الأدبي النفسي منذ مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين، ويعتقد أنّه قد غيّر مسار النقد النفسي لما كان عليه عند فرويد باعتبار أنّه جعل من النقد النفسي ينطلق من النص باتجاه القارئ، عكس فرويد الذي ينطلق من تحليل الشخصية وصولا إلى النص، لذلك كان يرى أنّ "فرويد انصبّ في المقام الأول على المبدعين ولذا جعل الأدب وسيلة فقط لفهم أعمالهم، وهكذا دعا مورون إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي وجعل حياة المبدعين في خدمة فهم نصوصهم الإبداعية"[2]، وفي تحليل البنية النصية يشير مورون إلى أنّه "لابد من تأكيد وجود هذه البنيات فيما بعد بمعطيات من الحياة النفسية للكاتب"[3]، وهذا يعني أن التحليل النفسي عنده يبتدئ من بنية النص الأدبي وصولا بعد ذلك إلى دراسة الحياة الشخصية للكاتب لتأكيد ما تمّ التوصل إليه سابقا.

ومن خلال تصريحات مورون السابقة حول إهمال فرويد لبنية النص الأدبي. يذكر حميد لحمداني قائلا: "الانتقادات التي وجهها شارل مورون في هذا الصدد لفرويد، لا تتطابق مع واقع الحال. فقد رأينا أنّ فرويد مارس ثلاثة أنماط من النقد أحدهما مهتم بشخصيات الكُتاب والثاني مهتم بحالة القراء والثالث وهو الأهم في نظرنا مهتم بعالم النص لا غير. وأهم دراسة كتبها فرويد في النقد الأدبي هي دراسته لرواية غراديفا.. وإذا كان فرويد قد استثمر فيها جل المعطيات الخاصة بالتحليل النفسي، فإنّ تطبيقه كان منصبا بشكل تام على الشخصية الروائية والبنية النصية للرواية"[4]، ولهذا يرى حميد لحمداني أنّ انتقادات "شارل مورون" في هذا الصدد ليست مبررة بما فيه الكفاية وتعدّ اجحافا في حق جهود أستاذه فرويد.

---

[1] – **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص23.

[2]–**حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، ص105.

[3]– المرجع نفسه، ص105.

[4]– **حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، ص105، 106.

مراحل أساسية في طريقة التحليل:

حدّد شارل مورون المراحل الأساسية لطريقة تحليله على الشكل الآتي:

أولا: مراكبة نصوص كاتب واحد، "بعضها على بعض، من أجل بنينة العمل الأدبي اعتمادا على شبكة التداعيات الحرة. يقتضي هذا الإجراء اللجوء إلى قراءة خاصة لمجموع الأعمال الأدبية لكاتب واحد واكتشاف العلاقات النسقية القائمة بينها، فكل نص يمكن أن يُستخدَم كأداة سياقية بالنسبة لنص آخر، فنصوص الأديب الواحد لا بد أن تتصادى مع بعضها البعض على مستوى الموضوعات والبنيات التصويرية.."[1]، وعلى هذا الأساس يرى مورون أنّ هناك علاقة خفية تجتمع في نصوص المؤلف قيد الدراسة، وما على الباحث إلّا التوغل في هذه النصوص مجتمعة مع بعضها حتى يتمكن من العثور على تكرار ظهور الرموز الدلالية المراد البحث عنها واستجلائها التي تمركزت خاصة في لاوعي الكاتب..

ثانيا: إظهار الصور والمواقف الدرامية ذات العلاقة مع الاستيهامات، فالشخصية بِعَدِّها ذاتا قائمة بنفسها لا يمكنها على الإطلاق أن تؤسس وحدها موقفا دراميا إلّا إذا دخلت في علاقة مع غيرها أو مع جانب معارض لها في ذاتها[2].

ثالثا: يرى مورون أنّ "كل نتاج أدبي يحتوي على مجموعة من الصور الخاصة تتخذ غالبا مظهرا دراميا، وتتكرر في مجموع النتاج من خلال أشكال متباينة من الصور، لكنها تحمل نفس الخصائص الجوهرية للصورة الأولى المحرِّكة. ويسمِّي ذلك الأسطورة الشخصية للكاتب، ويعرِّفها بأنها استيهام مهيمن على الكاتب يتمظهر من خلال صورة مهيمنة على أعماله"[3]، وما يميّز هذا الاستيهام هو أنّه يرتبط دوما بلا وعي الكاتب، وهو ما يستدعي البحث في حياته الشخصية للتأكد مما توصلت إليه القراءة المباشرة للنصوص[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص108.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص110.

[3]- المرجع نفسه، ص110.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص110، 111.

رابعا: يَعُدُّ مورون هذه المرحلة "مجالا لفحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب التي لا تهمنا إلّا بقدر ما تترك على نفسيته من آثار سيكولوجية. ويبحث الناقد أيضا في حركة دائبة.. بين النصوص وحياة الكاتب عن العلاقة القائمة بين الصور والاستيهامات ثم الآثار النفسية المسببة لها"[1]، وعليه فإنّ هذه المرحلة تأتي كتحصيل لما تمّ التطرّق إليه أثناء الدراسة النفسية للبنية النصية ليتم تسليط الضوء على شخصية الكاتب وعلى آثاره النفسية وعقده التي أثّرت فيه وتأثر بها فظهرت في كتاباته، ليتم في الأخير إجمال ما تم التوصّل إليه من خلال هذه المعطيات.

ولا شك أنّ "مورون" قد أجرى دراسات هامة "على أعمال راسين وبودلير، وفاليري ومالارميه. واستطاع الجمع في منهجه بين البحث النفسي، والمبحث الجمالي. اعتبر النص عالم حافل بالصور والرموز والاستعارات التي تعبّر عن عالم الكاتب بشكل مباشر. وأنّ لغته ومعانيه الكامنة، أو الظاهرة، قادرة على تحديد ما يسميه "بأسطورة الكاتب"[2]

هكذا إذن كانت جهود "شارل مورون" منصبّة دوما في "جعل النقد النفساني يخصّص معظم جهده لدراسة النص وتطويع حياة الكاتب لعملية التفسير والفهم والاهتمام بالصور والمواقف الدرامية الدالة على اشتغال اللاوعي في العملية الإبداعية.."[3]، ولا شك أنّ هذه الجهود قد فتحت الباب واسعا للدراسات النفسية وتطويرها فيما بعد.

ثالثا: البنية اللغوية للاشعور لدى جاك لاكان (1901– 1981)

أ- **تدعيم الإرث الفرويدي:** انطلق جاك لاكان أيضا من المبادئ الأساسية التي وضعها فرويد في نظرية التحليل النفسي، وخاصة في اعتماده على اللغة والكلام لفهم طبيعة اللاشعور عند مرضاه وعند دراسته لبعض الكتاب والمبدعين أمثال دوستويفسكي وليونارد دافنشي. ولاحظ أنّ جميع التصورات التي صاغ منها فرويد الجهاز النفسي وبنيته اللاشعورية كانت دائما

[1]- المرجع نفسه، ص111.

[2]- **سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، ص84.

[3]- **حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، ص111.

معتمدة على البنيات اللغوية[1]، لذا كانت اللغة النصية معبرا يستعين بها الناقد النفساني للولوج إلى عوالم الكاتب الداخلية، ولا يمكن الاستغناء عنها، بِعَدِّها مفتاحا للكشف عن الدلالات الإيحائية المختبئة خلف مقاطع النص.

وقد حافظ "جاك لاكان" على مفهوم الرغبة الذي صاغه فرويد، وعَدَّهُ الموجّه الأساسي للتحليل النفسي، كما اعتبر أيضا مفهوم اللاشعور حاسما مهمّا في فهم دور المجتمع في تكوين البنية النفسية للفرد منذ مراحل نشأته الأولى[2]، وعلى إثر ذلك نراه قد بقي محافظا على بعض المبادئ الفرويدية وجعلها ركائز أساسية وهامّة في دراساته النفسية..

ب- **اللاشعور بنية لغوية:** عدّ لاكان المؤسس الفعلي لعلم النفس البنيوي، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسي للأدب بشكل جذري، حيث أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك..[3]، وقد مكّنته مقولته الرئيسية من "إحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات النفسية تتمثّل على وجه التحديد في عَدِّه اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى أنّ البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها "سوسير" في بداية القرن"[4]، وطبقا لذلك فإنّه يمكن القول أنّه "إذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية، فإنّ الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي وبنية اللغة هو المنهج الصحيح لمنهج النقد النفسي"[5].

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص111، 112.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص112.

[3]- ينظر: **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ص77.

[4]- المرجع نفسه، ص77، 78.

[5]- **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ص78.

ت- **مرحلة المرآة:**

يذهب "جاك لاكان" إلى القول بأنّ هذه المرحلة تبدأ عادة من الشهر السادس إلى الشهر الثامن عشر، وهو المنظر الأخاذ الذي يشكّله رضيع أمام المرآة، وهو الذي لم يتحكم بعد في مشيته، بل وفي وقوفه، وهذه المرحلة لا تكشف عن الدينامية الليبيدية فحسب، وإنّما تكشف أيضا عن بنية أنطولوجية خاصة بالعالم الإنساني الذي يدخل في تأملاتنا حول المعرفة الذهانية[1]، وعليه، يحدّد "لاكان" مفهوم مرحلة المرآة بعدّه تماهيا بـ: "التحول الذي يطرأ على الذات عندما تتقلد صورة ما- حيث يكون مصيرها في هذا الأثر المرحلي مشارا إليه بما يكفي من طرق الاستعمال، داخل النظرية، من خلال اللفظ القديم: الصورة الهوامية"[2]، وتتكشّف وظيفة هذه المرحلة "باعتبارها حالة خاصة من حالات وظيفة الصورة الهوامية، ألا وهي إقامة علاقة الجهاز العضوي بواقعه، أو كما يقال، علاقة العالم الداخلي... بالعالم المحيط"[3]، ولا شك أنّ مرحلة المرآة تكوّن "قالب وبوادر ذلك الركن الذي سيشكّل الأنا فيما بعد"[4] وعليه، فإنّ مرحلة المرآة عند "جاك لاكان" هي المرحلة المشكّلة لوظيفة الأنا، وهي المرحلة التي يتعرف الطفل من خلالها على نفسه، وقد تطوّر هذا المفهوم ليدلّ على النظرة في المكوّن النفسي للفرد والتعرّف من خلالها على ذاته.

ورغم أنّ المنهج النفسي قد قدم إنجازات هامة "في تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية الغامضة. يراه نقاد كثيرون منهجا قاصرا لا يغني الأدب والنقد. وذلك لأنّه يعنى أساسا بالمضمون دون الشكل في الأدب. فلا يصلح من ثم لتقويم الأدب وإيضاح جمالياته."[5] ويبدو أنّ هذا الذي يعاب

---

[1] - ينظر: **جاك لاكان: مرحلة المرآة باعتبارها مشكِّلة لوظيفة الأنا (كما تتكشف لنا من خلال التجربة التحلينفسية)**، مجلة بيت الحكمة، ع8، نوفمبر1988، الدار البيضاء، المغرب، ص118.

[2] - **جاك لاكان: مرحلة المرآة باعتبارها مشكّلة لوظيفة الأنا**، ص118.

[3] - المرجع نفسه، ص121.

[4] - **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة: مصطفى حجازي، ص468.

5 - **فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، ص178.

على هذا المنهج في انصبابه على المضمون دون أن يولي أدنى اهتمام للشكل وللبنى الجمالية لعناصر الأدب.

2-1-2-1 تطبيق المنهج النفسي من خلال كتاب خطاب التأنيث:

يتناول هذا الكتاب استراتيجيات تلقي الخطاب الشعري النسوي في الجزائر، وقد حاول "وغليسي" من خلال هذا المؤلف النقدي الوقوف عند أبرز محطات الشعر النسوي، والتطرّق إلى القضايا الأدبية لمختلف الشاعرات، وتجدر الإشارة إلى أنّنا قد اعتمدنا في هذه الدراسة على الطبعة الأولى من هذا الكتاب.

قسّم "وغليسي" هذا الكتاب إلى ستة فصول، تصدّرهم بإهداء ونصوص مفاتيح، وشكوى وتشكرات، ومقدمة الطبعة الثانية، إضافة إلى فاتحة الخطاب، وقد تناول الناقد في الفصل الأول: (المرأة الشاعرة وتحدّيات الكتابة) حيث استعرض فيه العديد من القضايا البارزة في مسار الكتابة الشعرية النسوية: (صراع التذكير والتأنيث: الوأد والوأد المضاد، الكاتبات شهيدات على قيد الحياة، الكتابة من وراء حجاب.. ومحنة الأسماء المستعارة..، أمّا الفصل الثاني فقد تطرّق فيه إلى الخطاب الأدبي الجزائري وبدايات التأنيث، وفي الفصل الثالث تناول (مأساة العتبات –مقدمات رجالية لدواوين نسائية..)، وفي الفصل الرابع: جنوسة الموضوع وأسلبة اللغة (استرجال النص النسوي وهيمنة القضايا الذكورية على الشعر المؤنث)، وفي الفصل الخامس: (الكتابة.. التجنيس والتنويع)، حيث تناول من خلالها القضايا الآتية: الكتابة النسوية والتحرر الجنسي، ومعمارية الشعر والأنواع الشعرية، القصيدة النثرية جنْسًا شعريا لطيفا)، أمّا الفصل السادس فقد خصصه لدراسة بنية التأنيث وبلاغة الأنوثة، ثم أعقب هذه الفصول بملحق استعرض فيه تراجم لشاعرات جزائريات وذكر ما تيسّر من سيرهنّ.

ولا يخفى أنّ هذا الكتاب تضمّن دراسة نفسية عن وضع المرأة الكاتبة في الجزائر، وقد ارتأينا أن نفتح نافذة على هذه المحطة النقدية مسلطين الضوء على ملامح وتجليات تطبيق الناقد للمنهج

النفسي الذي ما فتئ يستعين به لإضاءة جوانب من هذه الدراسة والتوغل في ما وراء اللغة الشعرية النسوية بالاستناد إلى الآليات الإجرائية لهذا المنهج..

إنّ القارئ لكتاب خطاب التأنيث يلاحظ اعتماد الناقد في تحليله على آليات التحليل النفسي، في جوانب من دراسته، ذلك أن طبيعة الدراسة أحيانا تفرض على الناقد اتّباع منهج معيّن في تحليله، وليس أدلّ على ذلك من قضية: "جنوسة الموضوع وأسلبة اللغة (استرجال النص النسوي وهيمنة القضايا الذكورية على الشعر المؤنث)" التي تطرّق إليها في الفصل الرابع من هذا المؤلَّف النقدي، وقد ابتدأ "وغليسي" في هذه الدراسة باستعراض عوالم المرأة الشعرية والتأكيد على ضرورة استقلاليتها بعيدا عن السلطة الذكورية "فمن حق المرأة أن تجعل من أنوثتها موضوعًا لنصِّها"[1]، ولا شك أنّ هذه الأنوثة "عبّرت عن قضاياها وهواجسها الداخلية على لسان شاعرات قليلات في نصوص تعكس خصائص الأنوثة وطباع الأنثى (الحنّ، الضعف، الغنج،...)"[2]، ويرى "وغليسي" أنّ ذلك يبدو جليا في نصوص: جميلة زنير، ونادية نواصر، وسليمى رحال... وغيرهن من الشاعرات، حيث تكون بمستويات متفاوتة، وفي نصوص قد تكون محدودة[3].

إضافة إلى ذلك، يرى أنّ موضوع الرثاء ألصق الموضوعات بجوانيّة المرأة، ويورد في خضم ذلك رثاء كتبته الشاعرة "نجاح حدة" في الذكرى الأولى لرحيل زوجها الكاتب الروائي "مصطفى نطور"، الذي يراه من بين المراثي التي ستخلد في تاريخ شعر النساء الجزائريات[4]، يقول في خضم حديثه عن قصيدتها (مصطفى): "يكفي أن يتكرّر اسم مصطفى في القصيدة (التي تحمل اسمه عنوانا لها) 13 مرة كاملة (فضلا عن عشرات الضمائر العائدة عليه) كي ندرك حجم الدمار الوجداني الذي لحق بقلب الشاعرة جرّاء هذا الفقدان وتركها طفلة تعاني عقدة الفطام"[5]، ولا شك أنّ هذا الألم الذي اعتصر قلب

[1] – **يوسف وغليسي**: **خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص107.

[2] – المصدر ننفسه، ص107.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص108.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص108، 109.

[5] – المصدر نفسه، ص109.

الشاعرة قد جعلها ترحل، لا شعوريا، هروبا من عالمها القاسي والمتعب إلى مرحلة الطفولة، يقول "وغليسي":"وتحت وقع الصدمة تحاول الفرار من واقعتها الموجعة، فتلجأ لا شعوريا إلى أحد ميكانيزمات الدفاع عن الأنا، وهو النكوص(Régression) حيث ترتد إلى طفولتها الغابرة"[1]، و(النكوص) في التحليل النفسي هو: "عملية نفسية تتضمن معنى المسار أو النمو. عودة في اتجاه من نقطة تم الوصول إليها إلى نقطة تقع قبلها"[2] وهذا المفهوم الفرويدي يعكس حالة الشخص المصاب ورغبته في العودة إلى مرحلة سابقة من عمره (مرحلة الطفولة) هروبا من الواقع الآسي والمتعب ومن الصراعات النفسية التي يعيشها، وعليه عدّ النكوص إحدى الآليات الدفاعية للأنا، حيث يلجأ إليها الفرد ليتجنب ما يعانيه ولأنّ العودة إلى هذه المرحلة تشعره بالأمان، لذلك كان استخلاص "وغليسي" لهذه الآلية يُلخّص معاناة هذه الشاعرة ورغبتها في الارتداد إلى مرحلة باكرة من حياتها وذلك قصد تخفيف معاناتها وصراعاتها النفسية.

إضافة إلى ذلك، قدّم "وغليسي" مسحة إحصائية لقصائد هذه الشاعرة، حيث توصل من خلالها إلى الخروج بمجموعة من العقد النفسية التي تمركزت في لا شعورها، يقول: "وقد تردّدت كلمات الطفلة والطفولة والأطفال 05 مرات في القصيدة)، وتستسلم لطقوس المرحلة الفموية... وهو النشاط الذي تقوم به الشاعرة لا شعوريا من خلال كلمات: المصّ، الحليب، الفطام... بل تجسّده من خلال تصويرها لنفسها طفلة تمصّ إصبع الإبهام"[3]، وقد أورد "وغليسي" في ذلك نماذج مثّلت هذه العقد. ويمكن عَدُّ المرحلة الفموية "أولى مراحل التطور الليبيدي: ففيها يسود ارتباط اللذة الجنسية بإثارة الفجوة الفمية والشفتين التي تلازم تناول الغذاء. يقدم النشاط الغذائي الدلالات الانتقائية التي تنتظم من خلالها علاقة الموضوع وتفصح عن نفسها"[4]، وقد اتّخذ نشاط المص قيمة نموذجية عند "فرويد" أتاحت له "أن يبيّن كيف تكتسب النزوة الجنسية استقلاليتها وتشبع من خلالها الغلمة الذاتية، بعد أن كانت

[1] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص109.

[2] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة: مصطفى حجازي، ص555.

[3] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص109.

[4] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص472.

تحصل على الإشباع بالاستناد إلى وظيفة حيوية. ومن ناحية ثانية، فإنّ تجربة الإشباع التي تقدّم النموذج الأولي لتثبيت الرغبة على موضوع ما، هي تجربة فمية، [وهذا ما يتيح] افتراض اصطباغ الرغبة والإشباع كليهما بهذه التجربة الأولى بشكل دائم"[1]، ويبدو من خلال ما سبق أنّ الشاعرة قد أصيبت بولع مرضي جعلها ترتد إلى هذه المرحلة من خلال إثارة بعض المحفزات التي تراها تشبع رغباتها بعدما فقدتها في مرحلة من مراحل حياتها.

إنّ هذه الصورة التي اختزلها الناقد في هذه العقد النفسية تحيل إلى رغبة الشاعرة وحنينها إلى مرحلة الطفولة البريئة، يقول:"إنّها صورة تنمذج الحنين الجارف إلى إشباع الذات لرغبتها بذاتها في ظلّ الغياب المفاجئ للموضوع الذي كان يتيح هذا الإشباع استنادا إلى وظيفة حيوية"[2]، ويُردف "وغليسي" القول أنّ: "من عواقب ذلك أن تمارس الطفلة الشاعرة عملية الاستدماج(Incorporation)؛ حيث تُدخل الموضوع (المصطفى) إلى داخل الجسد وتحتفظ به"[3]، وهذه العملية تمثّل في الواقع ثلاثة معانٍ: "الحصول على اللذة من خلال إدخال موضوع ما داخل الذات، وتدمير هذا الموضوع، وتمثّل صفات هذا الموضوع من خلال الاحتفاظ بها داخل الذات"[4]، وبناءً على هذه المبادئ، يرى "وغليسي" أنّ الشاعرة تخلّصت "من موضوعها/ زوجها الميت بدفنه في أعماقها لتنعم بنسيانه وتتفرّغ للحياة من جديد، ولا غرابة لذلك أن تخلو قصيدتها من الندب والنواح والبكاء والتفجّع"[5]، ولعلّ ما يفسّر اللجوء إلى هذه العملية عند الشاعرة هو سعيها لإيجاد منفذ تلج من خلاله إلى الراحة والأمان هروبا من خطر التهديدات بالقلق والإحباط، بعدما استنفدت كل طاقاتها، وعليه، عُدّت هذه العملية إحدى آليات الدفاع النفسي الذي يلتجئ إليها الإنسان حفاظا على ذاته.

---

[1] – المرجع نفسه، ص472.

[2] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص110.

[3] – المصدر نفسه، ص110.

[4] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص56.

[5] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص110.

كما أورد الناقد قضية أخرى من القضايا التي تطرّق إليها في التحليل النفسي، مستعينا بالمصطلحات الفرويدية في دراسته لشعر "سليمى رحّال" التي تفرّدت "بتقديم أنوثتها الشعرية الفاتنة، في هيئة جسدٍ لغوي مُغرٍ، على طبق من الكلمات العارية التي ترسم ممارسة "العشق المتأجّج" بعنوان جنوني (جنونيات سُليمى)!، سرعان ما يتشظى ويتصدّع –عبر المفاصل الستة للقصيدة– إلى معجم شبقي فاضح (الشهوة، الشهقة، الانتشاء، الارتعاش، الشبق، الرضاب...)"[1]، ويبدو أنّ استخلاص هذا المعجم يحيل على رغبات دفينة عند هذه الشاعرة ترجمتها في هذه القصيدة لا شعوريا، وهذه الآلية يُصطلح عليها في علم النفس بـ: (الكبت)؛ وهي "آلية دفاع للأنا تُطرح بواسطتها وتظَلّ خارج ساحة الشعور عواطف، وأفكار، وذكريات، مرتبطة بدافع غير مقبول"[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ الكبت "لا يُمارَس على الحالة الانفعالية ولا على الدافع، بل على امتثال هذا الدافع. فالمرفوض إنّما هو ترجمة الدافع إلى كلمات وأفكار أو صور. والعناصر غير الممثّلة (ال"مكبوت")، الباقية في اللاشعور، مزوّدة بديناميّة كبيرة وتنزع دائما إلى أن تتوصّل إلى الوعي، الذي مناله ممنوع عليها. وهي تفلح في ذلك عندما يضعف التيقّظ، وتكون الهبة الدافعية معزّزة (في ظل التأثير البيولوجي)، وعندما تذكّر الأحداث الحديثة بالعناصر المكبوتة"[3]، ويبدو أنّ الشاعرة قد عانت من رغبات دفينة ترجمتها لا شعوريا في ثنايا هذه القصيدة، وعليه كان الكبت "إجراء دائم يقتضي صرف طاقة مستمرّ"[4]، فكان عملية "يرمي الشخص من خلالها إلى أن يدفع عنه التصورات (من صور وأفكار. أو صور أو ذكريات) المرتبطة بالنزوة إلى اللاوعي أو أن يبقيها فيه. يحدث الكبت في الحالات التي يهدد فيها إشباع إحدى النزوات –القادرة على حمل المتعة للشخص بحد ذاتها– بالتسبب بالإزعاج تجاه مطالب أخرى"[5]، وهذا ما حدث مع هذه الشاعرة، التي عانت من رغبات دفينة وصراعات، وانعدام القدرة

[1] – المصدر نفسه، ص114.

[2] – **نوربير سيلامي (بمشاركة مائة وثلاثة وثلاثين إختصاصيا): المعجم الموسوعي في علم النفس**، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، ج5، 2001، ص2110.

[3] – **نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس**، ترجمة: وجيه أسعد، ج5، ص2110.

[4] – المرجع نفسه، ج5، ص2111.

[5] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص416.

على كبح أفكار غزيزية، فضمَّنت هذه المكبوتات في أشعارها، وقد دعّم "وغليسي" ذلك أيضا في نموذج شعري آخر بعنوان (نص المراودة) حيث انتهى إلى القول: "ويبلغ الشبق اللغوي ذروته في المقطع السادس والأخير (نص المراودة)؛ حيث تقرأ الشاعرة سورة يوسف بعيني زليخا؛ تُغلّق الأبوابُ، وتُتبادَل الأدوار، وتتداعى الأزمنة والأمكنة؛ إذ تتحول "نسوة في المدينة" –على سبيل المثال– إلى "نسوة في (وسارة)..مسقط جسدها، وبداية جرحها!)، عبْر جو شعري ممتع من التناصات القرآنية"[1]، وعليه حاول "وغليسي" استنباط مكبوتات الشاعرة التي استقرت في لا شعورها وعاودت الظهور من جديد في شكل إيحاءات رمزية تجلت في ثنايا قصائدها.

ولم ينأَ "وغليسي" عن هذا السياق الجسدي، حيث حاول تقديم ديوان نسوي عُدَّ من أكثر الدواوين الجزائرية احتفاء بالموضوع الجسدي، هو ديوان (مرايا الجسد) للشاعرة "مسعودة لعريط"، فـ:"من العنوان إلى الإهداء إلى العناوين الفرعية إلى المعجم اللغوي إلى لوحة الغلاف الأخير (صورة فوتوغرافية مكبرة للكاتبة)...، كل ذلك جميعًا يَشي بالجسد، ويفوح برائحته"[2]، وعليه يرى أنّ الجسد في (مرايا الجسد) يشكّل هاجسا شعريا؛ "فالعنوان الرئيس (مرايا الجسد) يعكس الهاجس الجسدي على صفحة النص، وكذلك صورة الكاتبة... إضافة إلى الإهداء الجميل "إلى الجسد العربي الجريح"...، مضافا إلى العناوين الفرعية التي تنبر على الجسد وتفرّعه وتُعرّيه وتجسّده (جسد الجسد، حريق الرغبة، نشوة الشعر، رخام الجسد..."[3]، وهي كلمات يراها "وغليسي" ذات ثقل دلالي ومحمول موضوعاتي استثنائي.

ويشير "وغليسي" إلى أنّ الشاعرة هنا أبت إلّا أن تعكس حبّها على الجسد بالفعل القوي الشديد، حيث أورد هذه العبارات التي عدّت خير شاهد على قوله: "تعتصر جسدي، التهم جسدي، وأشلاء أجسادنا المتطايرة، إن تحفر هذا الجسد، في الهدم الجسدي"[4]، يقول :"تعكس (مرايا

[1] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص115.

[2] – المصدر نفسه، ص116.

[3] – المصدر نفسه، ص116.

[4] – المصدر نفسه، ص117.

الجسد) هويّة الجسد الأنثوي اللين المتكسّر الذي ترسمه الشاعرة في شكل رخامي مصقول وسريع الانكسار (كما في قصيدة "رخام الجسد"...، ويرتبط ارتباطًا عضويا بالموضوع الجنسي، لعله أن يكون أوضح في قصيدة "انبجاس"... حيث تتردد هذه الكلمة أكثر من مرة"[1]، وقد مثّل الناقد لذلك بعدّة نماذج شعرية.

كما كشف عن الصراع الذي تعانيه الشاعرة، وعن إصابتها بالعُصاب، يقول: "إنّ أوّل قصيدة في هذه (المرايا) تتموضع في الجسد (جسد الجسد: 05)، وآخر قصيدة تتضوّع جسدًا (جسد الشهيد: 104)، وما بين الجسديْن جسدٌ أيضًا!.. ألا يكفي ذلك دليلا على إصابة الذات الشاعرة بعُصاب نفسي(Névrose) جسدي، يعكس الإخفاق في تسوية صراع حادٍّ بين الرغبات الجسدية للهو الأنثوية ودفاع الأنا عن القيم الثقافية والأخلاقية السائدة في المجتمع"[2]، وبما أنّ العصاب "إصابة نفسية المنشأ تكون فيها الأعراض تعبيرا رمزيا عن صراع نفسي يستمد جذوره من التاريخ الطفلي للشخص، ويشكل تسوية ما بين الرغبة والدفاع"[3]، فإنّه أتى هنا كردّة فعل على حالة الإجهاد والشعور بالقلق وانعدام الراحة في مقابل محاولة الدفاع عن النزعات الغريزية المختلفة التي تعترض ذات الشاعرة.

إضافة إلى ذلك، يورد "وغليسي" بعض النصوص الشعرية التي ينبغي أن تتمركز في بؤرة الرؤية الأنثوية للعالم، رغم بعض القصور الفني، ومن بين تلك النصوص قصيدة (اغتيال أمومة) للشاعرة "فاطمة بن شعلال"[4]، يقول: "وهي قصيدة تحرّكها جنّة من الأحلام النسوية الضائعة والفراديس المفقودة، وتترجمها قصة أنثى مهووسة بالأمومة، ضاع حلمها حين كان قاب قوسين أو أدنى من التحقق، ثمّ صار الحلم عقدة، بعدما تسبّب في اغتياله من كان (أو ما كان) يفترض أن يكون ظهيرا لها في تجسيده، لكنّه خان أنوثتها وراح يعيّرها بالتعبير الجزائري الجارح

[1] – المصدر نفسه، ص117.

[2] – المصدر نفسه، ص118.

[3] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص329.

[4] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص122.

"جنانك طابْ"!، الذي يهدّدها برُهاب الشيخوخة"[1]، وقد تولّدت هذه العقدة نتيجة الكبت لأحلام ومشاعر لم تتحقق يوما ولن تتحقق، فراحت تجاهر بألمها في ثنايا نصوصها معبّرة عن صرختها الأليمة وعن أحلامها المحطّمة، "وهذا ما يُفهم من إهداء القصيدة (إلى أمومتي وقد اغتالتها نيران صديقة)؛ تترحّم الشاعرة في قصيدتها على رحمها الذي أمسى "حوضا يبابا"، وثديها الذي يهفو إلى شفتي ملاك لا يجيء، وتلك الأسماء والصفات الوهمية التي كانت تختارها وتتوقعها لابنها المنتظر، قبل أن تنهار تلك الأحلام وتغتال بفعل تلك النيران الصديقة"[2]، وقد كشف "وغليسي" من خلال استخلاص مكبوتات هذه الشاعرة عن الألم الذي اعتصرها وعن رغباتها وأحلامها وذكرياتها التي انسحبت إلى منطقة اللاشعور متّخذة لنفسها طريقة أخرى قصد إشباع وسدّ تلك الفجوات من خلال شحن الطاقات الغريزية على مستوى النصوص الشعرية.

تطرّق الناقد أيضا إلى عقدة أخرى تجلت في ثنايا النصوص الشعرية النسوية الجزائرية، وهذه المرة قدّم نموذجا للشاعرة "مبروكة بوساحة" حيث استخلص رغبتها في التذكير بعدما شهدت على أهلها "بالضعف والهزيمة، تأسى لحالها وتشجى لواقعها، متمنية –ضمنيا– لو أنّها لم تكن كذلك، إنّها الرغبة في التذكير، وفي المقابل محاولة إسقاط الذكورة عن المغلوب، فالأنوثة مغلوبةٌ دوما وضعيفة أبدًا، بمنطق هذه الشاعرة التي تدين نفسها وأنوثتها"[3]، وعليه، يذهب "وغليسي" إلى القول أنّه: "إذْ لم تعُدْ الأنوثة خاصية تتحلى بها المرأة وتتباهى بها (أليس ذلك كلّه علامات دالة على اضطراب هوية الجنوسة؟! أليس ذا "حسد القضيب"؟! أليست هذه "عقدة الخصاء"؟ بمنطق التحليل النفسي)"[4]، ولا شك أنّ هذه العقدة لها علاقة وثيقة مع عقدة أوديب، وهي تختلف في بنيتها وتأثيراتها عند كل من الصبي والبنت، إذ يخشى الصبي الخصاء بِعَدِّه تنفيذا لتهديد الأب له على نشاطاته الجنسية؛ مما يولّد لديه قلق خصاء شديد، أمّا غياب العضو الذكري عند البنت فينتهي بها إلى محاولتها

[1] – المصدر نفسه، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص122.

[3] – المصدر نفسه، ص127.

[4] – المصدر نفسه، ص127.

لإنكاره، أو تعويضه، أو إصلاحه. وترتبط عقدة الخصاء بصدارة العضو الذكري عند الجنسين، حيث تبرز دلالته النرجسية[1]. وتدلّ عقدة الخصاء، في مصطلحات فرويد، على مجموعة من "الميول والانفعالات، تظلّ لا شعورية وتشهد، لدى الراشد العصابي، على دوام حصر طفلي يرتبط بمشكل الانتماء الجنسي. وتكوّن عقدة الخصاء، في رأي المحلّلين النفسيين، تلك الصدمة الأكثر أهمية في الحياة...، وتظهر عقدة الخصاء، وهي عاقبة المغالاة في إضفاء القيمة على الذكورة، لدى البنت على شكل خيبة أمل كبرى"[2]، نتيجة لعدم اتّصافها بصفات الذكورة الجنسية، فتلجأ لا شعوريا إلى تعويض هذه الصفات، من خلال امتثال صفاته، ولعلّ هذا ما يُفسّر خضوع مبروكة في قصيدتها "خضوعا ملحوظا لقِوامة الذكورة، قِوامة مهزومة؛ صعُبَ عليها أن تكون قوَّامة على نفسها في مواجهة العدو الإسرائيلي"[3]، وعليه شكّلت هذه العقدة مثالا للسلطة والتفوق الذكوري التي تسعى المرأة إلى الاتصاف والتحلي بها.

كما لاحظ "وغليسي" أيضا أنّ الشاعرة "مبروكة بوساحة" قد كتبت قصيدتها "بلغة (رجولية) نارية ملتهبة (النار، الثورة، اللهب، مجامر، الحزن، الغضب...) قد لا تناسب ضَعف الأنثى ورقّتها وهدوئها، وتختار لها إيقاعا عموديا فخما؛ يستمد فخامته من وزن جليل هو (وزن البسيط) الذي يحتل الرتبة الثانية (وأحيانا الثالثة) في شعر الفحول القدامى"[4] إضافة إلى تركيزها على الأصوات المجهورة.

إضافة إلى ذلك، يورد الناقد سمات استرجال القصائد المؤنثة في العديد من النماذج الشعرية لشاعرات جزائريات؛ حيث يتجردن من أنوثتهن، وضعفهنّ، وتكسّرهنّ، ليُلقينَ بأنفسهنّ/ نصِّهنّ (لغةً وموضوعًا وإيقاعًا) في صنعةِ الفحولِ الخناذيذ من الشعراء، ويورد في ذلك أمثلة ونماذج شعرية مختلفة[5]، ومن أبرز الشاعرات اللواتي مثّلن هذه السمات: "عفاف فنوح"، و"الوازنة بخوش" وغيرهن

[1] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص361.

[2] – **نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس**، ترجمة: وجيه أسعد، ج4، ص1665.

[3] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص127.

[4] – المصدر نفسه، ص127.

[5] – ينظر: المصدر نفسه، ص129.

كثيرات، يقول في خضم حديثه عن قصيدة (أنت الحبيب بعد الإله) للوازنة بخوش: "تصطنع القصيدة ضمير المخاطب المؤنث وما يقتضيه (بلادي،، حبيبتي،...) وهي في وضع لغوي جُنوسيّ يتيحُ لها أن تصوِّر المخاطبَ (وطنًا أو بلدًا...) بضمير مذكّر يتناسب أكثر مع ميلها الجنسي الطبيعي وفطْرتها الجنوسية"[1]

ولا ينأى "وغليسي" كثيرا عن هذا السمة، إذ يقول متحدثا عن الشاعرة "نورة سعدي" أنّها: "لم تعد منشغلة بالشؤون النسائية، بل ربّما أعْربت عن سوء حظها من صداقات النساء؛ كما في قصيدتها (امرأة جاحدة)... وراحت تخوض في المضامير الوطنية والقومية الطويلة.. ولا يقتصر الأمر على الموضوع بما هو فكرة أوْ هاجس دلالي، بل يتجاوزه –تلقائيا– إلى اللغة والأسلوب؛ حيث تلجأ المرأة الشاعرة في كثير –من الأحوال– إلى أسْلَبة اللغة الرجالية"[2]، وبناءً على ذلك، يذهب إلى القول أنّ: "المرأة إنْ لم تستطع (ولن تستطيع!) أنْ تُصبح ذكرًا، تقوم بالتماهي في الذكر؛ بمحاكاته موضوعيا وتقليده فنّيا، فتكتب قصيدة نسوية بحسٍّ رجولي تعكسه القوة اللفظية والجلجلة الصوتية"[3]، ويبدو ذلك جليا خاصة في شعر "جميلة عظيمي" في (سفر في المغيب)، كما يورد الناقد، في خضم ذلك أيضا، مثالا عن الشاعرة الخنساء التي تتصنّع الكلمات الحوشية الموحشة القديمة المستوحاة من بيئة غير بيئتها، والمحمّلة بدلالات البداوة والصحراء وبيوت الشعر، في محاكاة واضحة للفضاء الشعري الجاهلي الذي لا يرتاده إلّا فحول الشعراء، ويرى الناقد أنّ الخنساء قد اغتربت عن زمانها ومكانها وهربت من واقعها النفسي الأليم في شكل نكوص واضح، إلى زمان غير زمانها ومكان غير مكانها حيث حاكت الفحول وتماهت فيهم، ناقمة على الأنوثة، متذكّرة ومسترجلة[4]، ويبدو أنّ هذا الميول ناتج عن رغبتها في الارتداد إلى هذه المرحلة لأنّها المرحلة الأنسب –في نظرها– التي توفّر

[1] – المصدر نفسه، ص131.

[2] – المصدر نفسه، ص132.

[3] – المصدر نفسه، ص132.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص132، 133.

لها الراحة والجو المناسب لتحقيق النجاح والأمان، وهذا ما جعلها تلجأ إلى تذكر هذا الماضي لتحيا فيه وتتعايش معه.

انطلاقا مما سبق، يذهب "وغليسي" إلى قوله: "وهكذا تُسْلَبُ المرأةُ أنوثتها، فَتُؤَسْلِبُ لغتَها، باستعمال كلماتٍ مغمَّسَةٍ في ماءِ شعرِ الفحول!، بل كثيرا ما تتّخذ مثل تلك المرأة من شاعرٍ فحلٍ حاديا لها، تقلّد أسلوبه الذكري أو تتناص معه، كما تفعل الخنساء مع الشاعر الجاهلي، وجميلة عظيمي مع مفدي زكريا، ومبروكة بوساحة مع محمد الأخضر السائحي، ونورة سعدي -في حالات قليلة- مع عبد القادر السائحي، وفتيحة جزائري مع أبي القاسم الشابي"[1]، وفي نظر "وغليسي" فإنّ هذا (الاسترجال) أو ما يُصطلح عليه بـ: (النقد القضيبي)، الذي تجلى في نصوص كثيرة لشاعرات جزائريات، وحتى روائيات، ما هو إلّا جناية عظيمة تُرتكب على المرأة ولغتها؛ حيث تقصُر أسلوبها على الرجل، بل رضخت واستسلمت ورضيتْ بقدرها اللغوي، وراحت تكتب عن قضايا الرجل بالوسائل اللغوية التي أبدعها الرجل[2]، ولعلّ هذا ما ذهبت إليه أيضا الباحثة المغربية "زكية بلهاشمي" التي دعت إلى: "ضرورة أن تستكمل المرأة نضجها الثقافي والمعرفي والفكري لتستطيع توظيف خيالها المبدع في صياغة خطاب معرفي بديل تجسد من خلاله قضاياها وتعبّر عن أحوالها كجزء فاعل ومنتج وخلاق يتبلور في إنتاجها الإبداعي وعلى هذا النحو تصبح كينونة الآداب والفنون النسوية كينونة واقعية متحركة متواصلة"[3]، ولا شك أنّ هذا ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" أيضا حينما دعت إلى "البحث عن خطاب نسوي يواجه هيمنة اللغة الذكورية"[4]، فكان الأحرى بالمرأة المبدعة تأسيس خطابها الثقافي الخاص بعيدا عن النسق الذكوري المهيمن.

وانطلاقا من هذا، حاول "وغليسي" إيجاد تفسير لهذه المفارقة الجنوسية في بعض الدراسات التي تحاول التمييز بين النسوية والأنوثة، وقد رأى بأنّ النص الشعري الجزائري لا يزال يكيد لقارئ

[1] - المصدر نفسه، ص133.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص134.

[3] - **لطفية الدليمي: المصطلح، الرهاب، الخطاب النسوي**، مجلة الكاتبة، ع2، السنة الأولى، جانفي 1994، ص50.

[4] - **لطفية الدليمي: المصطلح، الرهاب، الخطاب النسوي**، ص50.

ذكوري، ويتصنّع ما يبتغي المجتمع البطريركي، كما رأى بأنّ الشاعرة الجزائرية امرأة مهزوزة في أناها الأنثوي، لكي تسترجع توازنها النفسي لجأت إلى ميكانيزم من ميكانيزمات الدفاع النفسي، يسميه القاموس السيكولوجي (التماهي في المعتدي)[1]، و(التماهي) في التحليل النفسي هي "عملية نفسية يتمثل الشخص بواسطتها أحد مظاهر، أو خصائص أو صفات شخص آخر، ويتحول، كليًا أو جزئيًا، تبعًا لنموذجه"[2]، وقد اتّخذ مفهوم التماهي تدريجيًا قيمة مركزية في أعمال فرويد "جعلت منه، أكثر من مجرد أوالية نفسية من ضمن غيرها من الأواليات، وصولًا إلى اعتباره العملية التي يتكون الكائن الإنساني من خلالها"[3]، كما يذهب إلى القول بأنّ التماهي "ليس مجرد محاكاة، بل هو تملّك يستند إلى الزعم بمنشأ مشترك"[4]

أمّا (التماهي في المعتدي) فهي: "أوالية دفاعية استخلصتها أنا فرويد ووصفتها (عام1934): فحينما يجابه الشخص بخطر خارجي (يتمثل نموذجيًا بانتقاد صادر عن سلطة ما) فإنّه يتماهى مع المعْتدي عليه، إمّا بأن يتبنى لحسابه العدوان بحد ذاته، وإمّا من خلال المحاكاة الفيزيقية أو المعنوية لشخص المعتدي، أو من خلال تبني بعض رموز القوة التي تدل عليه. تسود هذه الأوالية، تبعا لأنا فرويد، في تكوين المرحلة التمهيدية للأنا الأعلى"[5]، ويبدو أنّ هذا ما جعل الناقد يذهب إلى القول: "كذلك فعلت الشاعرة الجزائرية، على وقع ضغط المجتمع الذكوري، وخوفًا من سلطة افتراضية لنقد قضيبيٍّ معيّن، حين راحت تحاكي موضوعات الرجل الشاعر وتتبنى لغته"[6]، ولكن مع ذلك، يرى "وغليسي" أنّ المرأة "تحتاج إلى تأميم قضيتها، وتدويلها ك "قضية رأي عام" وتدوينها بلغتها، لا بلغة الآخر / المعْتدي أحيانا!"[7]، وإلى مثل هذا ذهب "رولان بارت"؛ حيث ما فتئ يدعو إلى "لغة (خنثوية–

[1] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص135.

[2] – **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ص198.

[3] – المرجع نفسه، ص198، 199.

[4] – المرجع نفسه، ص199.

[5] – المرجع نفسه، ص203.

[6] – **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، ص135.

[7] – المصدر نفسه، ص136.

مزيج من الذكورة والأنوثة) وهو معروف بموقفه المميز من المرأة التي يقول عنها أنّها المعمل الثقافي. ويعلن أنّ الموقف من المرأة هو موقف من الحضارة"[1]، فالخطاب النسوي عنده لا يحصل بتغييب الأنثوية، وإنّما بعدّه عنصرا فعالا، وعليه دعا إلى إيجاد خطاب يحقق التوازن التكاملي الذي يجمع بين مزيج من الخطاب النسوي والخطاب الذكوري.

وانطلاقا مما سبق، يمكن القول أنّ الناقد "وغليسي" قد اقتفى خطوات فرويد في التحليل النفسي، كما حاول التوسط –أحيانا– بينه وبين "جاك لاكان" في الاعتماد على البنية اللغوية لفهم طبيعة اللاشعور في دراسته للمبدعين.

وقد ركّز "وغليسي" على مراحل حياة الشخصية محور الدراسة حيث سلّط الضوء على أحلامها وهواجسها من أجل الوصول والكشف عن البنية الدلالية المولّدة للنص، وقد استجلى من خلال ثنايا النصوص الشعرية بعض المقاطع التي طبق عليها المبادئ الفرويدية، مركزا على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية، كما اعتبر أنّ الإبداع الأدبي ما هو إلّا مجرّد تعويض عن كبت أو محاولات لتعويض حالات نقص مرتبطة في أغلب الأحيان بطفولة الكاتب، أي أنّ الكاتب هو شخص مريض عصابي عوض أن يظهر عقده عبّر عنها بشكل فني وأدبي، وعليه، تتبّع الناقد مبادئ فرويد التي تجلّت في الربط بين العمل الفني وبين التكوين النفسي للأديب، والتركيز على الحالات العصابية التي تجلت في الأديب.

2-2-1 المنهج البنيوي:

ظهرت البنيوية نتيجة لتضافر جهود ألسنية مختلفة، ويذهب العديد من النقاد إلى أنّ كتاب "بارت" (النقد والحقيقة) الذي صدر سنة1964 يُعدّ بيانا حاسما للنقد الفرنسي الجديد: البنيوية[2]، غير أنّ هذه "الواقعة النقدية المشهورة التي كانت إيذانا ببداية المسيرة الباهرة للنقد البنيوي الذي صار الموضة السائدة في فرنسا والعالم، تعود بدايتها إلى التحول الذي بدأت تعرفه الدراسات الإنسانية عموما والأدبية

[1] – **لطفية الدليمي: المصطلح، الرهاب، الخطاب النسوي**، ص50.

[2] – ينظر: **جابر عصفور: نظريات معاصرة**، ص198.

خصوصا، بعد الاستثمار الجديد للنظرية اللسانية في الميدان النقدي الأدبي"[1]، ويمكن القول في خضم ذلك أنّ "البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمرات التفكير الألسنيّ وآثاره في العلوم الإنسانيّة المختلفة؛ مثلما أنّ صورتها الشكلية الأولى ذات قرابة واضحة بحق مدرسة النقد الحديث"[2]. وعموما فإنّ النظرية البنيوية ترمي إلى "تقديم قراءة علمية منضبطة للنص الأدبي، بدلا من الأحكام الذاتية التي تفتقر إلى المعايير النقدية الدقيقة، والمناهج النقدية المختلفة التي تستعين بأدوات وإجراءات بعيدة عن جوهر العملية الإبداعية، كالحديث عن أشياء مستقاة من خارج النص؛ سياسية واجتماعية ونفسية"[3]، فهي تدرس النص بمعزل عن سياقاته الخارجية وتركز على الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص بِعدّها جوهر العملية الإبداعية.

إنّ البنيوية تُطلق في اصطلاح النقاد على منهج فكري "يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم. مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"[4]، ومن ثمة، فإنّ النقد البنيوي هو ذلك التيار النقدي الذي ينظر إلى النص الأدبي بِعدّه كيانا لغويا قائما بذاته، وينصب جل اهتمامه على تحليل النص من حيث ألفاظه وجمله وتراكيبه ومجازاته وصوره الشعرية..[5]، ولا شك أنّ النقد البنيوي "يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء، المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها. ويرى أنّ الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللغة"[6]، وقد كان البنيويون يقصدون –على إثر ذلك– بشعار "موت المؤلف":"ألّا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هي نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل

[1] – **عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي –دراسة–** منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (2)، 2008، ص12.

[2] – **محمد محمود السيد أحمد (نزار شاهين): مناهج النقد الأدبي**، ص357.

[3] – **وجيه يعقوب السيد: الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص205.

[4] – **فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، ص182.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص182.

[6] – المرجع نفسه، ص182.

التحليلي النقدي. بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز –عندهم– هي من النص ذاته.."[1]، وهذا ما حاول "رولان بارت" الوصول إليه، فقد "استطاع أن يجعل من لغة الأثر الأدبي محور الدراسة النقدية ويجعل اللغة تحتل مكان الصدارة في كل تحليل نقدي"[2]، فهو نسق مغلق لا يخضع لأيّ نظام أو تحول خارج هذا النسق اللغوي. وهدف كل ذلك إعادة الاعتبار للنص كبنية مغلقة –بمعزل عن سياقاته المحيطة به– بعدما لقي تهميشا من طرف المناهج السياقية..

كما حاول البنيويون التماس خصائص معينة حتى يكون النقد البنيوي نقدا ممنهجا، ولعلّ أهم صفة في الأدب التي اهتدوا إليها حتى تمكّنهم من وضع منهج نقدي علمي هي "اللغة" على اعتبار أنّ اللغة وسيلة التعبير الأدبي، ولذلك كانت دراسة اللغة دراسة علمية والتعرف على خصائصها وبنيتها الخاصة هي مدخل الناقد البنيوي للتحليل الأدبي[3]، فهي تشكّل جوهر العملية الإبداعية في المنهج البنيوي، لهذا فهو يعزل كل ما هو خارج عن نطاق اللغة ويركز على مكونات البنية اللغوية للنص.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "جان بياجيه" قد حاول وضع تعريف للبنيوية التي يرى أنّها تشتمل على ثلاثة أسس تتمثل في: (الشمولية، التحول، التحكم الذاتي)، ويذكر أنّ هذه العناصر الثلاثة المترابطة تؤكد أنّ البنية ليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنّما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة..[4]، ويظل هدف البنية من وراء كل ذلك "الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم –وهذا أهم شيء– كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص"[5]، ومن ثمة، فإنّ هذا المنهج قد شكّل نقطة انعطاف في مسيرة المناهج النقدية من خلال التحول الجذري الذي ميّزه؛ حيث أسقط السياقات الخارجية المحيطة بالنص وركز جل اهتمامه على بنية النص، وبذلك أعاد للنص قيمته بعدما أهملته الدراسات التقليدية.

---

[1] – **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ص97، 98.

[2]– **سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، ص26.

[3] – ينظر: **وجيه يعقوب السيد: الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، ص205.

[4] – ينظر: **عبد القادر علي باعيسى: في مناهج القراءة النقدية الحديثة**، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2004، ص55.

[5] – **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ص98.

ويمكن، في خضم ذلك، الإشارة إلى أهم خصائص البنية حسبما أشار إليها "جان بياجه" في تعريفه، نوردها فيما يأتي:

أولا: الكلية أو الشمول:

ويقصد بها أنّ البنية لا تنتظم عناصرها إلا من خلال علاقاتها المجتمعة مع بعض، فهذه السمة تحيل على "خضوع العناصر التي تشكّل البنية لقوانين تُميّزُ المجموعةَ كمجموعةٍ؛ أو الكُلَّ ككُلٍّ واحدٍ"[1] وتجدر الإشارة إلى أنّ خضوع هذه العناصر تكون داخل البنية وما يهم في هذه الخاصية هي العلاقة القائمة بين الأجزاء التي تنتظم داخل النسق.

ثانيا: التحولات:

توضّح هذه الخاصية "القانون الداخليّ للتغيُّراتِ داخل البنية التي لا يمكنُ أن تظلَّ في حالة ثباتٍ؛ لأنّها دائمة التحوُّلِ"[2]، ومن ثمة، فإنّ البنيوية ترى أنّ "كل نصٍّ يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي؛ يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره ومبنيًّا في الوقت ذاته"[3]، كما تجدر الإشارة إلى أنّ البنية في ظل هذه السمة "لا يمكن أن تظلّ في حالة سكون مطلق؛ بل هي دائما تقبلُ من التغيّرات ما يتضمّن مع الحاجات المحدّدة من قِبَلِ علاقات النسق أو تعارضاته؛ فالأفكارُ التي يحتويها النصُّ الأدبيُّ مثلا تصبح بموجبِ هذا التحوّل سببا لبزوغ أفكار جديدة"[4]، وعليه فإنّ هذه السمة تبرز الحركة والديمومة واللا سكون المميزة للبنية، فهي دائمة التحول والتغيّر.

[1] – **محمد محمود السيد أحمد (نزار شاهين): مناهج النقد الأدبي**، ص352.

[2] – المرجع نفسه، ص353.

[3] – المرجع نفسه، ص353.

[4] – المرجع نفسه، ص353.

ثالثا: التنظيم الذاتي: وفيما يخص التنظيم الذاتي، فإنّها "تُمكّن البنية من تنظيم نفسها؛ كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها؛ وذلك بخضوعها لقوانين الكلّ"[1]، فهي مكتفية بذاتها، تسير وفق قوانين داخلية، ولا تحتاج لأيّ عنصر خارج نطاق هذا النظام.

مستويات النقد البنيوي:

يقسّم النقاد التحليل البنيوي إلى مستويات عدة، نبرزها في الجدول الآتي:[2]

المستوى الصوتي	تدرس فيها الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقيّة من نبرٍ وتنغيمٍ وإيقاع؛ ويتمّ معرفته من خلال الصوتيات.
المستوى الصرفي	تُدرس فيها الوحدات الصرفيّة ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة، وهذا المستوى يحتاج إلى كلّ ما يُبنى عليه علم الصرف.
المستوى المعجمي	تُدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحِسّية والتجريدية والحيويَّة والمستوى الأسلوبي لها؛ بمعنى أنّه يبحث في دلالات الكلمات اللغويّة.
المستوى النحوي	يُدرس فيه تأليف وتركيب الجمل، وطرق تكوينها، وخصائصها الدلاليَّة والجماليَّة؛ بمعنى أنّه يبحث في بناء الجملة سواء أكانت فعلية أو اسمية أو شبه جملة.
مستوى القول	يختص بتحليل تراكيب الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

[1] – المرجع نفسه، ص353.

[2] – ينظر: **محمد محمود السيد أحمد (نزار شاهين): مناهج النقد الأدبي**، ص386، 387.

المستوى الدلالي	يستهدف تحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصورة المتّصلة بالأنظمة الخارجيّة عن حدود اللغة، التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.
المستوى الرمزي	وتقوم فيه المستويات السابقة الذكر بدور الدال الجديد الذي يُنتج مدلولا أدبيا جديدا، يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يُسمَّى باللغة "داخل اللغة".

الجدول1: مستويات التحليل البنيوي.

إنّ هذه المستويات كلّها متّصلة باللغة، ومن خلالها يُمكن الكشف عن البنية الجمالية للنصوص الأدبية، وفهم أبنيتها ومستوياتها، وعليه كان لزاما على كل باحث بنيوي في تحليله للنصوص الاستعانة بآليات التحليل التي يستند عليها هذا المنهج للكشف عن أبنية العمل الأدبي ودراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر المكوّنة لهذا العمل.

2-2-1-1 تطبيق البنيوية في أعمال "يوسف وغليسي":

سلك الدكتور "وغليسي" في بلورة خطابه النقدي مناهج عديدة بغية استنطاق النصوص وإضاءة جوانبها، ولعلّ من أبرز هذه المناهج المنهج البنيوي؛ نلاحظ ذلك من خلال دراساته الموسومة بـ: (في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية) هذا المؤَلَّف النقديّ الذي ضمّ الشعر والنقد والرواية إضافة إلى أدب الرحلات لنخبة من النقاد والأدباء الجزائريين المعاصرين، وفي خضم زخم هذه الممارسات الإبداعية التي طبقها هذا الناقد آثرنا الولوج إلى عوالم الممارسات البنيوية المطبّقة على جملة من النصوص الأدبية، والبداية دراسته الموسومة بـ: "المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح". وقد تتبّع الناقد في هذه الدراسة مجموعة من العناصر البنيوية، نوردها فيما يأتي:

أولا: "المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح".

أ- البنية الهيكلية ومحاور المعجم الشعري:

تناول "وغليسي" هنا البناء الهيكلي لمعلقة "عيسى لحيلح"، حيث ذكر قائلا: "تبدو معلقة الجيل الأخضر ذات بنية معمارية شاهقة، يبلغ طولها 88 بيتا شعريا...، تتهادى على وزن إيقاعي موحد وقافية مطردة، من أولها إلى آخرها، بما يدل على أنّ صاحبها هو صاحب نفس تقليدي"[1]، ويضيف القول أنّ هذه القصيدة قد انبنت في تشكيلها المعنوي على: "سنة البناء في القصيدة الجاهلية، إذ تقوم على "مستهل" غزلي يستغرق 13 بيتا متبوعا ببيتين اثنين يشكلان وسيطا معنويا يقوم مقام الوسائط اللغوية (دع ذا، خل عنك، عد عنها،...) التي كان الشاعر القديم يتكئ عليها إذ يسلك منعرجا فكريا في موضوع القصيدة الواحدة، ويترتب عليه انهيار الوحدة الموضوعية للمدلول الشعري"[2].. وقد أسفرت قراءة البناء الهيكلي للنص الشعري عن الكشف عن بنية النص الخارجية من إيقاع وتركيب وبناء الألفاظ، إضافة إلى التطرّق إلى تطوره الشكلي ومكوّناته المشكّلة للقصيدة.

ب- البنية النحوية:

يرى "وغليسي" أنّ البنية النحوية للنص الشعري (وخاصة البنية الإفرادية) تمثّل ركيزة بنيوية أساسية تعين الدارس على الإحاطة بالخصائص الدلالية للخطاب الشعري بوجه عام، وقد استعان بالإحصاء بعدِّه منطلقًا علميًا يستهدف حصر الظاهرة الألسنية الطاغية على لغة الخطاب[3]، وعليه، يرى الناقد أنّ معلقة الجيل الأخضر قد احتوت على بنيتين نحويتين: الأسماء الكاملة الصريحة (المعرفة بالألف واللام) 202 إسما، والأفعال (بمختلف دلالاتها الزمنية)187 فعلا. وقد أقصى الناقد الحروف من هذه العملية الإحصائية (المؤقتة) على اعتبار أنّ الحرف –من المنظور الإسنادي- لا يسند ولا يسند إليه، وأنّ وظيفة

[1] – **يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص183.

[2] – **يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية**، ص183.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص185.

الحرف داخل العلاقات النحوية والدلالية لا تعدو كونها عاملا مساعدا[1]، وقد لاحظ، من خلال هذا الإحصاء غلبة إسمية بنسبة (51.92%) في حين قدّرت نسبة الأفعال ب(48.07%)، ويبرّر سبب بروز "الاسمي" داخل السياق النحوي للنص بالطبيعة الموضوعية لـ "معلقة الجيل الأخضر، الذي يشمل صبغتها المعنوية الذهنية والفكرية المجردة، المتمثلة في موضوع (الجهاد) بالتهليل له ومحاولة ترسيخه وتثبيته، وهو ما يفترض صياغة "اسمية" جامدة أكثر مما يفترض صياغة "فعلية" متجددة..[2]، وبناءً عليه، مكّن التمييز، من خلال وجهة نظر "وغليسي": "بين "الحدث الشعري" و"الحقيقة (الفكرة الشعرية)"، من حيث إنّ الأول زمني، والثانية مستمرة وثابتة، أي أنّ الأول خاضع –أبدا– للعامل الزمني، أمّا الثانية فهي متحررة وبما أنّ موضوع "الجهاد" –بطبيعته المطلقة– لا يخضع للإطار الزمني، فإنّ (معلقة الجيل الأخضر) –من هذه الزاوية– أقرب إلى الفكرة منها إلى الحدث"[3]، وقد صاغ البنيويون المبدأ –التزامني– من خلال التركيز على جهود "دي سوسير" التي انصبت على الكشف عن القوانين المتحكمة في بنية النظام اللغوي حيث حاول "وغليسي" من خلال ذلك الاحتكام إلى هذا المعيار في تفسير الظواهر الشعرية، ورأى في مقابل ذلك، أنّ الفكرة الشعرية في (معلقة الجيل الأخضر) قد شغلت حيزا معتبرا في موضوعه الرئيسي بعدِّها الأساس الذي يبني عليه الشاعر قصيدته، وهي العنصر الأساسي الذي تتكون من خلاله مجمل أفكار القصيدة.

كما تطرّق الناقد أيضا في دراسته إلى الأسماء الكاملة الصريحة، وإلى الأسماء المشتقة التي تؤكد عادة على حالة الثبوت، منها أسماء الفاعل، وصيغ الأسماء المشبّهة باسم الفاعل، بالإضافة إلى أمثلة المبالغة، وصيغ أسماء المفعول، وتطرّق أيضا إلى الأفعال على الرغم من نسبها الضئيلة قياسا إلى الأسماء، حيث وقف على الصيغ الفعلية الثلاث المعهودة عند المدرسة البصرية مبتدءًا بصيغة الماضي

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص185.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص185، 186، 187.

[3] – المصدر نفسه، ص187.

ثم صيغة المضارع (الحاضر)، ثم صيغة الأمر[1]، وقد قام بإجراء مسحة إحصائية لكل تلك الصيغ إضافة إلى صيغ أخرى، حيث أرفقها بنماذج مختلفة.

ت- الهندسة الإيقاعية:

يرى "وغليسي" أنّ البنية العروضية لـ (معلقة الجيل الأخضر) تقوم "على وزن "الكامل" الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد الطويل من حيث استقطابه لأوزان المعلقات السبع القديمة بنسبة 7/2 (معلقتا لبيد وعنترة)، والكامل "وزن صاف سداسي التفعيلة (متفاعلن×6)"[2]، ويضيف القول: "من بين الـ(528) وحدة إيقاعية (تفعيلة) التي تشكل المنظومة الإيقاعية الشاملة للنص (88 بيتا×6 تفعيلات) هناك (306) وحدة إيقاعية أصلية سالمة وصحيحة (لم يصبها زحاف ولا علة)، و(222) بديلا إيقاعيا (تفعيلات مزاحفة، وقد وردت كلها مضمرة) بنسبة 57.95% للأولى، و42.04 للثانية"[3]، ويرى "وغليسي" أنّ: "في استعمال البديل الإيقاعي داخل البيت الشعري -بنسب متفاوتة- قاعة هامة للتوزيع الموسيقي، والأجمل في ذلك أنّ هذا "البديل" لا يمس السياق الإيقاعي بأي نشاز موسيقي، بل يزيده خفة وجمالا"[4].

إضافة إلى ذلك، قدّم "وغليسي" دراسة إحصائية لمجموع الوحدات الإيقاعية من خلال جدول يبيّن كيفية توزيع هذه الوحدات داخل المنظومة الإيقاعية (معلقة الجيل الأخضر)، ورأى أنّ هذه العمليات الإحصائية -مهما كانت دقتها- لا قيمة لها في ذاتها، وعبث لا طائل منه، ما لم تعزز بتبيان دلالاتها المعنوية داخل السياق النصي[5]، وقد أرفق قراءة هذا الجدول بالعديد من الملاحظات التي تخص الجانب الإيقاعي ونسب تواترها.

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص188،187.

[2] - المصدر نفسه، ص191.

[3] - المصدر نفسه، ص191.

[4] - المصدر نفسه، ص191.

[5] - ينظر: المصدر نفسه، ص194.

ث- **الصورة الشعرية:**

يرى "وغليسي" أنّ الخطاب الشعري في هذه "المعلقة" يقوم على عامل بنيوي آخر، يتمثل في الصورة الشعرية كوسيلة فنية لتثبيت الدلالات الشعرية في مخيّلة المتلقي. وقد حاول استبطان مدلولات الصورة الشعرية وطرائق تشكيلها من خلال الوقوف عند أهم الصور الواردة في النص[1]، من صور استعارية وتشابيه...، وقد مثّل الناقد في ذلك بنماذج مختلفة للعديد من المقاطع الشعرية محل الدراسة، وقد كشفت هذه الصور الفنية عما يختلج الشاعر من أحاسيس ومشاعر أدى فيها الإبداع دورا هاما في إضفاء الصبغة الجمالية على النصوص الشعرية، إضافة إلى أنّ هذه الصور قد عُدّت وسيلة هامة يقوم الشاعر بتوظيفها في نصوصه بوسائل فنية وإغرائية تشد انتباه المتلقي وتؤثر فيه.

ج- **ظاهرة التناص:**

لم يكتف "وغليسي" بالنظر إلى النص الشعري على أنّه بنية داخلية مغلقة مستقلة عن أي شكل من أشكاله التكوينية والسياقية، وإنّما حاول وضع (معلقة الجيل الأخضر) في سياقاتها النصية الغائبة[2]، وقد مثّل لكل أشكال التناص في جدول توضيحي يشمل النص الحاضر والنص الغائب إضافة إلى المرجع، وقد لاحظ أنّ :"طبيعة جل النصوص الغائبة(Les texte absents) إنّما تستمد مرجعيتها من (القرآن الكريم) بالدرجة الأولى، وانعكاس النص القرآني على (معلقة الجيل الأخضر) إنّما يعني انعكاس الذاكرة التراثية عليها، وهو ما يمكن أن يفسر دلاليا بمحاولة تسيير الرؤية الموضوعية للنص وفقا للرؤية القرآنية"[3]

ويمكن القول أنّ الناقد قد ركّز في دراسته هذه على البنيوية اللغوية التي تنصرف إلى الاهتمام بمختلف الوحدات اللغوية المشكّلة في ثنايا النصوص الشعرية.....إضافة إلى استحضاره للنصوص

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص202.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص206.

[3] - المصدر نفسه، ص207.

الغائبة، والمتمثلة بشكل خاص في النصوص المقدّسة، وكيفية توظيفها في النصوص الشعرية، كما حاول إبراز القيم الجمالية للتناص من خلال ظاهرة التفاعل النصي مستعرضا نماذجا عديدة في ذلك.

ثانيا: لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970– 1990):

هذا المؤَلَّف النقدي عبارة عن دراسة بدائية –على حد تعبير "وغليسي"– أُنجِزت في صائفة 1992، "يوم كان النشر أعزّ من الكبريت الأحمر، ويوم كان عدد الشعراء الذين بُشّروا بالنشر، ممّن يسمّون شعراء الثمانينيات، أقلّ من عدد المبشّرين بالجنة"[1]، وقد قسّم الناقد هذا الكتاب إلى ثلاثة فصول مسبوقة بمقدمة، وتمهيد (تطرق فيه إلى مكانة اللغة في الخطاب الشعري)، وقد احتوى الفصل الأول الموسوم بـ:(البنية الإفرادية) على مجموعة من العناصر تمثلت في: المعجم الوجداني، المعجم الواقعي، الخصائص الدلالية للمعجم الشعري، الخصائص البنيوية، بينما الفصل الثاني الموسوم بـ: البنية التركيبية، فقد تطرّق فيه إلى التشكيل اللغوي التقليدي (التقريرية والمباشرة، الخطابية المنبرية، الشعارية والأيديولوجية، الزخرفة البلاغية)، والتشكيل اللغوي الحديث (اللغة الانزياحية، المصاحبات اللغوية غير العادية، لغة تراسل الحواس)، أمّا الفصل الثالث فقد تناول فيه مستويات بنيوية عامة؛ من خلال تطرّقه إلى: توظيف اللغة العامية، والأخطاء اللغوية، وظاهرة التناص. ثمّ ذيّل هذه الدراسة بخاتمة كانت حوصلة لما تمّ التوصّل إليه. ونسعى في هذه الدراسة إلى التركيز على أهم العناصر البنيوية التي تطرّق إليها "وغليسي" في تحليله.

يصّرح "وغليسي" في مقدمة كتابه أنّه اصطفى (البنية اللغوية) من بين سائر مكونات الخطاب الشعري وفقا لقناعته النقدية "بأنّ النصّ الشعري (أو أيّ نصّ أدبي) إنّما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، وعلى مستوى اللغة تتشكّل أو تنعكس سائر البنى الداخلية للنص، من إيقاع –بشتى ضروبه–، وخيال –بمختلف مستوياته–،... أو حتى سائر البُنى التكوينية الخارجية التي تُسهم في إنتاج النص... ولذلك فاللغة هي الفيصل الأساس بين فنّ الأدب والفنون الأخرى"[2]، إضافة إلى مبرّره الثاني

[1] – **يوسف وغليسي: لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970– 1990)**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص7 (مقدمة).

[2] – **يوسف وغليسي: لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970– 1990)**، ص14.

الذي يرى أنّه يتمثل في انعدام وجود ولو دراسة واحدة أُفردت لدراسة التشكيل اللغوي في الشعر الجزائري الذي يعود إلى قلة حظ "اللغة الشعرية" من الدراسة، ضمن البحوث التي تناولت الشعر الجزائري، وقد استثنى منها "وغليسي" بحوثا ثلاثة، وقفت -بكيفية أو بأخرى- عند هذا المستوى البنيوي من الخطاب الشعري..[1]، وهذا ما جعله يعيد الاعتبار لـ (البنية اللغوية) للخطاب الشعري من خلال تسليط الضوء عليها والتنقيب عليها في ثنايا النصوص الشعرية الجزائرية.

أ- الخصائص البنيوية في الشعر الجزائري:

ركّز "وغليسي"، في جانب من دراسته، على الجانب الإيقاعي أو الصوتي لبعض الوحدات المعجمية، وقد ذكر أنّ المتصفّح لدواوين الشعر الجزائري، خلال السبعينيات، يصطدم بظاهرة معجمية متميّزة، يؤثر "وغليسي" تسميتها بـ: (ظاهرة "المعجم غير الشعري")[2]، الذي يراها تمثّل في: "اكتظاظ بعض القصائد بالكلمات الطويلة في عدد حروفها، والأسماء المعجمية التي يصعب نطقها، والمصطلحات السياسية والاقتصادية وما شاكلها من الألفاظ والتراكيب التي لا إيحاء فيها فضلا عما فيها من نشاز صوتي وإيقاعي، والتي يكاد يستحيل على أيّ شاعر -مهما كانت مهارته الفنية- أن يقول بها شعريا، وأن يجعلها كاملة الانسجام ضمن النظام البنيوي للنص"[3]، وانطلاقا من هذا، آثر الناقد تقديم نماذجا عن هذا الخلل الإيقاعي الذي وقع فيه بعض الشعراء الجزائريين أمثال: "أحمد حمدي" في ديوان (قائمة المغضوب عليهم)، وكذا في ديوانه (تحرير ما لا يُحرّر)، وأيضا عند "ربيعة جلطي".. وقد رأى أنّ مكامن الخلل البنيوي (النشاز الإيقاعي الصوتي) على مستوى الوحدات المعجمية للنماذج التي قدّمها، تتوزع عبر النقاط الآتية: تكرار "الفونيم" الواحد في الكلمة الواحدة، تقارب مخارج الحروف في الكلمة الواحدة، توالي السواكن وسط الكلمة، انطواء الكلمة على بعض الحروف الدخيلة[4]، وقد أرفق هذه الملاحظات بنماذج من نصوص شعرية جزائرية وقعت في هذا الخلل الإيقاعي.

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص14.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص39.

[3] - المصدر نفسه، ص39.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص39، 40.

ب- مستويات بنيوية عامة:

تطرّق "وغليسي" في الفصل الثالث من مؤلفه النقدي إلى مستويات بنيوية عامة في الشعر الجزائري التي تمثلت في خصائص تشكيلية لغوية في هذا الخطاب، نوردها فيها يأتي:

-توظيف اللغة العامية:

يرى الناقد أنّ توظيف اللغة العامية -لفظا وتركيبا- تعدّ إحدى الظواهر المميزة في الخطاب الشعري الجزائري السبعيني، وهي ظاهرة لغوية عرفتها التجربة الشعرية الجزائرية لأول مرة في حياتها، ومن أبرز الشعراء الذين مثّلوا هذه الظواهر: "زينب الأعوج" و"ربيعة جلطي" و"عمر أزراج"...،[1] كما يضيف القول أنّ هناك من الشعراء من لا يكتفي بإدراج الألفاظ والتراكيب العامية القصيرة، بل يلجأ إلى تضمين القصيدة مقطعا عاميا كاملا، مما يسميه بـ "الشعر الملحون" أو مقطعا من أغنية شعبية معروفة، أو قولا عاميا مأثورا، وقد أرفق الناقد مثالا على ذلك في قصيدة (انفجارات) للشاعر "أحمد حمدي" الذي رأى أنّها تحتوي على "شعر ملحون"[2]، حيث تجلّت هذه الظاهرة في كل مقطع من المقاطع الثلاثة التي أوردها.

وفي السياق نفسه، يرى "وغليسي" أنّ هذه المقاطع المتضمنة للشعر الملحون "قد أقحمت -إقحاما- ضمن السياق الشعري التركيبي، لأنّها -من الناحية الدلالية- لا تكاد تضيف شيئا معنويا إلى الأصل اللغوي، ولأنّها -من الناحية البنيوية- غير منسجمة لغويا وإيقاعيا مع السياق النصي"[3]

كما يشير "وغليسي" من خلال ما سبق، أنّ هذه الظاهرة قد عمّت كثيرا من القصائد خلال السبعينيات، وما إن حلت مرحلة الثمانينيات حتى بدأت في الزوال، وبعد تنقيب الناقد عن آثارها في القصائد والمجموعات الشعرية الجديدة لم يجد لها أي أثر، باستثناء بعض الأقلام الشعرية

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص73.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص74.

[3] - المصدر نفسه، ص74.

الضئيلة، مثلما توجد عند "أحمد عاشوري" في معظم قصائده، الذي يرى أنّه ولوع بتوظيف الخرافة الشعبية المحلية، التي تستدعي حضورا ما للغة الشعبية العامية[1].

-الأخطاء اللغوية:

يرى "وغليسي" أنّ هذه الظاهرة قد تجلت ضمن كثير من التجارب الشعرية -خلال العشرية السبعينية بالدرجة الأولى- متمثلة في شيوع الأخطاء النحوية والصرفية والإملائية، في النصوص الشعرية، شيوعا لا مبرر له من الوجهة الموضوعية[2]، وقد قام بإجراء مسحة عابرة من خلال التقاط مجموعة من الأخطاء في نماذج شعرية جزائرية جعلته يُثبت أنّ: "الخطاب الشعري الجزائري المعاصر -خلال السبعينيات- بوجه خاص، قد ذهب ضحية التقليد الأعمى لمدارس الحداثة "المشرقية" وخاصة مدرسة "مجلة شعر" التي عاثت في اللغة فسادا والتي استقى روادها نزعتهم من "مالارميه" و"سان جون بيرس" وغيرهما من الرموز الشعرية الفرنسية والغربية"[3] ويبدو أنّ استقصاء "وغليسي" لهذه الظاهرة اللغوية تأكيد على أهمية البنية اللغوية في تشكيل الظاهرة الشعرية للغة، وأنّ أيّ خلل يطرأ على التشكيل اللغوي يُفقد الأثر الجمالي لهذه البنية.

ويضيف "وغليسي" أنّ من الأسباب أيضا "عامل الاطّلاع على التراث الشعري والفكري العربي القديم، والهبوب مع عواصف الحداثة الهوجاء (بوصف الثورة على اللغة شكلا من أشكال الحداثة)، ممّا جعل الأمر يتحوّل إلى "بيرسترويكا" لغوية داخل بعض النصوص الشعرية"[4]، إلّا أنّ هذا لا ينفي وجود بعض المحاولات الشعرية لشعراء جزائريين حاولوا تجاوز مثل هذه الظواهر التي تمسّ البناء الفني للقصيدة.

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص75.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص76.

[3] - المصدر نفسه، ص79.

[4] - المصدر نفسه، ص79.

-ظاهرة التناص وإشكالية التأثر والتأثير:

يرى "وغليسي" أنّ النص الشعري ليس عالما مغلقا على ذاته، إنّما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به (الاجتماعية، التاريخية، الثقافية،...)، وقد حاول في هذه الدراسة الاكتفاء بجانبي "النصوص السابقة" و"النصوص المتزامة" ذات الصلة بلغة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر[1]، وفي خضم هذا، يرى "وغليسي" أنّ "التناص" هو: "المصطلح المركزي المعمول به في جلّ البحوث الغربية والعربية ويسمى النص المحيل على نصّ آخر بالنص "الحاضر" أو "العيني" أو "المتعالي" أو "اللاحق"...، بينما يسمى النص المحال عليه بالنص "الغائب" أو "الأصلي" أو "التحتي" أو "المخفي"...، وهناك من النقاد الغربيين من يسميهما –على التوالي- بـ: (النص المعارِض/ Le texte pastichant)، و(النص المعارَض/Le texte pastiché)، كما هو الحال عند "تودوروف/ T.Todorov)"[2]، وقد حاول "وغليسي" من خلال هذه الدراسة التركيز على علاقات التأثر والتأثير بين النصوص، في انعكاسها على النسيج اللغوي للنص من خلال إيراده لصياغة مجملة لبعض النصوص التي تتداخل -عن قصد أو عن غير قصد- مع نصوص شعرية أخرى، مثل: قصيدة (رأيتها) لـ "مبروكة بوساحة" التي يرى أنّها محاكاة "اجترارية" واضحة لوصف يتيمة بائسة في جوّ عاطفي حزين، مستوحاة من القصيدة الشهيرة (لقيتها ليتني ما كنت ألقاها...) للشاعر العراقي معروف الرصافي، وقصيدة: (أنا.. ومي.. والبحر..) لـ "محمد حديبي" وهي معارضة في الشكل التقليدي لنونية (ابن زيدون) (أضحى التنائي بديلا من تدانينا)، مع "امتصاص" لهذا النص الغائب[3]، إضافة إلى الكثير من النماذج التي ركّزت معظمها على النهل من النصوص الشعرية القديمة ومحاكاتها.

وقد خلُص "وغليسي"، من خلال عرضه للنماذج الشعرية التي كشفت عن التقاطعات النصية أنّ:"طريقتي (الامتصاص) و(الاجترار) قد سادتا عند معظم الشعراء، ومعروف أنّ النص الغائب في الطريقة الأولى (الاجترار) يظلّ نموذجا جامدا، لا يستفاد منه إلّا في بعض المظاهر

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص82.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص83.

الشكلية الخارجية، بينما يبدو في الطريقة الثانية (الامتصاص) قابلا للحركة والتحوّل، بيد أنّ طريقة (الحوار) هي أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يغدو –حينئذ– قابلا للتخريب والتفجير.."[1]، وهو بذلك يقتضي بروز التفاعل بين النص الحاضر والنص الغائب.

إضافة إلى ذلك، يورد الناقد بعض النماذج الشعرية التي تتجاوز الحد الموضوعي إلى تقاطع معجمي وتركيبي على مستوى البنية اللغوية، ويرى في خضم ذلك أنّ التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة (تجربة السبعينيات على وجه الخصوص) قد تأثرت بالتجربة المشرقية الحديثة[2]. ومن جهة أخرى، أشار الناقد إلى ومضة شعرية جديدة ظهرت في أواخر الثمانينيات، فيما عرف بـ (الومضة أو الملصقة أو التوقيعة أو اللافتة...)، لدى "عز الدين ميهوبي" و"أبي بكر قماس" و"ناصر لوحيشي"... وغيرهم من الذين كانت تستمد لغتهم، لفظا وتركيبا ودلالة، من لغة الشاعر العراقي "أحمد مطر" التي ظلت "لافتاته (1) و(2) و(3) –خصوصا– مهيمنة على لغة معظم هذه التجارب السالفة[3]، وقد أورد "وغليسي" في خضم ذلك، مجموعة من النماذج الشعرية التي تتعارض مع قصائد سابقة له، إضافة إلى تقديمه لنماذج أخرى عن مظاهر التداخل النصي لعدد غير قليل من الشعراء الجزائريين.

في الأخير، يخلص "وغليسي" إلى أنّ: "التجربة الشعرية "السبعينية" قد حصرت منبع التأثر في التجربة المشرقية الحديثة، وأنّ غالبية تأثراتها بها، كانت في إطار (المحاكاة) و(الأخذ) الخفيّين، وأنّها قليلة جدا تلك التجارب التي تعاملت مع نظيراتها بالمفهوم الجمالي لمصطلح (التّناص)، وما وُجد فإنّما كان جزئيا؛ أي على مستوى محدود جدا من النص"[4]، كما أشار إلى أنّ هناك نماذج كثيرة من التداخلات اللغوية بين النصوص، انجرّت عن تداخلات إيقاعية تجلت في الكتابة ضمن إطار عروضي واحد، وليس أدلّ على ذلك من أنّ كثيرا من النماذج الشعرية "الحرّة" التي كتبت في إطار

[1] – المصدر نفسه، ص86، 87.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص87.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص99، 100.

[4] – المصدر نفسه، ص108.

(تفعيلة "الكامل") لم تنجُ من أسر تراكيب "محمود درويش" في روائعه (مديح الطفل العالي)؛ ومن ذلك قصيدة (الطير طار) لـ "عيسى لحيلح"، التي أشار إليها وغليسي في دراسته هذه[1].

ويمكن القول أنّ "وغليسي" قد ركّز في هذه الدراسة البنيوية على التشكيل اللغوي لعدد من القصائد الجزائرية التي نُظمت في السبعينيات، ودراسة البنية المعجمية والتركيبية، وكذا انفتاح الخطاب الشعري الجزائري على نصوص أخرى خارجية (ظاهرة التناص)، كل ذلك مكّن من الولوج والتعرّف على بنية القصيدة سنوات السبعينيات والكشف عن جوهر العملية الإبداعية التي تتخلل تلك القصائد.

مما سبق ذكره، نخلص أنّ "وغليسي"، في تطبيقه المنهج البنيوي على جملة من النصوص الشعرية، قد جسّد نظرية (موت المؤلف) لـ: "رولان بارت" بإقصائه للمؤلف والنظر إلى النص بمعزل عن كاتبه، حيث اكتفى بتسليط الضوء على بنية النص وخصوصيته مجردا من كل السياقات الخارجية المحيطة به، وهدف كل ذلك التركيز على جوهر العملية الإبداعية من خلال ربط العمل الأدبي بالنسق الأدبي وليس بشخصية كاتبه أو مؤلفه.

كما ركّز في تحليله على عناصر العملية البنيوية من خلال مستويات عدة: كالمستوى الصوتي، والمستوى المعجمي الذي ينفرد بدراسة خصائص الكلمات اللغوية والبحث عن دلالاتها، إضافة إلى المستوى النحوي، وغيرها من المستويات البنيوية الأخرى.

2-2-2 المنهج السيميائي:

سبق الحديث –في الفصل السابق– عن هذا المنهج والتطرّق إلى نشأته في الثقافتين العربية والغربية، لذا نكتفي بالحديث هنا عن مستويات تحليله وتطبيقه على النصوص الأدبية.

إنّ الدراسات السيميائية من أهم البحوث الحديثة التي تهتم بالعلامة اللغوية وغير اللغوية، وقد انتقلت الدراسات السيميائية من البحث في الرموز ودلالاتها إلى البحث في شكل العلامة

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص108.

وموضوعها، وبما أنّ مختلف التعريفات للسيميائية تتمحور حول العلامة، فإنّ ذلك يقود إلى القول بالضرورة أنّ العلامة هي الموضوع الرئيسي للسيميائيات.

إنّ هذا العلم يُعدّ "إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة، أو العلامة اللغوية، أو التصويرية في النصوص الأدبية وفي الحياة الاجتماعية"[1]، ولا شك أنّ النقد السيميائي "كنشاط فكري خاص، يسعى دومًا إلى تعزيز أرضيته تعزيزًا ألسنيًا، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية"[2]، فهي تستند على المبادئ السوسيرية في بعض إجراءاتها وتنظيراتها، وكذا في بعض الممارسات التطبيقية.

ويبرز "وغليسي" في خضم حديثه عن هذا المنهج أنّ هناك أسماء لامعة برزت في الوطن العربي كان لها الفضل في التأسيس لهذا المنهج أمثال: محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، أنور المرتجي، محمد الماكري.. إضافة إلى أسماء أخرى من مثل: عبد الله الغذامي، عبد القادر فيدوح، عبد الملك مرتاض..[3]، وقد فتحت دراساتهم الباب واسعا لدراسات لاحقة في الوطن العربي، ومع ذلك فقد ظلوا أصحاب الريادة في التأسيس لهذا المنهج وبلورته في الخطاب النقدي العربي.

كما يشير "وغليسي" أيضا إلى أسماء أخرى برزت في الخطاب النقدي الجزائري مارست التحليل السيميائي أمثال: "رشيد بن مالك وحسين خمري وأحمد يوسف وعبد الحميد بورايو...، ولكنها لا تكاد تأخذ طابعها المنهجي المنظم إلّا عند الدكتورين عبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح، فقد استهل أولهما مشواره السيميائي بكتابه (ألف ليلة وليلة) الصادر سنة1989 (وإن كان

[1]- **سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، ص120.

[2] - **عبد الله حمادي، بشير تاوريريت: السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر**، مجلة علامات، مج: 15، ج57، سبتمبر2005، جدة، ص205.

[3] - ينظر: **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، ص133.

تاريخ تأليفه يعود إلى سنة 1986)، بمنهج سيميائي تفكيكي (مركب)، وواصله بكتب أخرى مثل، (أ/ي)، (تحليل الخطاب السردي)، (شعرية القصيدة- قصيدة القراءة)..."[1].

ومهما يكن من أمر، فإنّ النقد السيميائي قد سلك مسلكه في الخطاب النقدي الجزائري، ومع أنّ هذا الخطاب كان يعوزه كثرة الممارسات السيميائية، إلّا أنّنا لا ننكر فضل بعض النقاد الباحثين الجزائريين الذين لا تقل أهميتهم عن أهمية نظرائهم في الوطن العربي ممّن أسسوا لهذا المنهج ومارسوه على أرض الواقع..

2-2-2-1 تجليات تطبيق المنهج السيميائي في مؤلفات وغليسي: "سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة (عز الدين ميهوبي أنموذجا)":

يتطرّق "وغليسي" في بداية دراسته للأوراس إلى الدلالة الرمزية التي تحملها هذه العلامة، فـ:"في البدء كان (أوراس)، وفي المنتهى لا يزال (الأوراسُ) رمزا ساحرا، يأسر الشعراءَ ويسكن أشعارهم في هذا الزمن العربي العَصيب... فهو الوشم الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية والإنسانية، هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصها، وكعبةُ الثوار الميامين..."[2]، وتأسيسا على ذلك، ينطلق في دراسته من خلال الولوج إلى عوالم هذا الرمز الأوراسي الذي تجلّى في بعض النماذج الشعرية متمثّلا (الأوراس) في هذا المقام النقدي "حيًّا لغويًّا مَأْهُولًا بالعلامات المختلفة التي تعكس وَهَجَهُ الدلالي وأَلَقَهُ الجمالي، وتنعكس على خارطة النص الشعري في تضاريسها المختلفة"[3]، وقد اصطفى الناقد ديوان الشاعر "عز الدين ميهوبي" الموسوم بـ (في البدء كان أوراس) أنموذجا في هذه الدراسة، على اعتبار أنّه "شاعر الأوراس بالدرجة الأولى، وأنّه الشاعر الجزائري الوحيد

[1]- المرجع نفسه، ص134.

[2] - **يوسف وغليسي: في ظلال النصوص**، ص124.

[3] - المصدر نفسه، ص125.

الذي لا يزال يتغرغر بذكر الأوراس في كل حال ومقام... وأكبر من استأصل "الأوراس" من عالم التضاريس ليحوّله إلى علامة لغوية بالغة النفوذ السحري"[1].

وانطلاقا مما سبق، حاول الناقد استبطان ما تيسّر من الدلالات الأوراسية التي يزخر بها النص الشعري الميهوبي، مكتفيا بالقسم الأول من الديوان، الموسوم بـ "قصائد سقطت من عاشق للأرض والأوراس"؛ أي القصائد العشر الأولى من الديوان، الممتدة إلى غاية الصفحة السابعة والثمانين منه، التي يراها "وغليسي" بمثابة مركز الثقل الأوراسي وبؤرته الاستقطابية في نصوص الشاعر ميهوبي[2]، يقول: "ارتأينا أن نمارس عليها الفعل القرائي بأدوات منهجية حديثة تتمثل النص نسقا علاميا، تتظاهر –منهجيا– أمامه بروح سيميائية"[3]، على اعتبار أن المنهج السيميائي في هذا المقام هو المنهج الكفيل الذي يرنو إلى الكشف عن مختلف الدلالات التي تزخر بها النصوص الشعرية قيد الدراسة.

وقد حاول في هذه الدراسة السيميائية الاستناد على بعض تجليات مفهوم البنية بالإضافة إلى الاتكاء على النصوص الموازية التي يعدّها بمثابة العتبة التي يلج من خلالها إلى أغوار النص، ويمكن تمثيل هذه المستويات فيما يأتي:

أولا: الأوراس في النص الموازي: يرى "وغليسي" أنّ مفهوم النص الموازي ثمرة من ثمار التنظير السيميائي المعاصر، وعلى هذا الأساس آثر الولوج في بداية تحليله إلى العلامة الأوراسية من خلال المواقع السيميائية التي يتيحها منطق النص الموازي، ويكن تمثيل مراحل هذه الدراسة فيما يأتي:

أ- سيميائية العنوان:

يمثّل العنوان في الدراسة النصية المعاصرة، مفتاحا سيميائيا هامًا، ومنطلقا علاميا دالا..، وقد انطلق الناقد في بداية تحليله للعنوان (في البدء.. كان أوراس) من الناحية

[1] – المصدر نفسه، ص132.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص132.

[3] – المصدر نفسه، ص132.

النحوية، يقول:"يتشكل هذا العنوان من شبه جملة مكونة من جار ومجرور (في البدء..)، تفيد تحديدا زمانيا ماضيا، متبوعة بعلامة حذف (..) تشكل أخدودا دلاليا في ذهنية المتلقي، ينفتح على أسئلة الماضي السحيق، تليه جملة فعلية (كان أوراس) مصدرة بالفعل (كان) الذي يستدرك دلالته الناقصة، ليرد فعلا تاما في هذا السياق اللغوي بمعنى "حدث أو حصل" ومتبوعة باسم (أوراس)..."[1]، وقد أشار، في خضم تحليله، إلى عنصر الانزياح الذي طرأ على هذا العنوان يقول: "جاء هذا العنوان الشعري... منتهكا للجملة المقدسة (في البدء كان الكلمة)... منزاحا عنها بفعل هذه المصاحبة اللغوية غير العادية التي تجعل من "أوراس" بديلا لـ"الكلمة" (وهي الأقنوم الثاني من الثالوث الأقدس، في الثقافة المسيحية)، بما يضمن للشاعر إضفاء هالة قصوى من القداسة و"الأسطرة" على علامة (أوراس)"[2]، ويأتي اهتمام "وغليسي" بدراسة العنوان بعدّه مدخلًا ضروريًا في الدراسات السيميائية يفضي إلى الولوج إلى عوالم النص الداخلية على أساس أنّ العنوان هو الشفرة التي يتوسل بها للكشف عمّا يبوح به النص.

كما تطرّق الناقد أيضا إلى العناوين الداخلية التي رأى أنّ لها دورا هامًا في البوح بما يكتم العنوان الأساس، وقد لاحظ أنّ (الأوراس) كثيرا ما يتردد في هذه العناوين الداخلية؛ إمّا بلفظه الصريح، وإمّا بما يقوم مقامه (الصخر، النخلة، الوطن)، وإمّا بشيء من لوازمه (طلقة، شموخ..)، وكلّ ذلك لا يمكن أن يعني –حسب وغليسي– إلّا هيمنة واضحة للعلامة "الأوراسية" على الفضاء السطحي للنصوص[3]، وهذا يدّل على القيمة الثقافية والاجتماعية التي تتضمنها رمزية (الأوراس).

إضافة إلى ذلك، يرى الناقد أنّ البنية اللغوية لهذه العناوين تقوم، في أغلب الأحوال، على "مركب اسمي ثابت الدلالة، بلا تغيير ولا تجدد، لتجرده من عنصر الفعل الذي يحيل على الزمن، بما يعني حرص الشاعر على تقرير حال الشموخ الأوراسي، وتثبيت الصفات اللازبة في الأوراس"[4]، ويضيف القول

[1] – المصدر نفسه، ص133، 134.

[2] – المصدر نفسه، ص135.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص135.

[4] – المصدر نفسه، ص135.

أنّ أغلب العناوين الفرعية لا تكاد تخلو من علامة الحذف، ولا شك أنّ هذه العلامة، في السياق النصي، تقوم بوظيفة فتح مجال دلالي مسكوت عنه، من شأنه أن يطلق خيال القارئ في التحامه بالذاكرة الأوراسية[1]، ولا شك أنّ المتلقي هنا يؤدي دورا مركزيا في إنتاج مختلف الدلالات التي ينتجها النص، من خلال القراءات المتعددة والمختلفة له.

ب- سيميائية الاستهلال:

يشكّل الاستهلال "علامة دالة في النسيج السيميائي للنص، تقوم بتنظيم الفعل القرائي، وربما توجيهه. مثلما تحدّد توجه المؤلف في مؤلفه، أو تلخص نظرته إلى الفعل الكتابي، ونظريته في الجنس الأدبي الذي ينتظم نصوصه... كل ذلك إنّما يأتي ابتغاء مرضاة القارئ، وممارسة أفعال الإغواء والإغراء أمامه"[2]، وقد ذكر "وغليسي" عن مقدمة الشاعر الاستهلالية قائلا: "إنّها قطعة استهلالية تلخص مرجعية النص عند عز الدين ميهوبي، وتحدد هويته الأصيلة، وتقوم مقام الوثيقة التي نحتكم إليها ونهتدي بها حين نضيع في متاهات النص.."[3]، وقد جسّد استهلال الشاعر رؤيته الفنية العميقة، وكان "شاهد جديد على عظمة الأوراس في بصيرة الشاعر، وعمق امتداده في ذاكرته الشعرية"[4]، وبهذا فقد لخصت نظرته إلى قيمة رمزية الأوراس بمختلف دلالاته، إضافة إلى أبعاده النفسية والثقافية التي أثرت في شعره.

ثانيا/ الأوراس في النص الأساسي:

يصرّح "وغليسي" بأنّ:"على عكس النص الموازي، فإنّ النص الأساسي،(principale text) مجموعة من الملفوظات المرتبطة ببنية نسقية في ذاتها، ومع إحالته على بعض العناصر السياقية المتموقعة خارج هذه البنية، فإنّه يظل أكثر انغلاقا من النص الموازي الذي يتمتع بحرية انفتاحية أكثر"[5]، وتأسيسا

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص135، 136.

[2] – المصدر نفسه، ص136.

[3] – المصدر نفسه، ص 137.

[4] – المصدر نفسه، ص138.

[5] – المصدر نفسه، ص138.

على ذلك، آثر تتبّع موقع الأوراس من الوحدات البنيوية الدالة في النصوص الأساسية في ديوان الشاعر، كما يأتي:

أ- سيميائية اللغة:

يقسّم "وغليسي" الحقول الدلالية في ديوان الشاعر إلى حقلين أساسيين: "حقل وجداني رقيق، يحيل على الذات العاشقة للشاعر...، وحقل موضوعي صلد، يحيل على الطرف الثاني في معادلة العشق.."[1]، وقد لاحظ تواتر ذكر (الأوراس) بلفظه الصريح الظاهر الصريح (17) مرة كاملة، في النصوص الأساسية من الديوان بغض النظر عن تواتره بلفظ مرادف، أو حتى باللفظ نفسه خلال النصوص الموازية (العنوان، المقدمة، العناوين الداخلية...) فضلا عن وروده بصيغ الضمائر[2]، وقد مثّل لهذا التواتر بنماذج عديدة من الديوان.

وقد فسّر تصدّر (الأوراس) لمجمل المركبات الألسنية والكلام، إضافة إلى وروده بنسبة ساحقة، باعتباره رمزا يرد كعلامة لغوية دالة ينبغي الاهتمام بها والتركيز عليها[3]، وقد جسّد الناقد هنا نظرية "سوسير" ومبادئه في علم اللغة الذي ينصرف إلى الاهتمام بالخصائص اللغوية ودراسة تراكيبها ووحداتها المعجمية والكشف من خلالها على الظواهر الدلالية التي تحكمها.

إضافة إلى ذلك، يشير "وغليسي" أنّ ما يثير الانتباه أيضا في ديوان الشاعر هو أنّ لفظ (الأوراس) لا يكاد يرد إلّا في سياق لغوي منته بعلامة تعجب (!)، وهي علامة لها سيميائيتها الخاصة[4]، بحيث تفتح المجال لأفق انتظار القارئ، فهو تأويل مفتوح متعدد الدلالات.

[1] - المصدر نفسه، ص138.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص139.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص141.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص142.

ب- علامة (الأوراس) في ضوء الثلاثية السيميائية:

جسّد "وغليسي" ثلاثية بيرس الشهيرة في تقسيمه للعلامات مستحضرا النواة السيميائية لعلامة (أوراس)، هذه العلامة التي لها مرجعية طبيعية تحيل على سلسلة جبلية شامخة بالشرق الجزائري، كانت منطلق أول رصاصة في فضاء الثورة الجزائرية الكبرى، وظلت معقلا ثوريا حصينا إلى غاية الاستقلال[1]، ويردف "وغليسي" القول أنّ الشاعر "عز الدين ميهوبي" قد استثمر: "هذه المرجعية السيميائية لعلامة "أوراس" ليفجرها بدلالات شتى تطوف حول محيط "الثلاثية البيرسية" طوافا متفاوتا؛ فقد يرد "الأوراس"، في سياقات محدودة من ديوانه، "قرينة" ثورية، ترتبط ارتباطا عليا بالثورة، وتدل عليها كدلالة الدخان على النار.."[2]، وقد أورد في ذلك نماذج عديدة حيث خلُص من خلالها إلى أنّ السياقات الشعرية قد ارتبطت، من خلال هذا التحليل: "بوحدات معجمية من حقل دلالي موحّد (الشهيد، النار، الدم، الفداء، الملحمة،...)، وتدخل في علاقات جوارية سببية، تنتج الأوراس شاهدا ثوريا، وذاكرة آلية لمرحلة ثورية خالدة"[3]

كما يشير إلى أنّ (الأوراس) قد ورد، في سياقات أخرى محدودة: "علامة أيقونية؛ قصاراها استحضار الغائب الثوري عبر نص لغوي يسعى إلى التشبه بملامح المرجع الأصلي وصفاته"[4]، ويضيف القول أنّ هذه العلامة الأيقونية التي ينحتها الشاعر للأوراس، لا يمكن العثور عليها مجسّدة بشكل كامل في نص معيّن أو بيت بذاته، ولكنّه يلفيها متناثرة أجزاء أجزاء في مواقف شعرية منفصلة..[5]

إضافة إلى ذلك، يرى "وغليسي" أنّ: "أكثر صور الأوراس تواترا عند ميهوبي، إنّما ينتظمها الإطار السيميائي (الرمزي)"[6]، وقد أورد في ذلك نماذجا خلُص من خلالها إلى أنّ: "الأوراس، في ديوان

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص144.

[2] – المصدر نفسه، ص144.

[3] – المصدر نفسه، ص145.

[4] – المصدر نفسه، ص145.

[5] – ينظر: المصدر نفسه، ص146.

[6] – المصدر نفسه، ص146.

ميهوبي، هو الرمز اللغوي الذي يختزل الكون الثوري، ويختزِنُه قصيدةً خالدة متجذرة في التراب الذي منه المبتدأ وإليه المنتهى، ثم يفجرها ملحمة رائعة، وينفجر فيها... هو قبلة الفداء والشهادة والشهداء، وهو الكعبة/ التحفة المقدسة التي يتوجها الشاعر بأعذب القصائد الغزلية... والأوراس في مقام آخر، هو الجنة "الجهنمية" المقدسة التي يختزل الشاعر رحيله إليها، بعدما يتلاشى الوجود المادي بينهما "[1]، وعليه، يرى وغليسي أنّ الأوراس عند "ميهوبي" هو: "المعين السيميائي الذي لا ينضب، والجبل الرمزي الذي لن يبلغ طولا"[2]، وقد حاول الناقد البحث عن كيفية إنتاج علامة (الأوراس) من خلال استجلاء العديد من الرموز والكشف عن الدلالات التي تتضمنها.

ت – سيميائية الإيقاع:

يرى "وغليسي" أن إيقاع النص الشعري، في المنظور السيميائي، يشكّل علامة دالة..، وقد أكّد على أنّ الخطاب "الأوراسي" في ديوان ميهوبي يتكئ اتّكاءً واضحا على النسق الإيقاعي في شكله العروضي بدرجة أوْلى، وقد بيّن ذلك من خلال العديد من العناصر التي اتبّعها في تحليله، كدراسته لإيقاع الوزن[3]، وإيقاع القافية الذي يرى أنّه قد شكّل "عنصرا إيقاعيا أثيرا، وعلامة أيقونية للصدى الأوراسي المدوي؛ إذ يسعى إلى استحضاره استحضارا نغميا"[4]، وقد أسهم الإيقاع هنا في تكوين الانطباع الجمالي للنصوص الشعرية وما تتضمنه من دلالات إيحائية، إضافة إلى العنصر التأثيري الذي ساهم في إبراز الطاقات التعبيرية والدلالية التي تزخر بها هذه النصوص.

وقد حاول "وغليسي" مجابهة السيميائية الصوتية لإيقاع القافية في القصائد الأوراسية العمودية، من خلال اعتماده على الإجراء الإحصائي الذي يستقصي أصوات الروي (على أساس أنّ الروي هو الأكثر اطرادا بين حروف القافية جميعها)، وقد لاحظ الناقد سيطرة حرف الدال على مواقع الروي من المقطوعات السبعة عشر...، كما خلُص، من خلال إحصائه

[1] – المصدر نفسه، ص147، 148.

[2] – المصدر نفسه، ص149.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص150.

[4] – المصدر نفسه، ص151.

للأصوات، إلى أنّ جميعها باستثناء "الحاء" أصوات مجهورة، وأنّ حرف الدال –الذي يسيطر على البنية الصوتية لروي النصوص– صوت مجهور انفجاري (شديد)[1]، ومما سبق، يرى الناقد أنّ :"كلّ الطرق الإيقاعية تؤدي إلى هذه الحرارة الموسيقية الجهورية الطاغية على لغة النص الأوراسي، وهي –بلا شك– أمارة من أمارات الشبق الوجداني الثوري المتوهج الذي يحضن الشاعر وهو يحتضن أوراسه الظافر وثورته المظفرة"[2]، فكانت هذه الأصوات المجهورة تعبير عن نفس الشاعر المشتعلة، وهذا ما يُفسّر سيطرة المواضيع الثورية على أشعاره.

وأخيرا، يرى "وغليسي" أنّ الأوراس في هذا الديوان الشعري هو: "العلامة المركزية المهيمنة على الفضاء السيميائي للنص، من العنوان إلى علامة الوقف"[3]، وقد حاول الشاعر تسخير كل ما أوتي من طاقات رمزية تخييلية، ومواد لغوية وإيقاعية، وعلامات نصية موازية، لإنتاج مختلف الدلالات التي تزخر بها الاوراس[4]، وعليه، آثر االناقد الكشف عن مختلف الدلالات التي تزخر بها علامة (الأوراس) منتهجا في ذلك الآليات التطبيقية لهذا المنهج.

ويمكن، إجمالا، القول بأنّ الناقد قد تتبّع في قسط كبير من هذه الدراسة المبادئ السيميائية البيرسية؛ حيث جسّد ثلاثيته الشهيرة في تقسيمه للعلامات، وقد أخذت علامة (الأوراس) حيزا معتبرا في دراسته، كما اعتمد الناقد أيضا على بعض مبادئ "دي سوسير" المتمثلة في الاهتمام باللغة واستجلاء الخصائص اللغوية المنبثة في ثنايا النصوص الشعرية ودراسة تراكيبها ووحداتها المعجمية والكشف عن ظواهرها الدلالية.

كما استند الناقد في تحليله على جانب كبير من الوحدات البنيوية.

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص152.

[2] – المصدر نفسه، ص152.

[3] – المصدر نفسه، ص152.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص153.

2-2-3 المنهج الموضوعاتي:

يشير "وغليسي" في بداية حديثه عن هذا المنهج أنّه منهج هلامي يصعب الإمساك به وحصره في مجال محدد، يقول:"يتبدى هذا المنهج ميدانا نقديا هُلاميا، بلا هوية منهجية واضحة، تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والاتجاهات النقدية (الظاهراتية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، التحليل النفسي،..) التي تتضافر فيما بينها، بغيةَ التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتراكيب اللغوية الحاملة لها"[1]، فهو منهج "متغيّر، ثابتُه المركزي الانطلاق من مفهوم معيّن للموضوع، واتّخاذه مرتكزا إجرائيا للتحليل الموضوعاتي"[2]

كما تطرّق أثناء حديثه عن هذا المنهج إلى أهمّ أقطابه، وهم: "جون بول ويبر- Jean-Paul Weber وجون بيار ريشارJean-Pierre Richard (من مواليد1922)، وجورج بولي- Georges Poulet(1902- 1991)، وجون روسي-Jean Rousset (من مواليد1910)، وجيلبار دوران- Gilbert Durand(من مواليد 1921)، وجون ستاروبنسكيGean Starobinski (من مواليد1920).."[3]، حيث قدّموا دراسات هامّة في هذا المنهج، تأسيسا وتنظيرا.

وقد عُدّ "ريشار" الناقد الذي أسّس للنقد الموضوعي لبنة بعد أخرى حتى تحول معه إلى منهج متكامل، ولا شك أنّه قد تأثر بمجموعة من الفلاسفة الكبار أمثال "غاستون باشلار" و"جان بول سارتر" و"إدمون هوسلر"، وقد كان يهدف من خلال بحثه إلى العثور على المبدأ الذي يوحّد العمل الإبداعي، وليس وصف المضمون الفكري للعمل الإبداعي[4]، ولا شك أنّ ما يميّز هذا المنهج هو بروز عنصر التكرار لموضوع ما في النص الأدبي بصورة ملحة التي تهدف إلى الكشف عن الدلالة المهيمنة التي توحّد العمل الأدبي.

---

[1]- **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص19.

[2]- **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص20.

[3]- **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص148.

[4]- ينظر: **عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–**، ص، 21، 22.

إضافة إلى ذلك، أشار الناقد "سمير سعيد حجازي" في سياق حديثه عن هذا المنهج إلى أنّ "نقد الموضوع" هو مفهوم "استخدمه الناقد الفرنسي غاستون باشلار في خمسينيات القرن العشرين للدلالة على توجه الناقد في دراسته للأثر الأدبي للكشف عن وعي الكاتب وغرضه والتوحد بين ذاته وأسلوبه، من خلال انطباعه الحسي. إذ لا يمكن –حسب باشلار– فصل الإدراك الحسي عن عملية الإبداع نظرا لأنّ المبدع يكشف عن نفسه في عمله ويقيم علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع أو بين المبدع وعمله"[1]، وهذا التحليل يكشف عن العلاقة التي تجمع بين شخصية المؤلف وعمله الإبداعي، وحتى يُفهم هذا العمل الأدبي لا بد من الاستعانة بنظرية التحليل النفسي، ولا شك أن الباحث الموضوعاتي يقوم ببسط تحليلاته بالاستناد على إنطباعاته الحسية.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ هناك من الدارسين من يتبنَّون مصطلح "الموضوعاتية" مقابل "(Thématique) وموضوع مقابل (Thème)، وذلك لأنّ لفظة موضوع+تية تقابل في الفرنسية(Théma+tique)، وفي الإنجليزية(Théma+tics)، فاللاحقة "تية" هي المقابلة لـ(tics/tique) وموضوع تقابل (Thème)، والجمع بينهما يعني المنهج أو النقد الذي يدرس الموضوع"[2]، وقد شاع هذا المصطلح وكان أكثر تداولا في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ويرى "وغليسي" أنّ الموضوعاتية تتمثل في "الآليات المنهجية المسخرة لدراسة الموضوع في النص الأدبي"[3]، ولا شك أنّ مصطلح الموضوعاتية هو مصطلح نقدي حديث اشتق من لفظة (موضوع) كما تنص على ذلك المعاجم ولم يرد هذا المصطلح بالدلالة الحديثة في المعاجم العربية القديمة[4]، ويُرجع الباحثون إلى أنّ الموضوع "هو المادة التي يبني عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدث موضوع كلامه وهو يعني تلك الأجزاء الصغيرة من الموضوعات التي تكون باتساقها وتناسقها الخطاب"[5]، وفي خضم

---

[1] – **سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، ص38، 39.

[2]– **مسعودة لعريط: النقد الموضوعاتي**، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006، ص39، 40.

[3]– **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي**، ص148.

[4]– ينظر: **مسعودة لعريط: النقد الموضوعاتي**، ص13.

[5]– المرجع نفسه، ص12.

ذلك يمكن القول أنّ "لفظة الموضوعاتية هي لفظة مستحدثة بنيويا ودلاليا، فمن الناحية البنيوية تشتق (الموضوعاتية) من الأول (الموضوع)، ومن الناحية الدلالية فإنّها تحمل دلالة خاصة تدلّ على منهج حديث لذلك فهي متأخرة زمنيا عن لفظة "موضوع"[1]، وقد كان اصطلاح "الموضوعاتي" (أو التيمي) اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد، استعمله ج.ب.ويبر(Jean Paul Weber) في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما"[2]، "كما تستخلص الموضوعاتية من ميزاتها الهندسية لا عبر قيمتها الإحصائية. وتلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية مشددة في ذلك على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي –النثري أو الشعري– لتلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته"[3]، وعليه يدلّ هذا القول إلى أنّ الإجراء الأهم في البحث عن الموضوعات المهيمنة استنادا إلى أسس المنهج الموضوعاتي لا يكمن في عملية الإحصاء بقدر ما تكون العملية مركزة في أساسها على الميزة الهندسية إضافة إلى الفكرة المهيمنة على النص.

وبما أنّ المنهج الموضوعاتي قد نما في بيئات مختلفة ومتعددة إضافة إلى اختلاف مرجعيات نقاد هذا المنهج، فإنّ هذا أدّى إلى بروز تعريفات مختلفة في الحقلية النقديين الغربي والعربي، وهو الأمر الذي شكّل صعوبة في تحديد مفهوم اصطلاحي دقيق لمصطلح الموضوعاتية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كل دراسة نقدية موضوعاتية تقتضي، حسب ريشار، اجتياز الخطوات الآتية:

- قراءة عمل أو أعمال الكاتب والتنقيب عن بنياتها الداخلية.
- التعليم على انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضاد.
- تكوين صورة عن لا وعي الكتابة عند الكاتب.
- معاينة معادلة الصور لحياة الكاتب المبكرة[4].

[1]– المرجع نفسه، ص10.

[2] – **سعيد علوش: النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989، ص 6.

[3] – **سعيد علوش: النقد الموضوعاتي**، ص6.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص36.

ومن خلال هذه الخطوات نلاحظ أنّ ريشار قد استعان بخطوات التحليل النفسي في تركيزه على لا وعي الكاتب.

إضافة إلى ما سبق، نجد أنّ "وغليسي" قد تطرّق أيضا من خلال دراسته إلى عنصر المحتوى لارتباطه الوثيق بالموضوع والموضوعاتية، ويذكر أنّ: "جوهر المحتوى، أو مادة المضمون، كيفما كان الاصطلاح، فإنّ المقصود هو فكرة مشتركة في أذهان عامة المتكلمين، أو هي ما يدور في ذهن المتكلم أثناء الكلام. لكن شكل المحتوى هو طريقة تنظيم المعنى وصياغته، وهو بناءٌ فردي مختلف من متكلّم/كاتب إلى آخر"[1]، وعليه، يذهب إلى القول بأنّ"من شأن هذا الإطار المفهومي (شكل المحتوى) أن يشكّل موقعا نقديا مثاليا لمقاربة الموضوع في النص الأدبي مقاربةً تحفظ الموضوع من الميوعة، وتفك ارتباطه بما يسمّى في المدرسة "فكرة عامة"؛ في وسع أيّ كان أن يستنبطها من أيّ نصٍّ بدون وسيلة منهجية، استنباطا مجردا يجعلها تتوحّد في نصوص مختلفة كيفما كانت درجة أدبيّتها، مع ما في ذلك من تعدٍّ على الخصوصية الجنسية والأدبية للنص المدروس"[2]، ويضيف القول أنّ "القدرة على استنباط الموضوع من شكله اللغوي هي الفيصل الحقيقي بين الناقد الموضوعاتي الحقيقي والدارس الأدبي التقليدي"[3]، وهذا الكلام يبرز أهمية شكل المحتوى في التأويل الموضوعاتي للنصوص الأدبية، وهذا العنصر يشترط على الباحث أن تتوفر لديه مهارة في استنباط التيمات المتوفرة في النصوص ولكن دون الافراط في الاهتمام بالمحتوى وإنّما محاولة الموازنة بين شكل الموضوع ومحتواه.

تطرّق "وغليسي" أيضا، في مؤلَّفه، إلى مسألة الانطباعية وعلاقتها بهذا المنهج، حيث أورد أشهر النقاد الموضوعاتيين الذين سلكوا مسالك انطباعية في نقدهم، أمثال "ريشار" الذي صرّح "بأنّ طريقته النقدية تقوم على الفهم(compréhension)، والتعاطف(sympathie)؛ ولا يخفى ما يثيره معنى هذا المصطلح الأخير من إيحاءات انطباعية (مشاركة وجدانية، انجذاب، تجاوب،...) بل إنّه ليعترف –في محاورته مع فؤاد أبو منصور– بأنّ كل نقد هو عودة إلى الانطباعية بشكل

[1]– **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص27.

[2]– المصدر نفسه، ص27.

[3]– المصدر نفسه، ص28.

أو بآخر"[1]، ويذكر أيضا أنّ "جورج بولي" لا ينأى "عن هذا التصوّر الانطباعي الذاتي؛ إذْ يرى أنّ القراءة النقدية هي محطة التقاء بين وعي القارئ ووعي الكاتب"[2]، وهذا يعني حصول نوع من التماهي بين المؤلف والمتلقي حيث تقتضي بروز حصيلة من الانطباعات الذاتية في كل عمل أدبي.

إضافة إلى ذلك، يرى "وغليسي" أنّ منهجا "على هذا القدْر من الاحتفاء بوعي الذات الكاتبة لا بدّ أن يجد ضالته الحيوية في الشعر؛ بما هو الجنس الأجدر باستيعاب ما تبوح به تلك الذات"[3]، يقول:"باستقراء واسع لمدوّنة النقد الموضوعاتي الغربية (فضلا عن العربية) تراءى لنا أنّ الشعر (الوجداني خصوصا) هو الجنس الذي يستقطب الممارسة الموضوعاتية ويستبدّ بالقسط الأكبر من مدوّنتها الإبداعية"[4]، وقد استند في ذلك على مجموعة من أعمال النقاد الموضوعاتيين حيث لاحظ بأنّ جل أعمالهم الإبداعية انحصرت في مجال الشعر، وعليه، يرى أنّه لا عجب "أن تعوج أشهر كتب النقد الموضوعاتي على الشعر، كما هي الحال في معظم مؤلفات ج.ب. ريشار؛ من (الشعر والأعماق)، إلى (العالم الخيالي لدى مالارمي)، إلى (إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث)، إلى (مشهد شاطوبريان)، إلى (دراسات في الرومنسية)، إلى (قراءات مجهرية)..."[5]، إضافة إلى تعزيزه لهذه النماذج الشعرية بنماذج أخرى من الضفة العربية لمجموعة من النقاد أمثال (عبد الكريم حسن، محمد مرتاض، محمد السرغيني...)، حيث أمكنه القول بناءً على ذلك أنّ الموضوعاتية هي "منهجٌ متخصّص في نقد الشعر بامتياز ملحوظ"[6]، ولا شك أنّ "وغليسي" أيضا، كانت دراسته للشعر المتكئ على هذا المنهج أوفر حظا من دراسته للسرد.

[1]- المصدر نفسه، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص34.

[4] - المصدر نفسه، ص34.

[5] - المصدر نفسه، ص34.

[6]- المصدر نفسه، ص34.

كما يضيف "وغليسي" القول أنّ:"هذا المنهج عادة ما يهتم في الدراسة الواحدة بمدونة واحدة لشاعر واحد، ونادرا ما يتناول مدونات عريضة لشعراء مختلفين"[1]

إنّ المنهج الموضوعاتي ينحدر من أصول فلسفية مختلفة "ولعلّ هذه المنابت المتباينة هي التي أفرزت تباينات مصطلحية، ومفاهيمية وهي نفسها التي قد جعلت هذا المنهج يظهر بصور مختلفة، تجسدت في اتجاهاته النظرية، والتطبيقية وجعلته أيضا ينفتح على مناهج مختلفة"[2]، وعليه نجد أنّ أغلب الدارسين قد حصروا هذه المنابت الفلسفية في ثلاثة أصول:

أولها: الأصول الفلسفية والنفسية.

ثانيها: الأصول الفلسفية الظاهراتية.

ثالثها: الأصول الفلسفية الوجودية

وقد تداخلت هذه المرجعيات الثلاث لتشكل المنطلق الأساس للفهم الموضوعاتي للأدب[3]

إضافة إلى ذلك، يرى "وغليسي" أنّ الرافد البنيوي "من أهمّ الروافد المنهجية التي أغنت الحقل الموضوعاتي وأخصبتْه بجهازها الإجرائي الصارم الذي يحد ضفاف الموضوعية"[4]، ويرى أنّ التأثير البنيوي يتجلى بصورة أوضح في الموضوعاتية المعجمية؛ حيث "تتأسّس على المفهوم الذي يتصوّر الموضوع بنية دلالية كبرى، أو "مقولة دلالية" كما يتبدى لدى فرانسوا راسيتي في الفصل السابع (الموضوعاتية والمعنى المشترك) من كتابه (فنون النص وعلومه)"[5]، ويضيف القول أنّ هذا التأثير يتبدّى أيضا "في بعض الموضوعاتيات التي تختزل العوالم الموضوعاتية للأدباء في موضوع واحد كلّي متجذّر في أعماق الأديب، ينتظم عالمه المتخيّل؛ ولا يخفى ما في ذلك من تأثُّر بمفهوم (الكليّة) البنيوي، كما تبرزه مقولة

[1]- المصدر نفسه، ص34.

[2]- **مسعودة لعريط: النقد الموضوعاتي**، ص19.

[3]- ينظر: **مسعودة لعريط: النقد الموضوعاتي**، ص19.

[4]-**يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص39.

[5]- المصدر نفسه، ص40.

"رؤية العالم" (vision du monde) في البنيوية التكوينية...، وفي الحالة الموضوعاتية، تتحوّل "رؤية العالم" من صيغتها السوسيولوجية الطبقية إلى صيغة ذاتية تفسّر الكون المتخيّل لدى الكاتب"[1]، ومن خلال هذا الطرح يبرز "وغليسي" انعكاس هذا "التأثير البنيوي في عناوين كثير من الممارسات الموضوعاتية التي كانت البنية أو نعوتُها جزءًا لا يتجزّأ من جملة العنوان؛ فقد نشر ج.ديران "البنى الأنثروبولوجية للمتخيّل"...، ونشرج.ب. فيبر "ستندال: البنى الموضوعاتية للأثر..." سنة1969، ونشرت م.ب. كرسودون "دراسة موضوعاتية وبنيوية لعمل موباسان (الفخ) سنة 1973..."[2]، كما يشير إلى أنّ علاقة الموضوعاتية بالبنيوية قد تعمقت أيضا في النقد العربي "عند عبد الكريم حسن، بوجهٍ خاص، في كتابه "الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب" (1983)، ثم تغلغلت هذه العلاقة في كتابه "المنهج الموضوعي"(1990)؛ حيث أوضح أواصر هذه القربى المنهجية في المبْحثين المتعلّقين بـ"مفهوم البنية" و"بين الموضوعية والبنيوية"..."[3]

وأمّا عن الخطوات التي ينبغي للدارس اتباعها للكشف عن الموضوعاتية، فيرى "ويبر" أنها تقوم على المزاوجة بين التقنيات الأربع الآتية:

1-البحث في عالم الطفولة عن الذكريات الواضحة والدقيقة، ثم مقارنتها فيما بعد بالأعمال المختلفة للمؤلف.

2-البحث عن النصوص البسيطة التي تحمل دلالات رمزية أولية لموضوع ما.

3-الكشف عن الإحاحات اللسانية (اللغوية) والأسلوبية للمؤلف، ثم السعي إلى إرجاع هذه الإلحاحات إلى ذكرى من ذكريات الطفولة التي تم التعرف عليها من قبل، أو ما تزال بعد في مستوى الافتراض.

[1]- المصدر نفسه، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

[3]- المصدر نفسه، ص40، 41.

4-القيام بمسح شامل للعمل –أو الأعمال- في محاولة لإرجاعه كله، إن أمكن، إلى الموضوعية المقترحة[1].

إنّ هذه الإجراءات التي اعتنى عليها "ج.ب.ويبر" قد ركّزت على مرحلة الطفولة التي عاشها الكاتب وتعايش معها فظهرت في كتاباته، ولهذا كان لزاما على كل دارس موضوعاتي الرجوع إلى طفولة الكاتب وعدّ هذه المرحلة مرحلة مهمة وضرورية لفهم العملية الإبداعية، ثمّ تأتي بعد ذلك مرحلة الكشف عن الإلحاحات اللغوية والأسلوبية للمؤلف، ثم تأتي المرحلة الأخيرة لتأكيد ما تمّ التوصل إليه سابقا.

وفي سياق حديثه عن أهم رواد النقد الموضوعاتي في الوطن العربي، نجد أنّ "وغليسي" قد بلور المعالم المنهجية لموضوعاتية "عبد الكريم حسن" المعجمية (أو المنهج الموضوعي البنيوي، على حدّ تعبير عبد الكريم حسن) عبر هذه الآليات التي تلخّص خطواته الإجرائية في:[2]

- المسح الإحصائي الشامل لمعجم المدوّنة المدروسة.
- تحديد (الموضوع الرئيسي)، وفقًا لهيمنة مفردات عائلته اللغوية.
- تحليل المفردات التابعة للموضوع الرئيسي بكل ظهوراتها، ابتغاء دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينتظمه.
- التفريع الموضوعاتي؛ أي دراسة الموضوعات الفرعية المنبثقة عن الموضوع الرئيسي، ثم فروع الموضوعات الفرعية.
- التشجير الموضوعاتي؛ أو صياغة شبكة العلاقات الموضوعاتية في شكل شجرة بيانية تمثّل تنظيم العالم المتخيَّل.
- اكتشاف "الفعل المحرّك" الذي يحكم علاقة الكاتب بعوالمه الكتابية.

[1] – ينظر: **محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين**، (أطروحة دكتوراه دولة)، إشراف: د. أحمد منور، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2003، ص123، نقلا عن: J.P.Weber "Domaines thématique ; P18

[2]– ينظر: **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص120.

ولا شك أنّ "وغليسي" قد أعقب هذه الخطوات بمجموعة من الملاحظات، منها:

- يرى أنّ المبادئ الثلاثة التي أوردها هذا الناقد "التي تحدّ (العائلة اللغوية)، تغيب مبدأ رابعا قويا، ما ينبغي له أن يغيب، هو مبدأ الضمير (وهو أعرف المعارف بتعبير النحاة العرب)، وخاصة أنّ منهج عبد الكريم حسن، في تطبيقه لهذا المفهوم، يعول على الإحصاء تعويلا مطلقا، ثم يقصي الضمائر من جرده الحسابي إقصاء فادحا لا مسوغ له، لأنّ الضمير قد يكون –في حالات كثيرة– أبرز العلامات الدالة على (الكلمة/الموضوع)"[1]
- إنّ "مفهوم (الشجرة) الذي يصطنعه عبد الكريم حسن، لتجسيد شبكة العلاقات الموضوعاتية، بشكل يوهم القارئ أنّه ابتكار اصطلاحي ومفهومي، كان يقتضي الإحالة على الدلالة اللسانية لهذا المفهوم؛ حيث تشيع في الدراسات اللغوية الغربية مصطلحات: الشجرة (Arbre) والشجرة البيانية(Arbrediagrame) والمخطط الشجري(Graphe Arborescent)"[2]، ومع ذلك، نجد "وغليسي" يشيد بمنهج عبد الكريم حسن الذي كان "على قدْر كبير من الريادة والتميّز والدقة والوضوح والطموح، بحيث أغرى دارسين آخرين بالإنضواء تحت لوائه المنهجي"[3]

ويشير "وغليسي" إلى أنّ المنهج الموضوعاتي "واحدٌ من أقلّ المناهج استعمالًا في الخطاب النقدي العربي، فضلًا عن كون هذا الخطاب لم يهتد إليه إلّا في مطلع ثمانينيات القرن العشرين"[4]، ولا شك أنَّ هذا راجع إلى كون المنهج الموضوعاتي يستمد "روافده المنهجية من مرجعيات فلسفية ومعرفية متخصصة (الظاهراتية، الوجودية، البنيوية، التحليل النفسي،...) لا تتوفر إمكانات النهل منها مجتمعة

[1]– المصدر نفسه، ص121.

[2]– المصدر نفسه، ص122.

[3]– المصدر نفسه، ص122.

[4]– المصدر نفسه، ص157.

إلّا لأهل العزم من النقاد العرب، فضلا عن أنّ المصادر الأساسية للموضوعاتية لمْ تترجَم إلى العربية، لذلك كانت محدودية الممارسات العربية في هذا الإطار المنهجي"[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما يُعاب على تطبيق هذا المنهج هو انصراف العديد من الباحثين والنقاد إلى الاعتماد على آلية الإحصاء لتحديد الموضوعات الرئيسية والموضوعات الفردية "بدل البحث عن النواة أو الجذر الذي تولّد منه النص، حسبما يدعو إليه المنهج الموضوعاتي، لكون ذلك هو الأساس الذي تقوم عليه الدراسات التي تعتمد عليه"[2]، ويبدو أنّ هذه الإشكالية قد وقع فيها العديد من الباحثين الذين بالغوا في الانصراف إلى الإحصاء على حساب الاهتمام بالجذر الذي يقوم عليه النص.

2-2-3-1 تطبيق المنهج الموضوعاتي في مؤلفات "يوسف وغليسي":

يشكّل كتاب "يوسف وغليسي" الموسوم بـ: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري (بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربية، ومحاولات لتطبيقه)، أحد أهم المؤلفات النقدية العربية خوضا في شؤون الخطاب النقدي العربي.

يُعرِّف هذا الكتاب بأحد أكثر المناهج النقدية التباسا واستعصاء في الساحة النقدية العربية، وخاصة فيما يخص الممارسات التطبيقية للموضوعاتية، وقد قسّمه الناقد إلى ثلاثة أقسام، تناول في القسم الأول الأصول النظرية لهذا المنهج، وخصائصه، وأهمّ أعلامه، وفي القسم الثاني تطرّق إلى تحوّلات الموضوعاتية في النقد العربي المعاصر، أمّا القسم الثالث فقد خصصه لدراسة تطبيقية لأهم التجارب العربية في هذا الحقل المنهجي والمتمثلة في ثلاث محاولات:

- قصيدة الأطفال عند محمد الأخضر السائحي (تربية الموضوع وتقنياته البنيوية).

[1]- المصدر نفسه، ص157.

[2] - **محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين**، ص10.

- الهاجس الإفريقي في ثلاثية الفيتوري.
- عقدة جلجامش: رُهاب الموت ورُغاب الحياة في جدارية محمود درويش.

ونحاول في هذه الدراسة استعراض هذه المحاولات التي تطرّق إليها هذا الناقد، حيث استند فيها على التحليل الموضوعاتي، محاولين إخضاعها للنقد والتحليل:

المحاولة الأولى: قصيدة الأطفال عند محمد الأخضر السائحي، تربوية الموضوع وتقنياته البنيوية.

يشير "وغليسي" في بداية هذه الدراسة إلى أهم مرحلة تؤثر في تكوين الكاتب الشعرية وهي (مرحلة الطفولة)، يقول:"تفترض هذه الدراسة أنّ السائحي الخالد حقا هو السائحي الذي سكَنَ أخطر مراحل أعمارنا، وهي مرحلة الطفولة، السائحي السَّاحر الذي أبدع (الحديقة الساحرة) و(وداع المدرسة) و(شرطي المرور)...، وما شاكلها من النصوص التي لا تزال –على كبرنا– قابعة في مَرَاتِع العمر الجميل ومَرَابِع الحنين الطفولي الفيّاض بأعماقنا"[1]، وفي تأسيسه لهذه الدراسة حاول "وغليسي" الإحاطة بالنماذج المختارة استنادا على البنية الموضوعاتية وتتبّع آليات المنهج الموضوعاتي، فنجده يستهلّها بالتطرّق إلى موضوع الأنشودة في ضوء الخصوصيات السيكولوجية للمرحلة الطفولية[2]، وقد ركّز على هذه المرحلة بعدِّها المرحلة الأهم التي اتخذها "ج.ب.فيبر" في تفسيره لأعمال الكاتب المستندة على القراءة النفسية في التحليل الموضوعاتي.

يرى "وغليسي" أنّ التيمات الأساسية التي تحرّك فضاء الكتابة الشعرية الجزائرية للأطفال تتلخص مجملها في (الوطن) و(الطبيعة) و(الأم) و(المدرسة) التي تكاد تستبد به وتشده إليها في هيئة جذر تربوي أو هاجس نفسي[3]، ويشير في خضم ذلك إلى أنّ مجموعة (أناشيد النصر) للأستاذ السائحي قد انفردت "بموضوع (الوطن) هاجسا مهيمنا على نصوصها التسعة عشر طاغيا عليها سطحا وباطنا، طافيا

[1]- **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص161.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص161.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص162.

على مساماتها المعجمية ومساحاتها التركيبية"[1]، وعليه، فإنّ (الوطن) هو "الموضوع المهيمن على (أناشيد النصر)، مخترقا مجالها اللغوي من العنوان العام إلى العناوين الفرعية الداخلية (بلادي، جمال بلادي، نشيد وطني، هذه بلادي، أنشودة النصر...) هو الموضوع الرئيسي"[2]، وقد استخلص هذه الدلالة المهيمنة بعد إجراء مسحة إحصائية واسعة استعان بها وفقا لما تتطلّبه الدراسة الموضوعاتية، حيث اكتشف أن هذا الموضوع الرئيسي هو الأكثر تردّدا من بين الموضوعات الفرعية الأخرى.

كما استعان "وغليسي" بآلية الإحصاء، وقد بدا ذلك في مساحة واسعة أثناء تحليله، يقول:"وقد قادنا الجرد الإحصائي لمعجم المجموعة إلى أنّ كلمة (وطني) تتكرر على امتداد جميع النصوص إحدى وسبعين مرة كاملة، وهي أعلى نسبة تواتر معجمي، فإذا أضفنا إليها مفردات أخرى من العائلة اللغوية نفسها (بلادي، الأرض، الجزائر...)، بلغت معدلا ساحقا"[3]، وعليه شكّلت هذه الكلمة دلالة مهيمنة وموضوعا رئيسا في هذه المجموعة.

إضافة إلى ذلك، فقد دعّم هذه المعطيات بمخطط توضيحي للبنية الموضوعاتية في "أناشيد النصر"، حيث جسّد عملية التفريع الموضوعاتي كمقابل لمصطلح التشجير الذي اصطنعه "عبد الكريم حسن"، حيث قام بتوزيع البنية الكبرى (الوطن) إلى تفريعات عديدة تنطلق من تيمتين أساسيتين هما: (الثورة) و(الطبيعة)، وقد تجسدت (الطبيعة) في كل من أنشودة: بلادي، جمال بلادي، هذه بلادي، أغنية التشجير، بينما (الثورة) فقد تفرّعت بدورها إلى تيمتين فرعيتين هما: (ثورة التحرير) و(ثورة البناء والتشييد) وقد تفرّع كلّ منهما إلى تفريعات أخرى عديدة جسّدها وغليسي من خلال هذا المخطط[4]، فالموضوعاتية من خلال هذا التفريع تجسدت في الموضوع الرئيسي (الوطن)

[1]- المصدر نفسه، ص162.

[2]- المصدر نفسه، ص162.

[3] - المصدر نفسه، ص162.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص163.

الذي شكلته مجموعة من الموضوعات الفرعية التي ساهمت، بالاعتماد على العنوان، في تحديد المفهوم الرئيسي.

كما قسّم الناقد مراحل تطوّر البنية الذهنية للطفل والسيكولوجية وفقا لخصائص بنيوية وموضوعاتية على مساحة النص الذي أفضى إلى قوله:".. من هذا المنطلق تراءى لنا أنّ أناشيد السائحي هي أنسب ما تكون إلى أطفال المرحلة الثالثة، وربما المرحلة الرابعة كذلك، وهم الأطفال الذين يزاولون دراستهم – عادة– في الطور الثاني من التعليم الإبتدائي، حتى المرحلة الأساسية"[1]، وقد خلُص "وغليسي" من خلال هذا التحليل إلى أنّ الشاعر السائحي قد رصد خصوصيات الطفل في هذه المرحلة "مستثمرا خصوصياته السيكولوجية لزرع ذهنيته بالموضوع "الوطني"، مستغلا فرصة عذريته الواقعية، وبحثه البريء عن النموذج الواقعي الذي "يتماهى" فيه أو يقتدي به على الأقل"[2]، وهو بهذا يتّبع منهج "ج.ب.فيبر" في اهتمامه بمرحلة الطفولة وعدِّها المرحلة التي تؤثر في تكوين الكاتب النفسية، حيث يستخلص من خلالها العناصر الأساسية للموضوعاتية المنبثة في ثنايا هذه النصوص الشعرية.

تطرّق "وغليسي" أيضا إلى ميزة أخرى أثناء دراسته تمثلت في (جماليات الوسيط)، حيث رأى أنّ "الوسيط هو الوسيلة التقنية التي تُخرج العمل الأدبي من وجوده بالقوة إلى الوجود بالفعل. هو الجسر الذي يربط الكاتب بالطفل. وقد يكون الوسيط مكتوبا (كتاب أو مجلة أو صحيفة...) أو مسموعا (شريط أو أسطوانة أو حصة إذاعية...) أو مرئيا (برنامج تلفزيوني، مسرح، سينما...)"[3]، وعن الوسيط الذي سلّط عليه الضوء في دراسته —وهو الكتاب– يقول:"صدرت "أناشيد النصر"، ضمن سلسلة "شموع"، في طبعة أنيقة جذابة؛ غلافها الخارجي من الورق المقوى المقول والملون، مكتوب عليها اسم المؤلّف "محمد الاخضر السائحي" بخط ديواني أخضر اللون، وعنوان المجموعة "أناشيد النصر" بخط ثلثي أحمر اللون، سابح في فضاء فارغ أبيض اللون، فضلا عن زخرفة فاتنة خضراء اللون موزعة على زوايا

[1] – المصدر نفسه، ص165.

[2] – المصدر نفسه، ص165، 166.

[3] – المصدر نفسه، ص166.

الإطار"[1]، واستنادا إلى هذه المعطيات يرى الناقد أنّ هذا التشكيل الذكي ليس تشكيلا اعتباطي الدلالة "بل له سيميائيته الخاصة التي تحيل على البنية الموضوعاتية... ذلك أنّ هذه الألوان الثلاثة (الأخضر والأحمر والأبيض) هي نفسها ألوان الراية الوطنية (العلم الجزائري)، وهي علامة مفتاحية دالة على موضوع "الوطن" المهيمن على كافة الأناشيد"[2]، ونلاحظ هنا استعانة الناقد ببعض ملامح التطبيق السيميائي من خلال دراسته للألوان سيميائيا، وإجراء مسحة سيميائية على غلاف الكتاب.

تناول الناقد أيضا البنية اللغوية للنصوص المتمحورة في هذه الدراسة، حيث تطرّق إلى البنية المعجمية وحقولها الدلالية، وقد تراءى له تصنيف معجم هذه الأناشيد ضمن ثلاثة حقول أساسية: (الحقل الوطني، الحقل الثوري، الحقل الطبيعي)، يقول عن الحقل الأول:"وهو الحقل المهيمن على معجم المجموعة، وقد تبيّن لنا، بعد إحصاء شاق، أنّ كلمة "وطني" التي تتواتر 71 مرة كاملة عبر الأناشيد كلها، هي الكلمة التي تتكرر أكثر من غيرها؛ فهي إذن "الكلمة-الموضوع"، بالإصطلاح الموضوعاتي والأسلوبي، تنضاف إليها كلمتا "بلادي" و"الأرض" اللتين تتكرر كلتاهما 27 مرة.."[3]، أمّا عن الحقل الثاني (الثوري) يقول:"وتجسده كلمات:"الثورة" واشتقاقاتها اللغوية22 مرة، "الحرية" واشتقاقاتها 13مرة، "الشهيد"، "الضحايا" 11 مرة، "الدم" 08 مرات، "الراية"، "العلم" 06 مرات.."[4]، أمّا (حقل الطبيعة) فيرى أنّه "تشكله جملة من المفردات المستمدّة من مرجعية الطبيعة الجزائرية، وجماليّاتها الساحرة، من طراز (جمال، جنة، روض، خصيب، سحر، عطر، صحارى...) وهو حقل محبب إلى نفسية الطفل، وكثيرا ما يتقاطع حتى مع القاموس المستعمل في اللغة العامية"[5]، وعليه، فقد أسهم الإحصاء هنا في توجيه عملية جمع المعطيات وفي تفسير العلاقات التي تعكسها.

[1] – المصدر نفسه، ص166.

[2] – المصدر نفسه، ص167.

[3] – المصدر نفسه، ص170.

[4] – المصدر نفسه، ص171.

[5] – المصدر نفسه، ص171.

وعلى صعيد البنية التركيبية، يرى أنّ لغة السائحي "لغة سهلة منسابة، لا تكاد تتميز عن اللغة العادية إلا بوقعها المنغم المرِيح، تتكئ على تراكيب منطقية الإسناد، يستقل كلُّ بيت فيها (وأحيانا كل شطر) بجملة مفيدة: اسمية الطابع، أو فعليته، أو شبه جملة أحيانا"[1]، وقد مثّل لذلك بمجموعة من النماذج.

أمّا فيما يخص البنية الإيقاعية، فقد أورد الناقد العديد من العناصر التي استندت عليها هذه البنية في "أناشيد السائحي"، من بينها الأوزان الشعرية وخاصة الوزن الخفيف، يقول معلّقا من خلال تحليله لأناشيد السائحي:"إنّ من بين 74 أنشودة التي احتوتها مجموعتاه (55+19)، هناك: 34 أنشودة من وزن الرجز (45.94%)، تليها 30 أنشودة من وزن الرمل (40.54%)، 05 أناشيد من المتقارب (06.75%)، ثم 04 أناشيد من المتدارك (05.40%)، ثم أنشودة واحدة يتنازعها وزنا الرجز والرمل معا (01.35%)"[2]، وبعد رصده لجملة من الأوزان المستعملة في هذه الأناشيد ينتهي إلى القول أنّ "الإيقاعات المسيطرة على أناشيد السائحي (وغيره من شعراء الأطفال) هي إيقاعات صافية لا يَشينها المزج والتركيب، بما يعني أنّ الوزن الصافي أليقُ ما يكون بقصيدة الأطفال من الوزن الممزوج"[3]، ويبدو أنّ هذا الإحصاء الذي تمثّل في تقصّي الظاهرة الإيقاعية له دلالة موضوعاتية بحيث تتلاءم مع نفسية الأطفال وسهولة الإنشاد به؛ بمعنى أنّ "وغليسي" قد حاول ربط استعمال هذه الإيقاعات بالمعاني النصية وإيراد الدلالة التي تجمع بين هذا الشكل الإيقاعي، وما يريد الشاعر توصيله.

كما تطرّق "وغليسي" في دراسته إلى حركية القرار الموسيقي وتنوّع القوافي، وعناصر إيقاعية أخرى، وكلّها تشير إلى احتلال الجانب الإيقاعي حيزا معتبرا في دراسته حيث أفضت إلى استخلاصه لجملة من النتائج والملاحظات وكلّها تخص الجانب البنيوي للموضوعاتية.

[1] – المصدر نفسه، ص173.

[2] – المصدر نفسه، ص176.

[3] – المصدر نفسه، ص177.

ويمكن القول أنّ تركيزه على العنصر الموسيقي والإيقاعي خاصة راجع إلى اعتبار هذين العنصرين من أكثر العناصر التي تستقطب اهتمام الأطفال في مرحلة النشأة.

إضافة إلى ذلك، نجد أنّ "وغليسي" قد دعّم هذا التحليل بدراسة موضوعية في سيكولوجية السائحي، حيث طرح عدة أسئلة من بينها:"ما الذي يجعل السائحي الشيخ، وهو في أرذل عمره الشعري، يرتدّ إلى طفولته، فيخصّ الأطفال بهذا الفيض من الأناشيد بعد عمرٍ شعري من الكبار؟"[1]، وبناءً على هذا الطرح نجده يعرض لماضي الشاعر ومحاولة إيجاد حلقة وصل بين ماضيه وما يكتبه في حاضره، وقد تتبّع في تحليله ما اصطلح عليه فيبر بـ:"عمر الذكرى الموضوعاتية"، يقول:"وهو عمر لا يتجاوز مرحلة الطفولة، لا ينسجم مع تاريخ التهمة (فترة الخمسينيات، أي حين كان الشاعر في آخر شبابه)، فإنّ هذا العُمر لا يُمكن أن يُفهَم حقّ الفهم إلّا بالرجوع إلى طفولة الشاعر"[2]، وعليه، يرى "وغليسي" أنّ: "تجربة السجن، وما تلاها من إقامة جبرية بتقرت إلى غاية 1945، قد أثّرت في سلوك السائحي الوطني، حتى إذا دخل العاصمة سنة 1953، ألفينا طموحاته الشخصية تجعله يتجنّب مواجهة المستعمر فيحاول الكتابة في موضوعات محايدة تثبتُ حسن سلوكه (الإندماجي)"[3]، وقد أسفرت قراءته النفسية لأعمال السائحي إلى الوصول إلى جملة من الملاحظات، نوردها فيما يأتي:

- يرى أنّ عودة السائحي إلى طفولته وتغنّيه بالموضوع الوطني في ماضيه الثوري، والتخصّص في الكتابة الشعرية للأطفال (وهو في شيخوخته)، نكوصٌ(regression) بمفهوم يجعله يرتبط ارتباطا نفسيا وثيقا بما يُسمّى "التثبيت"(fixation)؛ حيث يحاول العصابي الارتداد إلى ماضيه، فرارًا من حاضره، فيتوقف عند حياته الطفولية البريئة ويسعى إلى تثبيتها، كما يفعل

[1] – المصدر نفسه، ص184.

[2] – المصدر نفسه، ص186.

[3] – المصدر نفسه، ص186.

السائحي حين يعود إلى زمنه النضالي الوطني البعيد ويحاول إيقافه وتثبيته، فرارا من زمن الصدمة/التهمة[1].

- يرى، بناءً على ما سبق، أنّ ذلك لا يعني سوى الكبت والإنكار، ورفض الواقع والتحاشي، والعزل، وربّما الإلغاء الرجعي، وكلّها أو معظمها من آليات الدفاع التي تحتمي بها الشخصية ضدّ الأنا المهزوم/المطعون في شرفه الوطني (كما في حالة السائحي).
- يرى أنّ الشاعر قد تماهى في بعض الشخصيات المثالية، خاصة شخصية الشهيد التي يتقمّصها(identification)، لاستبدال هذه الشخصية بتلك النائمة في لا شعوره، إضافة إلى ممارسته لبعض أشكال الأمْثَلَة (المثْلنة، التأمثل،...) حيث التعظيم النفسي للموضوع الطيب (الثورة، الجهاد، الشهادة،...) في ارتباطه بضمير المتكلم"[2]، ومن خلال هذه القراءة، نلاحظ أنّ "وغليسي" قد ربط كل هذه الحالات النفسية بطفولة الكاتب التي عاشها متأثرا ببعض المواقف التي استقرت في لا شعوره، وتجلت في كتاباته، كمحاولة رجوع الشاعر لا شعوريا إلى مرحلة سابقة من مراحل عمره وممارسة السلوك التي كان يُفترض أن يمارسه في هذه المرحلة.

وختاما، يمكن القول أنّ تناول "وغليسي" لخصائص أناشيد السائحي من الناحية المعجمية والحقول الدلالية والبنية التركيبية وغيرها من الخصائص البنيوية، قد جعلت من هذه الدراسة دراسة بنيوية موضوعاتية بامتياز، كما أنّ اعتماده على التحليل النفسي في تحليله وتفسيره لبعض الظواهر في شعر هذا الشاعر وحياته قد مكّنته أيضا من إضاءة جوانب مختلفة من خلال هذه الدراسة.

المحاولة الثانية: الهاجس الإفريقي في ثلاثية الفيتوري:

يصرّح "وغليسي" في بداية حديثه عن هذه الدراسة الفيتورية أنّها ترتكز "على محورين أساسيين؛ بتفصيل الهاجس إلى موضوع وجذر، رغم أنّ كليهما يترادف عند جمهور النقاد العرب

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص187.

[2] – المصدر نفسه، ص187، 188.

المعاصرين أمام المصطلح الأجنبي(Thème)"[1]، ويضيف القول أنّ هذا التمييز الذي يسعى إلى القيام به "هو محض اقتراح إجرائي خاص، لا علاقة له بتمييز الرواد السابقين (لا سيما ج. ب. ريشار) ذلك أنّ:

- (الموضوع) يتمظهر على السطح المعجمي للنص، وهو يقتضي دراسة بنيوية محايثة...
- أمّا (الجذر)، فهو رحم الموضوع ونواته السيكولوجية التي يرتد إليها، فهو –إذن– موغل الامتداد في باطن المؤلف، لذلك لا مناص من دراسته دراسة سياقية(Contextuelle) وفقا لأبجديات التحليل النفسي"[2]

يبتدئ الناقد في هذه الدراسة بدراسة الموضوع وماهيته مصرّحا بأنّه سيتتبع منهج "عبد الكريم حسن" في الموضوعاتية التي تقوم على مفهوم دقيق وواضح، من حيث أنّه "مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[3]، وقد حاول "وغليسي" استدراك مبدأ لم يدمجه "عبد الكريم حسن" ضمن العائلة اللغوية التي استندت في أساسها عند "حسن" على ثلاثة مبادئ:"الأول وهو الاشتقاق والثاني وهو الترادف، والثالث وهو القرابة المعنوية"[4]، يقول "وغليسي":"وقد حاولنا أن نستدرك مبدأ رابعا هو مبدأ الضمير، لأنّ الضمير قد يكون –في حالات أدبية كثيرة– أبرز ظهورات (الكلمة/الموضوع)"[5]، وقد حاول "وغليسي" في دراسته تسليط الضوء على هيمنة الموضوع في ثلاثية الفيتوري التي جسدتها دواوينه الثلاثة الأولى المتصدرة لأعماله الكاملة.

وقد رأى من خلال تقديمه أنّ الموضوع الإفريقي هو الموضوع المهيمن في مدونة الدراسة، حيث شكّل مركز الثقل الموضوعاتي في أشعار الفيتوري، يقول:"..كلمة (إفريقيا) هي "الكلمة الموضوع: في هذه المدونة الفيتورية؛ على أساس أنها الكلمة الأكثر تواترا في معجمه

[1] – المصدر نفسه، ص189.

[2] – المصدر نفسه، 189.

[3] – المصدر نفسه، ص190.

[4] – المصدر نفسه، ص190.

[5] – المصدر نفسه، 190.

الشعري، حيث تتكرر (42 مرة كاملة)، وهي أعلى نسبة تواترا، تبعا للمسودة الإحصائية التي أجريناها على المستوى المعجمي للمدونة"[1]، وقد استعان "وغليسي" بآلية الإحصاء في تحديد الموضوع الرئيسي والمهيمن في النصوص قيد الدراسة.

كما أشار إلى دلالة (الكلمة/ العنوان) التي يرى أنّه لا بد أن يكون لها محمول موضوعاتي استثنائي، ذلك أنّ الكلمة –في نظره- متى ظهرت على ملفوظ عنوان النص، كان لها وزن دلالي ثقيل؛ يتناسب طرديا كلما انتقلت من عنوان النص إلى عنوان الكتاب الذي ينتظم هذا النص[2]، وتأسيسا على ذلك، يرى "وغليسي" أنّ كلمة (إفريقيا) في أشعار الفيتوري لها هيمنة موضوعاتية قصوى، بحكم ظهورها المتكرر على ملفوظ العنوان الخارجي لكل ديوان (أغاني إفريقيا، اذكريني يا إفريقيا، عاشق من إفريقيا) مثلما تتبوأ المكانة نفسها على صعيد العناوين الداخلية.."[3]

وبناءً على ما سبق، انتهى "وغليسي" إلى القول أنّ الموضوع الرئيسي في شهر الفيتوري هو "إفريقيا"، يقول:"هي الجذع الموضوعاتي للشجرة الشعرية التي يتفيأ ظلالها قارئ الفيتوري، ولا بد لهذا الجذع من أغصان وفروع وربما فروعُ فروع أيضا"[4]، ويضيف قائلا:"أفرز هذا الموضوع الرئيسي جملة من الموضوعات الفرعية(Sous Thèmes) لعلّ أبرزها موضوع (الصراع) بين هويتين مختلفتين (الأنا الإفريقي والآخر)، فإذا نحن أمام جملة من الثنائيات الضدية التي تجسد هذا الصراع (السيد والعبد)، (الورد والعوسج)، (الليل والنهار).."[5]، ولعلّ هذا التقسيم المتفرّع قد اشتقّه من منهج "عبد الكريم حسن" التي لخصت خطواته الإجرائية في تتبّع آليات هذا المنهج؛ حيث حدّد الموضوع الرئيسي

[1] – المصدر نفسه، ص191.

[2] – المصدر نفسه، ص192.

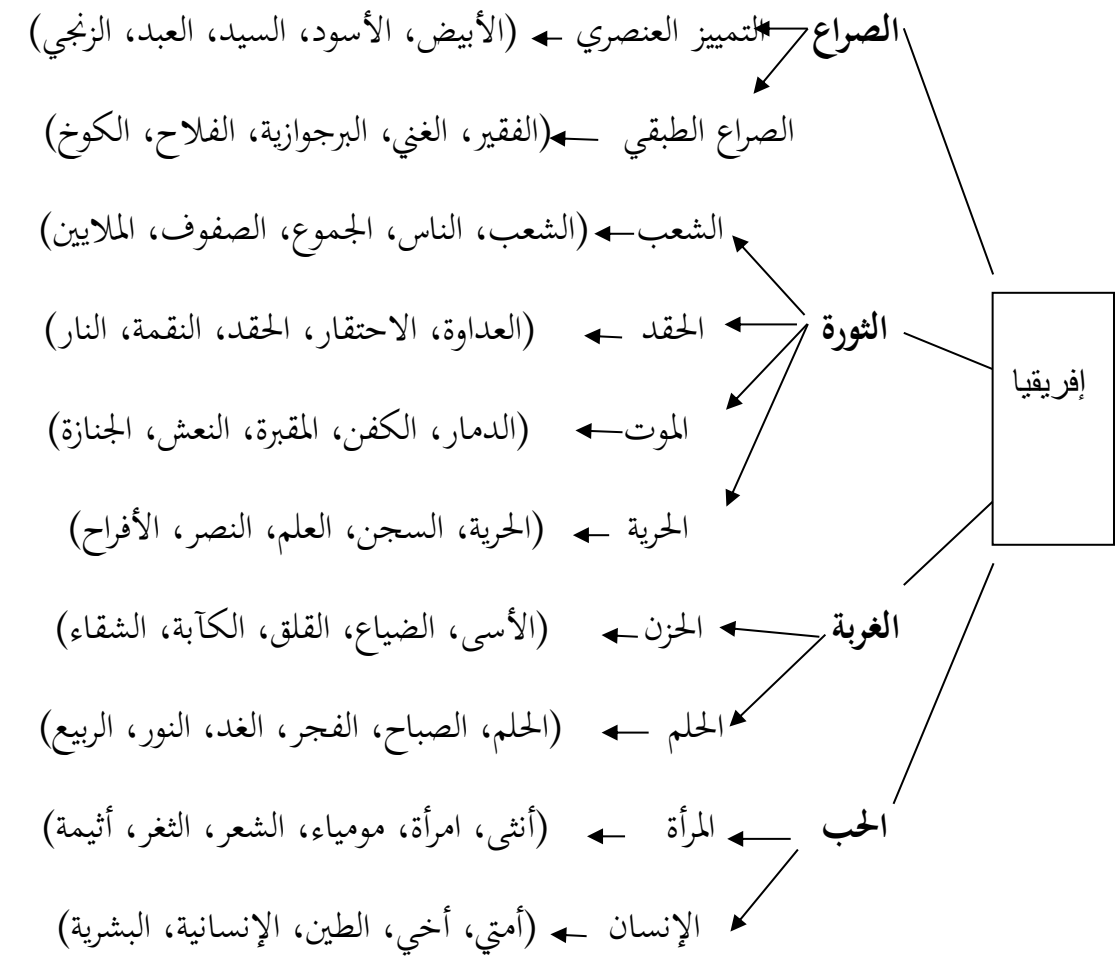
[3] – المصدر نفسه، ص192.

[4] – المصدر نفسه، ص194.

[5] – المصدر نفسه، ص194.

(إفريقيا) وفقا لهيمنة مفرداته اللغوية، ثم درس التفريع الموضوعاتي المنبثق عن هذا الموضوع الرئيسي، ثم مثّل لهذا التفريع بشبكة من العلاقات الموضوعاتية كما جسّدها "عبد الكريم حسن".

وبعد خوض "وغليسي" في مجمل الموضوعات التي انتظمها الفضاء المعجمي لثلاثية الفيتوري، ينتقل إلى تشجير موضوعاتي تقريبي لهذه الثلاثية إنطلاقا من المرجعية الألسنية لمفهوم "الشبكة الموضوعية" وعلاقتها بالشجرة عند "عبد الكريم حسن" عبر المخطط الآتي:[1]



الشكل1: مخطط بياني يوضّح التشجير الموضوعاتي للهاجس الإفريقي في ثلاثية الفيتوري.

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص199، 200.

يتضمّن هذا التشجير موضوعا رئيسيا مهيمنا (إفريقيا)، وقد انقسم إلى موضوعات فرعية (الصراع، الثورة، الغربة، الحب)، وكل موضوع فرعي تفرّع إلى موضوع فرعي آخر (الصراع: التمييز العنصري، الصراع الطبقي، الثورة: الشعب، الحقد، الموت، الحرية،...)، وكل موضوع من هذه المواضيع جسّدتها وحدات معجمية: (التمييز العنصري: الأبيض، الأسود، السيد، العبد، الزنجي)، (الصراع الطبقي: الفقير، الغني، البرجوازية، الفلاح، الكوخ)..

كما تطرّق "وغليسي" في جزء من هذه الدراسة إلى البنية الموضوعاتية وعلاقتها بالشبكة الموضوعاتية، حيث حاول تجاوز منهج "عبد الكريم حسن" الذي اقتصر في الممارسة الموضوعاتية على السطح المعجمي للنص (البنية المعجمية)، تجاوزها إلى بنية أخرى تتمثل في البنية الإيقاعية مع الاقتصار على مظهرها العروضي وبإحصاء شامل للأوزان على مدار قصائد الثلاثية البالغ عددها 76 قصيدة، وقد مثّل لهذا التحليل بجدول إحصائي لمجموع أوزان القصائد انتهى على إثرها إلى الخروج بمجموعة من الملاحظات نورد بعضها كما يأتي:

- يسبح إيقاع الثلاثية "الفيتورية" في 10 بحور كاملة (من أصل 16 بحرا)، وهو كم كبير (بالقياس إلى سائر الشعراء المعاصرين)، وعليه، يرى "وغليسي" أنّ الفيتوري أوشك على استنفاذ جل ما تتيحه الدوائر الخليلية من بحور مستعملة، كأنّ الموضوع الإفريقي –بتشعباته الموضوعاتية الفرعية– أثقل من أن يحمل على وزن أو وزنين، لذلك سخر له الشاعر كل ما يمكن أن يستوعبه من أوزان مختلفة.
- يرى أن الشاعر قد مزج في بعض الحالات بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، وهي حالات يقتضيها موضوع (الصراع)، حيث تتعدد الأصوات التي تعبّر عن مواقف ورؤى متضاربة[1].

ومن خلال تقديم "وغليسي" لعملية إحصائية واسعة في شعر الفيتوي توصّل إلى أنّ وزن (الرجز) قد هيمن على ثلاثية الشاعر، وقد مثّل الترتيب العروضي لقصائد الديوان كلّه (135 قصيدة) كما يأتي:

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص201، 202.

1-الرجز: 67 قصيدة (49.62%)

2-المتدارك: قصيدة 26 (19.25%)

3-المتقارب: 7قصائد (05.18%).

السريع: النسبة نفسها.

الرمل: النسبة نفسها.

4-المجتث: 06 قصائد (04.44%)

5-الخفيف والبسيط: بقصيدتين لكل منها (01.48 لكل واحد).

6-الوافر: قصيدة واحدة (0.74%)[1]

- كما ربط الناقد بين اختيار الشاعر لبحر الرجز وبين الموضوعات التي تضمنتها أشعاره، فمعروف عن هذا البحر أنّه مضطرب وبطيء الإيقاع، يقول:"ولعلّ في كل ذلك تفسيرا لشيوعه في شعر الفيتوري الذي يحن إلى "الأصل" الإفريقي الأول، و"تظطرب" أقدامه وهو يحدق إلى فجائع الاستعمار وجرائمه ومحن الإنسان الزنجي المقهور، وينخرط في أوساط "الشعوب" الإفريقية معبرا عن قضيتها بلغة "شعبية" يشيع فيها معجم إفريقي "نثري"... وهي معالم موضوعاتية من صميم الإيقاع "الرجزي.."[2]

أمّا الجزء الثاني فقد خصصه لدراسة الجذر، وقد اصطلح الهاجس عنوانا لمبحثه، يقول:"وقد تعمدنا اصطناع "الهاجس" عنوانا لهذا المبحث، والهاجس –في لغة العرب- هو كلام خفي يسمع ولا يفهم، ابتغاء مقابلة الموضوع بما "يسمع" أي ما يكتشف صوتيا (لغويا)، والجذر

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص204.

[2] - المصدر نفسه، ص204.

بما "لا يفهم"، أي ما يستتر دلاليا، وإذن يجب على المتلقي أن يفهمه بفهمه لنفسية الملقي"[1] وهذا يقتضي حصول نوع من التماهي بين المتلقي والمؤلف.

إنّ الجذر في تقدير "وغليسي" هو: "البيئة الداخلية التي ينشأ فيها الموضوع، هو البنية التحتية للموضوع..نواته الأولى، هو الامتداد القصي للموضوع الموغل في أعماق نفسية بهيمة، هو القانون السيكولوجي الذي يحكم الظاهرة الموضوعاتية، وهو -أخيرا- النص في ارتباطه بالجهاز النفسي لصاحبه"[2]، وبناءً على هذا، حاول الناقد تتبّع الجذر الإفريقي في نفسية الفيتوري من خلال الولوج إلى ما اصطلح عليها "فيبر" ب:"الذكرى الموضوعاتية"، التي تهيمن على موضوعه الإفريقي، يقول متسائلا:"ما هو الحدث المنسي في طفولة الفيتوري (بلغة ج.ب.فيبر)، والذي لا يستطيع أن يستعيده إلّا حين تختلي الذات الشاعرة بالموضوع الشعري؟!"[3]، وانطلاقا من هذا الطرح يرى "وغليسي" أنّ "في السيرة الذاتية للفيتوري وفي إفضاءاته على هامش تجربته الشعرية اعترافات ومفاتيح ثمينة تيسر للباحث النفساني (الطبيب والناقد على حد سواء) تشريح جهازه النفسي، وفتح مغاليق ذاته المجهولة"[4].

وقد توصّل من خلال دراسته النفسية لشعر الفيتوري إلى مجموعة من الملاحظات والنتائج، من بينها:

- شكّلت عقدة الدونية المحرّك الأساسي لعلاقة الشاعر بالموضوع الإفريقي، وهذه العقدة هي القاعدة الأساسية لعلم النفس الفرداني (التي يتزعمها ألفريد آدلر)، وعليه، يقتضي كل نقص(Insuffissance) تعويضا(Compensation)[5].
- اعترف الفيتوري نفسه بهذه العقدة، حيث صرّح في أكثر من موضع عنها، وقد أحاط "وغليسي" بهذا النقص عبر المحاور الآتية:
- الملامح الزنجية والنقص الفيزيولوجي.

[1] – المصدر نفسه، ص208.

[2] – المصدر نفسه، ص208.

[3] – المصدر نفسه، ص209.

[4] – المصدر نفسه، ص210.

[5] – ينظر: المصدر نفسه، ص210.

- الشتات العرقي والهوية المفقودة
- الاخفاق في الحب.. والحبيبة الضائعة
- الواقع العبودي.. والحرية المسجونة
- –الدفاع النفسي وآلية التماهي[1]

ويمكن القول أنّ "وغليسي" اعتمد في هذه الدراسة الموضوعاتية على التحليل النفسي للموضوعات قيد الدراسة مستندا على الآليات التي وضعها "آدلر" من خلال عقدة الشعور بالنقص ومحاولة الدفاع النفسي وآلية التماهي وكذا الشعور بالدونية والإخفاق وغيرهم من الآليات التي يستطيع الناقد من خلالها الولوج إلى عوالم الكاتب الداخلية لاستكناه الترسبات النفسية ومحاولة فهم وإضاءة جوانب من العمل الإبداعي.

كما اعتمد أيضا على آليات التحليل البنيوي من خلال دراسته للبنية المعجمية المجسدة للنص ورصدها عبر جداول إحصائية ومخططات لاستخلاص الفكرة المهيمنة.

المحاولة الثالثة: عقدة جلجامش: رُهاب الموت ورُغاب الحياة في (جدارية) محمود درويش –تحليل موضوعاتي.

تنطلق هذه الدراسة من خلال استحداث "وغليسي" لمفهوم إجرائي جديد، يُسمّى (عقدة جلجامش)، وتقدّمه بوصفه بنية سيكولوجية شاملة تؤطر الجهاز النفسي لمحمود درويش، وتفسّر مجمل سلوكه الشعري، مقتفيا في ذلك أثر فرويد وما صنعه رواد التحليل النفسي الأوائل حين كانوا ينسبون تلك العقد إلى بعض الإبداعات الأسطورية القديمة (عقدة أويب، عقدة ألكترا..)[2].

يرى "وغليسي" أنّ تجربة "محمود درويش" مع الموت (في جداريته) "كانت من التغلغل النفسي والتكثّف الدلالي والتعمّق الفنّي بحيث اغتدت موضوعها الشعري المتفرّد، بمختلف مفاهيم

[1] – يُنظر: **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص211... 222.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص225.

الموضوع"[1] ذلك أنّ "درويش" كتب تلك المطوّلة الملحمية تحت تأثير حالة الغيبوبة التي عاشها في مستشفى باريس، حيث لم يكن مهيّأ –كما قال- للموت، فكان يتحيّن فرصة أخرى للحياة، حيث كتبها بحثا عن الخلود[2]، يقول "وغليسي":"وبما أنّها آخر فرصة في الحياة وآخر قصائده (كما بدا له)، فقد استغلّ الفرصة كاملة، وأفرغ نفسه في قصيدته إفراغا، مستثمرا فيها كامل خبرته الشعرية ومجمل خصائصه الأسلوبية. وقد استغرقت كتابتها سنة كاملة... ثم سماها (الجدارية)، في حركة ارتدادية نحو الحياة الطفولية في الجاهلية الشعرية الأولى، تيمُّنا بالمعلقات الخالدة"[3]، ويردف "وغليسي" القول على حالة الرهاب من الموت التي عاشها الشاعر:"فرّ محمود درويش –في متخيّله الشعري- من الموت الذي كان مُلاقيه ذات يوم من صائفة 2008. لكن فراره الشعري ذاك كان فرارا مرضيا غريبا اتّخذ شكل "الرُّهاب"(phobie)، بتمام مواصفاته الصرفية والنفسية"[4]، ويُردف القول أنّ حادثة "التهجير القسري التي تعرّض لها –وأسرتُه- وهو في السادسة من عمره، وما لازم ذلك من خوف واضطراب ودمار حربي وفقدانٍ للأمان، هي النواة الأولى التي أسّست لرهاب الموت في شعوره وأشعاره"[5]، وانطلاقا من هذا حاول "وغليسي" الولوج إلى عوالم الشاعر النفسية والعودة إلى مراحل طفولته التي اختزلتها كتاباته الشعرية وفقا لما اصطلح عليه "ج.ب. ويبر" بـ:"الذكرى الموضوعاتية" وكذا من خلال وضع مجموعة من الإجراءات يستعين بها لإضاءة جوانب من هذه الدراسة كتسليط الضوء على (الموت و"جمله الموضوعاتية" في عالم محمود درويش الشعري)، يقول:"(الجملة الموضوعاتية) إجراءٌ إصطلاحي نقترحه، بوحي من مفهوم النص الكاشف(texte révélateur) لدى ج.ب.فيبر، الذي نعترف بتأثرنا به دون أن نتقيّد بدلالته الحرفية على نصٍّ بسيط يؤشّر على الموضوع المهيمن"[6]، ويقصد "وغليسي" بالجملة الموضوعاتية أنّه "كلام دالّ يفيد دلالة الموضوع

[1] – المصدر نفسه، ص226.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص226.

[3] – المصدر نفسه، ص226.

[4] – المصدر نفسه، ص226.

[5] – المصدر نفسه، ص228.

[6] – المصدر نفسه، ص229.

المركزي بتركيب لغويّ يقوم على أبسط مكوّنات الجملة، قد يستغرق بيتًا شعريا أو سطرا أو سطريْن شعرييْن اثنين، أو مقطعا قصيرا جدّا"[1].

ويرى الناقد أنّ هذا الإجراء المنهجي يفترض وجود قاعدتين أساسيتين:

- الأولى، أن تتضمن كلّ جملة موضوعاتية الكلمة التي يتأسّس عليها الموضوع الشعري، أو ما يقوم مقامها.
- أما الثانية، فهي أنّ الجملة الموضوعاتية تتناسب تناسبا طرديا مع مركزية الموضوع وكثافته الموضوعاتية؛ التي تزداد كلما ازداد عدد الجمل الموضوعاتية.[2]

ويرى "وغليسي" أنّ الجمل الموضوعاتية في قصائد الشاعر محمّلة بدلالات عن الموت التي تحيل على ذات الشاعر المصابة برهاب الموت، فاستحال في كل شعره.

كما يورد الناقد مفهوما إجرائيا جديدا يتمحور حول المعادلة الموضوعاتية للموت في (الجدارية)، يقول:"نبتكر هذا المفهوم الإجرائي الجديد، لنجعل منه محدِّدا تكامليا للموضوع كما نتصوّره، وقد استوحيناه من عصارات مفاهيمية مختلفة، وأطلقنا عليه تسمية (المعادلة الموضوعاتية)، التي أردنا –من خلالها– أن نتعقّب عناصر ظهور (الموضوع) المهيمن على الفضاء الدلالي للنص، وكيفيات نموّه على السطح اللغوي بفعل تظافر تلك العناصر"[3]، وتتحدّد المعادلة الموضوعاتية، في تصّور "وغليسي"، "بكثافة الجمل الموضوعاتية وهيمنة العائلة اللغوية للموضوع، وتكاثر التنويعات الموضوعاتية، وبروز الكلمات المركزية (الكلمة الموضوع، الكلمة المفتاح، الكلمة العنوان، الكلمة الرمز، الكلمة المضادة للكلمة الموضوع)"[4]، وعليه انطلق "وغليسي" في ترجمته لهذا المفهوم رياضيا لعدة كلمات يصوغها بمعادلات مع تركيز عنايته بالكلمات "ذات االكثافة الدلالية

[1] – المصدر نفسه، ص229.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص229.

[3] – المصدر نفسه، ص232.

[4] – المصدر نفسه، ص232.

والثقل الموضوعاتي"[1]، وتجدر الإشارة إلى أنّ "وغليسي" قد حاول تعديل مفهوم "عبد الكريم حسن" للعائلة اللغوية التي تتمثل في مشتقات الكلمة ومرادفاتها والضمائر العائدة عليها، بعدما أقصى ما سمّاه "عبد الكريم حسن" بـ"القرابة المعنوية" لأنّه يراه مجرّد ترادف بعيد، مضيفا في مقابل ذلك عنصر "الضمير" إلى عناصر العائلة اللغوية"[2]، فهو لم يكتف بتتبع الإجراءات المنهجية لهذا الناقد، وإنّما إضافة نوع من التعديلات وابتكار إجراءات أخرى يراها الأنسب في التحليل الموضوعاتي.

كما تطرّق "وغليسي" إلى العناصر الموضوعاتية لرُهاب الموت من خلال تقديم عملية إحصائية عبر عدة عناصر نوردها في الجدول الآتي:[3]

العناصر الموضوعاتية لرهاب الموت	
الجمل الموضوعية	تحفل جدارية محمود درويش بطائفة من الجمل الدالة على موضوع الموت في اقترانه بموضوع الخوف الراسخ في الوعي الذاتي للشاعر.
العائلة اللغوية	يتمثل في تكرار كلمة الموت على السطح المعجمي للجدارية تكرارا لافتا، في هيئات لغوية مختلفة يتيحها مفهوم العائلة اللغوية؛ كالاشتقاق بشتى هيئاته النحوية والصرفية، والترادف، والضمائر.
الكلمات المركزية	تطرّق "وغليسي" من خلالها إلى العديد من العناصر، تتمثل في: -(الموت) كلمةً موضوعًا. -الكلمة المضادة للكلمة الموضوع ومفهوم (الطباق الموضوعاتي): رُغاب (الحياة) ورُهاب (الموت)؛ وقد ابتدع الناقد هنا (الكلمة المضادة للكلمة)

[1]- المصدر نفسه، ص233.

[2] - المصدر نفسه، ص232.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص235،...239.

	الموضوع) مفهوما إجرائيا جديدا يدعّم السلطة الدلالية للكلمة الموضوع، حيث اهتدى إليها بوحي من ج.ب.فيبر. -الكلمة العنوان – (الجدارية) معلّقة الخلود. -الكلمة الرمز والتعلّق برموز الخلود: تناول "وغليسي" هنا توظيف الجدارية لكلمات مشْبعة بموضوعها، مثقلة بإشعاعات دلالية خاطفة، في هيئة أسماء أعلام، تتخذها علامات رمزية تختزل الموضوع المركزي (رهاب الموت ورُغاب الحياة).

الجدول 2: العناصر الموضوعاتية لرُهاب الموت من خلال تقديم عملية إحصائية عبر عدة عناصر.

يختزل هذا الجدول مجموع العناصر الموضوعاتية لرهاب الموت التي تطرّق إليها "وغليسي"، حيث اشتملت على الجمل الموضوعاتية، والعائلة اللغوية، وكذا الكلمات المركزية التي تفرعت بدورها إلى عناصر أخرى قدّم من خلالها الناقد نماذج شعرية عديدة تجسد هذه المفاهيم الموضوعاتية، وقد تتبّع "وغليسي" ما ذهب إليه ج.ب.فيبر في دراسته لبعض الموضوعات.

كما قدّم الناقد أيضا دراسة للبنية العروضية لجدارية "درويش" حيث رأى أنّ هذا الشاعر قد بنى جداريته هذه "بناءً إيقاعيا متعدّدا، يستمد أسسَه العروضية من الجمع بين أربعة بحور شعرية مختلفة في النص الواحد (الكامل، المتقارب، المتدارك، الخفيف)"[1]، وقد رأى أنّ "التصارع الشعوري الذي يعتلج في أعماق الشاعر بين خوف من الموت ورغبة في الحياة قد انعكس على السطح العروضي للنّص بهذا التعدد الإيقاعي وإنّ هيمن عليه بحر الكامل... كأنّ الشاعر يعدّد أسباب حياته، وإن كان شعوره النفسي بالموت هو الشعور الواحد الغالب"[2]، إضافة إلى تقديمه لدراسة علل النقصان وعلل

[1] – المصدر نفسه، ص254.

[2] – المصدر نفسه، ص255، 256.

الزيادة، والتدوير وطول الجملة الشعرية[1]، كل هذه التمظهرات المنبثة في ثنايا النصوص الشعرية قدّمها "وغليسي" معتمدا على آلية الإحصاء.

ويؤكد "وغليسي" أنّ ذكريات الطفولة الأليمة "لـ (عام الرحيل) هي الذكرى الموضوعاتية التي تؤطّر العبقرية الشعرية لمحمود درويش، في صدورها عن (عقدة جلجامش)"[2]، حيث عانى الطفل محمود من مرارة العيش والتشتت وفاجعة الحروب والموت، كلّ هذا الألم عاش معه وتعايش على أعقابه فاستحال في أشعاره.

وختاما، يمكن القول أنّ "وغليسي" قد حاول، في مقاربته الموضوعاتية، الجمع بين منهج "ج.ب.فيبر" ومنهج "عبد الكريم حسن" إلّا أنّنا قد ألفيناه، في أكثر من موضع، يحاول تجاوز بعض مفاهيم "عبد الكريم حسن" واستحداث، مقابل ذلك، مفاهيم إجرائية أخرى.

كما استعان في دراسته بمنهج التحليل النفسي، وكذا الاعتماد على آليات التحليل البنيوي من خلال تطبيقها على جملة من النصوص الشعرية.

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص257،...260.

[2] – المصدر نفسه، ص269.

خـاتمة

خاتمة:

أثمر هذا البحث مجموعة من النتائج، تُلخص فيما يلي:

- شكّلت باكورة الإنتاج النقدي عند "يوسف وغليسي" المتمثلة في النقد الصحفي مسارا مهما في مشواره النقدي، خاصة أنّ الدراسات التي وقع اختيارنا عليها كتبت أثناء العشرية السوداء وهي المرحلة التي قلّت فيها الدراسات النقدية والأدبية للظروف التي عاشتها البلاد، ولكن ذلك لم يمنع "وغليسي" من الانصراف إلى الإبداع والكتابة.
- أثناء كتاباته في مجال النقد الصحفي تطرّق الناقد إلى مواضيع مختلفة وثرية اشتملت على أهم القضايا النقدية الأدبية، كما تناول عناصر العمل الأدبي معتمدا على الشرح والنقد والتفسير، كل هذا إضافة إلى مجموعة من القضايا والمواضيع الأخرى التي أخضعها للتحليل والنقد من خلال دراسته للتشكيل اللغوي والإيقاعي للعديد من النصوص الشعرية واستخراج العديد من الدوال الرمزية ودراسته للتقطيعات العروضية وكذا اختلاف البحور الشعرية... إضافة إلى إجراء مسحة سيميائية لبعض النصوص... فضلا عن تقديم ملاحظاته لبعض الهنات والأخطاء المنهجية التي وردت خلال تحليله لتلك النصوص، وذلك باستخراجها وتصويبها، وقد كان الطابع الغالب على مقالاته هو الطابع التحليلي النقدي.
- اعتمد الناقد في طرحه ونقده للمقالات على أساليب عديدة، منها الأسلوب الوصفي والتحليلي والخطابي وأيضا التهكمي... حيث ساهمت في التعبير عن المواضيع المختلفة التي تناولها في مقالاته..
- استخدم "وغليسي" في البناء الفني لهذه المقالات طريقة الهرم المعتدل، وهي كلّها تنتمي إلى نوع المقال النقدي الاستعراضي.
- شكّل المصطلح مشكلة من مشكلات العملية النقدية؛ بعدِّه الركيزة الأساسية التي يتم من خلالها تطبيق الممارسات الإبداعية، وهو العمود الذي يقوم به الخطاب

النقدي، لذلك كان لزاما التطرق إلى آليات صياغته والتعرّض إلى أهمّ الإشكاليات والعراقيل التي رافقت نقل المصطلحات من البيئة الغربية إلى البيئة العربية، ومحاولة الباحثين إيجاد مقابلات عربية ترادف المصطلح الأجنبي، وعليه تتبّعنا في هذا الفصل تطرّق وغليسي إلى إشكالية التعددية المصطلحية في الوطن العربي ومحاولة تقديم دراسة إحصائية له وكذا البحث عن سبل توحيده ومعالجة إشكالية تعدده، وقد خلصنا من خلال هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، نوردها فيما يأتي:

- استند وغليسي في تفضيله للمصطلحات، في أغلب الأحيان، إلى المعيار التداولي، فمع إقراره بقصور بعض المصطلحات المقابلة للمصطلح الأجنبي الأصل، من حيث التركيب اللغوي والمعجمي وكذا في البناء المعرفي لما يتضمّن المصطلح المقابل، إلّا أنّنا ألفيناه يرجّح معيار قبول المصطلح وفق تداوله وشيوعه بين عامة الباحثين والنقاد.
- رأى "وغليسي" أنّ المشكلة الأساسية التي تواجه المصطلح هي مشكلة الوعي به، فلا تقتصر الترجمات العربية على مجرد الترجمة والتعريب..، ولكن الأمر يتطلب قبل ذلك البحث عن المضان الفكرية والحمولة الثقافية المكوّنة لمصطلح أجنبي الأصل، وذلك حتى لا تبتعد الترجمة عن الجوهر المفهومي للمصطلح الأصل.
- كما رأى أنّ الإشكالية التي تواجه الناقد والمترجم في نقل المصطلحات وإيجاد مقابل لها في الثقافة العربية، هي إشكالية غياب التنسيق والاقتصار على الجهود الفردية في وضع المصطلح، وهو الأمر الذي خلّف تشتتا وارتباكا في أواسط الكتابات النقدية العربية، ونحن نرى، لمعالجة هذه الإشكالية، أنّه يلزم على الباحثين الانصراف إلى معالجة هذا الخلط الاصطلاحي من خلال الدعوة إلى توحيد المصطلحات من خلال الارتكاز على دور المجامع اللغوية العربية وكذا المؤسسات التي لها صلة بالتأليف والترجمة والتعريب في إطار الجهود الجماعية لتوحيد المصطلح، مع ضرورة مراعاة السياق الثقافي والمعرفي الذي أُنتِج ضمنه المصطلح الأصل تفاديا لتغيُّب الجوهر المفهومي والحمولة الدلالية لهذا المصطلح.

أتاحت لنا دراسة المناهج النقدية عند "وغليسي" الولوج إلى ممارساته التطبيقية، حيث وقع اختيارنا على خمسة مناهج (المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج البنيوي، المنهج السيميائي، المنهج الموضوعاتي)، وقد خلصنا من خلال دراسة مختلف هذه المناهج إلى مجموعة من الملاحظات، نبرزها فيما يأتي:

- كان تطبيق الناقد للمنهج التاريخي متوافقا مع العناصر التي اعتمدها "هيبوليت تين" كمؤثرات تؤثر في الأدب والمتمثلة في (البيئة، الجنس، العصر)؛ حيث تتبّع الناقد التسلسل التاريخي للمحطات النقدية في مؤلفاته قيد الدراسة (المقيّدة بهذا المنهج)، وإبراز عامل تأثير الزمن في مختلف هذه المحطات، إضافة إلى تأثير عامل البيئة التي يتشكل فيها الأدب. كما كانت مبررات الناقد المنهجية تميل إلى الموضوعية في الحكم على العمل الأدبي، وهذا ما تقتضيه الدراسات المتّكئة على هذا المنهج.
- كما لم يكتفِ "وغليسي" بتتبع المحطات النقدية عند "تين"، وإنّما نظر أيضا في تطبيق نقاد جزائريين وغيرهم لهذا المنهج.
- اقتفى الناقد في تطبيقه للمنهج النفسي على النصوص الشعرية خطوات "سيغموند فرويد" في التحليل النفسي، من خلال جملة من المبادئ، لعلّ أبرزها التركيز على أحلام المبدع وهواجسه من أجل الكشف عن البنية الدلالية المولّدة للنص، وتسليط الضوء على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية، إضافة إلى القول بأنّ الإبداع الأدبي محاولة لتعويض حالات نقص، أو عقد نفسية ترسبت في طفولة الكاتب، فتجلّت في كتاباته، وعليه حاول "وغليسي" الربط بين العمل الفني وبين التكوين النفسي للأديب والحالات العصابية التي تؤثر فيه. كما حاول الناقد التوسّط بين "فرويد" وبين "جاك لاكان" في الاعتماد على البنية اللغوية لفهم طبيعة اللاشعور في دراسته للمبدعين.
- أمّا في تطبيق المنهج البنيوي، فقد ركّز الناقد على التشكيل اللغوي، وجعله يحتل القسم الأكبر في دراسته من بين العناصر البنيوية الأخرى، وقد جسّد الناقد نظرية (موت المؤلف) التي أتى

بها "رولان بارت"، وذلك من خلال النظر إلى النص بمعزل عن مؤلفه وعن السياقات الخارجية الأخرى، والاكتفاء في مقابل ذلك ببنية النص وخصوصيته بِعدّها جوهر العملية الإبداعية.

- كانت دراسة الناقد في تطبيقه للمنهج السيميائي مرتكزة في قسط كبير منها على المبادئ السيميائية البيرسية؛ حيث جسّد ثلاثيته الشهيرة (الأيقون، المؤشر، الرمز) في تقسيمه للعلامات، إضافة إلى تطرّقه في دراسته إلى بعض المبادئ السوسيرية المتمثلة في الاهتمام باللغة والكشف عن وحداتها المعجمية وظواهرها الدلالية.

- ركّز الناقد في الممارسة الموضوعاتية بالاستناد على النسق البنيوي وشبكاته التعبيرية، على آلية الإحصاء بصفة متواترة والبحث عن الوحدات المعجمية المجسّدة لموضوع النص قيد الدراسة التي تساعد على استخلاص الدلالة المهيمنة أو الموضوع الرئيسي الذي يقوم عليه النص، وعليه، اعتمد "وغليسي" على آليات التحليل البنيوي من خلال دراسته للبنية المعجمية المجسّدة للنص ورصدها عبر جداول إحصائية ومخططات لاستخلاص الفكرة المهيمنة.

- تتبّع "وغليسي" منهج "عبد الكريم حسن" في الموضوعاتية من خلال مجموعة من المبادئ والخطوات الإجرائية، ومن بينها: تجسيده لعملية التفريع الموضوعاتي التي طبّقها على العديد من النصوص الشعرية كمقابل لمصطلح (التشجير) الذي اصطنعه هذا الناقد، وقد حاول "وغليسي" تجاوز بعض مبادئ "عبد الكريم حسن".

- كما تتبّع منهج "جون بول فيبر" في اهتمامه بمرحلة الطفولة وعَدّها المرحلة التي تؤثر في تكوين الكاتب النفسية، حيث تُستخلص من خلالها العناصر الأساسية للموضوعاتية، وقد اصطلح عليها فيبر بـ: (عمر الذكرى الموضوعاتية).

- استعان الناقد في هذا المنهج (الموضوعاتي) بالتحليل النفسي أثناء دراسته لمركب النقص/ عقدة الدونية التي تشكل القاعدة الأساسية لعلم النفس الفرداني بزعامة ألفريد آدلر، وكذا في دراسته لآلية التماهي.. ويبدو أنّ هذا ما يفسّر ارتباط الموضوعاتية في مسارها المنهجي والتاريخي

بالتحليل النفسي، كما اعتمد في تطبيقاته الإجرائية على آليات التحليل البنيوي، فالنقد الموضوعاتي عند "وغليسي" كان منفتحا على آليات التحليل البنيوي وكذا النفسي.

- أما فيما يتعلق بالجنس الأدبي الذي استقطب الممارسة النقدية ليوسف وغليسي؛ فتمثل في النص الشعري، وإن كانت بعض دراساته قد خصت أعمالا قصصية وروائية.

ملحق:

يوسف وغليسي: الإنسان والناقد والمبدع

السيرة الذاتية والعلمية والإبداعية

الدكتور يوسف وغليسي

أستاذ التعليم العالي بقسم الآداب واللغة العربية

كلية الآداب واللغات

جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة 1

الجمهورية الجزائرية

معلومات عامة

- **الاسم واللقب**: يوسف وغليسي ***(OUGHLICI YOUCEF)***
- **الاسم الثلاثي**: يوسف وغليسي بن سعيد.
- **تاريخ الازدياد ومكانه**: 31-05-1970 بأم الطوب – ولاية سكيكدة.
- **المهنة الحالية**: أستاذ بجامعة الإخوة منتوري– قسنطينة 1
- **الشهادة العلمية**: دكتوراه الدولة في الآداب.
- **البريد الإلكتروني**:*oughlici_you@yahoo.fr*

الشهادات العلمية

- **بكالوريا** آداب (بتقدير: قريب من الجيد، أحسن معدل في شعبته على مستوى الثانوية): 1989 – ثانوية تمالوس الجديدة.
- **ليسانس** أدب عربي (أحسن معدل في الدفعة): 1993 – جامعة قسنطينة.
- **ماجستير** (بتقدير: مشرف جدا): 1996 – جامعة قسنطينة، عن رسالة بعنوان: **إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية**، أشرف عليها أ.د. الأخضر عيكوس.
- **دكتوراه** دولة (بتقدير: مشرف جدا مع تهنئة اللجنة والتوصية بطبع الرسالة): 2005- جامعة وهران، عن أطروحة بعنوان: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، *أشرف عليها أ.د. عبد الملك مرتاض.*

التدرّج في الرتب العلمية والبحثية

أ. **الرتب العلمية:**

- ✓ أستاذ مساعد متعاقد (1996)
- ✓ أستاذ مساعد متعاقد في إطار الخدمة الوطنية (1997)
- ✓ أستاذ مساعد متربّص (1999)
- ✓ أستاذ مساعد مكلّف بالدروس (2002)
- ✓ أستاذ محاضر (2005)

✓ أستاذ التعليم العالي (2010)

ب. الرتب البحثية:

✓ أستاذ ملحق بالبحث (1996)

✓ أستاذ مكلّف بالبحث (2005)

✓ أستاذ باحث (2007)

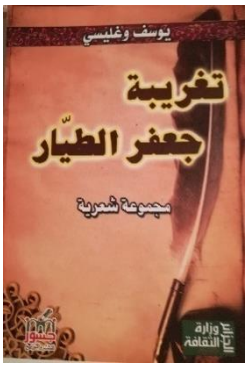
✓ مدير بحث (2011).

المنجزات العلمية

أ. الكتب المنشورة:

1- ***أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار*** (مجموعة شعرية)، دار الهدى، عين أمليلة، 1995. (110 صفحة)

2- ***تغريبة جعفر الطيار*** (مجموعة شعرية)، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة،



2000. ط2، دار بهاء الدين، قسنطينة، 2003. (77 صفحة)، ط3، دار جسور، الجزائر، 2013. (88 صفحة).

3- ***تباريح اللحن الأخضر*** "Torments of the green melody"، ترجمة: حسن دواس، منشورات أمواج، سكيكدة، 2005.

4- ***همسات للريح وأخرى للمطر***صدر بثلاث لغات: العربية، والإنجليزية (تر. حسن دواس)، والتركية (تر.YeşilŞarkininEziyeti)، **منشورات الأمير خالد، الجزائر، 2015 (68 ص)**.

5- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (142 صفحة)

6- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (222 صفحة)

7- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة قسنطينة، 2005. (133 صفحة)

8- الشعريات والسرديات- قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2006. (159 صفحة)

9- التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري- كلام المنهج.. فعل الكلام، دار الريحانة، الجزائر، 2007. (125 صفحة)

10- مناهج النقد الأدبي- مفاهيمها وأسسها.. تاريخها وروادها.. وتطبيقاتها العربية، دار جسور، الجزائر، 2007.

ط2، 2009 (197 صفحة)

ط3، 2010. (197 صفحة)

11- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، 2008. (543 صفحة)

ط2، 2012.

12- خطاب التأنيث – دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات المهرجان الوطني الثقافي للشعر النسوي، وزارة الثقافة، 2008 (486 صفحة)

ط2، دار جسور، الجزائر، 2013 (301 ص)

13- في ظلال النصوص- تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009. (367 صفحة)

ط2، 2012.

14. ***لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970-1990)***، دار جسور، الجزائر، 2017 (116 ص).

وقد صدرت طبعته الأولى (بعنوان مغاير)، عن دار المعرفة، الجزائر، 2004 (156 صفحة)

15- ***على مشارف النص- نصوص موازية***، دار جسور، الجزائر، 2017. (207ص).

16- ***التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري***- بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات لتطبيقه، دار جسور، الجزائر، 2017، (281 ص).

ب. الكتب الجماعية:

1-سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001.

2- النقد العربي المعاصر - المرجع والتلقي، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2004.

3- السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الرابع، منشورات قسم الأدب العربي- كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 28- 29 نوفمبر 2006.

4- النقد السوسيولوجي، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007.

5- السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، جامعة بسكرة، نوفمبر 2008.

6- قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية - النظرية والتطبيق، منشورات جامعة الملك سعود، السعودية، 2010.

7- الأستاذ الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة، عالم الكتب، القاهرة، 2016.

8- أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب، وهران، 2005.

9- دراسات في التراث والحداثة، منشورات جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2016.

10- عاشق الضاد (قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض)، إعداد وتنسيق: يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018.

ج. مقدمات الكتب:

كتب مقدمات مجموعة من المؤلفات، منها:

1- مقدمة ديوان ملصقات (للشاعر عز الدين ميهوبي)، ط1، منشورات أصالة، سطيف، 1997، ص ص07-25.

2- مراجعة وتقديم لترجمة كتاب النقد والنظرية الأدبية (تأليف كريس بولديك، ترجمة خميس بوغرارة)، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004، ص 01-07.

3- مقدمة كتاب مفتاح العروض والقافية (للأستاذ ناصر لوحيشي)، دار الهداية، قسنطينة، 2003، ص ص 07-10.

4- مقدمة كتاب المضمون العاطفي في نشيد قسما للشاعر الجزائري مفدي زكريا –دراسة أسلوبية (للأستاذ خليفة)، ط1، رابطة القلم، سطيف، 2003، ص 05-08.

5- مقدمة كتاب العجائبية في أدب الرحلات (للأستاذة الخامسة علاوي)، الجزائر، 2006، ص أ-و، ط2، دار السويدي، أبو ظبي، 2011، ص 221-225.

6- مقدمة ديوان أغنيات من حريق الحشا (للشاعر المغربي ميلود لقاح)، وجدة، 2006، ص3-7.

7- مقدمة ديوان الشفاعات (للشاعر عاشور بوكلوة)، الجزائر، 2006، ص 5-10.

8- مقدمة رواية (الحلاج وزغاريد الدماء) للروائي محفوظ كحوال، الجزائر،2007، ص8-9.

9- مقدمة ديوان (تجليات في زمن المنفى) للشاعر محمد شايطة، الجزائر،2007، ص9-13

10- مقدمة ديوان (للحزن ملائكة تحرسه) للشاعرة خالدية جاب الله، الجزائر، 2009، ص 5-8.

11- مقدمة ديوان (فجر الندى) للشاعر ناصر لوحيشي، الجزائر، 2007. ص 9-14.

12- مقدمة كتاب (أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري) للدكتور ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 1-2.

13- مقدمة الأعمال السردية الكاملة للدكتور عبد المالك مرتاض (إعداد وتقديم وتوثيق وتعليق)، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2012، ص 5-54.

14- مقدمة كتاب (المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر) لعز الدين جلاوجي، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص 3-6.

15- مقدمة ديوان (وجهين) للشاعر محمد الأمين حجاج، منشورات فاصلة، قسنطينة، 2013، ص 7- 10.

16- مقدمة ديوان (ساحل وزهرة) للشاعرة زهرة بلعاليا، منشورات روابي للثقافة والإعلام، 2015، ص 7-11.

17- مقدمة ديوان (الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر) للشاعرة وسيلة بوسيس، دار الألمعية، قسنطينة، 2017.

د- المقالات في الدوريات:

1- الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: مجلة "**عالم الفكر**" (فكرية فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت)، المجلد 32، العدد 01، يوليو- سبتمبر 2003، ص 177-210.

2- تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة-بحث في حفريات المصطلح: مجلة "**عالم الفكر**"، الكويت، مجلد 37، ع 03، يناير- مارس 2009، ص07-44.

3- فقه المصطلح النقدي الجديد: مجلة "**علامات في النقد**" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية)، المجلد 14، الجزء 55، مارس 2005، ص 315-328.

4- مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي: "**علامات في النقد**" (عدد خاص بالمصطلح النقدي)، مجلد 16، جزء 64، فيفري 2008، ص 189-211.

5- الأشكال الجديدة للنحت ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة: مجلة "**مجمع اللغة العربية الأردني**"، س 32، ع 47، كانون الثاني –حزيران 2008، ص 145-170.

6- رسائل العلامة محمد الخضر حسين: مجلة "**مجمع اللغة العربية بدمشق**" (مجلة محكّمة فصلية، دمشق)، المجلد 84، الجزء 4، تشرين الأول 2009، ص 991-1010.

7- آلية الاشتقاق ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة: مجلة "**الدراسات اللغوية**" (فصلية محكمة تعنى بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض)، تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية، مجلد 9، ع 1، يناير- مارس 2007، ص 85-118.

8- إشكالية تعريب المصطلحات النقدية واللسانية الحديثة: مجلة "**الدراسات اللغوية**"، السعودية، مجلد 10، ع04، أكتوبر-ديسمبر2008، ص 41-75.

9- الماهية الاصطلاحية من علم المصطلح إلى فقهه بين العرب والغربيين: مجلة "**الدراسات اللغوية**" (مجلة سنوية متخصصة في علوم اللغة العربية، يصدرها مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري- قسنطينة)، ع 04، 2007، ص 18-47.

10- البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية –بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي: مجلة **الدراسات اللغوية**، (جامعة قسنطينة)، العدد 06، 2010، ص 259- 294.

11- آلية الإحياء في التنمية الاصطلاحية العربية المعاصرة وإشكالية التعبير بالتراث عن روح العصر النقدي: مجلة **الدراسات اللغوية**، (جامعة قسنطينة)، العدد 07، 2011، ص 261- 276.

12- التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر: مجلة "**قوافل**" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بالرياض، السعودية)، السنة 05، المجلد 05 العدد 09، 1997 ص ص 53-66.

13- هجرة المصطلح السيميائي: مجلة "**الحياة الثقافية**" (ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة التونسية)، السنة 27، العدد 133، مارس 2002، ص 21-27.

14- سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي: مجلة "**الحياة الثقافية**" (تونس)، السنة 28، العدد 147، سبتمبر 2003، ص 121-131.

15- علم الكتابة (الغراماتولوجيا) في الفكر التفكيكي المعاصر – قراءة اصطلاحية: مجلة "**الآداب الأجنبية**" (اتحاد الكتاب العرب – دمشق)، عدد 129، شتاء 2007.

16- إسلامية الرؤيا وكرنفالية التشكيل في شعر محمد علي الرباوي: مجلة "**المشكاة**" (فصلية تصدر عن المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، المغرب)، المجلد 10، العدد40، خريف 2002، ص 55-63.

17- السردية- قراءة اصطلاحية: مجلة "**البيان**"، مجلة (أدبية ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت)، عدد 401، ديسمبر 2003، ص 44-48.

18- المنهج التكاملي في النقد الأدبي– الممكن والمستحيل: مجلة "**البيان**" (الكويت)، عدد425، ديسمبر 2005، ص 9-18.

19- آلية المجاز في توليد المصطلحات النقدية المعاصرة- قراءة في نماذج اصطلاحية مجازية، مجلة "**البيان**" (الكويت)، عدد448، نوفمبر 2007، ص 6-15.

20- التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر:"**الآداب**" (مجلة علمية متخصصة ومحكّمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة)، ع 09، 2008، ص 174-210.

21- الثقافة العربية التفكيكية والنقد: مجلة "**كتابات معاصرة**"(بيروت)، المجلد 16، العدد 63، آذار –نيسان 2007، ص 111 – 117.

22- استراحة نثرية على ضفاف تغريبة شعرية: مجلة " **عَمَّان** " (ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمان الكبرى، الأردن)، العدد 71، أيار 2001 ص 50-53.

23- مناورات نقدية – محمد بلقاسم خمار يعزف مواويل الوطن ويعانق أحلامه الهاربة: مجلة "**عمان**" (الأردن)، العدد 84، حزيران 2002، ص 42-44.

24- المسار والمنعطف – قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية: مجلة "**عمّان**" (الأردن)، عدد 122، آب 2005، ص 50 -60.

25- الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر: مجلة "**عمّان**"، عدد139، كانون الثاني 2007، ص 82- 83.

26- عبد الله العشي العارف بالشعر.. شاعر العرفان: "**عمّان**"، الأردن، ع 152، شباط 2008، ص 10-14.

27- المصطلح ومشكلة الترجمة في خطاب ما بعد البنيوية: مجلة "**الخطاب**" (دورية أكاديمية محكّمة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو)، ع 02، ماي 2007، ص 359-368.

28- شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة: مجلة "**الخطاب**"، ع 03، ماي 2008، ص 193-199.

29- المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح: مجلة "**الد (ا) ص**" (علمية محكمة تصدر عن جامعة جيجل – الجزائر)، عدد 07، مارس 2007، ص 17- 34.

30- تعريب المصطلحات النقدية المعاصرة - حق الاقتراض وهاجس العوربة: "**مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية**" (دورية علمية محكمة متخصصة في الأبحاث والدراسات الأدبية والاجتماعية، جامعة فرحات عباس - سطيف)، العدد 9.

31- السردية والسرديات– قراءة اصطلاحية: مجلة "**السرديات**" (محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 01، جانفي 2004، ص 09-15.

32- السيميائية السردية وقضايا المصطلح:"**مجلة السرديات**" (دورية علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 2، 2008، ص 73-88.

33- الأدب السياحي ونصوص الهجرة:"**مجلة السرديات**" (دورية علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 3، 2009.

34- تجربة الكتابة الشعرية للأطفال في الجزائر – (أناشيد النصر) نموذجا: مجلة "**آمال**" (تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر)، العدد 66، سنة 1999، ص 13-42.

35- "كسور الوجه"... قراءة في مرآة الشاعرة حبيبة محمدي: مجلة "**الكتابة**" (تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، العدد 02، 1999، ص 21-23.

36- جماليات التناص مجلة "**الثقافة**" (تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر)، السنة 19، العدد 104، سبتمبر – أكتوبر 1994، ص 137-162.

37- الثورة التحريرية.. تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية: مجلة "**الثقافة**" (الجزائر)، السنة 20، العدد 108، ماي –جوان 1995، ص 13-32.

38- حول تجربتي مع الجوائز الأدبية، مجلة "**الثقافة**"، العدد 02 (السلسلة الجديدة)، مارس 2004، ص 13.

39- الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي الكلاسيكي الجديد أوالحداثي المرتدّ: مجلة "**الثقافة**" (الجزائر)، عدد 09، يناير 2007، ص200 -207.

40- قصيدة الأطفال في شعر محمد الأخضر السائحي:"**واحة الثقافة**" (مجلة فصلية تصدرها مديرية الثقافة لولاية ورقلة)، عدد خاص بالملتقى الدولي الثاني محمد الأخضر السائحي، العدد 0، جانفي 2009، ص 73-85.

41- علم الكتابة، مجلة (**دراسات أدبية وإنسانية**)، فكرية محكمة يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، العدد 05، مارس 2009، ص 91-101.

42- الأدب النسوي-غواية التأنيث وفتنة المصطلح، ضمن أعمال المهرجان الثقافي الوطني الأوّل للشعر النسوي 2008، منشورات محافظة المهرجان، وزارة الثقافة، 2010، ص 58-67.

43- الرحلة المكية.. رحلة العمر، ضمن (أصداء الندوة الدولية: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية)، جامعة الملك سعود، الرياض، 2010، ص 63-70.

44- البنيوية التكوينية في النقد العربي الجديد- قراءة اصطلاحية: ضمن كتاب (**النقد السوسيولوجي**)، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007، ص 153-162.

45- الإحصاء وعواقبه المنهجية في الممارسات النقدية الجزائرية المعاصرة، ضمن كتاب (أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر)، أعمال اليوم الدراسي حول الدروب الراهنة للنقد الأدبي في الجزائر، الكراسك– وهران، 2005، ص 33-55.

46- العلامة سعد مصلوح ناقدا لسانيا، ضمن كتاب تذكاري جماعي (الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة 2016، ص 410-429.

47- الشاعر الذي "لا تستحي أن تصفعه": مجلة (**إبداع**)، مجلة أدبية تصدر كل شهرين عن رابطة إبداع الثقافية الوطنية وجامعة قسنطينة، العدد 01، يناير- فبراير، 2002، ص 04-05.

48- وقفات نقدية على أطلال الشاعر خضر بدور: مجلة (**إبداع**)، العدد 02، مارس – أفريل، 2002، ص 20-28.

49- نكبة البحث التونسي مع (الطالب -الجزائري- المنكوب)، مجلة (**إبداع**)، العدد 03، مايو– يونيو، 2002، ص 31-33.

50- استراتيجية اللامنهج في الخطاب النقدي العربي الجديد، ضمن أعمال (الندوة الدولية: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية، النظرية والتطبيق)، جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية، 2010، ص 55 – 65.

51- كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية أحمد رضا حوحو في مرايا النقد، مجلة كتارا الدولية للرواية (سرديات)، العدد01، أكتوبر2020

هـ – المقالات الأدبية والنقدية في الصحف الوطنية:

1. الوجودية السارترية: **أضواء** (أسبوعية وطنية)، ع 203، 22. 10. 1987.

2. لغة المسرح: **أضواء**، ع 224، 10. 03. 1988.

3. الحرية بين الدين والدنيا: **أضواء**، ع 229، 14. 04. 1988.

4. قراءة نقدية في قصيدة (الحبّ المتوحش) لكمال قرور، **أضواء**، ع 230، 21. 04. 1988.

5. الكتابة العربية.. إلى أين؟: **أضواء**، العدد نفسه.

6. قراءة نقدية في قصيدة (أطفال القدس) لمحمد بن يحيى: **أضواء**، ع 235، 26. 05. 1988.

7. قراءة نقدية في قصيدة (حنين) لمحمد شايطة: **أضواء**، ع 246، 11. 08. 1988.

8. قراءة نقدية في قصيدة (لحن الهديل) لمسعودة لعريط: **أضواء**، جويلية 1988.

9. المرأة.. الحبّ.. الدهر في إبداعات مالك بوذيبة: **أضواء**، ع250، 08. 09. 1988.

10. رحلة أدبية مع (رحيل إلى مرافئ الأحزان) لمحمد شايطة: **أضواء**، ع 272، 09. 02. 1989.

11. التزام أم إلزام؟: **أضواء**، ع 274، 23. 02. 1989.

12. دراسة وستّ قصائد: **أضواء**، ع 275، 02. 03. 1989.

13. شارف عامر بين الرؤية والرؤيا: **أضواء**، ع 308، 19. 10. 1989.

14. الأدب في توديع عبد الله بوخالفة: **أضواء**، ع 358، 04. 10. 1990.

15. نقد النقد: **الشعب (يومية وطنية)**، ع 7817، 24. 12. 1988.

16. الغموض الشعري بين نعم ولا: **الشعب**، ع 7864، 25. 02. 1989.

17. خلفيات الحزن وأبعاده في إبداعات الشاعر محمد شايطة: **الشعب**، ع 8162، 27. 01. 1990.

18. تضاريس نقدية لقصيدة (سيرتا): **الشعب**، ع 8186، 23-24 فيفري.1990.

19. محاولة اقتراب من النص الشعري الجزائري الجديد: **الشعب**، ع 8321، 03-04 أوت 1990.

20. حين ينحرف قطار النقد عن سكّته: **المساء (يومية وطنية)**، ع 1004، 19. 12. 1988.

21. العرض الإشهاري بين (مصايف) و(رماني)، ومغالطات (فوغالي): **المساء**، ع 1038، 27. 01. 1989.

22. قراءة نقدية في قصيدة (في دمي عشق الجزائر) لأحمد أمين- أهي قصيدة شاعر أم نظم شعرور؟!: **المساء**، ع 1122، 08. 05. 1989.

23. ثورة القصيدة وقصيدة الثورة: **المساء**، 06. 04. 1997.

24. بين السبعينيات والثمانينيات إلى متى هذا الجفاء؟: **المساء**، ع 1292، 20. 11. 1989.

25. مفدي زكريا بين ثورة الشعر وشعر الثورة: **المجاهد الأسبوعي (أسبوعية وطنية)**، في حلقتين: ح 1، ع 1545، 16. 03. 1990، ح 2، 1546، 23. 03. 1990.

26. الأغنية العاطفية: **النصر (يومية وطنية)**، ع 3410، 21. 09. 1987.

27. استنطاق لمقال (في الرداءة وفي أمية القراءة): **النصر**، ع 4925، 13. 09. 1989.

28. (الذكريات العالقة) قصة بلا حدث أوسفينة بلا شراع: **النصر**، ع 5121، 30. 04. 1990.

29. البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي: **النصر**، 07. 06. 1998.

30. (لحظة وشعاع) للشاعر ناصر لوحيشي: **النصر**، ع 392، 01. 07. 1998.

31. استراحة نثرية على ضفاف (تغريبة) شعرية- سيرة إبداعية: **النصر**، في حلقتين: ح1، 24. 12. 2000، ح2، 21. 01. 2001.

32. الحب والزمن في كتابات حمامة العماري: **المنبر (أسبوعية وطنية)**، ع 15، 17. 07. 1991.

33. صراع الأجيال في الأدب الجزائري المعاصر: **النور (أسبوعية وطنية)**، ع 23، 09. 09. 1991.

34. (شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق) زردة مصرية على شرف الشعر الجزائري في زمن الواقعية الاشتراكية: **النور**، ع 24، 16. 09. 1991.

35. الحداثة والأفق المسدود: **النور**، ع 28، 14. 10. 1991.

36. الالتزام الملزم**!**:**النور**، ع 32، 11. 11. 1991.

37. لغة القرآن وبيرسترويكا الحداثة: **النور**، ع 36، 09. 12. 1991.

38. سيبويه والفراهيدي في متحف الشعر: **النور**، ع 38، 23. 12. 1991.

39. الحداثة والقفزة المزعومة: **النور**، ع 39، 30. 12. 1991.

40. سرقة شعرية – والسارقون والسارقات فاكسروا أقلامهم: **النور**، ع 51، 30. 03. 1992.

41. (ليل وحلم ونوارس) للقاص علال سنقوقة: **النور**، ع 57، 11. 05. 1992.

42. رحلة مع (السفر في الكلمات) للشاعر عقاب بلخير: **النور**، ع 59، 25. 05. 1992.

43. بين لافتات أحمد مطر وسمعيات بريان باتن-دراسة مقارنة: **النور**، دراسة في حلقتين، ح1، ع 67، 13. 07. 1992، ح2، ع 68، 27. 07. 1992.

44. الإسلام وأصول الحكم.. قراءة في أخطر كتاب شهده تاريخ الفكر الإسلامي: **النور**، دراسة مطوّلة في خمس حلقات: ح1، ع 43، 03. 02. 1992، ح5، ع 52، 06. 04. 1992.

45. الشاعر محمود بن حمودة يعود مع (رياح العودة): **النور**، 03. 08. 1992.

46. الدكتور زكي مبارك الملاكم الأدبي المغضوب عليه: **النور**، ع 74، 07. 09. 1992.

47. مدخل إلى مسرح العبث: **الأصيل (يومية وطنية)**، دراسة في حلقتين، ح 1، 14. 08. 1994، ح 2، 15. 08. 1994.

48. ظاهرة البديع في الشعر العربي- عرض وتحليل: **الأصيل**، 24. 07. 1995.

49. تأشيرة (سفر شاق) للشاعر نور الدين درويش: **الحياة (أسبوعية وطنية)**، ع 80، 20-26، 03. 1993.

50. الأركان الأدبية في وسائلنا الإعلامية: **الحياة**، ع 101، 29 أوت- 04 سبتمبر 1993.

51. تطاول مشرقي آخر على شعرنا الجزائري: **الحياة**، ع 102، 05-11 سبتمبر 1993.

52. قراءة في مذكرات الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور: **الحياة**، دراسة في حلقتين: ح1، ع 102، 05-11 سبتمبر 1993، ح 2، ع 103، 12-18 سبتمبر 1993.

53. متصوّفة آخر الزمان: **الحياة**، ع 98، 08-14 أوت 1993.

54. سرقة نقدية- هل أتاك حديث المكاس؟: **الحياة**، ع 109، 24- 30 أكتوبر 1993.

55. (لو أنت تدري كم أحبك) للشاعر عبد الكريم قذيفة: **الحياة**، ع 96، 25-30 جويلية 1993.

56. عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة: **الحياة**، ع 113، 21-27 نوفمبر 1993.

57. الفن المسرحي: **الحياة**، ع 117، 19-25 ديسمبر 1993.

58. قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي): **الحياة**، ع 115، 05-11 ديسمبر 1993.

59. الشاعر خضر بدور يقطف (أزهار الحنين): **الحياة**، ع 122، 23-29 جانفي 1994.

60. يسألونك عن القصيدة (الخنفشارية): **الحياة**، ع 126، 20-26 فيفري 1994.

61. (لن أحيد عنك) للكاتبة ياسمينة جغلول- أو حين تثور الأنثى: **الحياة**، ع 133، 17 -23 أفريل 1994.

62. (عراجين الحنين) للشاعر الأخضر فلوس: **الحياة**، ع 145، 10-16 جويلية 1994.

63. الخاطرة.. الفن المغضوب عليه: **الحياة**، ع143، 26 جوان – 02 جويلية 1994.

64. (حبارة) للقاص جمال فوغالي– حين يغرّد طائر الشعر على أفنان القصة: **الحياة**، ع135، 01- 07 ماي 1994.

65. القصيدة المستوردة: **الحياة**، ع 150، 14-20 أوت 1994.

66. بنية الخطاب الأدبي، لـ: "حسين خمري" – عرض ونقد: **الحياة**، ع 149، 07- 13 أوت 1994.

67. (رؤى الساعة الصفر) للشاعر عبد الوهاب زيد: **الحياة**، ع 152، 17- 24 سبتمبر 1994.

68. الشاعرة الجزائرية حبيبة محمدي بين المملكة والمنفى: **الحياة**، ع 154، 02-07 أكتوبر 1994.

69. (نبيّ الرمل) يكفر بربّه: **الحياة**، العدد نفسه.

70. الدلالات الصوفية في (رباعيات آخر الليل) للشاعر عبد الله حمادي: **الحياة**، دراسة في حلقتين: ح 1، ع 165، 18-25 ديسمبر 1994، ح 2، ع 166، 25 ديسمبر- 01 جانفي 1995.

71. (لمن تهتف الحناجر) للقاص عزالدين جلاوجي: **الحياة**، ع 170، 04-10 فيفري1995.

72. محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب): **الحياة**، ع 171، 11- 17 فيفري 1995.

73. صورة الحاكم العربي في عيون الشعراء: **الحياة**، ع 172، 18-24 فيفري 1995.

74. (الرؤيا والتأويل) للدكتور عبد القادر فيدوح – بين (الرؤيا) الشعرية الانتقائية والمنهجية (التأويلية) المتسيّبة: **الحياة**، ع 172، العدد نفسه.

75. (أوّل الغيث) للشاعر المغربي محمد علي الرباوي: **الحياة**، ع 174، 04-10 مارس 1995. (سفينة نوح) للشاعرة ليلى العجرمي: **الحياة**، ع 176، 25-31 مارس 1995.

76. (اصطلاح الوهم) للشاعر مصطفى دحية: **الحياة**، ع 177، 01-06 أفريل 1995.

77. خطبة الوداع: **الحياة**، ع 181، 29 أفريل- 05 ماي 1995.

78. الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة: **الشروق اليومي (يومية وطنية)**، ع1573، 29. 12. 2005.

79. "المكاس" في قفص الاتهام: **الشروق الثقافي (أسبوعية ثقافية وطنية)**، ع 19، 02-09 ديسمبر 1993.

80. الخطأ اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر: **البيان (أسبوعية وطنية)**، ع23، 03-09 أوت 1994.

و- النصوص الإبداعية:

نشر قصائد كثيرة في الصحف والمجلات الوطنية، وأخرى في مجلات عربية معروفة كـ: الفيصل (السعودية)، المجلة العربية (السعودية)، الأدب الإسلامي (السعودية)، الرافد (الإمارات العربية المتحدة)،....

المناصب والعضويات

- صحفي متعاون في بعض الصحف الوطنية (النور، الحياة، الأصيل) خلال الفترة (1991-1994).
- رئيس تحرير أسبوعية "الحياة " (1994-1995).
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.
- عضو مؤسس لرابطة (إبداع) الثقافة الوطنية سنة 1990، ورئيس فريقها النقدي.
- عضو مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة، ورئيس فرقة بحث (شعرية السرد)، ومدير تحرير مجلته (السرديات).
- عضو مشارك في مخبر الدراسات التراثية بجامعة قسنطينة.
- عضو اللجنة الثقافية لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة.
- كاتب الدورة التدريبية في علم العروض والتذوق الشعري، التي نظمتها مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية (قسنطينة)، 2006-2007
- عضو لجان تحكيم جوائز أدبية وطنية مختلفة.

- عضو الهيئة الاستشارية والعلمية لكثير من المجلات الجامعية والثقافية الوطنية.
- قارئ خبير في مجلات علمية محكمة تصدرها جامعات جزائرية مختلفة.
- قارئ خبير في مجلات عربية مختلفة.
- مستشار رئيس الديوان الوطني للثقافة والإعلام، مكلف بالإسهام في تحضير عكاظية الجزائر للشعر العربي، 2010.
- عضو المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات (منذ 2011).
- رئيس اللجنة العلمية لقسم الآداب واللغة العربية (منذ ديسمبر 2012).
- مسؤول اختصاص (الأدب العربي الحديث والمعاصر)، في قسم الماستر بجامعة الإخوة منتوري– قسنطينة، منذ ديسمبر 2012 إلى اليوم.
- عضو"اللجنة الوطنية لتقييم المؤسسات العمومية ذات الطابع العلمي والثقافي والمهني ومؤسسات التعليم العالي الأخرى" على مستوى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، منذ جويلية 2015.
- خبير لدى المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، وعضو بصفة (مقرّر) في لجنة "ازدهار اللغة العربية"، منذ أكتوبر 2016.
- عضو لجنة القراءة لبرنامج دعم نشر كتاب (قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015)، على مستوى وزارة الثقافة.
- عضو لجنة دائرة الكتاب والأدب، والمشرف العام على أيام قسنطينة الأدبية، ضمن محافظة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.
- خبير في الندوة الجهوية لجامعات الشرق الجزائري، الخاصة بتقييم مشاريع الدكتوراه (جوان 2017).

التأطير العلمي والبيداغوجي

- أشرف خلال الفترة الممتدة بين 1997-2017على:
  - ✓ 80 مذكرة ليسانس.
  - ✓ 37 مذكرة ماستر (نوقشت جميعها).
  - ✓ 11 مذكرة ماجستير (نوقشت جميعها).
  - ✓ 29 رسالة دكتوراه (نوقشت منها ستّ رسائل).
- شارك في مناقشة ما يربو على 100 رسالة ماجستير ودكتوراه، في 17 جامعة جزائرية.
- شارك في لجان تأهيل 18 دكتورا جزائريا إلى رتبة (أستاذ محاضر أ) بجامعات وطنية مختلفة.
- شارك ضمن اللجنة الدائمة للترقيات العلمية بجامعة الملك عبد العزيز –جدة– السعودية في فحص الإنتاج العلمي لأربعة دكاترة سعوديين قصد ترقيتهم إلى رتبتي (أستاذ مشارك) و(أستاذ).
- أعدّ عشرات تقارير الخبرة حول مشاريع بحوث دكتوراه العلوم.
- أطّر طلبة التدرّج وما بعد التدرّج في جامعته الأصلية، وفي جامعات وطنية أخرى (جيجل، أمّ البواقي، الأمير عبد القادر بقسنطينة،...)، بتدريس مواد علمية مختلفة: العروض وموسيقى الشعر، الأدب الجزائري، النقد الحديث، النقد المعاصر، المدارس النقدية، مناهج النقد، الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، المصطلحية، إشكالية المصطلح النقدي، إشكالية البحث،...

الملتقيات العلمية

1. شارك في عشرات الملتقيات العلمية والثقافية التي نظمتها مختلف الجامعات والهيئات الثقافية الوطنية والدولية...

الجوائز والتكريمات

أحرز ما يربو على عشرين جائزة وطنية وعربية، منها:

- جائزة الشيخ زايد للكتاب، فرع المؤلف الشاب (2009).
- كرّمه فخامة رئيس الجمهورية الجزائرية (السيد عبد العزيز بوتفليقة) رفقة أحد عشر أستاذا جامعيا من صفوة أساتذة التعليم العالي، باعتباره الأول على دفعة الاختصاص (الآداب واللغات) في مصف تلك الدرجة، وذلك خلال افتتاح السنة الجامعية بجامعة الأغواط في 14 ديسمبر 2011.
- جائزة سعاد الصباح الكويتية (1995) في الشعر؛ عن مجموعته (حديث الريح والصفصاف).
- جائزة وزارة الثقافة، التي نالها 08 مرات كاملة خلال الفترة 1993-2002: ستّ مرات في الدراسات النقدية، ومرتين اثنتين في الشعر.
- جائزة بختي بن عودة النقدية (1996)، مع وسام الاستحقاق الثقافي لمدينة العلمة.
- جائزة محمد بوشحيط النقدية – سكيكدة (2000).
- جائزة مهرجان محمد العيد آل خليفة في الشعر- بسكرة (1992).

- جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين لأحسن مخطوط شعري (2000)؛ عن مجموعته (تغريبة جعفر الطيار).
- وسام الربيع للإبداع، من جمعية الحداثة (2005).
- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، جمعية الجاحظية (2005).
- الميدالية العالمية للحرية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا (A.B.I)، 2006.
- وسام تقدير وعرفان من المكتبة الوطنية الجزائرية (جوان 2007).
- جائزة مؤسسة عبد العزيز البابطين بالكويت، في دورتها ال17 للإبداع الشعري، في مجال النقد الشعري، (2020).

معلومات أخرى

- ***من الأسماء المدرجة ضمن:***

1. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت (ط1:1995، م05، ص 262، 263، ط2: 2002، م 05، ص 734، 735).

2. موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر،2003 ص 277.

3. معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، مخبر الأدب المقارن العام، جامعة عنابة، ص 446

4. الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956-2006، إعداد وتقديم: فاطمة بوهراكة، ج1، فاس-المغرب، ص 1005.

5. معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، للدكتور عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، 2007، ص ص 593-596

6. موسوعة الشعر الجزائري (للربعي بن سلامة وآخرين)، المجلد الثاني، دار الهدى، 2009، ص ص 711-714.

7. موسوعة شعراء العرب (للأستاذ محمد بوزواوي)، دار هومة، الجزائر، 2010، ص ص 523-525

8. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 (تأليف: كامل سلمان الجبوري)، منشورات محمد علي بيضون/ دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، المجلد 06، ص 190-191.

- قُرر تدريس مجموعته الشعرية (تغريبة جعفر الطيار) بجامعة محمد الأول (وجدة) المغربية.
- قرّر تدريس كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) على طلبة الدراسات العليا في كلية التربية للعلوم الإنسانية، بجامعة ديالى (العراق).
- قرّر تدريس كتابه (إشكالية المصطلح) على طلبة الماستر في الترجمة والتواصل والصحافة بمدرسة الملك فهد العليا للترجمة، التابعة لجامعة عبد الملك السعدي بطنجة (المغرب).
- ترجمت أشعاره إلى الإنجليزية (تر. حسن دواس)، والإيطالية (تر. يولانداغواردي)، والتركية (تر. زيكاغوفان).
- أُنجزت حول تجربته الشعرية أكثر من 30 مذكرة ليسانس وماستر بمختلف الجامعات الجزائرية.
- أنجزت حول تجربتيْه الشعرية والنقدية عشرُ (10) رسائل ماجستير ودكتوراه:

1/ ***الجملة في شعر يوسف وغليسي- دراسة نحوية أسلوبية*** (تخصص علوم اللسان)، رسالة ماجستير، إعداد: فوزية دندوقة، إشراف: أ.د. محمد خان، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004.

2/ ***بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي*** (تخصص بلاغة وأسلوبية)، رسالة ماجستير، إعداد: محمد العربي الأسد، إشراف: د. العيد جلولي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010.

3/ ***الإيقاع في شعر يوسف وغليسي بين الثبات والتحول***، رسالة ماجستير، إعداد فازية أوباش، إشراف: أ.د صلاح عبد القادر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007-2008.

4/ **بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي**، رسالة ماجستير، إعداد: حليمة واقوش، إشراف: أ.د عزيز لعكايشي، جامعة قسنطينة، 2012-2013.

5/ **البنية الصوتية والدلالية في ديوان (تغريبة جعفر الطيار) ليوسف وغليسي**، رسالة ماجستير، إعداد: نجيب بوشارب، إشراف: د. عبد الكريم بورنان، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013-2014.

6/ **إشكالية المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي**، رسالة ماجستير، إعداد: راضية شتيوي جامعة ورقلة، 2012-2013.

7/ **الشعر الجزائري الحديث في ضوء النقد الجزائري الحديث- التجربة النقدية والشعرية عند يوسف وغليسي**، مذكرة ماجستير، إعداد: هجيرة أولحيسان، إشراف: د. مصطفى منصوري، جامعة جيلالي اليابس- سيدي بلعباس، 2014-2015.

8/ **سيميائية العنونة في ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي**، مذكرة ماجستير، إعداد: سعيدة عمروش، إشراف: د. عقيلة محجوبي، جامعة سطيف 2، 2012-2013.

9/ **جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي**، رسالة دكتوراه ل م د، إعداد: محمد عبد الله حربوش، إشراف: د. دحمان عبد الرزاق، جامعة بسكرة (مسجّلة في العام الدراسي 2016-2017).

10/ **الممارسة النقدية عند يوسف وغليسي –النظرية والتطبيق–**، رسالة دكتوراه ل م د، إعداد: إيمان لعور، إشراف "أ.د. نبيل بوالسليو، جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة مسجّلة في العام الدراسي 2016-2017).

11/**خصائص التشكيل اللغوي في شعر يوسف وغليسي –دراسة أسلوبية–**، إعداد: بوعكاز هاجر، إشراف: د. سفيان بوعنينبة، جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة مسجّلة في العام الدراسي 2017-2018)..

- أسهم بكتابة بعض المداخل في:

1/ معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2008 (حرّر أربعة مداخل متعلقة بالشعراء: أبي الياس، الغوالمي، خضر بدور، فاروق اسميرة، في المجلدات: 1، 2، 7، 14).

2/ قاموس الأدب العربي الحديث (إعداد وتحرير د. حمدي السكوت)، دار الشروق، القاهرة، ط3 (حرر المدخل المتعلق بأبي القاسم خمار).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* **القرآن الكريم**، رواية حفص عن عاصم.

أولا/ المصادر:

1. **يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط:1، 2008.

2. **يوسف وغليسي: أدباء تبسة والاختلاف المزعوم**، الحياة، ع 115، 5 – 11 ديسمبر 1993.

3. **يوسف وغليسي: أدبنا الجزائري خارج الحدود**، الحياة، ع 135، 1 – 7 ماي 1994.

4. **يوسف وغليسي: "اصطلاح الوهم" للشاعر مصطفى دحية**: الحياة 177، 01 – 06 أفريل 1995.

5. **يوسف وغليسي: أكسجين الكتابة في الزمن الملوّث**: الحياة 177، 01 – 06 أفريل 1995.

6. **يوسف وغليسي: آلية الاشتقاق ودورها في تشكيل المصطلحات النقدية الجديدة**، مجلة الدراسات اللغوية، مج9، ع:1، مارس 2008.

7. **يوسف وغليسي: أول الغيث للشاعر المغربي محمد علي الرباوي بين "اسلامية " الرؤيا.. و"كرنفالية" التشكيل**: الحياة، ع 174، 04 – 10 مارس 1995.

8. **يوسف وغليسي: "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي**: النصر، 7 جوان 1998

9. **يوسف وغليسي: بنية الخطاب الأدبي – عرض ونقد:** الحياة، ع 149، 7 – 13 أوت 1994.

10. **يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري،** جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

11. **يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر،** قوافل، النادي الأدبي بالرياض (السعودية)، س5، م5، العدد9، 1997.

12. **يوسف وغليسي: "حبارة" للقاص جمال فوغالي، حين يغرد طائر الشعر على أفنان القصة:** الحياة، ع 135، 1 – 7 ماي 1994.

13. **يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري،** جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

14. **يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض،** المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.

15. **يوسف وغليسي: الدلالات الصوفية في "رباعيات آخر الليل" للشاعر "عبد الله حمادي":** الحياة، دراسة في حلقتين: ح 1، ع 165، 18 – 25 ديسمبر1994 / ح 2، ع 166، 25 ديسمبر – 1 جانفي 1995

16. **يوسف وغليسي: رحلة مع "السفر في الكلمات" للشاعر "عقاب بلخير":** النور، ع 59، 25 ماي 1992.

17. **يوسف وغليسي: "رؤى الساعة الصفر" للشاعر عبد الوهاب زيد،** الحياة: ع 152، 11 – 14 سبتمبر 1994.

18. **يوسف وغليسي: الشاعر "خضر بذور" يقطف (أزهار الحنين)**: الحياة، ع 122، 23 – 29 جانفي 1994.

19. **يوسف وغليسي: الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة،** الشروق اليومي، ع 1573، 29 – 12 – 2005.

20. **يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية،** جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

21. **يوسف وغليسي: قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي "لمحمد العيد"، تأليف: الدكتور عبد الملك مرتاض)** الحياة، ع 115، 5 – 11 ديسمبر 1993.

22. **يوسف وغليسي: كرامة الشعراء تحت أقدام الملحنين،** الحياة ع 170، 04 – 10 فيفري 1995.

23. **يوسف وغليسي: "لمن تهتف الحناجر؟" للقاص عز الدين جلاوجي:** الحياة ع 170، 04 – 10 فيفري 1995.

24. **يوسف وغليسي: لا يعملون ويضيرهم أن يعمل الناس،** الحياة، 171، 11 – 17 فيفري 1995.

25. **يوسف وغليسي: لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970– 1990)**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

26. **يوسف وغليسي:"لمن تهتف الحناجر؟" للقاص عز الدين جلاوجي:** الحياة ع 170، 04 – 10 فيفري 1995.

27. **يوسف وغليسي: ليل وحلم ونوارس، عرض ونقد:** النور، ع 57، 11 – 5 – 1992.

28. **يوسف وغليسي: محاضرات النقد الأدبي المعاصر،** منشورات جامعة منتوري قسنطينة (الجزائر)، د.ط، (2005/2004).

29. **يوسف وغليسي: محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب):** الحياة، 171، 11 – 17 فيفري 1995.

30. **يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي،** جسور النشر والتوزيع، الجزائر، ط:2، 2009.

31. **يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،** المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

ثانيا/ المراجع:

1- المراجع العربية:

32. **إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي – ثلاثة مداخل نقدية –** عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2016.

33. **إبراهيم السعافين، خليل الشيخ: مناهج النقد الأدبي الحديث،** منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان (الأردن)، ط.1، 1997.

34. **إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط،** مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية – مصر، ط: 4، 2004.

35. **إبراهيم صدقة وآخرون: إشكالية المنهج في النقد العربي**، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين –سطيف2، ط1.

36. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج2.

37. **أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.

38. **أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

39. **أبو نصر إسماعيل بنِ حمّاد الجُوهري: الصحاح –تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث (القاهرة)، 2009.

40. **أحمد بن علي الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ت: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط 2.

41. **أحمد الزعبي: التناص (نظريا وتطبيقيا)**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط2، 2000.

42. **أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.

43. **أحمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص، المفهوم والمنهج (دراسة في شعر المتنبي)**، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2012.

44. **أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية**، منشورات المجمع العلمي، د.م، د.ط، 2006.

45. **إسماعيل إبراهيم: فن المقال الصحفي –الأسس النظرية والتطبيقات العملية–**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

46. **بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1 ،2006.

47. **تيسير أبو عرجة: فن المقال الصحفي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط: 1، 2011.

48. **جابر عصفور: نظريات معاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.ت).

49. **جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوبي للنشر، تونس، 2004.

50. **جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: تفسير الجلالين**، دار الفجر للتراث، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

51. **حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط 1، 1969.

52. **حسين علي محمد: دراسات نقدية في أدبنا المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د. ط، د. ت.

53. **حسين منصور العمري: إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد (الأردن)، 2007.

54. **حميد لحميداني: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)**، منشورات دراسات سال، المغرب، ط:2، 2014.

55. **حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)**، مطبعة آنفو-برانت، فاس (المغرب) ط1، 2009.

56. **خليفة ميساوي: المصطلح اللّساني وتأسيس المفهوم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2013.

57. **الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ج1، ج4، 2003.

58. **خليل صابات: الصحافة رسالة واستعداد وفن وعلم**، دار المعارف، مصر، ط:2، د.ت.

59. **الزبير سيف الإسلام: تاريخ الصحافة في الجزائر (الصحافة الجزائرية في عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة)**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ج: 3، 1982.

60. **زهير إحدادن: الصحافة المكتوبة في الجزائر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

61. **سعد بن هادي القحطاني: التعريب ونظرية التخطيط اللغوي (دراسة تطبيقية عن تعريب المصطلحات في السعودية)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ط:1، 2002.

62. **سعد مصلوح: الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)**، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.

63. **السعيد بوطاجين: الترجمة والمصطلح (دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد)**، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

64. **سعيد علوش: إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1986.

65. **سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، ط:1، 1985.

66. **سعيد علوش: معجم مصطلحاتِ النَّقدِ الأدبيِّ المعاصر**، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطّالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2019.

67. **سعيد علوش: النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989.

68. **سمير أحمد معلوف: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز (دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي)**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1996.

69. **سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

70. **السيد إبراهيم: الأسلوبية والظاهرة الشعرية (مدخل إلى البحث في ضرورة الشعر)**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط4، 2007.

71. **سيد قطب: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه**، دار الشروق، مصر، ط.8، 2003.

72. **شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ج: 1، ط.11، د.ت.

73. **صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة –أسئلة ومقاربات–**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق (سورية)، ط1، 2015.

74. **صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم –السحاب المرقوم الممطر بأنواع الفنون وأصناف العلوم**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، ج2، 1978.

75. **صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

76. **صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.

77. **صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

78. **طاهر بن العلامة صالح الجزائري: التقريب لأصول التعريب**، المطبعة السلفية، مصر، د.ط، د.ت.

79. **عبد الحكيم الشندودي: نقد النقد –حدود المعرفة النقدية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، د.ط، 2016.

80. **عبد الرحمان بن خلدون: تاريخ ابن خلدون**، بيت الأفكار الدولية، عمان (الأردن)، د.ط، د.ت.

81. –**عبد الرحمن بن خلدون: مُقَدَّمة ابن خلدُون**، تحقيق: عبد الله محمّد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، ج1، 2004.

82. **عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط3.

83. **عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات**، الدار العربية للكتاب، د.م، د.ت.

84. **عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي،** مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.

85. **عبد العزيز شرف: فن المقال الصحفي،** دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2000.

86. **عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم،** دار جرير للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2011.

87. **عبد القادر بقشى: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،** تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، د.ط، 2007.

88. **عبد القادر بن مصطفى المغربي: الاشتقاق والتعريب،** مطبعة الهلال، مصر، د.ط، 1908.

89. **عبد القادر علي باعيسى: في مناهج القراءة النقدية الحديثة،** مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2004.

90. **عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)**، د.ط، د.م.

91. **عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 2006.

92. **عبد الله شريق: إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي،** رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2015.

93. **عبد الله الغذامي: تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 2006.

94. **عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية –نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط6، 2006.

95. **عبد الله غليس: التناص في شعر ابن زيدون**، مجلة التراث والحضارة، المؤتمر العلمي الدولي الخامس لدراسات التراث والحضارة "الحضارة والتراث العربي والإسلامي إبداع وأصالة"، مركز بحوث التراث والحضارة، ج1، 2014.

96. **عبد المجيد حنون: اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث** (رسالة دكتوراه دولة)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991.

97. **عبد المجيد زراقاط: النقد الأدبي (مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه)**، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت (لبنان)، 2019، ط1.

98. **عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية**، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط3، 2014.

99. **عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010.

100. **عبد الملك مرتاض: نظريّة التقويض (مقدمة في المَفْهَمَة والتأسيس)**، علامات في النقد، مج9، ج34، 1999.

101. **عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2015.

102. **عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة**، دار الفكر، دمشق، ط3، 2010.

103. **عدنان بن ذُريل: اللغة والأسلوب**، مراجعة: حسن حميد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط2، 2006.

104. **عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه – دراسة ونقد –**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط: 9، 2004.

105. **عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د.ت.

106. **عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2002.

107. **عصام محمود: مقدِّمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2014.

108. **علي بن إبراهيم النملة: إشكالية المصطلح في الفكر العربي – الاضطراب في النقل المعاصر للمفهومات**، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط:1، 2010.

109. **علي صدّيقي: التفكيكية في النقد المغربي المعاصر (محمد مفتاح، حميد لحمداني)**، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2017.

110. **عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990.

111. **عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)**، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

112. **عمر بلخير: الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب – دراسة تداولية –**، دار الحكمة للنشر، الجزائر، د. ط، 2009.

113. **عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي –دراسة–** منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (2)، 2008.

114. **عواطف عبد الرحمن: الصحافة العربية في الجزائر – دراسة تحليلية لصحافة الثورة التحليلية –** المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1985.

115. **غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة**، منشورات غادة السمان، بيروت، ط: 2، 1990.

116. **فاروق أبوزيد: مدخل إلى علم الصحافة**، عالم الكتب، القاهرة، د. ط، 1986.

117. **فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 1994.

118. **فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل (العراق)، ط1، 1989.

119. **فضيل دليو: تاريخ الصحافة الجزائرية المكتوبة 1830 – 2013**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2014.

120. **فؤاد حَنّا طرَزي: الاشتقاق**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان)، ط: 1، 2005.

121. **الفيروز أبادي: القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، ج4، 1995.

122. **فيصل الأحمر، معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط: 1، 2010.

123. **قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، تقديم: طاهر عبد المسلم، تيري لوسيان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، د.ط،2005.

124. **محمد جمال الفار: معجم المصطلحات الإعلامية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، د. ط، 2014.

125. **محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، القاهرة، 1994، ط: 1.

126. **محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1987.

127. **محمد الصالح خرفي: تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر " مجلة آمال نموذجا "**، دحلب، الجزائر، د. ت، د. ط.

128. **محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السَعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي**، الدار المصرية اللبنانية، ط:1، 1992.

129. **محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي**، دار الشرق العربي، بيروت (لبنان)، (د.ط)، (د.ت).

130. **محمد على التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،** تقديم: رفيق العجم، تحقيق: على دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان) ط:1، ج:1، 1996.

131. **محمد محمود السيد أحمد (نزار شاهين): مناهج النقد الأدبي – المناهج الكلاسيكية –،** أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط1، 2012.

132. **محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس،** تحقيق: عبد الكريم العزباوي، م: أحمد مختار عمر، عبد اللطيف محمد الخطيب، التراث العربي، الكويت، ط:1.

133. **محمد مصايف: دراسات في الأدب والنقد،** المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

134. **محمد ناصر: الصحف العربية الجزائرية – من 1847 إلى 1939،** الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1980.

135. **محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية (نشأتها، تطورها، أعلامها) من 1903 إلى 1931،** الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، مج:2، 1978.

136. **محمد نديم خشفة: تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان،** مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط:1، 1997.

137. **محمّد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية،** دار الجنوب، تونس، 1992.

138. **محمد يوسف نجم، فن المقالة،** دار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط: 4، 1966.

139. **مرشد الزبيري: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، د.ط، 1991.

140. **مسعودة لعريط: النقد الموضوعاتي**، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006.

141. **منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

142. **موسى ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ،2003.

143. **نهاد الموسى: النحت في اللغة العربية**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض (المملكة العربية السعودية)، ط:1، 1984.

144. **نوال محمد عطية: علم النفس اللغوي**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط3، 1995.

145. **نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة، الجزائر، ج1، د.ط، 2010.

146. **نور الدين صدار: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط:1، 2018.

147. **نور الدين صدار: النقد العربي القديم وجذوره التناصية**، مجلة قراءات، المركز الجامعي معسكر، العدد الأول، أبريل2008.

148. **واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

149. **وجيه يعقوب السيد: الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.

150. **يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان (الأردن)، ط1، 2007.

2- **المراجع المترجمة:**

151. **إديث كريزويل: عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط:1، 1993.

152. **إيخنباوم، جاكبسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 1982.

153. **برنار توسان: ماهي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، ط:2، 2000.

154. **تزفيطان تودوروف: الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 1990.

155. **تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق (سوريا)، ط1، 2016.

156. **جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد**، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، ط2، 2000.

157. **جان بياجيه: البنيوية، ت: عارف منيمن وبشير أوبري**، منشورات عويدات، بيروت، ط: 4، 1985.

158. **جان لابلانش، ج.ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ت: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

159. جراهام آلان: نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق (سوريا)، ط1، 2011.

160. ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد كريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2005.

161. **رولان بارط: درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 1993.

162. **فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام**، ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د.مالك يوسف المطلبي، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

163. **لانسون، مايبه: منهج البحث في الأدب واللغة**، ت: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د.ط،2015.

164. **لوسيان غولدمان، جاك دوبوا وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط:2، 1986.

165. م. روزنتال، ب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: د. صادق جلال العظم، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

166. **ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، المغرب، ط1، 1993.

167. **ناتالي بييقي– غروس: مدخل إلى التناص،** ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2012.

168. نوربير سيلامي (بمشاركة مائة وثلاثة وثلاثين إختصاصيا): المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1.

3- المراجع الأجنبية:

169. Buffon : Discours sur le style, 5eme edition, Librairie Ch. Delagrave, paris.

ثالثا/ المجلات والدوريات:

170. **أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة،** الرسالة (مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون)، ع518، يونيو1943، القاهرة.

171. **أحمد علي محمد: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسيمياء عربيا –بحث في المصطلح والمصطلح المجاور (مقاربة فيلولوجية)**، مجلة العميد، بغداد، ع7، أيلول 2013.

172. **أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح،** مجلة عالم الفكر، مج25، ع3- يناير/ مارس 1997.

173. بشير تاوريريت: رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة –عرض ونقد، مجلة البحوث والدراسات، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة بسكرة (الجزائر)، عدد5، جويلية2007.

174. **جاك لاكان: مرحلة المرآة باعتبارها مشكِّلة لوظيفة الأنا (كما تتكشف لنا من خلال التجربة التحلينفسية)**، مجلة بيت الحكمة، ع8، نوفمبر1988، الدار البيضاء، المغرب.

175. **جميل حمداوي: السيميوطقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3 مارس 1997.

176. **حميد لحمداني: تأصيل المنهج التاريخي الفرنسي في الأدب**، مجلة البيان، الكويت، ع366، 2001.

177. **خليل الموسى: السيميولوجيا: النشأة والتأويل**، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع: 456، نيسان (أفريل)2009.

178. **سعدية موسى عمر: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها**، مجلة كلية الآداب، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع1.

179. **سعيد بنكَراد: المصطلح السيميائي –الأصل والامتداد**، مجلة علامات، ع14، 1يناير2000.

180. **السعيد بوسقطة: السيميائية وقراءة النص الأدبي**، مجلة المعرفة، سوريا، ع540، أيلول2008.

181. **عبد العالي بوطيب: إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي**، أعمال ندوة: قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، (09-10-11 مارس 2000، ج1، جامعة مولى اسماعيل، كلية الآداب واللغات، مكناس.

182. **عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة –من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة (الكويت)، 1998.

183. **عبد الله حمادي، بشير تاوريريت: السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر**، مجلة علامات، مج: 15، ج57، سبتمبر2005، جدة.

184. **فهد سالم خليل الراشد: النحت: مصطلح بين القبول والرفض**، الملتقى الوطني حول: المصطلح والمصطلحية 2–3 ديسمبر 2014، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة تيزي وزو، ج1.

185. **لحسن دحو: كاريزما المصطلح النقدي العربي: تأملات في الوعي النقدي وصياغة المفهوم**، مجلة المخبر، العدد السابع، 2011، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري –جامعة محمد خيضر– بسكرة. الجزائر.

186. **لطفية الدليمي: المصطلح، الرهاب، الخطاب النسوي**، مجلة الكاتبة، ع2، السنة الأولى، جانفي 1994.

187. **محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج24، ع3 مارس1996.

188. **محمد حرّاث: راهن البحث المصطلحيّ في الوطن العربي –مقاربة تحليلية نقدية في الواقع والمأمول**، الملتقى الوطني حول: المصطلح والمصطلحية، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة تيزي وزو، ج1، 2014.

189. **محمد الصالح الشنطي: ملامح من المشهد النقدي المحلي**، مجلة (قوافل)، الرياض، السنة الأولى، ع2، رجب1994.

190. **محمد خاقاني، رضا عامر: المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته،** مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 2، صيف 2010.

191. **محمد ضاري حمادي: وسائل وضع المصطلح العلمي في العربية،** مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 75، ج3.

192. **محمد مهداوي: المنهج التاريخي (أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته)،** مجلة البيان، الكويت، ع478، 2010.

193. **واضح عبد العزيز: المصطلح العربي مشاكل وحلول،** الملتقى الوطني الأول حول: المصطلح والمصطلحية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي–وزو، الجزائر، ج2.

رابعا: الرسائل الجامعية:

194. **حفيظة زين: النقد الأدبي في آثار أبي القاسم سعد الله،** أطروحة دكتوراه، إشراف: د. محمد العيد تاورته، جامعة قسنطينة (1)، 2015/2014.

195. **محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين،** (أطروحة دكتوراه دولة)، إشراف: د. أحمد منور، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.

خامسا: مواقع الأنترنيت:

196. إقبال مؤمن: فن المقال النقدي http://alnakd.blogspot.com/2015/03

197. طاهر الزارعي: النقد الانطباعي للنصوص الأدبية، http://www.alsharq.net.sa/2013/04/24

198. طه نجم: فن المقال الصحفي، الاثنين 5 ديسمبر 2011، 18: 11 سا، http://drtahanegm.blogspot.com

199. عماد علي الخطيب: المنهج التاريخي، 2015/7/31 almnealqd.blogspot.com

فهرس الأشكال والجداول

فهرس الأشكال والجداول

الفصل الثاني		
الشكل1	رسم تخطيطي يوضّح تمركز الاتّجاهات البنيوية على زوايا المثلث الدلالي لدى "وغليسي".	ص108
الجدول1	البدائل الاصطلاحية للمصطلح الأجنبي Structure التي اقترحتها الترجمات العربية كما أوردها "وغليسي".	ص110
الجدول2	مسحة نقدية للبدائل الاصطلاحية العربية المقابلة لمصطلح Structuralisme.	ص111-113.
الجدول3	البدائل العربية لمصطلح (Immanence)	ص119-120.
الجدول4	البدائل الاصطلاحية للمصطلح الأجنبي Structuralisme Génétique التي اقترحتها الترجمات العربية كما أوردها "وغليسي".	ص124-125.
الشكل 2	مخطط توضيحي لمختلف الاتجاهات الأسلوبية.	ص130.
الجدول5	المقابلات العربية للأسلوب والأسلوبية Style et Stylistique كما أوردها "وغليسي".	ص132.
الجدول6	عرض مفاهيم الأسلوبية عند النقاد العرب.	ص133-134.
الجدول7	المقابلات العربية للعبارة الأجنبية (Le style est l'homme (même	ص136-137.

الجدول8	المقابلات العربية لمصطلح (L'écart).	ص144-145.
الجدول9	معايير رفض المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي (L'écart) عند "يوسف وغليسي".	ص148.
الجدول10	المقابلات العربية لمصطلح (Sémiotique).	ص162-165.
الجدول11	المقابلات العربية لـمصطلح (Déconstruction).	ص181-182.
الجدول 12	معايير رفض المقابلات العربية لمصطلح (Déconstruction) لدى "وغليسي".	ص186-187.
الجدول13	البدائل العربية لمصطلح (Intertexte)و(Intertextualité).	ص193-196.
الجدول 14	معايير رفض المقابلات العربية لمصطلح التناص لدى "وغليسي"	ص196-197.
الفصل الثالث		
الجدول 1	مستويات التحليل البنيوي.	ص238-239.
الشكل 1	مخطط بياني يوضّح التشجير الموضوعاتي للهاجس الإفريقي في ثلاثية الفيتوري.	ص279.

الجدول 2	العناصر الموضوعاتية لرُهاب الموت من خلال تقديم عملية إحصائية عبر عدة عناصر.	ص286-287.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....أ-د.

مدخـل: ملامح الخارطة النقدية الجزائرية.....10-20.

1- المرحلة السياقية.....10-16.

أ- النقد التاريخي.....10-11.

ب- النقد الاجتماعي.....12-14.

ت- النقد النفسي.....14-16.

2-المرحلة النصانية.....16-20.

أ- النقد البنيوي.....16-18.

ب- النقد السيميائي.....19-20.

ت- النقد الموضوعاتي.....20.

الفصل الأول: النقد الصحفي عند "يوسف وغليسي".....22-90.

أولا: النقد الصحفي (المفهوم، النشأة، الأنواع، الوظائف).....22-43.

1 – نشأة الصحافة (الصحافة المكتوبة في الجزائر).....22-26.

2 – الأسلوب الصحفي.. مكوناته ومستوياته.....26-27.

3 – المقالة الصحفية.....28-34.

3. 1 – تمهيد.....28-30.

3. 2 - وظائف المقال الصحفي.....30.

3. 3 - أساليب المقالة الصحفية الجزائرية واتجاهاتها الفنية.....31-34.

3. 3. 1 - الأسلوب الخطابي.....31-32.

3.3.2 - الأسلوب التحليلي.....32.

3. 3. 3 – الأسلوب الوصفي.....32-33.

3. 3. 4 – الأسلوب القصصي.....33.

3. 3. 5 - الأسلوب التهكمي.....33-34.

3. 3. 6 - الأسلوب الرمزي.....34.

4 – بين الأدب والصحافة.....34-36.

5 – المقالة الصحفية وعلاقتها بالفنون الأدبية.....36-37.

6 – أنواع المقال الصحفي.....37-43.

6. 1 - المقال الافتتاحي.....37.

6. 2 - مقال التعليق.....37.

6. 3 - المقال التحليلي.....38.

6. 4 - العمود الصحفي.....38-39.

6. 5 - الصورة القلمية.....39.

6. 6 - المقال النقدي..... 39.

6. 6. 1 - مجالات المقال النقدي.....40.

6. 6. 2 - وظائف المقال النقدي.....40-41.

6. 6.3 - كتابة المقال النقدي.....41-42.

6 – 6 - أنماط الكتابة النقدية في الصحف.....42-43.

ثانيا: تجليات النقد الصحفي عند "يوسف وغليسي".....44-90.

1 – أساليب المقالة الصحفية عند "يوسف وغليسي".....44-48.

2 – كتابة المقال النقدي.....49-88.

2. 1 - عنوان المقال.....49-50.

2. 2 - مقدمة المقال.....50-53.

2. 3 - جسم المقال.....53-87.

- الخصائص الفنية عند "يوسف وغليسي".....54-87.

2. 3. 1 - الذات والموضوع.....54-55.

2. 3. 2 - التشكيل اللغوي.....55-60.

2. 3. 3 - التحليل الأسلوبي.....61-67.

- البناء العروضي.....61-67.

2. 3. 4 - الرؤيا الصوفية.....68-72.

2. 3. 5 – التجريب.....72-74.

2. 3. 6 - البنية الموضوعاتية.....74-77.

2. 3. 7 - التحليل السيميائي.....77-78.

2. 3. 8- عرض الهنات (تقييم وتقويم).....78-87.

2. 4 - خاتمة المقال.....87-88.

3 – نمط الكتابة النقدية عند "يوسف وغليسي".....88-90.

الفصل الثاني: طبيعة مقاربة إشكالية المصطلحات في النقد العربي المعاصر عند "يوسف وغليسي".....92- 192.

1-المصطلح: مفهومه وآلياته.....92-94.

1-1 تعريف المصطلح.....94-95.

1-2-المصطلح النقدي.....95-96.

1-3 وظائف المصطلح.....96-97.

1-4 وسائل وضع المصطلح.....97-103.

1-5- المصطلح والمنهج.....103-104.

2-طبيعة مقاربة إشكالية المصطلحات في النقد العربي المعاصر عند "يوسف وغليسي".....104-192.

2-1- الحقل البنيوي.....104-125.

2-1-1 التعددية المصطلحية في الحقل البنيوي.....106-125.

2-1-1-1 البنيوية الشكلانية.....107-119.

أ- البنية(Structure) والبنيوية (Structuralisme).....107-112.

أسباب تعددية مصطلح "Structuralisme ".....112-116.

ب-المحايثة.....116-119.

2-1-1-2 البنيوية التكوينية.....120-125.

2-2 الحقل الأسلوبي.....125-148.

2 -2- 1 – لمحة عن الحقل الأسلوبي.....125-128.

2-2- 2 – التعددية المصطلحية للأسلوب والأسلوبية Style et stylistique...
.....128-136.

2-2-3 إشكالية التعددية المصطلحية لمصطلح الانزياح (Ecarte).....137-148.

2-3- الحقل السيميائي.....149-170.

أ- السيميائية عند الغرب.....149-152.

ب- عند العرب.....152-157.

ج- إشكالية تعدد المصطلح.....158-170.

2-3-1 مصطلح (Sémiotique).....159-170.

2-4 – الحقل التفكيكي.....170-192.

2-4-1 التعددية المصطلحية لمصطلح (Déconstruction).....176-183.

2-4-2 التناص.....184-192.

الفصل الثالث: مناهج الدراسات التطبيقية في الممارسة النقدية لدى "يوسف وغليسي".....194-282.

1- تعريف المنهج.....194-195.

2- مناهج الدراسات التطبيقية عند "يوسف وغليسي".....195-282.

2 -1-المناهج السياقية.....195-228.

2-1-1- المنهج التاريخي.....195-201.

2-1-1-1تطبيق المنهج التاريخي في أعمال "يوسف وغليسي".....201-206.

أ-النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية.....201-204.

ب-الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض.....204-206.

2-1-2 المنهج النفسي.....206-209.

أولا: مستويات التحليل النفسي عند فرويد.....209-210.

أ-التحليل السريري للشخصية المبدعة..... 209.

ب-رصد أثر الإبداع الأدبي عند القارئ.....209-210.

ج- تحليل البنية النصية للأثر الأدبي.....210.

ثانيا: التحليل النفسي لدى شارل مورون (Charles Mauron 1899-1966).....210-213.

ثالثا: البنية اللغوية للاشعور لدى جاك لاكان (1901– 1981) .....213-216.

أ-تدعيم الإرث الفرويدي.....213-214.

ب-اللاشعور بنية لغوية.....214.

ت-مرحلة المرآة.....215-216.

2-1-2-1 تطبيق المنهج النفسي من خلال كتاب خطاب التأنيث.....216-228.

2-2-1 المنهج البنيوي.....228-232.

مستويات النقد البنيوي.....232-233.

2-2-1-1 تطبيق البنيوية في أعمال "يوسف وغليسي".....233-244.

أولا: "المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح".....234-238.

أ-البنية الهيكلية ومحاور المعجم الشعري.....234.

ب-البنية النحوية.....234-236.

ت-الهندسة الإيقاعية.....236.

ث-الصورة الشعرية..... 237.

ج-ظاهرة التناص.....237-238.

ثانيا: لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970– 1990).....**238-244**.

أ-الخصائص البنيوية في الشعر الجزائري.....239.

-مستويات بنيوية عامة:.....240-244.

-توظيف اللغة العامية.....240-241.

-الأخطاء اللغوية.....241.

-ظاهرة التناص وإشكالية التأثر والتأثير.....242-244.

2-2-2 المنهج السيميائي.....244-246.

2-2-2-1 تجليات تطبيق المنهج السيميائي في مؤلفات وغليسي:"سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة (عز الدين ميهوبي أنموذجا)".....246-253.

أولا: الأوراس في النص الموازي.....247-249.

أ- سيميائية العنوان.....247-249.

ب-سيميائية الاستهلال.....249.

ثانيا/ الأوراس في النص الأساسي.....249-253.

أ -سيميائية اللغة.....250.

ب-علامة (الأوراس) في ضوء الثلاثية السيميائية.....251-252.

ت - سيميائية الإيقاع.....252-253.

2-2-3 المنهج الموضوعاتي.....254-263.

2-2-3-1 تطبيق المنهج الموضوعاتي في مؤلفات "يوسف وغليسي".....263-282.

المحاولة الأولى: قصيدة الأطفال عند محمد الأخضر السائحي، تربوية الموضوع وتقنياته البنيوية.....264-270.

المحاولة الثانية: الهاجس الإفريقي في ثلاثية الفيتوري.....270-277.

المحاولة الثالثة: عقدة جلجامش: رُهاب الموت ورُغاب الحياة في (جدارية) محمود درويش -تحليل موضوعاتي.....277-282.

خاتمة.....284-288.

السيرة الذاتية والعلمية للناقد "يوسف وغليسي".....290-320.

قائمة المصادر والمراجع.....322- 344.

فهرس الأشكال والجداول.....246-248.

فهرس الموضوعات.....250-258.

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تتبّع مسيرة الناقد "يوسف وغليسي" في ممارساته النقدية، بدءًا بمرحلة النقد الصحفي، التي شكّلت باكورة إنتاجه النقدي، مرورا بالمصطلح النقدي وإشكالية تعدّده حيث قدّم دراسة تحليلية إحصائية نقدية لجملة من المصطلحات العربية المقابلة للمصطلحات الأجنبية، وصولا إلى المحطة الأخيرة من هذا البحث التي اختصت بمناهج الدراسة النقدية التطبيقية عند "يوسف وغليسي".

وقد جاءت هذه الدراسة وفق البناء الآتي: مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، وكل فصل من هذه الفصول له جانبان: جانب نظري والآخر تطبيقي، ثم ذيّلت هذا البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

أمّا المدخل فقد تضمّن ملامح الخارطة النقدية الجزائرية، عرضنا فيه مرحلة النقد السياقي ثم مرحلة النقد النصاني، وأهم المساهمات النقدية لأبرز النقاد الجزائريين من مثل: أبي القاسم سعد الله، محمد مصايف، عبد الملك مرتاض... ومحاولتهم في التأسيس للخطاب النقدي الجزائري.

وفي الفصل الأول باكورة الإنتاج النقدي ليوسف وغليسي، فهو قبل أن يكون ناقدا أكاديميا كان يكتب في مجال الصحافة، وقد وقع اختيارنا على مجموعة من النماذج المتمثلة في جملة من المقالات التي كُتبت في الصحافة أثناء العشرية السوداء حيث تم تسليط الضوء فيها على الجانب الفني والموضوعاتي، وكذا التطبيقي لبعض المناهج.

أمّا الفصل الثاني فقد تمحور حول طبيعة إشكالية مقاربة المصطلحات عند "وغليسي"، حيث تطرّقنا في القسم الأول من هذا الفصل إلى تقديم مفهوم المصطلح في الدراسات النقدية والتطرّق إلى آلياته وطرق صياغته، وإبراز علاقته بالمنهج النقدي، في حين شمل القسم الثاني دراسة تطبيقية على أربعة حقول مصطلحية تمثلت في: (الحقل البنيوي، والحقل الأسلوبي، والحقل السيميائي، والحقل التفكيكي).

وفي الفصل الثالث رصدنا كيفية تعامل الناقد مع المناهج والوعي بتطبيقاتها على النصوص الأدبية وقد اشتمل على المناهج السياقية وكذا النصانية، وهي على التوالي: المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج البنيوي، المنهج السيميائي، المنهج الموضوعاتي.

وأخيرا ختمنا البحث بأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد أنجز هذا البحث من خلال الاستعانة بآليتي الوصف والتحليل في رصد هذه التجربة النقدية.

Summary of the thesis

This study seeks to trace the critic's path "Youcef Oughlici" in his critical practices, starting with the stage of press criticism, which formed the first of his critical production, passing through the critical term and the problematic of its plurality. This research is concerned with the applied critical study methods of " Youcef Oughlici ."

This study came according to the following structure: an introduction, an opening, and three chapters, and each of these chapters has two sides: a theoretical side and an applied one.

As for the entrance, it included the features of the Algerian critical map, in which we presented the stage of contextual criticism, then the stage of textual criticism, and the most important critical contributions of the most prominent Algerian critics, such as: Abi al-Qasim Saadallah, Muhammad Messaif, Abd al-Malik Mourtad ... and their attempt to establish the Algerian critical discourse.

In the first chapter, the first critical production of Youcef and Oughlici. Before he was an academic critic, he used to

write in the field of journalism. We have chosen a set of models represented by a number of articles written in the press during the black decade.

The technical and thematic aspects, as well as the practical aspects of some methods were highlighted. As for the second chapter, it revolved around the problematic nature of the terminological approach of "Oughlici". In the first section of this chapter, we presented the concept of the term in critical studies and addressed its mechanisms and methods of formulation, and highlighted its relationship to the critical approach, while the second section included an applied study on four Terminological fields represented in: (the structural field, the stylistic field, the semiotic field, and the deconstructive field)

In the third chapter, we focused on how the critic deals with methods and awareness of their applications to literary texts. It included contextual methods as well as textual ones, which are respectively: the historical approach, the psychological approach, the structural approach, and the semiotic approach. Thematic approach.

Finally, we concluded the research with the most important findings. This research was accomplished through the use of the

mechanisms of description and analysis in examining this critical experience.