الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العربي التبسي – تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الصوت النسوي في النقد الجزائري

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالبة:

عباسي صالحة

إشراف الأستاذ الدكتور:

عمرو عيلان

أعضاء لجنة المناقشة

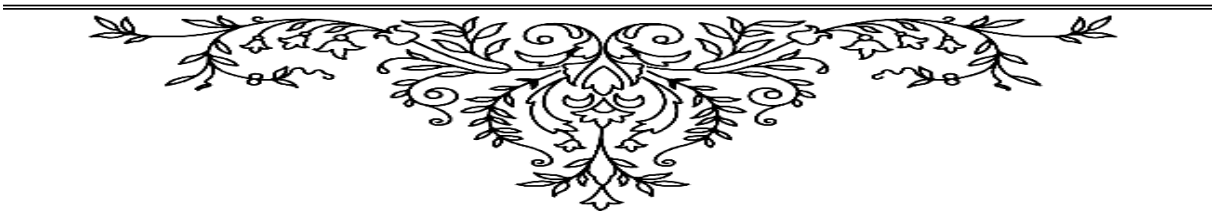
الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد القاد خليف	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	رئيسا
عمرو عيلان	أستاذ	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
مكي سعد الله	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
يوسف عطية	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
يوسف العايب	أستاذ	جامعة الوادي	عضوا مناقشا
جلال خشاب	أستاذ	جامعة سوق أهراس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1443- 1442هـ / 2021- 2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة



يتضح من خلال المتابعة والتمحيص للمنتج الأدبي الحاصل على مستوى الساحة الجزائرية، وما تعج به من دراسات نقدية وتحليلات نصية من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية أن هناك حركة نقدية مسايرة تتماش تبعا للتطور الإبداعي، والمسار الفني الذي يلعبه النص الادبي والمثقف الجزائري.

ويقودنا إلقاء الضوء عن طبيعة الممارسة النقدية في الجزائر، إلى الكشف عن الوعي الأدبي وتأرجحه بين الذاتية والموضوعية، ويخضع ذلك لتباين المستوى الفكري والثقافي عند النقاد، ولعل التباين في الممارسات النقدية يعود إلى التباين في مستوى الوعي المصاحب لكل عمل نقدي.

ادى تعدد المناهج النقدية التي اعتمدت الكثير من الأسس العلمية الفلسفية والنفسية والاجتماعية من أجل ايجاد نقد يتسم بالموضوعية، إلى تعدد زوايا النظر للإبداع، فظهر في الساحة النقدية ما يعرف بالمناهج السياقية –المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي– التي حاولت قراءة النص من الخارج، وأخرى عرفت باسم المناهج النسقية، والتي تشتغل على بنية النص الإبداعي كاللغة، البنية، النظام، العلامة، الرمز، ونذكر من بين هذه المناهج النقدية: البنيوية، الاسلوبية، و السيميائية. لقد ظهرت العديد من الأقلام النقدية التي تسعى للإفادة من هذه المناهج المعاصرة في محاولة منها لتجاوز النقد التقليدي.

والمتتبع للحركة النقدية في الجزائر يلاحظ كثرة وتنوع المناهج النقدية، هذا التنوع الذي قد يؤدي في شموليته إلى الخلط أو التداخل بين المناهج أثناء العملية النقدية، أمام هذا التنوع كان لزاما على الناقد أن يختار المنهج النقدي الملائم لدراسته وفقا لطبيعة العمل الأدبي موضوع الدراسة.

ولسنا في بحثنا هذا بصدد الحديث عن نقد نسوي مقابل نقد رجالي فنحن لا ننطلق من منطق الحديث عن الحركات النسوية التي تناضل من اجل المساواة مع الرجل، إنما نحن بصدد تناول كتابات ودراسات الأقلام النسوية في مجال النقد وفق المناهج الحديثة، لذا

نسعى في هذا البحث للإجابة على جملة من الأسئلة تتصل أساسا: بالمواضيع التي تناولتها الناقدات الجزائريات، وما هي مناهج النقد التي سلكتها جهودهن النقدية، وما تميزت به الناقدات في الطرح.

في هذا البحث نحاول تقصي أثر هؤلاء الناقدات والوقوف على جهودهن النقدية وتوضيح مدى فاعلية انتاجهن النقدي في تنشيط الساحة النقدية الجزائرية، كما نسعى للوقوف على التقاطعات والاختلافات الحاصلة بين الناقدات في استعمال المصطلحات والمفاهيم النقدية. ومستوى الوعي بالمنهج المعتمد.

نطرح في بحثنا هذا سؤالا يتحدد بمدى الافادة من انتاج الأصوات النسوية الجزائرية في النقد؟ وما هي المرجعيات التي اعتمدتها هذه الأصوات في إنتاجها النقدي؟

انطلاقا من ذلك مضينا للبحث عن الإنتاج النسوي في اطار النقد الجزائري ما افضى بنا إلى تنوع الإنتاج بين العرض النظري والتحليل الإجرائي. كما أن هناك حضور مستحكم للمرجعيات المعتمدة خاصة المنجز الفرنسي الذي كانت له هيمنة واضحة , وهذا امر مبرر باعتبار أن التكوين الاكاديمي لهذه الاصوات النسوية النقدية اعتمد على الدرس الفرنسي و انجازاته

وقد وسمنا بحثنا هذا بـ" **الصوت النسوي في النقد الجزائري**" لأن الناقد يجب أن يكون لديه تراكم في الاعمال والانجازات، في حين أن اغلب انتاج هؤلاء الأستاذات عبارة عن مقالات ورسائل ماجستير ودكتوراه تم نشرها في كتب، وقد تم اختيارنا لاسماء بعينها لأن لها انتاجا مقبولا ليكون موضوع دراسة في مجال النقد من أمثال " **آمنة بلعلى**"، **شادية شقروش**"، " **مسعودة لعريط**"، " **سليمة لوكام**". وكان لزاما علينا تحديد المدونات التي سيتم الاشتغال عليها، فكانت هذه النصوص النقدية متقاربة في تواريخ صدورها وكلها حديثة الاصدار، كما تفاوتت في تناولها للمستويين النظري والتطبيقي إضافة إلى تنوع النصوص التي اشتغلت عليها هذه المدونات التي تنوعت بين النصوص الشعرية،و النثرية والنقدية.

إن الدافع من وراء إنجاز هذا البحث هو رغبتنا في تسليط الضوء على أعمال الباحثات الجزائريات وانجازاتهن في مجال النقد، وابراز مدى فاعلية هذا المنجز في اثراء الساحة النقدية الجزائرية، و تدعمت هذه الفكرة بتوجيه وتشجيع من الدكتور" **عمر عيلان**" المشرف على تأطير هذا البحث.

أما عن المنهج الذي اتبعناه في هذه الدراسة فهو لا يخرج في مجمله عن المنهج الوصفي وفق اسلوب دراسة الحالة وأسلوب تحليل المحتوى، من أجل الاحاطة بالمدونة موضوع الدراسة، وحتى يصبح بالإمكان تشكيل تصور كاف عنها على المستوى النظري و التطبيقي.

و فيما يخص المصادر والمراجع المعتمدة، فقد حصلنا على المدونات موضوع الدراسة بعد الاتصال بأصحابها، من مختلف جامعات الوطن، أما بالنسبة للدراسات التي تناولت موضوع بحثنا فهي قليلة جدا فيما نعلم، إن لم نقل أنها منعدمة إلا فيما تعلق ببعض المقالات. وأهم هذه المراجع، تلقي السرديات في النقد المغاربي "**لسليمة لوكام**"، تحليل الخطاب الصوفي "**لآمنة بلعلى**"، النقد الموضوعاتي "**لمسعودة لعريط**،" سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى "**لشادية شقروش**".

قصد الاحاطة بجوانب الموضوع ارتأينا تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول يتصدرها مدخل تناولنا فيه مسائل مرتبطة بالجهود النقدية للمرأة عند العرب والغرب قديما وحديثا بداية بالأحكام الفردية ثم الصالونات الأدبية وصولا إلى التأليف، وكانت الناقدات المصريات الأوفر حظا والأكثر نشاطا في هذا المجال منذ البداية، أما في المغرب العربي والجزائر تحديدا فكانت بدايات محتشمة مقارنة بالمشرق .

وقد تم تقسيم البحث وفق طبيعة النصوص التي تم الاشتغال عليها فكان الفصل الأول موسوما بالنظرية النقدية في كتابات الناقدات الجزائريات تناولنا فيه الدراسات السيميائية خاصة السيمياء السردية التي اشتغلت وفقها أغلب الأصوات النسوية في النقد الجزائري،

اضافة للدراسات الموضوعاتيه، وحاولنا تحديد المرجعيات الفلسفية والمفاهيم والأدوات الاجرائية والمصطلحات التي اعتمدتها الناقدات في هذه الدراسات موضوع البحث.

وخصصنا الفصل الثاني لدراسات الناقدات الجزائريات في مجال النثر، حيث حظيت الرواية بقدر كبير من الاهتمام وكانت أكثر المدونات التي تم تناولها اشتغلت على دراسة الرواية وتحليلها من بينها دراسة "**لوكام**" "متون وهوامش"، "المتخيل في الرواية الجزائرية" **لآمنة بلعلى**، "سردية الفضاء في الرواية المغاربية" **لمسعودة لعريط**، ثم تليها القصة، حيث اشتغلت "**بوشقرة**" على قصة الأرنب والأسد في كتابها "مباحث في السيميائية السردية" ثم "**لعريط**" التي تناولت موضوعية " قصص الأطفال" في مؤلفها "قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية"، وكذلك تحليل قصة " الطوفان " **لنبيلة زويش**"، إضافة إلى قراءة سيمائية في القصة السعودية "**لشقروش**"، كما تناولت " **نسيمة بوصلاح**" الحكاية الشعبية في الإمارات، تطرقت "**بلعلى**" للنثر الصوفي وأشكاله إضافة إلى الأدب والسينما وكيف تتحول الرواية إلى فيلم سينمائي وذلك في تجربة فريدة من نوعها طرحتها "وافية بن مسعود" في دراستها تقنيات السرد بين الرواية والسينما، هكذا تكون الباحثات قد طرقنا أغلب أشكال النثر إن لم نقل جلها، وتناولنها بالدراسة والتحليل.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ "تطبيقات الناقدات الجزائريات في الخطاب الشعري، وكانت البداية مع الخطاب الشعري الجزائري، حيث كان ديوان" **مقام البوح**" " **لعبد الله العشي**" الأوفر حظا والأكثر تناولا، حيث خصصت له "**شادية شقروش**" دراسة بعنوان " سيمائية الخطاب الشعري" وتناولته بالدراسة والتحليل "**آمنة بلعلى**" في مولفها " خطاب الأنساق" كما تطرقت في ذات الكتاب إلى مسألة الخطاب الشعري النسوي الجزائري والخطاب الشعري العربي من خلال الحديث عن تجليات الحداثة في الخطاب الشعري التونسي المعاصر، والخطاب الشعري السعودي، إضافة الى وضع التلقي في الخطاب الشعري الصوفي، وعلى

الرغم مما حظي به الخطاب الشعري من اهتمام إلا أنه لا يقارن بما حظي به الخطاب النثري من اهتمام من خلال الدراسة والتحليل.

أوردنا في خاتمة البحث أهم النتائج التي توصلنا إليها، وكانت هذه الدراسة ثمرة جهد متواصل وبحث دؤوب تم انجازها بتوفيق من الله ومساعدة العديد من الأساتذة الذين لم يبخلوا علينا بالنصح والإرشاد والتوجيه ونخص بالذكر الدكتور "**عمر وعيلان**" الذي كان سندا لنا ليرى هذا العمل النور، فقد كان مرافقا لنا منذ البداية مشرفا و مؤطرا لهذا العمل مرشدا وموجها فله فائق التقدير والاحترام وكل الشكر والامتنان لما بذله من جهد معنا، ولا ننسي الأستاذات من جامعة تيزي وزو اللواتي مكنني من الحصول على أعمالهن ولم يبخلن علينا بذلك، كذلك نشكر الأستاذة "**وافية بن مسعود**" من جامعة قسنطينة التي ارسلت لنا مقالاتها ودراساتها، والأستاذة **سليمة لوكام** من جامعة سوق هراس، وكذلك اشكر الاستاذ "**ابراهيم بلقاسم**" من جامعة مستغانم والاستاذ عبد القادر خليف من جامعة تبسة.

كما اتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الاساتذة بكلية الآداب واللغات بجامعة العربي التبسي، وإلى كل من علمنا حرفا تقديرا واحتراما واعترافا بالجميل.

مدخل

الصوت النسوي في النقد الجزائري من حدود الهامش الى فعالية المركز

1/ المرأة الناقدة في التراث العربي

2/ الصالونات الأدبية في التراث العربي

3/ الصوت النسوي في النقد الغربي

4/ الصوت النسوي في النقد العربي

1/ المرأة الناقدة في التراث العربي:

ادت المرأة الأديبة رسالتها منذ اقدم العصور، فهي جزء من دائرة الابداع وكانت المرأة شاعرة وناقدة عبر العصور منذ الجاهلية إلى صدر الإسلام إلى العصر الاموي والعباسي وصولا إلى عصرنا الحالي، وقد رفع الإسلام من شأن المرأة ومكانتها في المجتمع، ومن ثم راحت تخوض فيما يخوض فيه الرجل سواء بسواء، فكان دخولها إلى النقد واحد من العوامل التي شجعت المرأة على الخوض في مناقشات أدبية ونقدية حول مضامين الشعر وقضايا الأدب بصفة عامة.

فنجد" تماضر بنت الشريد " المعروفة بالخنساء تظهر كأول ناقدة في الأدب العربي، والتي كانت لها القدرة على التمعن والتدقيق، كما كانت تتمتع بمكانة مرموقة في الشعر العربي، ويقال أن الشاعر– جرير– سئل مرة من هو أفضل شعراء الجزيرة ؟ فأجاب: أنا، لولا تلك المرأة مشيرا إلى الخنساء.[1]

فقد كانت الخنساء شاعرة وناقدة متميزة لها مكانتها بين الشعراء فكانت ندا لهم، وقد ارتبط اسمها بغرض الرثاء خاصة.

كما نجد "أم جندب" زوجة امرئ القيس شاعرة وناقدة لكنها معروفة بنقدها أكثر من شعرها، وأشهر أحكامها النقدية ما ذكرته المصادر عن حكمها بين زوجها امرئ القيس وعلقمة بن عبده، فحكمت لصالح علقمة فطلقها امرئ القيس وتزوجها علقمة لذلك سمي "علقمة الفحل".

[1]– الأدب النسوي في ميزان النقد العربي والغربي، محمد بن زاوي– ملتقى النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي– جامعة خنشلة– 2004– ص 174.

2/ الصالونات الأدبية في التراث العربي:

الصالون كلمة لاتينية الأصل(salon) تعني المكان الذي يستقبل فيه أهل البيت زوارهم، والصالون الأدبي هو ملتقى الأدباء والفنانين وأهل المعرفة والثقافة.

ان الاساس الذي تقوم عليه فكرة الصالونات هي أن يجتمع الشعراء والأدباء ورجال الفكر أسبوعيا أو شهريا في منزل أديب أو شاعر لعرض كل منهم ما لديه من جديد ويستمع لآراء الآخرين ويناقش معهم مختلف الأمور المشتركة بينهم.[1]

للمرأة الدور الابرز في هذا المجال ، فقد حرمت المرأة في كثير من الأحيان من التعبير عن مواهبها وإبداعها، لذلك رأت أن تستدعي أهل العلم والأدب والفن إلى صالونها لتبدي رأيها وموقفها من هذه القضية أو تلك لإثبات ذاتها وثقافتها. لذلك تعتبر الصالونات الأدبية النسائية صورة مشرقة من صور الإبداع لدى المرأة.

كان المسجد النبوي هو الصالون الأدبي في عهد النبي (ص)، وكان للمرأة في مجلس النبي نصيبٌ وافر، وكن يحضرن مجالس رسول الله مع الرجال في غير اختلاط.[2]

كثرت الصالونات الأدبية في العصر الأموي، فكان أشهرها صالون "سكينة بنت الحسين"، حيث كان يجتمع في بيتها العلماء والفقهاء وأهل الأدب واللغة ويناقشون القضايا العلمية الشائكة التي كانت تشغل المسلمين آنذاك. وتجدر الاشادة باستقامة "سكينة" و وقارها وبعد نظرها وسداد رأيها، اضافة إلى صالون "عائشة بنت طلحة" وغيرها.

كانت المرأة في العصر العباسي تحضر المجالس، فكانت "زبيدة أم جعفر" زوجة "الرشيد" تحضر مع الشعراء والأدباء مجلس تُثارُ فيه المناظرات في شتى نواحي الفكر

[1]– سيد حامد آل برجل، الصالونات الأدبية في الوطن العربي– ط1– دار الفضيلة للنشر– 2016، ص 8–9.

[2]– المرجع نفسه، ص 20–21.

والثقافة، وكذلك كانت العباسة بنت المهدي "يشركهما الرشيد في مجالسه، وكذلك عائشة بنت الرشيد.[1]

فقد كانت المجالس الأدبية في العصر العباسي من أروع المجالس في كثرة علمائها وأدباءها وتنوع ابحاثها وقوتها، ومن أشهرها صالون " **فضل العبيدية**" حيث كان بيتها في بغداد ملتقى الأدباء والشعراء إضافة إلى صالونات الأندلس حيث هناك صالون " **حفصة الركونية**" في غرناطة، وصالون الشاعرة "**ولادة بنت المستكفي**" في قرطبة فكان يجتمع الشعراء والأدباء في صالونها الأدبي، فقد كانت ذات معرفة بالأدب وفنونه، وأشهر الشعراء الذين ارتادوا صالونها الشاعر " إبن زيدون" الذي أشتهر شعره بفضل هذا الصالون.

يمكن القول أن أغلب هذه الصالونات الأدبية كانت تفتقر للمنهج والغاية ومعظمها يعتمد على جمال صاحباته وعقلهن، وبتقدم سن صاحبات هذه الصالونات تبدأ بالضعف والزوال.

رغم ذلك أثرت هذه الصالونات الأدبية في حركة الأدب والشعر والنقد والفكر تأثيرا كبيرا، فقد كانت ثورة صامتة على العادات والتقاليد التي تكبل حرية المرأة.

3/ الصوت النسوي في النقد الغربي:

اولا- الصالونات الأدبية في الغرب:

عرفت فرنسا الصالون الأدبي في القرن السابع عشر، وكثرت الصالونات في القرن الذي تلاه، وصارت ذات طابع عالمي، كان يشرف على هذه الصالونات سيدات عرفن بالذكاء والثقافة والجمال، وجمعت هذه الصالونات بين الأدب والفكر والفن، فكانت ملتقى لتبادل الأفكار والآراء، وكل ما هو جديد من فن وأدب وأزياء.

بعض هذه الصالونات لعبت دورا بالغ الأهمية في إلقاء الاضواء الكاشفة على الآداب الاجنبية، ودفع الأدباء المغمورين إلى عالم الشهرة والخلود. فقد اشتهر خارج فرنسا صالون

[1]- المرجع السابق، ص 40.

الدوقة "مار زين" في لندن في القرن السابع عشر، ومثله صالون "ليدي هولند" في القرن الثامن عشر وفي عام 1750 أنشأت مدام "نور دان فليشت" أول صالون أدبي في ستوكهولم عاصمة السويد.

ثانيا /ابرز الناقدات في الغرب:

أما في العصر الحديث فقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثرا عميقا بالتحليل النفسي، ولاسيما في إعادة صياغة نظريات فريد عند لا كان، ومن أبرز الأقلام النقدية النسوية في الغرب نجد:

1/ مدام دي ستايل: Madam de stael (1766-1817).

اسمها "**جيرمين نيكر**" ولدت في باريس لأسرة ثرية ذات مكانة نبيلة، ارتبطت بالصالونات الأدبية النسائية التي كانت مزدهرة لدى نساء طبقات النبلاء في فرنسا آنذاك، فهي ناقدة وروائية فرنسية شهيرة في القرن التاسع عشر، كان لها صالون أدبي شهير يجمع كبار أهل الأدب والفكر والفن والفلسفة.

قدمت **مدام دي ستايل** في كتابها المشهور "عن ألمانيا" (1810) صورة جديدة عند ما تناولت الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية بالصياغات اللامعة الرشيقة، والشخصية الألمانية المقدسة للعقلانية المهتمة بالوضع ولو على حساب الشكل أو الصياغة، وناقشت مدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافي والاجتماعي.

وفي معرض حديثها عن الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية، بينت مدى تأثير الدين والقانون والعادات والتقاليد على شكل مضمون الأدب.

لا يعتبر الباحثون مدام دي ستايل مجرد ناقدة أدبية فحسب، بل هي رائدة من رواد الدراسات الأدبية المقارنة، وقد ربطت هذه الناقدة المقارنة بين الآداب ودراسة التاريخ ، كما

كان لها فضل كبير في الاتجاه بالآداب إلى الدراسة التطبيقية، وايصال الآداب بعضها ببعض، مما كان له أكبر الأثر في الحركة الرومانسية الفرنسية... لذلك كان لارائها أصداء واسعة في الأوساط الأدبية والفكرية الأوروبية.

اهم مؤلفاتها "دولفين" 1802 و"كورين او ايطاليا" 1807 و" حول ألمانيا"1810 وكتاب "تأملات حول الثورة الفرنسية "و لها كتاب آخر نشر بعد موتها وهو "10سنوات من المنفى".

2/ فرجينيا وولف: (virginia woolf)

كتبت "**فرجينيا وولف**" الكثير عن كتابة النساء، وتمثل، شأنها شأن "ريتشارد سن"، سلفا مهما للنقد النسوي الحديث، وفي حين أنها لم تتبنى الموقف النسوي قط، فإنها كانت تتفحص باستمرار المشكلات التي تواجه الكاتبات النساء، كانت تعتقد أن النساء واجهن دائما عوائق اجتماعية واقتصادية تحول دون طموحهن الأدبي، وكانت تشعر بالتثقيف المحدود الذي حصلت عليه هي نفسها (فهي لم تعرف اليونانية مثلا).

تميزت "**فرجينيا وولف**" بنوع من الصراحة والجدية فيما يخص ما تواجهه المرأة الكاتبة من عوائق، فقد درست باستمرار المشاكل التي تتعرض لها النساء الكاتبات، وأكثر مقالات وولف تأثيرا وإمتاعا هي "وظائف للنساء"، وكانت تسعى في كتابيها عن تجارب المرأة إلى اكتشاف وسائل لغوية لوصف الحياة العسيرة التي تعيشها المرأة.

وهي تحترم العلاقة بين الرجل والمرأة، وترى أن المرأة للرجل والرجل للمرأة حتى الموت فهي معجبة بمن يختلف عنها.

في أواخر حياتها أصيبت بالجنون وبدأت ترى أشباحا وتسمع أصواتا، ولكن القليل من العقل الذي تبقى لديها جعلها تضع حجرا بين ملابسها ثم تهبط به إلى النهر وتموت، حتى لا يكون جنونها مثير لضحك الناس أو حتى اشفاقهم عليها. [1]

[1]– أنيس منصور، في صالون العقاد كانت لنا أيام– ط3، دار الشرق القاهرة، 1993، ص 428.

3/ سيمون دي بوفوار:

سيمون دي بوفوار 1908–1986 اديبة فرنسية مثقفة وفيلسوفة نسوية تعتبر من أهم الشخصيات البارزة في القرن العشرين رفضت الخضوع لمصيرها كأم وزوجة، وقد لعبت دورا رياديا في حركة تحرير المرأة . دافعت "**دي بوفوار**" عن حرية المرأة وذلك من خلال كتاباتها "بداية بقوة السن" 1960– "الموت السهل" 1964، "الكل يهم فعلا" 1972، "احتفال الوداع "1981، حيث اسهمت سيمون في تفعيل الحركة الثقافية الفرنسية .

تتمتع " **سيمون دي بوفوار**" بالاستقلال الذاتي وهي متأثرة في ذلك بأفكار " جون بول سارتر" الوجودية حيث تقول "كنت وما أزال دائما سيدة نفسي كنت تمنيت فيما مضى أن اصبح مدرسة ... وكنت أفكر أن الأدب كان ليتيح لي أن أحقق هذه الأمنية... فإذا كتبت عملا تغدوه حكايتي نفسها، سأعيد خلق نفسي من جديد وسأبرر وجودي"،[1] "فسيمون" تتقاطع مع سارتر بما فيه الكفاية خاصة في فكرة الاستقلال الذاتي.

فهي ذات نزعة مثالية وتتكون مثاليتها بالفعل وجوهريا من معارضة دائمة بإزاء الواقع. ""فهي تحس بهول الموت، وأنها لا معنى للحياة، وتريد أن يكون لها معنى، لكن كيف تكون دون أن تكون خالدة وهذه نظرة وجودية لقضية الكينونة"[2].

لقد كافحت "سيمون" وتواصل الكفاح من أجل عالم إنساني ليست فيه تفرقة يمكن للمرأة فيه أخيرا أن تصبح وعيا كاملا.

4/ جوليا كريستيفا: julia kristiva .

جوليا كريستيفا ناقدة فرنسية ذات أصول بلغارية واحدة من الأسماء اللامعة في عالم النقد الغربي، وهي من النقاد الذين يسعون لتوسيع مجال البحث السيميائي في محاولة لإلحاق السيميولوجيا بالعلوم الآخرى كالرياضيات والفيزياء والمنطق بهدف جعل السيمياء

[1]– فرانسيس جانسون، سيمون دوبوفوار أو مشروع الحياة ، تر إدوارد الخراط. ص 57

[2]– المرجع نفسه، ص 224.

علم نقد، وأهم مؤلفاتها "أبحاث سيميولوجية 1969"، "النص الروائي 1970"، "ثورة اللغة الشعرية 1974"، "علم النص".

يعد كتاب "ثورة اللغة الشعرية" أهم كتب "**كريستيفا**" في المعنى الأدبي وتقوم نظريتها على نظام خاص من الأفكار، وتحاول من خلال هذا الكتاب كشف تهديد اللامتجانس واللامعقول لما هو منظم ومقبول عقليا.

تقدم لنا "**كريستيفا**" تفسيرا نفسيا معقدا للعلاقة بين "الاعتيادي" و"الشعري". الكائنات الإنسانية منذ البدء فضاء تفيض عبره الدوافع الجسدية والعقلية على نحو إيقاعي، ويتم تنظيم هذا الفيض اللانهائي بصورة تدريجية من خلال الضوابط العائلية والمجتمعية... في أولى المراحل ما قبل الأوديبية يتركز فيض الدوافع على الأم... ثم يقيم فيض غير منظم وسابق على اللغة من الحركات والإيماءات والأصوات والإيقاعات أساسا لمادة سيميائية تظل فعالة دون مستوى الأداء اللغوي الناضج عند البالغ، وهي تسمى هذه المادة بـ "سيميائية" لأنها تعمل مثل عملية تدليل غير منظمة.[1]

حين يصبح السيميائي منظما، تصير عقلية البالغ تنتج ما تسمية "كريستيفا" الرمزي، فيسيطر الرمزي على مادة السيميائي.

ليس استعمال "**كريستيفا**" لكلمة "ثورة" في عنوان الكتاب عبثا أو مجرد استعارة إنما تعني أن اللغة الشعرية تحدث ثورة وتغيير جذري في المجتمع، فتمارس اللغة سلطتها داخل النظام الاجتماعي.

ترى الناقدة "كريستيفا" أن الشعر الحديث قد يصور مسبقا ثورة اجتماعية يمكن أن تحدث في المستقبل، وتعتبر الثورة الشعرية بمثابة صمام أمان للدوافع المكبوتة التي ينكرها المجتمع، فاللغة لها القدرة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار والمشاعر، والتلاعب بالمعنى.

[1]– رامان سلدن– النظرية الأدبية المعاصرة، ص 122.

يمثل كتاب كريستيفا "علم النص" مدخلا فعليا لقراءة التحليل السيميائي كما يعد دعوة مفتوحة لإغناء البحث النقدي والنظري بما توفره الأبحاث الأدبية والفكرية والعلمية من معطيات وإمكانيات كفيلة بجعل الكتابة الأدبية مجالا للعلم والإبداع معا.

النص عند "كريستيفا" ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحينما يكون النص دالا...فإنه يشارك في تحويل الواقع الذي يمسك به لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وانما يبني لمسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها.[1]

بالتالي فإن النص الأدبي ليس مجرد نقل بسيط للواقع، بل يشارك في تغييره، فهو خطاب متعدد اللسان والأصوات، إذ يشمل الأيديولوجيا والسياسة والعادات والتقاليد، العلم والفن، وبهذا فمفهوم النص يخرج عن ذلك المفهوم الذي تطالب به النزعة السوسيولوجية والنزعة الجمالية.

تعالج "كريستيفا" في كتابها "علم النص" مفهوم اللغة الشعرية وما تحتويه هذه التسمية من "الشعر" و"النثر"، حيث تعتبر اللغة الشعرية نمط من الاشتغال السيميائي.

يكون مدلول اللغة الشعرية إما مقولة خاصة (ملموسة وفردية) وإما مقولة عامة (حسب السياق)، ففي ملفوظ شعري حول غرفة مثلا. فإن الأمر اما أن يتعلق بحجرة معينة أو بالحجرة كفكرة عامة عن مكان السكن.[2]

إذن المدلول الشعري قد يكون واضحا ويلتبس حسب السياق، لأن الشعر يقول بالممكن واللاممكن وبالواقع والمتخيل، فكل شيء ممكن في اللغة الشعرية.

ترى "**كريستيفا**" أن النصوص الشعرية الحداثية تقوم على امتصاص وهدم النصوص الآخرى، كما أن النص الشعري ليس كغيره من النصوص فهو لا يخضع لقانون التكرار،

[1]– جوليا كريستيفا– علم النص– تر: فريد الزاهي– ط1– دار توبقال– الدار البيضاء– المغرب، 1997.ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 75.

فالوحدات الدلالية فيه غير قابلة للتكرار، مجرد خضوعها للتكرار تصبح أخرى، والملفوظ الشعري لا يخضع للنظام النحوي.

4/ الصوت النسوي في النقد العربي:

أ/ الصالون الأدبي عند العرب في العصر الحديث:

في عصر النهضة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فتحت الأبواب أمام المرأة لتتعلم وتنال جل حقوقها، فالتحقت بقاعات الدرس، فصارت المرأة ندا للرجل في السياسة والفكر والأدب، وبذلك عادت ظاهرة الصالونات الأدبية إلى النشاط فكان أهم هذه الصالونات:

1- صالون مريانا مراش (1848- 1919):

ولدت **مريانا مراش** في حلب عام 1848 في بيت عُني بقضايا الأدب والفكر، فمنذ أن فتحت عينيها على النور، رأت نفسها بين الكتب. [1]

إن ما خلد هذه الشاعرة ليس ديوان شعرها " بنت فكرة" فحسب ، بل صالونها الأدبي الذي يعتبر الوحيد من نوعه في الشرق قبل أن يكون صالون "مي زيادة"، ولعل رحلتها إلى أوروبا، ومشاهدتها الكثير من أمثاله عند السيدات الغربيات كمدام دي ستايل، ومدام دي نوي شجعتها على إقامته، رغم ضيق الحياة الاجتماعية في تلك الفترة المظلمة من العهد العثماني.

" كان رواد صالونها نخبة من أدباء حلب يوم ذاك كقسطاكي الحمصي وجبرائيل الدلال، كامل الغزي، رزق الله حسون وغيرهم"[2]

[1]- عيسى فتوح، أديبات عربيات، سير ودراسات- ج1- ط1- 1994، ص 146.

[2]- المرجع نفسه، ص: 147.

تعتبر "مريانا مراش" في حلب أول أديبة سورية ظهرت في ساحة الشعر والأدب والصحافة، فكان صالونها الوحيد من نوعه في المشرق العربي قبل أن يوجد صالون مي زيادة.

انفتاحها راجع لسفرها إلى أوروبا ولقاءها بسيدات غربيات، وهذا شجعها على إقامة صالونها الأدبي في بيتها، وكان أغلب رواده من أدباء حلب، ليتناقشوا في قضايا الأدب والفكر.

2- صالون مي زيادة:

مي زيادة هي "ماري بنت إلياس زيادة" المعروفة بمي لبنانية الأصل ولدت عام 1886، أقامت بمصر مع والديها، وكتبت في عدة مجالات منها مجلة "المحروسة" ومجلة "الزهور"، كانت تجيد إلى جانب اللغة العربية اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية والإيطالية والألمانية.

كان صالون "**مي زيادة**" في مقدمة الصالونات العربية لما امتازت به صاحبته من حلاوة اللسان وإلمام باللغات الأجنبية والعربية وإحاطة بالثقافتين الغربية والعربية، فكان صالون "مي" يجمع الأدباء والشعراء ورجال الفكر والسياسة يتناقشون حول شؤونهم ويتبادلون الاراء في إنتاجاتهم، وكان يعقد الصالون كل يوم ثلاثاء، ومن أهم رواده "عباس محمود العقاد" و"مصطفى صادق الرافعي" ,"المازني" وغيرهم.

تعد "**مي زيادة**" المثل الأعلى للمرأة الشرقية المثقفة، فهي أديبة جيل، كتبت في الجرائد والمجلات، ألفت في الشعر والنثر، كتبت الكتب والرسائل، والخطب والمحاضرات، فقد كانت رمز المرأة العربية الطموحة إلى أبرز مكانة المرأة والإشادة بعبقريتها وعطائها وإنتاجها العلمي والأدبي.

كانت "**مي زيادة**" محبة للعروبة ملمة بالأدب العربي وعلومه إلماما أدهش الرواد من أدباء مصر وحبها للعروبة وتعلقها بالعروبة دفعها إلى نحت اسم لها عربي خالص من اسم

"ماري" وهو الذي عرفت به، وإن كان "ميه" اسم عربي تردد في شعر النابغة...ولصالون مي في شعرنا الحديث حضور، فقد ذكره الشعراء في أشعارهم والكتاب في مقالاتهم، وكان الشاعر "إسماعيل صبري" يقول عن صالون مي زيادة يوم الثلاثاء:

روحي على بعض دور الحي حائمة.

كظامئ الطير تواقا إلى الماء.

إن لم أمتع بمي ناظري غدا.

لا كان صباحك يا يوم الثلاثاء.

كان صالون "مي زيادة" حدثا فريدا في تاريخ المجتمع العربي، وإن كانت له سوابق في تراثنا العربي مثل صالون سكينة بنت الحسين.

ان طبيعة المجتمع العربي المحافظ والمتزمت لم يقبل ظهور المرأة كأديبة وناقدة، فكانت الكاتبات يكتبن بأسماء مستعارة، وكانت فترة صعبة لكن هؤلاء الكاتبات مهدن الطريق امام غيرهن لتثبيت اسمائهن على الساحة الأدبية والنقدية .

" يقارن " طه حسين" هذا الصالون بأوتيل "دي رمبوليه "في فرنسا ومجالس سكينة بنت الحسين المعروفة في التاريخ"[1]

" وقفت مي معظم نشاطها على العمل لتحرير المرأة العربية من الجهل والاستعباد، ورفع مستواها الاجتماعي، وجعلها مساوية للرجل في الحقوق والواجبات".[2]

في أواخر حياتها أصيبت" مي" باضطرابات نفسية نتيجة حزنها على أبويها وعلى جبران، وتقدم بها السن.

[1]– المرجع السابق، ص 177.

[2]– المرجع نفسه، ص 179.

ب /ابرز الناقدات العربيات

لقد كانت الناقدات المصريات الأكثر عدد والأوفر نصيبا بين الناقدات العربيات، رغم أن بدايات النقد النسوي في الوطن العربي قد جاءت متأخرة قياسا بحركة الأدب النسوي، رغم ذلك طلعت إلينا أسماء لامعة في سماء النقد العربي لا يمكن تجاوزها وأهمها:

- سهير القلماوي:

تعد "سهير القلماوي" أول فتاة مصرية تتحصل على شهادة الماجيستير عن رسالتها "أدب الخوارج في العصر الأموي" عام 1937، وقد تمت طباعته بعد ذلك في كتاب، كما تحصلت على رسالة الدكتوراه بعنوان "ألف ليلة وليلة" من الجامعة المصرية، تمت طباعتها في كتاب صدرت الطبعة الأولى من عام 1943، وهو كتاب رائد في الأدب الشعبي استعرضت فيه القلماوي الموضوعات التي وردت في ألف ليلة وليلة ومن أهم هذه الموضوعات حسبها الخوارق في الليالي، كما صدر للقلماوي كتاب "من حكايات جدتي" وهو يندرج ضمن أدب الأطفال، كذلك من إصداراتها كتاب "المحاكاة" و"فن الأدب" 1953.

تبين القلماوي في مقدمة كتابها "فن الأدب" أن تأثرنا بالثقافة الغربية جعلنا نحاول نقل كل شيء منها إلى العربية، وصرنا نبحث في بعث تراثنا من خلال هذه الثقافة، لكن اليوم عرفنا قدر أنفسنا وفضلنا على هذه الثقافة، وفضلها هي الأخرى علينا، وقد كانت ترجمة العلوم إلى العربية أسهل من ترجمة الأدب نظرا لخصوصية اللغة الأدبية، أما النقد الأدبي فقد أعجب العرب بدراسة الغربيين لآدابهم، وراحوا يحاولون تطبيق هذه الطريقة على الأدب وترى القلماوي أن مهمة النقد الكبرى هي خلق ذوق عام بقدر ما يمكن أن تخلق الأذواق وصقل وعي فني عام بقدر ما يمكن أن تصقل الوعي الفني، حتى يتهيأ الجو الملائم الذي يستطيع الفن أن يتنفس ملء رؤيته فيؤدي رسالته رسالة التأليف والتذوق معا. [1]

[1]- سهير القلماوي- فن الأدب- مصر 1953، ص 16.

تتناول الناقدة **سهير القلماوي** في ثنايا كتابها "فن الأدب" النقد اليوناني القديم وقيمته ومناطق البحث في النقد اليوناني في العصر اليوناني القديم، ودائرة النقد بين أرسطو وأفلاطون والخلاف بينهما وما أفاده النقد منهما. كما تناولت في الفصل الثاني من كتابها أثينا ومسرحها، حال أثينا في القرن الرابع قبل الميلاد، وخطر مسرحها قديما وحديثا، وأثره في الشعب والفكر، والإيمان بما يتم تمثيله في المسرح، وتطور الإيمان، وكيف كان كل هذا تمهيدا لنقد أفلاطون وهجومه على الشعراء.

تعقد "**القلماوي**" الفصل الثالث لأفلاطون والمحاكاة، وتقول: نحن لا نريد أن تعرف إذا كان أفلاطون قد أخطأ أو قد أصاب تذبذب أو تردد، بقدر ما نريد أن نعرف رأيه في وضوح لنرى ما فتح هذا الرأي من آفاق في النقد الحديث ومقدار ما أثار من سبيل للناقدين على مدى العصور.[1]

تطرح **القلماوي** في الفصل الرابع قضية المحاكاة عند أرسطو وتقسيمه للمعارف إلى علوم إنتاجية كالشعر والخطابة وعلوم علمية مثل السياسة والأخلاق، وكلها تختلف في الجوهر عن العلوم النظرية التي تدرس الطبيعة، وبينت أن أرسطو يؤكد أن "المحاكاة ليست نقلا وإنما هي فن له أثره الخطير في المجتمع".[2]

بعد ذلك تطرح الناقدة فكرة المحاكاة بعد أرسطو وأفلاطون وبينت تناول النقاد لنظرية المحاكاة في القرن 18، وكيف فرق "لسنج" بين الفنون وما قدمت نظريته في المحاكاة، كذلك تناولت نظرية "كولردج" قي الخيال وما قدمت في المحاكاة.

كما أدرجت تعريف "تولستوي" للفن فيقول: "أن يثير الفنان في نفسه إحساسا أحسه يوما فإذا ما أثاره أوصله (بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان والأصوات أو الأشكال

[1]– المرجع السابق، ص 63.

[2]– المرجع نفسه، ص 93.

معبرا عنها بكلمات) إلى الآخرين على نحو يسمح لهم بأن يمروا هم في نفس ما مر فيه الفنان من إحساس هذه هي عملية الفن"[1].

إذن الفن في نظر "تولستوي" مجرد تعبير ينقل إحساس الفنان إلى المتلقي فهو لم يوجد ليصور الجمال ولا ليحدث لذة، ومن هذا المنظور فالفن لا علاقة له بالواقع، وهدفه الأساسي هو، إيصال الإحساس والتعبير عنه.

إن أكثر ما أفادته المحاكاة من فكرة "تولستوي" عن مفهوم الفن، هو النفي من أذهان الناس أن الفن تعبير عن الجمال، وهذا عينه قول أرسطو. كما أوضحت "القلماوي" في نهاية الكتاب تناول بعض النقاد لفكرة المحاكاة في النقد الحديث من أمثال ريشاردز وإيليوت الشاعر والناقد وغيرهم، ولم يكن هدفها من هذا الفصل الإحصاء والتقصي، وإنما أراد إبراز صورة فكرة المحاكاة وتطورها عبر العصور وما لها من مكانة وتأثير في تفكير الفلاسفة والنقاد.

إن كتاب سهير القلماوي "فن الأدب" كباقي مؤلفاتها لبنة في بناء صرح النقد، نقدا أوسع أفقا وأعمق تفكيرا لينتعش الفن ويسمو وفي سموه، سمو بأذواقنا وتفكيرنا بل سمو بحياتنا إلى الأفضل.

- نبيلة إبراهيم:

"نبيلة إبراهيم" واحدة من الناقدات الرائدات في العصر الحديث، أستاذة الأدب الشعبي بجامعة القاهرة حاصلة على درجة الدكتوراه في الأدب العربي من ألمانيا عام 1961، من أهم إصداراتها: "فن القص بين النظرية والتطبيق" "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"، "سيرة الأميرة ذات الهمة" وهو يندرج ضمن القصص الشعبي، "نقد الرواية من جهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي".

[1]- المرجع السابق، ص 134-135.

يعد كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" من أهم المؤلفات في الأدب الشعبي، توضح الناقدة من خلال مقدمة الكتاب الفرق بين الأدب الشعبي والأدب الذاتي ومشكلة تأليف الأدب الشعبي وتفسيرها.

إن الأدب الذاتي يختلف ولا شك في شكله وتعبيره عن الأدب الشعبي، فالإنسان الفرد الذي يحرص على أن يدون اسمه في تاريخ الأدب، يتحتم أن يكون أدبه مجليا لذاتيته ولروح عصره، فإذا فشل في تحقيق ذلك، فإن أدب هذا الفرد لا يعيش مع الأجيال، وإذا هو قدر له أن يعيش، فلفترة قصيرة.

أما الأدب الشعبي ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي... فالطقوس والسحر وميلاد الطفل البطل، وكثير من خيالات الحكايات الخرافية، كل هذا لا يحتاج إلى شرح فولكلوري فحسب، وإنما يحتاج إلى الكشف عن جذوره التي نبع منها: أي إلى الكشف عن تلك الاهتمامات الروحية التي دفعته إلى الظهور.[1]

إذن الأدب الذاتي هو الأدب الذي ينتجه أديب ما يسعى من خلاله إلى تخليد اسمه في ساحة الأدب في ساحة الأدب على مر العصور، أما الأدب الشعبي فهو موروث شعبي ينتقل من جيل إلى جيل دون أن يكون له مؤلف أو صاحب.

تتناول الناقدة في كتابها أهم أشكال التعبير في الأدب الشعبي فكانت الأسطورة أول هذه الأشكال فبينت نشأتها، وتحدثت عن الأسطورة عند العرب، كذلك أنواع الأسطورة: الأسطورة الطقوسية والتعليلية، الرمزية، وأسطورة التكوين، والبطل المؤله.

إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة. أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد.[2]

---

[1]– نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي– دار النهضة مصر– القاهرة– دون ط، ص 3.

[2]– المرجع نفسه، ص 9.

بعد ذلك عرجت للحديث عن أساطير الأخيار وأساطير الأشرار، دوافعها ونماذج هذه الأساطير في الأدب الشعبي العربي، ثم جاء الحديث عن الخرافة الشعبية والفرق بينها وبين الخرافة الذاتية، وسبب نشأة الحكاية الخرافية الشعبية، ورموزها، وآثرها على الأدب الذاتي.

ثم انتقلت الناقدة إلى الحديث عن الشكل الرابع من أشكال التعبير عن الأدب الشعبي وهو الحكاية الشعبية، بعد أن تحدث عن الخرافة والأسطورة الكونية وأسطورة الأخيار والأشرار، قدمت الناقدة تعريفا للحكاية الشعبية على أنها: "الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية".[1]

أوردت الناقدة أمثلة عن الحكاية الشعبية هي حكاية الاسكندر الأكبر وحكاية عمر النعمان، وتحدثت عن ميلاد البطل في الحكاية الخرافية والشعبية والأسطورة بعد ذلك عرجت على المثل الشعبي مفهومه وخصائصه والفرق بينه وبين الحكم السائرة.

فالمثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة.[2] فهو خلاصة تجارب سابقة ومن الصعوبات التي تواجه الدارسين في دراسة الأمثال هو أن قائلها غير معروف كما تحدثت الناقدة عن اللغز الشعبي باعتباره شكل من أشكال التعبير الأدبي الشعبي فتقول: اللغز شكل أدبي شعبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنه كان يساويهما في الانتشار... واللغز في جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف، على أن اللغز فضلا عن ذلك يحتوي على عنصر الفكاهة ذلك أن سبب كل شيء يثير الضحك احتواؤه على عنصر عدم التوقع.[3]

أدرجت الناقدة عدة أمثلة عن الألغاز (لغز بلقيس، لغز أبى الهول، لغز الإسكندر الأكبر).

---

[1]– المرجع السابق، ص 92.

[2]– المرجع نفسه، ص 144.

[3]– المرجع نفسه، ص 154.

كان آخر أشكال التعبير في الأدب الشعبي الذي تناولته الناقدة بالدرس النكتة الشعبية، "فالنكتة خبر قصير في شكل حكاية، أو هي عبارة أو لفظة تثير الضحك".[1]

قدمت لنا الناقدة من خلال مؤلفها هذا جولة حول أشكال التعبير الشعبي التي ظهرت لدى شعوب العالم، كما يعتبر هذا البحث ردا على أولئك الذين ينكرون قيمة التراث الشعبي فهذا البحث مرجع مهم في الأدب الشعبي. وقد تحدثت يمنى العيد عن الوظائف اللغوية عند "بروب" وانجازاته فيحول تحليل القصة.

- يمنى العيد:

يمنى العيد كاتبة وناقدة أدبية لبنانية متميزة، أستاذة النقد الأدبي في أكثر من جامعة عربية وغربية، أهم إصداراتها: "في معرفة النص"، "فن الرواية العربية"، "الكتابة تحول في التحول"، "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي".

يقدم كتاب "في معرفة النص" معرفة ببعض المناهج النقدية الحديثة، وبمرتكزاتها الفكرية، يعرف بمفاهيم البنيوية في أساسها الألسني عند دي سوسير يناقش مفهوم التزامن من منطلقات الفكر المادي.

يتناول الكتاب أكثر من منهج في النقد الأدبي محللا ومناقشا، ويطرح أسئلة على الواقعية، كما على الشعرية. يقدم دراسات نقدية لأكثر من نص أدبي عربي رواية، قصيدة، رسالة، معبرا بذلك على هاجس أساسي، هو إنتاج معرفة بهذا النص، باعتبار المعرفة نشاطا قائما في سياق التحول وفي البنى الأدبية المنحرفة نحو شكلها الخاص.

تقول الناقدة في القسم الأول من كتابها "في معرفة النص": كلامي الآن أردته طرحا أكثر منه بحثا، مساهمة أولية أوضح فيها وبالقدر الذي أستطيع المنشأ اللساني للبنيوية

[1]- المرجع السابق، ص 178.

ومفاهيم أربعة لها. ثم أتناول المنهج البنيوي لا البنيوية في النقد الأدبي، متطرقة وبسرعة إلى قيمته وحدوده، وربما أمكنني، في هذا التناول، أن ألمح إلى ما هو مطروح، في نظري، على نقدنا الأدبي العربي. [1]

قدمت الناقدة المفاهيم التي ترتكز عليها البنيوية(البنية- النسق- التزامن- التعاقب)، والخطوات التي ينتهجها الدارس البنيوي في مقاربة البنية التي هي موضوعه.

وتوضح الناقدة أن: النص الأدبي هو نص له هويته، كما لكل شيء هويته وهو بذلك ليس نصا سياسيا، أو سيكولوجيا، أو اجتماعيا، وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية، وهو إذ يحمل هذه الدلالات، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، ولكن ليس للنص حين يتيح لنا هويته مثل القراءات، أو حين يحيلنا على مراجعة العدة أن يسقط كأدبي، فتغيب هويته فيما هو سواه الذي نعادله به. [2]

تحدثت في القسم الثاني من مؤلفها عن هوية القصيدة العربية، وجدلية النقد البنيوي والبنيوية التكوينية عند محمد بنيس في دراسته للشعر المغربي المعاصر، وقد تأثرت "بلوسيان غولدمان" وانجازاته في البنيوية التكوينية وهي تميل الى البنيوية وهذا واضح في مؤلفها "في معرفة النص" .

أما في القسم الثالث من دراستها تقدم الناقدة دراسات نصية لعدة نصوص مختلفة هي قصيدة "تحت جدارية فائق حسن" السعدي يوسف، والدراسة الثانية كانت حول "رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري" والدراسة الثالثة حول رواية "السؤال" لغالب هلسا، وتناولتها من حيث المتخيل في أقسام الرواية وأسماء الشخصيات.

[1]- يمنى العيد. في معرفة النص- ط4- دار الآداب- بيروت- 1999، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 67.

في الفصل الرابع كانت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح موضوع الدراسة، وكيف انتج زمن السرد الروائي دلالات التملك للوطن في الرواية.

أما في كتابها "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب" فتتناول الناقدة "يمنى العيد" آليات إنباء الرواية العربية، فتبحث في مفهوم المرجع والمفارقة والقراءة، وتعيد النظر في عدد من المسائل المتعلقة بنظرية الرواية العربية، فالتقليد الذي وسمت به الرواية العربية، خاصة في البدايات هو في نظر الناقدة محاولة لممارسة الفعل النظير من منطلق هاجس الحكاية الخاصة، وكتابة السيرة الذاتية الروائية عامل تخصيص للرواية العربية. كذلك لعبة الشكل، وتبديد الحكاية ورواية المكان والتجريب، والخطاب داخل الخطاب هي اشتغال لرفع المروي الخاص إلى مستوى التمييز الفني العام.

ترتكز مقولات الكتاب وأطروحاته على دراسة وتحليل مجموعة من الروايات العربية.

كما ميزت الناقدة بين النص النقدي والنص الأدبي، باعتبار الثاني موضوعا للأول... والتمييز بين التطبيق والممارسة وذلك من منطلق التمييز بين المفهوم القائم في مستوى نظري مجرد، وبينه في فعل الممارسات المنتجة. [1]

تقول الناقدة أن العمل النقدي العربي كان في بداية انفتاحه على الأعمال النقدية الغربية– معارف ومناهج– يعيش حداثة مضاعفة هي حداثته وحداثة النص الروائي نفسه، لكن لئن كانت الرواية العربية قد مالت كما أشرنا إلى تميزها بأنماطها السردية فإن النقد صار مدعوا لأن يتميز بدوره، فلم يعد جائزا أن تبقى تجربتنا النقدية، بعد تميز موضوعها متوكئة على المناهج النقدية الغربية محاكاة وتطبيقا.[2]

تقدم الناقدة من خلال كتابها هذا قراءة لنماذج من الرواية العربية المعاصرة بغية ابراز خصوصيتها وتميزها، وهي ترى أن ما قدمته في هذا الكتاب قابل للنقد باعتبار هذا الأخير فعلا مستمرا ومتواصلا فهو حياة الكتابة.

---

[1]– يمني العيد: فن الرواية ك1، دار الآداب بيروت 1998، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص 27.

-نوال السعداوي:

ولدت نوال السعداوي في اكتوبر 1930 بمدينة القاهرة تخرجت من كلية الطب جامعة القاهرة في ديسمبر 1954، وتحصلت على بكالوريوس الطب والجراحة تخصصت في مجال الامراض الصدرية .

وفي عام 1955 عملت كطبيبة امتياز بالقصر العربي العيني، ثم فصلت بسبب آراءها وكتاباتها وذلك بستة قرارات من وزير الصحة. متزوجة من الدكتور شريف حتاتة وهو طبيب وروائي ماركسي، اعتقل في عهد الرئيس جمال عبد الناصر.

نوال السعداوي ناقدة وكاتبة وروائية مصرية ومدافعة عن حقوق المرأة بشكل خاص وهي ظاهرة في الأدب النسوي والنقد.

صدر لها اربعون كتابا اعيد نشرها وترجمت كتاباتها إلى اكثر من خمسة وثلاثين لغة، وتدور الفكرة الاساسية لكتابات السعداوي حول الرابط بين تحرير المرأة والانسان من ناحية وتحرير الوطن من ناحية اخرى في نواحي ثقافية واجتماعية وسياسية .

من اهم اصدارتها: رواية الغائب ودراسات عن الرجل والمرأة كذلك كتاب قضايا المرأة المصرية السياسية والجنسية وغيرها من المؤلفات التي كانت السبب في سجنها ونفيها في عهد السادات من اهم اراءها:

-من قام بحمايتي هو عملي، وما جعلني قوية هو عملي انتاج عقلي، وليس الزوج، الزوج لا يحمي.

-ان المجتمع لا يستطيع ان يعترف ان المرأة يمكن ان تتفوق وتنبغ دون ان تتحول الى رجل فالتفوق والنبوغ في نظر المجتمع صفة الرجل فحسب، فاذا ما اثبتت امرأة ما نبوغها بما لا يدع مجالا للشك اعترف المجتمع بنبوغها وسحب منها شخصيتها كامرأة وضمها الى الجنس الاخر.

- سيزا قاسم:

سيزا قاسم واحدة من طلبة الأستاذة: سهير القلماوي، وواحدة من النقاد المتميزين في الساحة النقدية العربية من أهم إصداراتها: "طوق الحمامة في الألفة والآلاف لابن حزم القرطاجني" وهو عبارة عن رسالتها للماجستير تحصلت عليها سنة 1971 لكنها لم تنشر إلا عام 2014.

كذلك كتابها "القارئ والنص" وكتاب "بناء الرواية" دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ والذي تقول في إهداءه: "إلى أستاذتي الدكتورة سهير القلماوي التي أدين لها أنا وهذه الدراسة بكثير من الفضل".

يعتبر كتاب "بناء الرواية" علامة فارقة في نقد السرد الروائي العربي، وتشير الناقدة في مدخله للاعتماد في دراستها على أعمال الناقد الفرنسي "جيرار جينت"، وبعض كتابات النقاد الروس البنيويين أهمها كتابات الناقد "بوريس او سبنسكي".

توضح "**سيزا قاسم**" أن منهجها في هذا الكتاب هو المنهج النقدي التطبيقي المقارن، وأن اختيارها لثلاثية نجيب محفوظ كموضوع للدراسة يرجع لاعتبارها أفضل الأعمال الروائية التي كتبت في الأدب العربي الحديث وأكملها بناء وأن قالب الثلاثية مأخوذ من الكتابة الغربية، فهو قل ما يوجد في العربية مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء، بينما انتشرت في الغرب.

تقول الناقدة: بما أن الثلاثية تعتبر رواية واقعية فقد كان طبيعيا أن يقع اختيارنا على أعمال ل "بلزاك" و"فلوبير" باعتبارهما صاحبا الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية في أزهى صورها وأكملها. ولكي تكون دراستنا نصية محددة فقد اخترنا "أوجيني جراندیه" لبلزاك التي يعتبرها النقاد جوهر الكوميديا الإنسانية، "ومدام بوفاري" لفلوبير التي تعتبر من أعظم تراث الأدب الفرنسي في بنائها الفني وتكاملها. ولما كانت المدرسة الطبيعية هي

إحدى روافد الواقعية فقد اخترنا روايتي "المطرقة" و"الفريسة" لزولا باعتبارهما خير أمثلة الرواية الطبيعية.[1]

بذلك تكون الناقدة قد اختارت أعمال أهم الكتاب الواقعيين في فرنسا لعقد دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.

توضح الناقدة أن المقارنة في دراستها لا تعني المفاضلة فتقول: "فالذي ترمي إليه هو فهم أعمق لأدبنا المعاصر بدراسته في ضوء التقاليد التي نما في ظلها ومحاولة إرساء قواعد عملية لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص الروائي نفسه".[2]

قسمت "سيزا قاسم" دراستها إلى ثلاثة فصول وفقا للوحدات الأساسية التي يقوم عليها بناء الرواية وهي الزمان، المكان، المنظور، وكان لكل وحدة فصلا خاصا بها، الأول بناء الزمن الروائي، الثاني بناء المكان الروائي، الثالث بناء المنظور الروائي.

تبدأ الناقدة بداية كل فصل بالجانب النظري للوحدة المدروسة كما بررت بدايتها في الدراسة بعنصر الزمن، بأنه عنصر محوري في بناء الرواية وهو الذي يحدد إلى حد ما طبيعة الرواية وشكلها، فهو يؤثر في العناصر الأخرى للرواية وينعكس عليها.

يعد كتاب "بناء الرواية" دراسة تطبيقية مقارنة متميزة تدل على تمكن الناقدة من آلياتها الإجرائية في الدراسة واطلاعها على النقد والأدب العربي والغربي.

-**حميدة نعنع** اقبلت كاتبات سوريات معدودات على الرؤية التاريخية لوضع المرأة لاسيما البعد القومي والوطني والاجتماعي، و"حميدة نعنع" واحدة منهن . ولدت حميدة نعنع عام 1946 في ادلب وهي كاتبة وصحفية سورية درست اللغة العربية في دمشق سافرت الى باريس حيث عملت في اليونيسكو وكانت مراسلة لصحيفة السفير اللبنانية .

[1]- سيزا قاسم- بناء الرواية- 2004، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

تقدم نعنع في رواياتها شخصيات نسائية مستقلة وحرة وتظهر الحرية في الحب والزواج وقبل ذلك في العمل السياسي والحزبي وفي العمل في حد ذاته.

من اهم اصداراتها: "رواية الوطن في العين"، "ورواية من يجرؤ على الشوق"، تحدثت فيهما الكاتبة عن صورة الآخر الفرنسي.

- خالدة سعيد:

خالدة سعيد ناقدة سورية وهي زوجة المفكر والشاعر السوري أدونيس أهم إصداراتها: "الاستعارة الكبرى في شعرية المسرح"، "البحث عن الجذور" 1960.

"حركية الإبداع" 1982- "الحركة المسرحية في لبنان".

تنطلق خالدة سعيد في كتابها "حركية الابداع" من مفهوم التحول الذي يشكل احدى خصائص البنية وفي الوقت نفسه مطمحا اساسيا من مطامح الحداثة، ولذلك فالحركة في العنوان تتضمن نسق التحولات الذي لا يرتد الى الخارج ... ومن خلال مفاهيم التجاوز والتخطي والخرق والتغيير التي كانت ديدن خطاب الحداثة عند ادونيس، تقر بأن النص الحديث الذي يجسد هذه المواصفات يفترض كذلك قارئا حداثيا1، لأن القراءة ليست عملية مغلقة انما هي مستوحات من قراءات سابقة واضاءة لقراءات لاحقة .

كما تحدثت الناقدة خالدة سعيد عن البنيات الخفية وضرورة الكشف عنها وفي ذلك اشارة الى التأويل.

كذلك صدر لها كتاب "فيض المعنى" الذي تناولت فيه تجارب عدد من الشعراء العرب في لبنان وسورية ومصر والاردن واليمن، بعد ذلك صدر لها ايضا كتابان في الوقت نفسه هما "جرح المعنى" و"أفق المعنى" ما يؤكد بحث الناقدة في أطياف متعددة للمعنى.

تناولت في الاول "جرح المعنى" مجموعة قراءات متعددة لنص واحد لأدونيس، اما في كتابها الثاني "أفق المعنى" رصدت الناقدة مشكلات الحداثة الشعرية العربية.

الفصل الأول

النظرية النقدية في كتابات الناقدات الجزائريات.

1- السيميائية:

اولا/ المرجعية الفلسفية

ثانيا/ المفهوم والإجراء

ثالثا/ المصطلح

2- الموضوعاتية:

اولا / المرجعية الفلسفية

ثانيا/ المفهوم والاجراء

ثالثا/ المصطلح

3 نقد النقد.

1-السيميائية:

استطاع التطور النقدي خلال العقود الأخيرة أن يعيد صياغة رؤية نقدية جديدة وذلك بفضل النتائج التي حققتها الدراسات اللسانية البنيوية وما بعد البنيوية في مجال النقد الأدبي. فمرحلة الستينيات من القرن الماضي تشهد على كثافة الاتجاهات النقدية التي تتميز بنضج وعمق تحليلاتها، وقد منحت هذه الاتجاهات أو المقاربات النقدية مساهمة كبرى في عملية استنطاق النصوص وبشكل خاص في تركيزها على معاينة البناء الداخلي للنص، والكشف عن طرق تشكل مستويات النص داخل نسيج الخطاب الأدبي، بوصفه ظاهرة لغوية اجتماعية للوصول إلى رؤيا حول الأدب والثقافة والحياة.

بدأ الاهتمام داخل هذه الكثافة النقدية بالدراسات السيميائية يتزايد وبدأ التركيز على اللغات الطبيعية يتخذ طابعا تحليليا، وراح الاهتمام بالعلامات يتسع ويهيمن على مجالات البحث، في الغرب وكذا عند العرب. ورغم الجهود الفلسفية المبذولة إلا انه لم يظهر وعي كامل بعلم العلامات الا في القرن العشرين، على يد مؤسسين اثنين هما "ساندرس بورس" و"فردناند دي سوسير"ابو اللسانيات الحديثة، في حين يعد كلود ليفي شتراوس C.L.Strauss بعد "فلاديمير بروب" V.Propp أبا للسرديات الحديثة ومنها السيميائية السردية، وقد تأثر "غريماس" بمقولات بروب التي تمثل أصلا معرفيا لسميائية السرد "ومما لا شك فيه أن السيميائية لم تصبح منهجا نقديا عند الغرب إلا بعد النصف الثاني من القرن العشرين ولا سيما بعد انحصار البنيوية"[1]، فصارت الجهود السيميائية منهجا نقديا في دراسة السرد، وقد وظفت هذه الجهود في دراسة الشعر، إلا أن اهتمامها الاكبر كان الخطاب السردي، لأن منطلقها الأساسي كان من دراسات سردية سابقة. وقد اشتغل الكثير من النقاد العرب وفق المنهج السيميائي لاسيما النقاد المغاربة، فالدرس السيميائي العربي مغاربي اكثر مما هو مشرقي، حيث اهتم النقاد المغاربة بالفكر السميائي تنظيرا وتطبيقا، بالمقابل كان هذا الدرس

[1]- ينظر اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، إبراهيم عبد العزيز، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص 286.

في المشرق يسير على استحياء، وان كانت للمشارقة اسهامات مهمة رغم قلتها إلا أنها لا ترقى إلى ما وصلت اليه السيميائية في المغرب العربي، الذي عرف نشاطا كبيرا من تأليف ونشر للمجلات وإقامة للندوات والملتقيات تناقش وضع النقد السيميائي. وعلى غرار ذلك نجد العديد من الأصوات النسوية في النقد الجزائري اعتمدت المنهج السيميائي في الدراسات النقدية، "ويبدو أن السيميائية منهج يسمح للناقد بمدى أوسع من التفكير وحرية أكثر في التحليل ويلقى عليه مسؤولية أكبر، إذ يتطلب الفهم والرؤية والتأويل، وعلى الرغم من المحاولات العديدة التي استثمرت هذا المنهج في الوطن العربي"[1] إلا أن الدارس لا يزال يتخبط بين اختلاف المفاهيم والإجراء والمصطلح، وذلك لتعدد روافد المنهج الواحد، فاذا كان الفكر الغربي قد اختلف في استعمال المصطلح السيميائي بين السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيميائية، فان الترجمة العربية لقيت بدورها اختلافا في الاستعمال العربي الأنسب للمصطلح الغربي بين البحث عن مقاربة المعنى أو الاكتفاء بتعريب المصطلح وصهره في اللغة العربية [2].

وقد زاوجت العديد من الأقلام النقدية بين النظرية والتطبيق في دراستها، في حين اكتفى البعض بالعرض النظري فقط، أو الجانب التطبيقي دون العرض النظري، وفيما يلي تحديد للمرجعية النظرية والمفاهيم والمصطلحات التي اتبعتها الناقدات الجزائريات في دراساتهن السيميائية.

أولا: المرجعية الفلسفية النظرية:

نقصد بالمرجعية الرجوع والعودة الى المرجع الاصل في كل عمل، ونجد أن العديد من الأصوات النسوية الجزائرية التي تنشط في مجال النقد الأدبي، قدمت الكثير من الدراسات في هذا المجال، مع احتفاظ كل واحدة منهن بثقافتها ومستوى تكوينها النظري الذي تعتمده في دراستها. وأكثر المناهج المعتمدة في هذه الدراسات هي المنهج السيميائي الذي يتفرع إلى

[1]– شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، ط1– عالم الكتب الحديث. 2010، ص: 1.

[2]– آسيا جريوي: السيميائية بحث في المعنى (دراسات)، ط1، دار علي بن زيد، بسكرة، الجزائر، 2016، ص 32.

عدة اتجاهات، وهذا كان السبب المباشر في الاختلاف من حيث المصطلح والمفهوم والإجراء.

إن المرجعيات الفلسفية النظرية التي تأثرت بها الأصوات النسوية في النقد الجزائري في المنهج السيميائي تكاد تكون واحدة نظرا لتقارب التكوين الأكاديمي لدى هذه الأصوات النقدية، "على اعتبار أن التحصيل المعرفي ومنه الفلسفي والنظري، هو تحصيل تراكمي يحاول اللاحق أن يضيف إلى السابق متجاوزا الأخطاء التي وقع فيها من سبقه من باحثين ونقاد وفلاسفة "[1]

إن أهم الأصوات النسوية النقدية الجزائرية التي اعتمدت المنهج السيميائي في الدراسة، وكان لها انتاج متواتر هي "شادية شقروش"، آمنة بلعلى، نبيلة زويش، نادية بوشقرة. ونحاول فيما يلي إلقاء الضوء على الجهد النقدي لكل باحثة:

أ- الناقدة شادية شقروش:

تقدم شادية شقروش العديد من الدراسات النقدية حول الرواية والقصة والشعر وكان معظمها وفق المنهج السيميائي، ففي دراستها "**سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي**" تعتمد الناقدة المنهج السيميائي وتوضح أن هذا المنهج له عدة اتجاهات منها:

- الاتجاه الروسي: الذي يتمثل في الشكلانية الروسية ومدرسة تارتو (TARTU).
- الاتجاه الفرنسي: الذي يتفرع بدوره إلى مدارس انطلاقا من الجذور السوسورية...
- الاتجاه الأمريكي: الذي يتزعمه بيرس (PIRECE).
- الاتجاه الإيطالي: الذي يتزعمه امبرتو ايكو.[2]

[1]- محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ص43.

[2]- شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، ص 21.

وتبين أن المدارس الغربية متشعبة في تناولها للمنهج السيميائي، مما يعنى تشعب منطلقات النقاد العرب في هذا المنهج. وتقول الناقدة في مقدمة دراستها بأنها ستعتمد المنهج السيميائي في منظومة تقنية تتحاور من خلالها مع نص "مقام البوح" راصدة الخطاب البصري المتحرك والخطاب البصري الثابت. وتفرد الناقدة في مدخل دراستها للسيميائية والخطاب الأدبي بالحديث بداية عن العلامة في التراث، " فمفهوم العلامة وطبيعتها يعد هو الأساس في هذا العالم، ويقابل مفهوم العلامة في التراث مفهوم الدلالة"[1]، كما تحدثت عن السيميائية وحوار المناهج فبينت اتصال السيمياء بمختلف العلوم، من علوم الاتصال والأنثربولوجيا واللسانيات البنيوية والتحليل النفسي والسوسيولوجي مما جعله يخلق ثورة فكرية.

تعتمد الناقدة "شقروش" في مرجعيتها النظرية على المنهج السيميائي خاصة الاتجاه الفرنسي ممثلا في منجزات **غريماس**A.J.Greimas، **وبارت**R.Barthes، **وجينت** G.Genette، حيث عادت إلى بعض المراجع في لغتها الأصل مثل غريماس و جيرار جينت رواد الاتجاه الفرنسي ، ما يؤكد اعتماد الناقدة التوجه السيميائي الفرنسي في دراستها. كما استندت الناقدة في دراستها على عدد من المراجع المترجمة لأرسطو رولان **بارت**، وأمبيرتو **ايكو**U.Eco، وجوليا **كريستيفا**J.Kristeva، **فراي** N.Fray وغيرهم.

أما في دراستها "**سيرورة الدلالة وانتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر**" فتقر الناقدة أن دراستها هذه عبارة عن مقالات جمعها نفس المنهج وهو المنهج السيميائي، منها مقالات نشرتها في مجلات عربية ومنها مقالات شاركت بها في ندوات ومؤتمرات سعودية وهي منشورة في سجلاتها العلمية.

تقول في مقدمة هذه الدراسة "تتبعت سيرورة الدلالة من خلال سيمياء السرد التي حاولت أن أطبق عليها سيمياء غريماس، ومنها ما يتعلق بسيمياء الشعر التي حاولت أن أجمع فيها بين سيمياء التأويل لـ "بورس" والمتعاليات النصية لجيرار جينت ، كما حاولت أن أخوض

[1]– المصدر السابق، ص: 9.

غمار التداولية المعرفية كونها تتعالق بالسيميات التداولية، منطلقة من مقولة بورس الذي يرى أن السيميائيات هي التداولية لان الهدف الاسمى كان البحث عن دلالة العلامة ومقصوديتها في بعدها التواصلي الدلالي"[1] إن شقروش اعتمدت التركيب المنهجي بين عديد الاتجاهات الفلسفية و النظرية، فهي لم تلتزم دائما بنظرية "غريماس" انما تحدثت عن السيميوز عند "بورس" و الفلسفة الظاهراتية ، فقد جمعت بين ظاهراتية بورس وبنيوية جينيت. كما لم تستعن في دراستها سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى بالمراجع الأجنبية في لغتها الأصل واكتفت ببعض المراجع العربية في مجال السيمياء والتأويل خاصة مؤلفات سعيد بن كراد.

أما في دراستها "سلطة النص بين المبدع والمتلقي في القصة القصيرة السعودية" التي جاءت تكريما للقاص السعودي فهد الخليوي فإن شقروش تقدم دراسة تأويلية سيميائية تؤكد في مقدمتها بالقول "حاولت أن أقدم قراءة تأويلية مستعينة بآليات المنهج السيميائي، أي سيمياء التأويل"[2]، وكانت الدراسة خالية تقريبا من المعطيات النظرية وتم التركيز فيها على المستوى الإجرائي.

أما في دراستها "خطاب الحداثة في الشعر التونسي المعاصر" فقد كان منطلق شقروش عدة اتجاهات بداية بالتأويلية والتداولية والسيميائية، حيث عالجت كل خطاب وفق خصوصيته الابداعية.

ب – الناقدة آمنة بلعلى

تعد الناقدة بلعلى آمنة صوتا نقديا بارزا في النقد الأدبي الجزائري، قدمت العديد من الدراسات، اعتمدت في معظمها التوجه السيميائي، ففي دراستها "**تحليل الخطاب الصوفي**" تقر الناقدة باعتمادها عدة مناهج في دراستها من بينها المنهج السيميائي حيث استعانت

[1]– شادية شقروش: سيرورة الدلالة وانتاج المعنى، ط1، دار جامعة الملك سعود، الرياض، 2016، ص:س

[2]– سلطة النص بين المبدع والمتلقي– شادية شقروش، ط1– مدار الوطن للنشر، 2011، ص: 17.

بعديد المراجع ذات التوجه السيميائي الفرنسي في لغتها الأصل منها، غريماس، فليب هامون- جيرار جينت .

تعتبر هذه الدراسة إسهاما في إعادة قراءة الأدب الصوفي سعيا لتشكيل معرفة ووعي بالتراث. وعلى حد تعبير الناقدة **بلعلى** فالتصوف في مستواه الفكري والأدبي هو نتاج قراءة تأويلية لنصوص مركزية في الثقافة العربية الاسلامية منها النص القرآني مما أنتج بنية ذهنية تنم عن عقلية علائقية ذات مقاصد دالة.

أما في دراستها "**سيمياء الأنساق- تشكلات المعنى في الخطابات التراثية**-" فتؤكد الناقدة اعتمادها على المنهج السيميائي حيث تقول "لا يمكن تصور أي معرفة خارج نطاق السيميائيات لسبب بسيط هو أن اللغة هي التي تجعل المعارف تقرر القواعد لنظرياتها، وما دام الموضوع التراثي عموما مبنى بناء لغويا ومنطقيا مخصوصا، فلا مناص إذن من السيميائيات لأنها الأقدر- باتساعها- على أن تشمل مقتضيات هذا التراث"[1].

ما يعني أن السيمياء بالنسبة للناقدة هي المنهج الأجدر والأقدار على استقراء التراث وفك مغاليقه، ويتضح من خلال المراجع التي اعتمدتها أنها استعانت بأهم المراجع في السيمياء في لغتها الأصل من خلال رواد التوجه السيميائي الفرنسي بداية بغريماس، بارت، جيرار جينت، ما يدل على تكوينها الأكاديمي العالي والمتميز وثقافتها الواسعة.

ج- نادية بوشفرة

نجد من بين أهم الأصوات النسوية في النقد الجزائري الباحثة الأكاديمية "نادية بوشفرة" التي أصدرت عديد الكتب والأبحاث أهمها: "**معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي**" و"**مباحث في السيميائية السردية**" التي هي عبارة عن عرض نظري لمبادئ السيمياء السردية عند "غريماس" كما اشتملت على مبحث تم فيه تطبيق سيمياء "**غريماس**" على حكاية "الأرنب والأسد" المتضمنة في الحكاية الأم لنص "الأسد والثور" من كتاب كليلة

[1]- آمنة بلعلى- سيمياء الأنساق، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2013، ص: 22.

ودمنة. تقول الناقدة "وسعيا منا للقبض على العلائق التي تتحكم في البحث عن سيميائية سردية تعود أصولها إلى مؤسسها أ، ج غريماس وأتباعه، أردناها من خلال هذه الدراسة أن تكون تحليلية..."[1] لقد كانت مرجعية الباحثة بوشفرة في هذه الدراسة مدرسة باريس في السيمياء ممثلة في مؤسسها غريماس بحثا عن مصادره الفكرية التي كانت سببا في بلورة السيميائية السردية بداية بـ:

- مدرسة جنيف "فرديناند ديسوسير".
- مدرسة كوبنهاقن النسقية "لويس هيلمسليف".
- حلقة براغ من تأسيس "رومان جاكبسون".

إضافة إلى العديد من أعمال النقاد الأخرين كأعمال جورج دوميزال، كلود ليفي شتروس، إضافة إلى انجازات فلاديمير بروب، إذن فأعمال وأفكار هؤلاء النقاد شكلت أهم المصادر الفكرية التي اعتمدها غريماس في بلورة السيميائية السردية.

وقد استعانت بوشفرة في دراستها بعديد المراجع الأجنبية في لغتها الأصل خاصة أعمال غريماس، ما يعني إطلاعها على مصادر السيميائية في أصولها الأجنبية، الشيء الذي جعلها تستوعب إلى حد بعيد المنهج المتبع.

د- نبيلة زويش:

من الأصوات النسوية في النقد الجزائري نجد الناقدة "نبيلة زويش" في دراستها "**تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي**" والتي تندرج ضمن سياق الدراسات النقدية المعاصرة، أما المرجعية النقدية التي اعتمدتها الناقدة فهي السيميائيات السردية بالتركيز على أعمال مدرسة باريس الفرنسية خاصة مقترحات غريماس وجيرار جينت وفليب هامون بالعودة إليها في لغتها الأصلية، وتؤكد الناقدة أن اعتمادها السيمياء السردية لا يعني إيمانها بأنها

[1]- نادية بوشفرة- مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، تيزي وزو، 2008، ص: 6.

المنهج النموذجي والمثالي، بل لأنها توخت النظرة الأخرى للنص الأدبي من زاوية مختلفة، مغايرة للمعهود، خاصة عندما يتعلق الأمر بنصوص مشهورة تمت معالجتها بأشكال أحادية مركزة على المعنى مهملة القوالب التي تنظم الملفوظات حول منطق سردي متباين من خطاب الى اخر.[1]

هـ- سليمة لوكام

تعد الناقدة "سليمة لوكام" واحدة من الأصوات النسوية المتميزة في النقد الجزائري صاحبة كتاب "**تلقي السرديات في النقد المغاربي**" يندرج ضمن نقد النقد وينقسم هذا العمل إلى جزء نظري وآخر تطبيقي، أدرجت الناقدة في الجزء النظري السيمياء السردية الفرنسية الرواقد والاتجاهات بداية بـ بروب وبارت ثم تودوروف ويليه جيرار جينت. ما يعني ان "لوكام " اعتمدت السرديات الفرنسية .

ولعل عمل سليمة لوكام هذا يكون لبنة في البناء المعرفي العربي الذي يؤمن بأن تمثل المفاهيم شرط أساسي للتراكم، والتراكم شرط أساسي للإضافة كما أن معرفة الذات تمر بمعرفة الآخر، لا بإلغائه واتهامه وإيغار الصدور عليه.[2]

وتوضح الناقدة في مقدمة دراستها المنهج الأدبي التي اعتمدته فتقول "أما المنهج الذي اتبعته فقد انطلقت فيه من الفرضيات التي يعمل عليها نقد النقد وهي فرضيات تسمح باختبار نشاط نقدي أو عمل نظرية وهي عملية لا تخرج في مجموعها عن الوصف والتحليل والتنظيم، كما كان لاتخاذي النقد بوصفه خطابا حواريا يقوم على الموضوعية أثرا في التعامل مع ما تفضي به النصوص، وما تقيمه من وثيق الروابط مع المرجعية الفرنسية على مستوى المفاهيم والاصطلاحات والاجراءات ."[3]

---

[1]- انظر: تحليل الخطاب السردي، نبيلة زويش، دار الريعانة، ص6- 7.

[2]- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر تونس 2009، ص:5.

[3]- المصدر نفسه، ص: 9.

يتضح من خلال عرض المرجعية الفلسفية للأصوات النسوية في النقد الجزائري المعتمدة في دراستها على التوجيه السيميائي، أن أغلبها استعان بالتوجيه السيميائي الفرنسي تمثله أساسا أعمال غريماس ومدرسة باريس، ويبدو أن معظم الناقدات لديهن اطلاع مباشر على المنجز النقدي العالمي الحديث ولاسيما النقد الفرنسي الذي تم اعتماده في إنجاز هذه الدراسات النقدية بحكم أن الناقدات يعملن في حقل النقد فهن أستاذات جامعيات وباحثات أكاديميات وريادتهن في هذا المجال تأتي من اطلاعهن المبكر على المنجز النقدي السيميائي الفرنسي.

يبدو أن لحضور المنجز الفرنسي في مجال السيمياء والسيمياء السردية هيمنة وغلبة، وهذا أمر مبرر، على اعتبار أن السيميائية السردية نشأت على يد جماعة من الدارسين حتى وان لم يكن جلهم فرنسيين، الا أنهم اختاروا فرنسا موطنا لهم مثل "تازفيتان تودوروف"، لأنها منحتهم فضاءات حرة للبحث.

ثانيا- المفهوم والإجراء

يحتل الاهتمام بالمفهوم مركزا مهما في جميع الأبحاث سواء العلمية أو الإنسانية، لما له من أهمية في ضبط التعامل مع الأشياء، وبناء النظريات و المناهج ، ويبدو هذا الاهتمام جليا خاصة في الحياة الجامعية، فالمفهوم بنية نظرية، تمكننا من التعامل مع المقاربات النظرية.

إن أي تواصل لغوي لا يتحقق إلا من خلال المفاهيم، فهي أساس اللغة الطبيعية والعلمية، بدون المفاهيم لا يمكن أن نفرق بين شيء واخر، وكل نظرية في النقد لها جهازها المفاهيمي الخاص بها إلا أن المقاربات النظرية في النقد في بداياتها تكشف عن تداخل المفاهيم وضبابية في عرض النظريات، وحرصا واضحا على ربط النظري بالإجرائي، أما حاليا فإن الدارسين والنقاد لهم وعي واضح وكامل بالمناهج النقدية الغربية ما يعكس قدرة

الدارس العربي على التفاعل الواعي المتميز مع هذه المناهج، فقد تباين النقاد في مدى اقترابهم من التوظيف الصائب لأطروحات المنهج السيميائي وآلياته.

كذلك هو الحال بالنسبة للصوت النسوي في النقد الجزائري الذي تبنى المنهج السيميائي بالأخص التوجه الفرنسي، فهناك تباين في توظيف مفاهيم وآليات هذا التوجه خاصة وأن النص العربي له خصوصيته، فالدارس بحاجة إلى عرض أدواته الإجرائية ومفاهيمه النظرية قبل الشروع في وضعها قيد التطبيق.

وتعد الناقدة شقروش من الأصوات النقدية التي اعتمدت المنهج السيميائي الفرنسي في أكثر دراساتها، ففي دراستها سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى انتهجت الناقدة طريقة العرض النظري ويليه التطبيق، وذلك من خلال تطبيق سيمياء غريماس والمتعاليات النصية لجيرار جينت مستثمرة مفهومي التناص والتشاكل وكلهما مفهومان سيميائيان، دون أن تقدم نظريا للمفهومين، واكتفت بالاجراء المباشر.

كما طبقت الناقدة المربع السيميائي لغريماس، ووظفت سيمياء التأويل لبورس، فبحثت عن مستويات التأويل من الثقافي إلى الاجتماعي.و لم تلتزم دائما بنظرية غريماس انما تحدثت عن السيميوز عند بورس و الفلسفة الظاهراتية .

لقد بحثت الناقدة عن التناص الموجود لدى بعض الشعراء موضوع الدراسة فكان هناك تناص مع الأسطورة واخر مع القرآن الكريم، أما في دراستها "سيميائية الخطاب الشعري" فتدرس الناقدة شقروش بلاغة المتن من خلال مفهومي التشاكل والتناص، تقول الناقدة: "يعتبر غريماس أول من نقل مفهوم التشاكل ISOTOPIEفي الدراسات المعاصرة من ميدان الفيزياء والكيمياء إلى ميدان التحاليل الدلالي L'analysesemontique ومنذ ذلك الوقت تلقفه التيار السيميائي مفهوما إجرائيا لتحليل الخطاب على ضوءه، وقد قصره غريماس على

تشاكل المضمون"[1] في كتابه (الدلالة البنيوية) وعممه راستىRastier ليشمل التعبير والمضمون معا .

لقد حاولت الناقدة شقروش رصد التشاكلات الموجودة في الديوان موضوع الدراسة وتؤكد أن التشاكل إحدى السبل للنفاذ إلى المستوى العميق للنص، ومن خلال هذا المفهوم أخذت الناقدة في تحليل قصائد الديوان كل واحدة على حدى بحثا عن التشاكلات الموجودة فيها، وتوصلت إلى أن قصائد الديوان نص واحد وقصيدة واحدة، حيث ينسجم وفق التشاكلات التي يحتويها والتي تصب في بعضها البعض ما جعله وحدة واحدة، "فالتشاكل يجعل من الإبداع نظاما انضباطيا، حيث يشكل النص بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعا مقررا فلفا، ويكون النص ثاويا وتابعا ومحاكيا، ويحكم عليه من هذا المنظور، فالعلم سابق على النص، ولو شاكل النص عالنه الخارجي لتحول إلى وثيقة وصفية وصار خطابا علميا وتاريخيا، ونظرا لطبيعة النص فإن التشاكلات لا يمكن أن تكون سائرة مع نموه خطوة خطوة فقد تكون مشتتة في فضائه."[2]

أما المفهوم الآخر الذي اعتمدته الناقدة في دراستها فهو مفهوم التناص وهو واحد من آليات الكشف المهمة التي تبحث في طيات النص هذا المفهوم الذي اعتمده العديد من النقاد منهم جوليا كريستيفاjouliakristiva مايكل ريفاتير Mickael Riffaterre، ورولان بارت Roland Barthe

والناقد حتى يكشف التناص الموجود في المدونة المدروسة يجب أن يكون على قدرة عالية وذاكرة قوية من أجل الكشف عن النصوص المتناصة مع النص الأصلي "ولعل جيرار جينت" هو الذي استطاع أن يلم شتات ما تبعثر من مفاهيم التناص ووضع آليات للكشف عنه فيما يسمى بالمتعاليات النصية وللتناص مستويات:

[1]– شادية شقروش– سيميائية الخطاب الشعري، ص: 125–126.

[2]– المصدر نفسه، ص 26.

-التناص الذاتي: وهو العلاقات التي تعتمدها إبداعات الكاتب بعضها مع بعض آخر.

- التناص الداخلي: وهو التداخلات التي تعقدها نصوص الكاتب مع نصوص معاصرة.

-التناص الخارجي أو المفتوح: ويندرج ضمن تقاطع النصوص التي يعج بها العالم.[1]

ويبدو أن جميع الاتجاهات التي تحاور النص حافظت على مقولة أن المعنى الباطن أهم من الظاهر، شرط أن يكونهذا المعنى خاضع للنص بعيدا عن الهذيان واللغو، فهناك مؤشرات لغوية هي التي تفرض على المتلقي نوعا من التأويل، علما أن انتاج أي نص يعتمد على معرفة صاحبه بالعالم، وهذه المعرفة هي أساس المتلقي في تأويل النص.

وقد عمدت "شقروش" إلى الكشف عن التناص الموجود في الديوان موضوع الدراسة انطلاقا من التناص الأسطوري والصوفي اللذان يندرجان ضمن التناص المفتوح.

والمفهوم الأخر الذي تبنته الباحثة "شقروش" في دراستها هو مفهوم الفضاء الذي يعرفه غريماس وكورتيس "بأنه ذو خصائص مرئية لأنه يدخل في مجال الهندسة المعمارية"[2]، ويقدم "محمد الماكري" تعريفا للفضاء، فالفضاء عنده هو "تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعة للنص"[3]، تخلص الناقدة إلى أن الفضاء هو الحيز المكاني الذي تشغله الكتابة وشكل الكتابة. كما استعانت بوظائف الفضاء (المرجعية، الأيقونية، التأثيرة، اللغوية) وأنواع الفضاء (المكاني، الجغرافي والدلالي).

إضافة إلى مفهوم العنوان الذي استخدمته الناقدة في دراستها، فالعنوان أحد مكونات النص، وأهمية العنوان في قراءة النص تبقى ضرورة ملحة "فالعنوان عند الناقد هو العتبة الأخطر من جملة عتبات النص، لعلاقته بالنص والقارئ على حد سواء، فهو يهب النص كينونته من خلال التسمية والإخراج ويمثل دليلا يفضي بالقارئ إلى نص، فهو الثريا التي

[1]- المصدر نفسه، ص: 160-161.

[2]- المصدر السابق، ص: 129.

[3]- محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ص200.

تضيء دهاليز النص... ويصل الناقد من هذا الفهم إلى أن العنوان هو علامة سيميائية تمارس الدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم".[1]

إذن العنوان واحد من العتبات المهمة التي يلج من خلالها المتلقي إلى النص، فهو النافذة التي يطل من خلالها القارئ على عالم النص، وهو بطاقة دخول إلى دلالات النص، والناقدة شقروش تطرقت في دراستها إلى هذا المكون الأساسي للنص، تناولته بالعرض والتحليل بداية بالعرض النظري من حيث المفهوم والأنواع وصلته بالنص وتأثيره على القارئ في عملية تلقي النص: وتستنتج الناقدة من العرض النظري لمفهوم العنوان أن "العنوان هو علامة دالة مشبعة برؤيا العالم فهو علامة سيميائية، ويمكننا تفكيكه كنص مستقل، أو كبنية مصغرة مكثفة بتمطيطها نحصل على البيانات المتمفصلة للنص الرئيس، وبما أن العنوان جزء من النص فهو ينعكس عليه، كونه السجل الشكلي الذي يتمثل فيه القول."[2] فالعنوان هو العتبة التي تعرض العمل الأدبي على القارئ لأن عنوان النص بمثابة الفكرة العامة التي تحيل إلى موضوع النص، كما يعتبر العنوان مقطع نصي وعتبة من بين العتبات التي تعرض العمل الأدبي على القارئ.

لقد بدأت الناقدة بتحليل العنوان الرئيسي الأصل للديوان "مقام البوح" تليه العناوين الفرعية عناوين القصائد– فقوة العنوان وسلطته تشترطان اكتفاءه بذاته، ليكون له استقلاله وشفرته الخاصة، ليمارس سلطته وإنتاجه للدلالة.

كما اشتغلت في دراستها وفق سيمياء اللون ومما لا شك فيه أن دلالة اللون في النص تشير إلى الحالات النفسية للمبدع فاللون له دلالته الخاصة فهو علامة سيميائية.

وقد تناولت الناقدة سيمياء اللون بالدراسة والتحليل في المجموعة القصصية لفهد الخليوي "رياح وأجراس" حيث استحضر العديد من الألوان في نصوصه فباتت ظاهرة تستدعى

[1]– المصدر نفسه، ص 293.

[2]– المصدر السابق، ص 31.

الدراسة، "وأصبح اللون يحمل سرا عميقا رفعه إلى مصاف الرمز".[1]وبدأت الناقدة مباشرة بالإجراء التطبيقي دون ذكر الجانب النظري.

تعد الناقدة "**أمنة بلعلى**" من الأصوات النسوية البارزة في النقد الأدبي الجزائري، التي اعتمدت المنهج السيميائي في دراساتها، وقد وظفت العديد من المفاهيم السيميائية في دراستها حيث تقول في مقدمة دراستها "تحليل الخطاب الصوفي" "احتكمت في الفصل الثالث الذي عنونته تمفصلات الحكي إلى السيميائيات السردية التي ساعدتني في الكشف عن موجهات الحكي وكيفية اتساع دائرة الاتصال بين المتصوفة والآخرين."[2]لقد استثمرت الناقدة "**بلعلى**" مفاهيم السيمياء السردية بالتطبيق مباشرة على مدونتها دون العرض النظري لهذه المفاهيم، وأهم هذه الآليات النموذج العاملي والبرنامج السردي وهما مفهومان أساسيان في السيمياء السردية عند غريماس، "فعناصر البنية العاملية جميعها تعمل متعاضدة ومتشابكة، وبعضها يكمل بعضها الآخر، ولا سيما إذا كان ذلك العنصر يمثل حجر الأساس، وهدفا مشتركا بين كل العوامل."[3] فالعلاقة بين المرسل والمرسل إليه محور الإبلاغ، وما بينهما موضوع يحاول الذات إصاله لمرسل إليه، في حين تمثل العلاقة بين المساعد والمعيق محور الصراع .كما استعانت بمفهوم الفضاء حيث رصدت الفضاءات الموجودة في دراستها من حيث كونها أماكن مجازية في فضاءات تخيلية.

وظفت الناقدة مفهوم عتبات النص كما ورد عند "**جيرار جينت**" لكن ليس بذات المصطلح بل بمصطلح البرازخ النصية، فبدأت بوضعية الجهاز العناويني تقول الناقدة "**آمنة بلعلى**": "العنوان هو نص إذا لم يكن هو النص ذاته لأنه يستوحي من النص"[4]. وتؤكد الناقدة أن العناوين الصوفية تبقى بمثابة مفاتيح للتأويل تغرى القارئ. وتوضح الناقدة أن واضعي

[1]– شادية شقروش– سيرورة الدلالة وانتاج المعنى، ص: 128.

[2]– أمنة بلعلى– تحليل الخطاب الصوفي، ص: 16.

[3]– محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ص 340.

[4]– المرجع نفسه، ص: 267.

عناوين الكتب الصوفية لم يكن يخفى عليهم أن هذه العناوين تدل على المضمون الشامل للنص وتجذب الجمهور إليه، إلا أن أغلب هذه العناوين الصوفية توحي وترمز أكثر مما تدل.

أما في دراستها "سيمياء الأنساق" فإن الخطابات التي حددتها الناقدة موضوعا لدراستها هي ما يمكن "تسميتها بالخطابات ما فوق أدبية وما فوق لغوية، فالنحو والبلاغة والأصول والنقد هي خطابات لم يجر الاشتغال السيميائي عليها كما هو الحال في النصوص الأدبية نثرا وشعرا، واختيار الناقدة لهذه العلوم الواصفة هو انتقال موضوعي ومنهجي يوسع دائرة الموضوع والمنهج معا.

يختلف الإجراء السيميائي باختلاف المتن المدروس، فبينما يتركز البحث في النصوص الأدبية عن الآليات المسؤولة عن تشكل النص وقوانين الاشتغال الدلالي، يتركز في النصوص الواصفة على الكشف عن القوانين المستخدمة في قراءة النصوص والبحث في مدى نجاعتها"[1]

جعلت الناقدة من الخطابات الواصفة موضوعا لدراستها وفق المنهج السيميائي وهذا الانتقال من النص إلى النص الواصف يتطلب تمكنا وتمرسا لدى الناقد وهذا لا يتوفر إلا عند القلة من الباحثين، والدكتورة "**آمنة بلعلى**" واحدة من هؤلاء النقاد المتميزين.

تعتبر الناقدة "**بلعلى**" الأنساق التراثية مجموعة من الأنحاء والسيميائيات الخاصة، ولأجل إعادة قراءة التراث تعتمد الناقدة على السيميائيات التي تقدم لها الجهاز الواصف المتكامل القادر على استخلاص طبيعة التفكير في العلامات وطريقة إشتغالها، وتوضح الناقدة أن الغرض من دراستها هذه هو إعادة تأويل المعرفة التراثية باعتبارها أنساقا دالة ولأجل ذلك هي تستعين ببعض المفاهيم المفاتيح في السيميائيات، وهي المفاهيم الجرائية.

[1]– آمنة بعلى– سيمياء الأنساق، ص: 9.

لقد تناولت الناقدة العلامة كموضوع في المعرفة التراثية قام النظر فيها على الاستدل الفحسن الاستدلال يتأتى من المعرفة والدراسة المسبقة للعلامات، وقد كان العرب بارعين في تأويل العلامات، ولا يمكن إدراك العالم إلا بواستطها، كما بحث العرب في كيفية تحول الكلمة إلى علامة وأدركوا دور السياق في ذلك، "إن تحويل الكلمة إلى علامة من قبل السياق يعني إعطاء قيمة معينة لتلك الكلمة وإبراز شخصيتها بالإقرار بصحتها أولا، وأن تكون كدال منسجمة مع مدلولها بواسطة علاقة ما، وألا يكون لكل كلمة معنى واحد فحسب"[1]

حاولت الناقدة البحث عن مفهوم العلامة وكيفية اشتغالها في الثقافة العربية وتوصلت إلى أن الثقافة العربية الإسلامية قامت على التفكير بالعلامات، واعتبرت الناقدة أن النحو موضوعا سيميائيا على اعتبار أنه لا نكتفي بالنظرة المحايثة بالكشف عن العلاقات الشكلية بين عناصر الجملة النحوية إنما باعتباره من إنتاج ذات متكلمة في ظرف وسياق اجتماعيين وثقافيين معينين ومجال تداولي مخصوص.

وتقر الناقدة بأن قضية علاقة الدال بالمدلول والعلامة بموضوعها قضية سيميائية شائكة قد بحث فيها العرب قديما، "ويمكن التأكيد على أن المعرفة النحوية العربية حققت نوعا من الكفاية السيميائية من خلال مفهوم العلامة ومفهوم الوظائف التركيبية من فعل وفاعل ومفعول به كما هو الحال في الوظائف الدلالية في السيمياء السردية".[2]

كذلك حاولت الناقدة الوقوف على الموضوع البلاغي باعتباره يجلى سيرورة الدلالة وطريقة تشكلها، فالبلاغة طريقة خاصة للإنتاج النصوص بواسطة آليات معينة فهي نظرية فيالكتابة والقراءة إذ لها قوانينها في تحليل النصوص وبالتالي فهي "علم ومنهج في الآن نفسه وهنا تلتقي مع السيميائيات باعتبار طابعها الإنتاجي من جهة، ومن جهة هي علم لتحليل

[1]– المصدر السابق، ص: 40.

[2]– المصدر نفسه ص: 75.

النصوص أو الدلالة بحسب جوليا كريستيفا".[1] فقد ادرك العرب دور المجاز في الاتصال والتبليغ والفهم والتأويل، كما ادركوا أن الدلالة لا تتجلى في ملفوظ فقط، إنما قد تتخلى في اشارة أو خط .

بحثت الناقدة أيضا في التشكل السيميائي للمعنى الشعري، ويعد "**غريماس**" من النقاد الذين طرحوا إشكالية اللغة الشعرية، وانفردت "**جوليا كريستيفا**" في دراستها للغة الشعرية عن غيرها من النقاد من خلال توغلها في دراسة طبيعة اللغة الشعرية، وتولد الدلالة في النص الشعري، وقد عادت الناقدة "**بلعلى**" إلى ما قدمه العرب في هذا الشأن، فعرضت ما جاء به حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" من أفكار توحي بنظرية في سيمياء المعرفة الشعرية.

وفي الجزء الأخير من الدراسة توضح الناقدة اهتمام العديد من الدارسين في التراث بالدلالة والعلامة والتأويل باعتبارها مفاهيم سيميائية، ولم يستطع الباحثون إلى اليوم تحديد مفهوم للبحث السيميائي عند العرب، لأنهم يعتمدون على ما أنتجه الدرس السيميائي الغربي أما الناقدة **بلعلى** فقد رصدت المعرفة التراثية في دراستها وكانت أهم انجازاتها متعلق بالعلامة والمعنى سواء عند النحويين أو البلاغيين وحتى الأصليين وفي نقد الشعر، من خلال التعامل مع المقولات التي أتاحت لهم فهم كيفية تشكل المعنى وطريقة تجليه.

لقد حاولت الناقدة من خلال هذا المنجز النقدي البحث عن كيفية تشكل المعنى واشتغال العلامة في الخطابات التراثية بداية بالنحو والبلاغة ثم نقد الشعر

ووضحت أن ليس كل ما جاء به التوجه السيميائي الغربي جديد فقد كان العرب سباقين للبحث في هذه المفاهيم، وإن لم تكن جهودهم منظمة، وبذات الجهاز المفاهيمي.

هناك تباين بين الناقدات في مدى اقترابهن من التوظيف الصائب لأطروحات المنهج السيميائي وآلياته، إذ حضرت هذه الآليات بصورة واضحة وجلية في دراسة الناقدة "**نادية**

[1]– المصدر نفسه، ص: 106.

بوشفرة" "مباحث في السيميائية السردية" حيث كان جزؤها الأول نظري استعرضت فيه نظرية غريماس من حيث المفاهيم والآليات أما الجزء الثاني تطبيقي تمثل في تحليل قصة "الأرنب والأسد" اعتمادا على آليات المنهج السيميائي، المربع السيميائي والنموذج العاملي، وقد تناولت الناقدة بوشفرة أهم المفاهيم التي تقوم عليها السيميائية السردية عند غريماس وقامت بعرضها نظريا بداية بالنموذج العاملي الذي يعد "بنية قارة، جامعة لحركة العلاقات بين العوامل باختلاف انواعها... حيث يخضع النموذج العاملي لنظام التقابلات، تشكل ثلاث ثنائيات من العوامل وهي: المرسل، المرسل إليه، الفاعل، الموضوع، المساعد، المعارض. "[1]و تعتبر علاقة الفاعل والموضوع بؤرة النموذج العاملي، أما علاقة المرسل والمرسل إليه فهي تسعى لقيادة المرسل للمرسل إليه وتبوئه سلطة الزعامة، وثنائية المساعد والمعارض حيث يعتبر المساعد قوة مؤيدة للفاعل في حين يمثل المعارض قوة تعيق الفاعل في الوصول إلى هدفه ورغبته.

وتقول الناقدة "بعد رصدنا لأهم الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي، بقي لنا أن نتطرق إلى حركيته القائمة أساسا على التحول، في انتقال الحالات من طور إلى آخر، بفعل الانفصال والاتصال، لنجدها تحقق البرنامج السردي القاعدي، الذي تنهض عليه الحكاية عموما."[2]، اضافة إلى اعتماد الناقدة مفهوم المربع السيميائي الذي يقصد به عند غريماس "التمثل المرئي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالة ما"[3]، ما يعني أن المربع السيميائي تجسيد للجانب الشكلي للمعنى.

كما تطرقت الناقدة في دراستها إلى مفهوم البنية الزمانية والبنية المكانية للحكاية، بالنسبة للبنية الزمنية يحتكم السرد لضرورتين حتميتين هما التسلسل الزمني والبناء المنطقي له، لأن الاختلاف في تسلسل الأحداث يستلزم بالضرورة اختلاف في خلق المعنى. أما البنية

[1]– أنظر: مباحث في سيميائية السردية، نادية بوشفرة، ص 49.

[2]– المصدر نفسه، ص 133.

[3]– المصدر نفسه، ص 104.

الفضائية "يرتبط فيها الفضاء بعلاقات الشخوص فيما بينها، للأن ما يشكل التمايز بين الفضاءات هو تمايز بين الفواعل."[1] وقد تم الاصطلاح على المكان الذي تجري فيه الأحداث بمصطلح الفضاء الخارجي.

حاولت الناقدة في هذه الدراسة الإلمام بمجمل الجوانب المتضمنة لنظرية **غريماس** كما حاولت الكشف عن بعض مفاهيمها وتبسيطها وتوضيحها من خلال الممارسة التطبيقية والملاحظ أن الناقدة تمسكت بالأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي بصورة جيدة مقارنة بالدراسات الأخرى في هذا البحث، وهذه الدراسة تعد من الأعمال التي أولت عناية للجانب النظري، فاهتمت بتقديم وشرح نظرية غريماس وأتباعه، كما يمكن اعتبار هذه الدراسة مرجعا جامعيا ذا قيمة أكاديمية يمكن أن يسهم في إثراء المكتبة الجامعية.

أما دراسة الناقدة "**نبيلة زويش**" "تحليل الخطاب السردي" فقد غاب عنها الجانب النظري، وجاءت الدراسة تطبيقية حضرت فيها مفاهيم وآليات السيمياء السردية من المربع السيميائي إلى النموذج العاملي الذي جاء بها غريماس إضافة إلى المفاهيم التي طورها رواد هذا التوجه، وفي حديثها عن اللاسرد تقول الناقدة "لا نقصد به التوقف بمفهوم جيرار جينت الذي ينته عنه مقطع من النص تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية، وإنما نقصد المشهد بمفهوم جيرار جينت أيضا أي فترات التضخم وخفوت الأفعال، وإذا كان لا بد من دقة منهجية لتحديد المقاطع الواصفة فإننا نفضل المقياس الفاصل الذي حدده غريماس، (الاتصال/الانفصال)"[2].

[1]– المصدر السابق، ص 113.

[2]– نبيلة زويش– تحليل الخطاب السردي، ص: 38.

لقد استثمرت الناقدة مفهوم اللاسرد عند "**جيرار جينت**" والذي لا يعني توقف السرد وإنما التضخم وقلة الأفعال وتوقفها، كما وظفت مفهوم الشخصية عند "فليب هامون" "فالشخصية هي وحدة معنى، ونعتقد أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف"[1]

كانت هذه الدراسة ذات طابع تحليلي فليس هناك فقرات شارحة للمفاهيم المعتمدة، حيث قامت الناقدة بإبراز النموذج العاملي الذي ينظم المقطوعات السردية الكبرى في قصة الطوفان المدونة المدروسة، كما اعتمدت مقترحات "فليب هامون" التي لخص فيها بحوث مجموعة من السيميائيين الذين قدموا أول أدوات إجرائية خاصة في ظل مدرسة باريس، على اعتبار أن مقترحات "**هامون**" اسهل تناولا وأكثر فائدة فهي الأكثر دقة وتخصصا في الشخصية السردية من منظور سيميائي وقد جاءت على يد "هامون" في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية"، فدراسته حول الشخصية هي الأكثر نضجا ودقة وحيوية، وصفات الشخصية ووظائفها من أهم الموضوعات التي تحدد مدلول الشخصية.، اضافة إلى البطاقات الدلالية هذا المفهوم الذي اعتمدته الناقدة في إجرائها التطبيقي، حيث أنه يتم تقديم الشخصية انطلاقا من مجموعة عوامل يمكن تسميتها بالبطاقات.

أما الناقدة "**سليمة لوكام**" فكان موضوع دراستها "تلقي السرديات في النقد المغاربي" قائما على اختيار مجموعة من الأعمال النقدية سواء النظرية أو التطبيقية، وقراءتها لتكوين تصور عنها على المستويين النظري والإجرائي، وقامت الناقدة بتحليل المدونات من حيث استحضار المفاهيم– المصطلحات والإجراء، وتقر أن هناك من النقاد من "لم يشأ أن يبتلع دون مضغ فيغص أو يصاب بالعسر، ولم يشرع أبوابا فتجرفه الريح بل فتح كوة بمقدار ما يحتاج من الهواء وفي الآن ذاته ما يبقيه ثابتا على الأرضية التي ينتصب عليها"[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 151.

[2]– سليمة لوكام– تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص: 162.

سعت الناقدة في دراستها إلى تحليل المفاهيم الواردة في المدونات موضوع الدراسة هذه المفاهيم الخاصة بالسيميائيات السردية، سواء كانت هذه المدونات نظرية أو تطبيقية وحتى مترجمة، وكثرة المدونات المعتمدة في هذه الدراسة يدل على الإلمام الواسع للناقدة بما خلفه الدرس النقدي العربي لاسيما المغاربي في مجال السرديات، كذلك إطلاعها على المنجز النقدي الغربي كان وراء هذا العمل الزائد في النقد العربي السيميائي السردي.

أما في دراستها "متون وهوامش" فلم تتبع الناقدة منهجا معينا، ولم تحتكم إلى آليات محددة لقراءة وتحليل المدونات موضوع الدراسة، حيث تقول: "أما فيما موصول بالآليات التي تمت بها مقاربة هذه النصوص، فلا بد من الإشارة أنني لم أصطنع منهجا واحدا معينا من المناهج المتداولة التي تقارب بها النصوص السردية، ولم أتكئ إلى آليات محددة لاستنطاق بنياتها، واكتناه الدلالات الثانوية في تضاعيفها، انما عمدت إلى الانسلال إلى مجاهلها عبر كوى الإنصات الرهيف لافضاءات شعريتها وبوح جماليتها، أو من خلال الركون إلى صلابة رؤاها وصرامة طروحاتها"[1].

يتضح من خلال ما سبق أن الناقدة "لوكام" لم تعتمد منهجا نقديا معينا في دراستها هذه وآليات بعينها في التحليل، إنما هي عبارة عن قراءات حرة لمجموعة روايات دون الاحتكام إلى منهج معين، كما لم تعتمد الناقدة على أي مراجع نقدية واكتفت بالمدونات المدروسة.

اتسمت هذه الدراسة بنوع من الغياب في الوضوح والدقة المنهجية، فكانت دراسة محكومة بانطباعية الناقدة بالدرجة الأولى حيث أن مجموع القراءات التي قدمتها لا تخضع لإجراء منهجي معين.

ثالثا/ المصطلح:

تعد إشكالية المصطلح من أهم القضايا التي تناولها النقد، "فلم يكن هناك صفاء في التعامل مع المفاهيم المنقولة إلى اللغة العربية، وقد تجلى ذلك في مستويات استقبال

[1]– سليمة لوكام– متون وهوامش، دار سحر للنشر، 2012، ص: 8–9.

المصطلح وتذبذبه"[1] فقلة المعرفة باللغة الأصل للمصطلح واللغة التي ينقل إليها أدى إلى هذا التذبذب في استقبال المصطلح وترجمته، كما أن فوضى التأليف والترجمة الناتجة عن تباين المناهل الثقافية التي يعتمدها المؤلفون والمترجمون زادت من حدة إشكالية المصطلح ويؤكد الدكتور عمرو عيلان أنه "نظرا لغياب تراكم معرفي ونظري متعلق بالمناهج فإن الجهاز المصطلحي لأغلب الدراسات والأبحاث يتسم بالتباين والتعدد وهو ما انعكس لاحقا على مجمل الدراسات النقدية الأدبية، حيث لا تزال إلى يومنا هذا قضية المصطلح النقدي مطروحة بحدة، وتفرض إشكالات جادة على الباحثين والدارسين"[2] ويمكن إرجاع هذه الإشكالية إلى أسباب عدة أهمها الترجمة الحرفية، وغياب النظرية النقدية الغربية.

يعد المصطلح السيميائي أوسع المصطلحات النقدية حضورا، فهو ركيزة الدرس السيميائي ومن النقاد الذين تناولوا هذه الإشكالية الناقد "**عبد الله بوخلخال**" الذي دعا الى ضبط المصطلحات والتقيد بها، والتزام الهيئات والمؤسسات التي لها علاقة بالأمر بدورها لتوحيد المصطلح. ومن بين أسباب اشكالية المصطلح السيميائي ثقافة المترجم اللغوية والتراثية، اضافة إلى مدى تمكن المترجم من اللغة التي يترجم منها، كذلك ثقافة الناقد في الجنس الابداعي الذي يشتغل عليه، إذ الثقافة الشعرية هي غير الثقافة السردية.

وبحكم أن الدراسات التي قدمتها الأصوات النسوية في النقد الجزائري جاءت ضمن المجال السيميائي فقد تم توظيف المصطلحات السيميائية، نجد الناقدة "**شادية شقروش**" استندت في دراساتها السيميائية "سيميائية الخطاب الشعري" و"سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى"، إلى الجهاز الاصطلاحي السيميائي، فكان من أهم هذه المصطلحات "التناص" L'inter Textualité– التشاكل، علم العنونة Latitrologie، وقد عنونت الفصل الأول من دراستها "سيميائية الخطاب الشعري" بمصطلح استراتيجية العنونة، أي كيفية اشتغال العنوان وتفرعه إلى عناوين حيث يعتبر العنوان علامة سيميائية.

---

[1]– سعيد بوطاجين– الترجمة والمصطلح– ط1– منشورات الاختلاف– الجزائر–2009، ص:9.

[2]– عمر عيلان– النقد العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، 2010، ص: 20.

أما الناقدة **آمنة بلعلى** في دراستها "تحليل الخطاب الصوفي" فقد استعملت مصطلح الخطاب موصوفا بالصوفي لأن في اعتقادها أن هذا المصطلح قادر على إبعاد التصوف من نسبيته ومحدودية وظيفته وأدلجة انتمائه.

وقد فضلت الناقدة استعمال مصطلح الخطاب بدل النص حيث تقول: "لذلك فضلته على مصطلح النص لبعده المحايث الذي يتجاوزه الخطاب في تجسيده دورة التواصل بكل عناصرها من مرسل ومتلق ورسالة وشفرة خاصة وسياق".[1]

كما اعتمدت مصطلح **جيرار جينت** TransandancesTaxtuebles الذي ترجمه سعيد يقطين بالمتعاليات النصية وهي "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"1 كذلك نجد مصطلح العتبات seuils كالعناوين والمقدمات وغيرها، ولكن الناقدة فضلت استعمال مصطلح البرازخ النصية Paratextualité، ذلك للتعبير عن الخطاب الصوفي بمصطلحاته أيضا في دراستها "سيمياء الأنساق" اشتغلت الناقدة وفق عدة مصطلحات سيميائية بداية بالعلامة، فلا يمكن أن تكون علامة دون دال ومدلول أو بين ممثل وموضوع، فالأيقونات تحيلنا إلى علاقة العلامة بموضوعها.

واستعملت الناقدة **بلعلى** العديد من المصطلحات النحوية والبلاغية بحكم موضوعها "تشكلات المعنى في الخطابات التراثية"، اعتمادا دائما على العلامة مفهوما واصطلاحا، وبحثت في المجاز باعتباره نظاما علاماتيا، فالعلامة هي المعنى بالنسبة للنحويين، وهي عبارة عن شكل بالنسبة للمجاز.

وتعتبر الناقدة ان "المجاز الذي هو موضوع البلاغة الأساس، هو نظام علاماتي... واشتغال المجاز كنظام سيميائي يتحدد ببروز الدلالة المجازية التي تتم فيها عملية الاستبدال وقضية المقاومة ومنطق الإثبات والنفي الوارد في العملية."[2]

---

[1]– بلعلى أمنة– تحليل الخطاب الصوفي، ص: 13.

[2]– المصدر نفسه، ص125.

ونجد مصطلح التحيين actualisation أيضا حاضرا ضمن الجهاز الاصطلاحي للناقدة، ويتجلى التحيين عند غريماس على مستوى التسريد narrativisation من خلال الصلة التي تقام بين الفاعل وموضوع النص. فالتحيين يعد عملية ضرورية وملحة في قراءة النص السردي، لأن تكرار الأفعال الانسانية يحولها إلى قيم وعادات، التي ستكون معيارا لا يمكن تجاوزه في تحديد سلوك الأفراد والجماعات ." يتمثل التحيين في طريقة تجسيد عنصر الرغبة أو الهدف".[1]

أما الناقدة "**نادية بوشفرة**" فنظرا لاعتمادها السيمياء السردية في تحليل مدونتها فقد استعانت بالجهاز الاصطلاحي الخاص بهذا المجال "النموذج العاملي" و"المربع السيميائي" وعلاقة الاتصال والانفصال بين الفاعل والموضوع، وتعتبر الناقدة أن "دراسة المصطلح السردي وترجمته إلى اللغة العربية يشكل بمفرده موضوع بحث طويل، بالتعامل مع المصطلح الواحد وفق ما يقتضيه البحث العلمي من دقة".[2]

تستند الناقدة "**نبيلة زويش**" في دراستها "تحليل الخطاب السردي" على مجموعة مصطلحات خاصة بتحليل الخطاب منها: السرد– اللاسرد، أنواع الساردين، داخل حكائي وخارج حكائي، كما استعملت الترسيمة العاملية لغريماس، إضافة إلى مصطلح السرد المفرد والذي يقصد به ما حدث مرة واحدة وتمت روايته مرة واحدة، كما استعملت مصطلح الشخصية الذي تم تعويضه تدريجيا بمصطلح العامل Actont المعروف بدقة في السيمياء حيث تقول الناقدة: "وسننظر إلى الشخصية باعتبارها عاملا ينبني عليه هذا المستوى العميق من التحليل لأن مصطلح العامل يساعدنا على تحديد وحدة مبنية (غير مغطاة) من قبل قواعد السرد"[3]كما استعملت مصطلح البطاقات الدلالية بمفهومه عند فليب هامون.

لقد انتقت الناقدة المصطلحات السيميائية التي استعملتها ونسبتها إلى أصحابها.

---

[1]– أنظر: الاشتغال العاملي، السعيد بوطاحين، ط1، منشورات الاختلاف، 2000، ص26.

[2]– نادية بوشقرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 163.

[3]– نبيلة زويش– تحليل الخطاب السردي، ص: 161.

ونجد الناقدة "**سليمة لوكام**" في دراستها "تلقي السرديات في النقد المغاربي" قد اتبعت طريقة العرض والتحليل، ودراستها تندرج ضمن نقد النقد، أما دراستها "متون وهوامش" فقد سبق وقلنا أنها قراءات حرة، ليس لها منهجية معينة ولا مصطلحات مضبوطة، ولا مفاهيم محددة.

2/ الموضوعاتية:

الموضوعاتية ihematique منهج نقدي، تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظاهراتية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية...) التي تتضافر فيما بينها بهدف الإحاطة بالموضوعات التي تهيمن على النصوص: "وقد نشأ هذا المنهج في أحضان الفلسفة الظواهرية، وتغدى على أفكار الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار gaston bachelard (1884-1962)، الذي يشكل المصدر النظري لمفهوم ومصطلح النقد الموضوعاتي، و نما وتطور ابتداء من ستينيات القرن العشرين في بيئة نقدية فرنسية أساسا."[1]

وقد تباين النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح، فالموضوعاتية مصطلح نقدي حديث اشتق من لفظه موضوع، فترجمه المسدي إلى مضمونية، وسعيد علوش ترجمه إلى الموضوعاتي الثيمي، ومحمد مرتاض وسمير حجازي ترجماه إلى موضوعاتية، واستعمل سامي سويدان مصطلح (المنهج المداري).

إذن هناك اختلاف واضح في ترجمة هذا المصطلح باختلاف اللسان المترجم له "وتتصل الموضوعاتية بالحقل الأدبي لكي تمثل مذهبا نقديا حديث يهتم بدراسة وملاحقة الموضوعات المهيمنة في خطاب أدبي ما بالنسبة لمؤلف واحد".[2] وقد استعان العديد من النقاد العرب

[1] يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ط1- جسور للنشر والتوزيع- الجزائر، 2007، ص: 147.

[2] مسعودة لعربط- النقد الموضوعاتي، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ص: 15.

بالمنهج الموضوعاتي في دراستهم النقدية أمثال عبد الكريم حسن وسامي سويدان، فايز الدايا، فاضل ثامر، وغيرهم كثير ممن ساروا في فلك هذا المنهج ورغم هذه الجهود إلا أن هناك غياب لرؤية واضحة عن النقد الموضوعاتي في الدرس النقدي العربي الحديث ومحدودية تطبيقاته مقارنة بالمناهج الأخرى، ما يعكس عدم استقرار المصطلح ومفهومه ومبادئه في المشهد النقدي العربي، ونجد في النقد الجزائري صدى لهذا المنهج، وتعد **مسعودة لعريط** من بين الأصوات النسوية في النقد الجزائري التي اعتمدت هذا المنهج في دراستها، وفيما يلي تحديد للمرجعية الفلسفية والمفاهيم والمصطلحات التي اعتمدتها الناقدة في دراستها وفق هذا المنهج.

اولا/ المرجعية الفلسفية:

تقدم الناقدة "**مسعودة لعريط**" عدة دراسات تعتمد فيها المنهج الموضوعاتي ففي دراستها "النقد الموضوعاتي" تزاوج الناقدة بين الجانب النظري والتطبيقي وتوضح مفهوم المنهج الموضوعاتي في الخطاب النقدي الغربي والعربي، فالموضوعاتية تنحدر من أصول فلسفية مختلفة أهمها الظاهراتية والوجودية وهي من أهم المرجعيات التي شكلت المنطلق الأساس للفهم الموضوعاتي للأدب الذي انبثق عنه المنهج الموضوعاتي.

تعتبر الناقدة **لعريط** أن "**غاستون باشلار**" واحد من رواد المنهج الموضوعاتي فهو أول من استخدم التحليل في تفسيره للظواهر في إطار ما يسمى بالنقد الجديد كما تعمقت هذه النظرية الباشلارية من خلال دراسات **جورج بولي** GeargePaulet في حقل النقد الأدبي الموضوعاتي أما "**جون بيار ريشار**" فقد أفاد من المعرفة الموضوعاتية الباشلارية في دراسته للأعمال الأدبية، ويمكن حصر التوجهات الموضوعاتية الكبرى كالآتي:

-التوجه النفسي: مثلما هو عند بولي (j-poulet).

- التوجه الشكلي: مثلما هو عند روسي (j-rousset).

– التوجه المعرفي: مثلما نلفيه عند ريشار (j–p–richard).[1]

وتوضح الناقدة أن المقاربات النقدية الموضوعاتية العربية تظل قليلة متضمنة في إطار البحث الأكاديمي من خلال الرسائل الجامعية.

لقد تبنت "**لعريط**" في دراستها "النقد الموضوعاتي" المنهج الموضوعاتي تنظيرا وتطبيقا، فكان الجزء الأول نظري اهتم بتوضيح كل ما تعلق بهذا المنهج والجزء الثاني تطبيقي عبارة عن مقاربات موضوعاتية لقصتين ونصين شعريين، وقد اعتمدت الناقدة على عدة مراجع أجنبية خاصة بالنقد الموضوعاتي في لغتها الأصل أما دراستها "قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية" تقر الناقدة في المقدمة أن المنهج الموضوعاتي هو الأصح والأنسب لدراسة قصص الأطفال نظرا لطبيعة الموضوع، فالقصص الموجهة للأطفال الهدف منها تبليغ موضوعات وأفكار معينة وعلى اعتبار أن الموضوع يمثل الركيزة الأساسية للمنهج الموضوعاتي فإن هذا المنهج هو الأنسب لدراسة هذه القصص حيث تقول الناقدة: "بذلك تحدد مدونتنا القصصية في هدفها مع المنهج الذي نعتمده فكلاهما يمثل الموضوع مركز اهتمامه ومن هذه الدواعي الموضوعاتية يبدوا المنهج الموضوعاتي أكثر المناهج صلاحية لدراسة أدب الطفل...وبهذا نكون قد حددنا الحقل الذي نبحث فيه والمنهج الذي نعتمده لنحقق أهدافنا المعرفية من خلال هذا الجمع بين المنهج والمدونة القصصية".[2]من هنا يتضح أن تبني الناقدة للمنهج الموضوعاتي في دراستها فرضته طبيعة المدونة المدروسة.

كذلك في دراستها "سردية القضاء في الرواية النسائية المغاربية" تتخذ الناقدة لعريط المنهج الموضوعاتي منهجا لدراستها إذ تقول: "ارتأينا أن يكون المنهج الموضوعاتي وسيلتنا لدراسة وتحليل النصوص الروائية المختارة"[3] إضافة إلى استنادها لعدة مراجع في هذا المنهج في

[1]– مسعودة لعريط، مفهوم المنهج الموضوعاتي في المقاربات الغربية الحديثة ، مجلة التبيين، ع36، 2011، ص78.

[2]– مسعودة لعريط– قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية، ص: 10.

[3]– لعريط– سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص: 7.

لغتها الأصلية وكذلك المترجمة ما يدل على اطلاعها على المنجز الغربي فيما يخص المنهج الموضوعاتي، وهذا ما يساعدها على تقديم دراسة في مستوى جيد.

ثانيا/ المفهوم والاجراء:

يحتوي المنهج الموضوعاتي العديد من المفاهيم المتباينة نظرا لتباين الفروع الفلسفية التي ينهل منها النقاد وتتمثل هذه المفاهيم في:

-الحافز (Motif) – الموضوع (théme) – الصورة (Image).

فالحافز أعم من الموضوع الذي يعتبر التعبير الشخصي والخاص للحافز، أما مفهوم الصورة فهي الصورة الخاصة بكل مبدع والتي تظهر في العمل الأدبي على شكل موضوعات إذن: "مفهوم الصورة يرتبط بالفلسفة الظاهراتية ومفهوم الحافز ذا دلالة سردية ترتبط بالسياق السردي، وما يوحد هذه الاختلافات هو مفهوم الموضوع (Théme) باعتباره ركيزة أساسية في المنهج الموضوعاتي، إذا الموضوع المهيمن في عمل أدبي ما قد يظهر صورة معينة، وقد يمثل حافز للكتابة".[1]

وفي الجزء التطبيقي من الدراسة "النقد الموضوعاتي" استعانت الناقدة بعدة مفاهيم موضوعاتية أهمها: موضوعاتية العنوان حيث بحثت في دلالة العنوان وعلاقته بالنص من خلال تمفصلات الحكي وموضوعية الشخوص، كما بحثت في موضوعاتية العنوان في دراستها "قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية" على اعتبار أن العنوان له وظائف مرجعية ودلالية أو إيحائية أو إشهارية، فالعنوان ذا أهمية كبرى في الأدب الموجه للطفل حسب قدرته التوصيلية لمضمون القصة، فالعناوين الغامضة لا يتواصل معها الطفل، كما استعانت الناقدة بمفهوم موضوعاتية المكان والشخوص لتحليل هذه القصص حيث يمثل "الشخوص أقنعة لموضوعات متحركة داخل فضاء القصة، فالشخوص المترددة والمهيمنة

[1]– مسعودة لعريط– النقد الموضوعاتي، ص: 19.

في قصة ما هي في حد ذاتها الأفكار المهيمنة على وعي ولا وعي الكاتب"[1]وقد اعتبرت الناقدة أن الشخصية علامة دلالية موضوعاتية لا تبرز قيمتها إلا من خلال السياق الأدبي الذي تنتظم فيه.

وفي دراستها "سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية" تقر الناقدة أن دراستها تطبيقية موضوعاتية، تتبع فيها العلامات الفضائية الموضوعاتية وهي تحدده بقولها: "فالفضاء الذي نقصده في هذه الدراسة هو دال طبيعي يؤدي مدلولا ثقافيا حيث يمكن من خلاله أن نقرأ دلالات لا نهائية لها تتجسد في شكل صور عن العالم.[2]"

ثالثا/ المصطلح:

يعتبر المصطلح من الركائز الأساسية لأي منهج نقدي فمن خلال المصطلحات يمكن التعرف على المنهج المتبع من قبل الدارس، ونجد الناقدة "**لعريط**" تبنت في دراساتها ذات المنهج الموضوعاتي مصطلح موضوعاتية مقابل (thématique) وذلك لاعتبار عدة جوانب:

- وجود مصطلح موضوع في المعاجم العربية القديمة.
- اطراد هذا المصطلح أكثر من غيره في المقاربات النقدية العربية.
- التناسق الصوتي لمصطلح موضوعاتية وخفته وسهولة النطق به.[3]

أما في دراستها "قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية" فقد حددت الناقدة مصطلح "قصص" للدلالة على جنس أدبي بعينه دون سواه وأضافت إليه مصطلح "الأطفال" الذي يدل على فئة معينة من المجتمع، كما تدل على مرحلة الطفولة إحدى مراحل نمو الإنسان، وليس المقصود بقصص الأطفال تلك القصص التي يكتبها الأطفال، إنما تلك

[1]– لعريط– قصص الأطفال في الجزائر– دراسة موضوعاتية، ص: 56.

[2]– لعريط– سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، ص: 43.

[3]– لعريط– النقد الموضوعاتي، ص: 40.

القصص التي يكتبها الكبار للأطفال الصغار، وفيما يخص دراستها "سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية" استعملت الناقدة مصطلح "الأدب النسوي" كمصطلح نقدي جديد، "ولا يكتسب هذا المصطلح المشروعية النقدية إلا في حالة القصد إلى الأدب الذي تكتبه المرأة حول مشكلاتها الخاصة والذي يكتبه الرجل مركزا على المسائل النسائية".[1]وقامت الناقدة بعرض تحليلي لأهم الاراء التي ناقشت هذا المفهوم، حيث انتقل مصطلح "الأدب النسائي " إلى النقد الأدبي العربي من خلال التأثر بما استحدثه الغربيون من اطروحات ومفاهيم ومصطلحات اضافة لعرض الناقدة لموقف الكاتبات العربيات من مصطلح الأدب النسائي، الذي كان رافضا ومستنكرا لهذا المصطلح، وحسب "لعريط" فإن "رفض الكاتبات لهذا المصطلح يرجع اساسا إلى مشكلة موضوع الجسد في الثقافة العربية الاسلامية، حيث يندرج ضمن ثنائية المقدس والمدنس."[2]

كما استعملت مصطلح الفضاء فهو عامل أساسي في الرواية لأنه عامل سردي يفرز علامات موضوعاتية. فالفضاء لا يشمل الاطار الجغرافي الذي تدور فيه الاحداث فقط، إنما يشمل الأشياء التي تصاحبه، وقد تم استعمال مصطلح الفضاء بدل المكان لأن في الأول شمولية اوسع من الثاني.

3-نقد النقد:

قدمت الناقدة **سليمة لوكام** في "كتابها تلقي السرديات في النقد العربي" دراسة موسعة شملت مختلف المدونات النقدية المغاربية التي تناولت السرديات في مستوييها النظري والتطبيقي، وهو عمل يندرج ضمن دائرة نقد النقد، وهذا ما أقرته الناقدة في مقدمة عملها، فقد رصدت فيه طرائق تلقي السرديات في النقد المغاربي المعاصر.

[1]- لعريط سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، ص: 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

اما فيما يخص المنهج المتبع فتقول الناقدة: "أما المنهج الذي اتبعته فقد انطلقت فيه من الفرضيات التي يعمل عليها نقد النقد، وهي فرضيات تسمح باختيار نشاط نقدي أو عمل نظرية، وهي عملية لا تخرج في مجموعها عن الوصف والتحليل والتنظيم."2

تضمنت دراسة "**سليمة لوكام**" أربعة فصول يتقدمها مدخل تناولت فيه بعض المسائل المرتبطة بالموضوع، ومنها علاقة نقد النقد بالنقد المقارن، وعملية تلقي الدرس النقدي المغاربي للسرديات الغربية.

تعرض الناقدة في الفصل الأول الموسوم "بالسرديات الفرنسية روافدها واتجاهاتها "أهم الروافد التي أسهمت في انتصاب السرديات تخصصا قائما بذاته في مقاربة المحكي، كما ركزت على أثر هذه الإسهامات في بروز فروع معينة فيها.

توضح "**سليمة لوكام** " روافد السرديات بداية بالشكلانيين الروس، انطلاقا مما قدمه "بروب" في "مورفولوجيا الحكاية"، حيث تقوم هذه الدراسة على دراسة مئة حكاية شعبية روسية، إضافة إلى جهود "توماشفسكي"، و"اخنباوم". لتصل الناقدة إلى أن حديثها "الموجز عن بعض من اهتموا بدراسة المحكي من الشكلانيين لم يكن مقدمة للبحث في مدى استفادة البنيويين الفرنسيين من هذا الإرث النقدي النظري والتطبيقي."[1]

كما أشارت الباحثة إلى دور الدرس اللساني في مجال السرديات فقد أعلن "بارت" أن دراسة المحكي والتنظير له قد تأسس على جهود اللسانيين، وأكد "غريماس" أنه بني نموذجه على تصور تيير Teshiere للجملة والفعل، وصرح كل من "تودوروف" و"جينت" بفعالية منجز بحث نحو الجملة في تحليلهما للمحكي وإرساء نظريته." [2]

كذلك عرجت "**لوكام**" على اتجاهات التحليل البنيوي للمحكي في المدرسة الفرنسية، فعرضت أهم أقطاب هذا التحليل وأعمالهم وهم "رولان بارت"، كلود بريمون، ثم تطرقت

[1]– المصدر السابق، ص46.

[2]– المصدر نفسه، ص46.

الباحثة لسيميائية السرد عند "غريماس" j-greimas، الذي "توصل إلى المبدأ العاملي بعد عرض تفصيلي لمستويي وصف العوامل في مجال اللسانيات ويفترض في العامل أن يكون شخصية ينظر إليها من زاوية دورها السردي"[1] , وبعد التفصيل فيما قدمه "غريماس" في السيمياء السردية، تعرج الناقدة إلى ما قدمه "تودوروف" Tzevtan Todorov في مجال التعامل مع الظاهرة الأدبية تحليلا وتنظيرا، إضافة إلى جهود "جيرار جينت" Gérard Gennette في تحليل خطاب المحكي.

في الفصل الثاني من الدراسة الموسوم بالمستوى النظري المقاربة النظرية والترجمة، توضح الناقدة أن من خلال ما اطلعت عليه، عثرت على كم كبير من الدراسات النقدية في مجال السرديات، فكان هناك من النقاد من أعلن بوضوح تبنيه لمقولات السرديات، في حين هناك من تبنى بعض آلياتها الإجرائية مع التحفظ إزاء بعض التصورات الأخرى، في حين كان القسم الثالث مترددا في الإفصاح عن تبنيه لهذا المنهج، ووفقا لهذه المواقف تؤسس الناقدة لطبيعة التلقي الذي تراوح بين الكتابة التنظيرية وبين الإجراء التطبيقي الذي حلل السرد الأدبي خاصة الرواية.

تبدأ الناقدة بالمقاربة النظرية، وتبين أن أغلب الدراسات التي قدمت في هذا المجال كانت جهود باحثين جامعيين، وهناك ميل واضح للجانب التطبيقي أكثر من الجانب النظري، وقد وسعت الناقدة مجال الجزء النظري ليشمل بعض نشاط الترجمة في ميدان السرديات ووضحت "لوكام" في نهاية هذا الفصل أن "ترجمة منجز السرديات الفرنسية من قبل النقاد المغاربة سد فراغا واضحا كان يشكو منه النقد العربي."[2]

تبين الناقدة في الفصل الثالث المعنون بـ المستوى الإجرائي السرديات الصيغية، أنها ستهتم ببعض ما أنجزه النقاد المغاربة في مجال السرديات خاصة في الشق التطبيقي، كما قسمت المدونة المدروسة إلى توجهين، توجه عني بالنصوص التراثية وهو التوجه التراثي،

[1]- المصدر السابق، ص96.

[2]- أنظر المصدر نفسه، ص245.

والتوجه المهتم بالنصوص الحديثة، وبعد التحليل والتدقيق في هذه المدونات توضح الناقدة أن أغلب النقاد اعتمدوا على سند نظري، كما اختلفوا في التعامل مع مقولات السرديات.

تنتقل "**لوكام**" إلى الفصل الرابع الموسوم بالمستوى الإجرائي – السرديات الدلالية أو السيميائية السردية – حيث جمعت فيه الناقدة بين الأعمال التي تناولت النص السردي التراثي والأعمال التي اشتغل فيها أصحابها على النص الروائي.

ما قدمته "**سليمة لوكام**" في هذه الدراسة يعد عملا رائدا، فقد سعت إلى إبراز ملامح التجربة النقدية المغاربية من خلال العرض النظري والترجمة والتحليل الإجرائي، اهتمت الباحثة بتحليل المدونات التي اختارتها للدراسة وفق ما تقتضيه الآليات المنهجية التي تم تناولها بها، والمفاهيم التي تحكمها، إضافة إلى الجهاز الاصطلاحي الموظف في هذه الدراسات، وقد كانت "لوكام" حريصة على تحديد مرجعيتها ودقيقة في اختيارها المنهجي.

إن هذه الدراسة القائمة على رصد طرائف تلقي السرديات في النقد المغاربي المعاصر تحتاج إلى دراية واسعة بما انجز في الدرس السردي العربي والغربي، وهو ما أثبتته الناقدة في هذه الدراسة، كما كانت دقيقة في الطرح وواضحة في العرض، صارمة في نقدها.

يمكن الاستخلاص مما سبق ذكره أن:

– الدراسات التي قدمتها الأصوات النسوية في النقد الجزائري تصب أغلبها في مصب المنهج السيميائي بشقيه السردي والبنيوي، في حين انفردت الناقدة مسعودة لعريط بالاشتغال وفق المنهج الموضوعاتي.

– اشتركت الناقدات في التعريف بالنظريات المنجزة في السيميائيات في مختلف صيغها مع التفاوت في اهتمام الناقدات بالعرض النظري، ومن الملاحظ أن هناك حرص على وصل النظري بالإجرائي.

– تقارب في التوظيف الاصطلاحي بين الناقدات نظرا للتكوين المتقارب للناقدات واعتمادهن لذات المراجع الأجنبية في لغتها الأصل.

– رغبة واضحة لدى الناقدات في تطبيق المفاهيم والآليات على المدونات المختارة، ما يعكس قدرتهن على الإجراء وامتلاك أدواته والانفتاح على التحليل.

– هناك تنوع في المدونات موضوع الدراسة فمن الناقدات من كانت مدونتها الشعر وأخرى النثر بمختلف أشكاله (رواية– قصة) وهناك من درس الخطابات الواصفة (النحو– البلاغة– الأصول– النقد)، وكان تناولها وفق منهج واحد (السيميائية) إلا أن كل حسب طريقته وإدراكه للمفاهيم وآليات الإجراء.

– هيمنة نظرية غريماس بمقترحاتها على أغلب الدراسات التي قدمتها الناقدات نظرا لشيوع نظرية غريماس على مستوى الدرس النقدي العالمي.

– اهتمت الناقدات بالتوجه السيميائي الذي اعتمدنه في دراساتهن في التنظير والتطبيق لما لهن من إطلاع واسع على المنجز النقدي السيميائي خاصة الفرنسي لامتلاكهن أداة هامة هي اللغة التي ساعدتهن على فهم المنهج وآلياته والاطلاع عليه في لغته الأصل.

– ان المتأمل لهذا التراكم النقدي النسائي الجزائري بشكل عام يلمس مدى انفتاح العديد من خطاباته ومقولاته على المنجز النقدي النظري الغربي خاصة الفرنسي من زاوية تشغيل بعض مفاهيمه ومعطياته النظرية كما تبلورت منطلقاتها خصوصا عند غريماس وفليب هامون.

– نسجل انفتاح هذه الدراسات التي قدمتها الناقدات الجزائريات على النقد العربي القديم والحديث كما هو الحال في الدراسات التي قدمتها الناقدة آمنة بلعلى.

الفصل الثاني

دراسات الناقدات الجزائريات في النير

1- الرواية:

أولا/ الرواية الجزائرية:

أ- قراءات حرة في الرواية الجزائرية.

ب- سردية الفضاء في رواية ذاكرة الجسد

ج- المتخيل في الرواية الجزائرية

ثانيا/ الرواية المغاربية:

أ- العلامات الفضائية في الرواية المغاربية.

ب- أنماط الفضاء في الرواية المغاربية.

ثالثا/ الرواية العربية:

أ- قراءات حرة في الرواية العربية.

ب- انتاج المعنى في الرواية السعودية المعاصرة.

ج- الرواية العربية وآليات الحوارية

2- القصة:

أولا/ سيمياء السرد في قصة الأرنب والأسد.

ثانيا/ مقاربات موضوعاتية في القصة.

ثالثا/ شروط انتاج المعنى وأشكال تجلية في قصة الطوفان.

رابعا/ قراءة سيميائية في القصة السعودية.

3-الادب الشعبي.

4- النثر الصوفي:

أولا- أشكال النثر الصوفي:

أ- المناجيات

ب- الرؤيا.

ج- المخاطبة

د- الكرامة.

ثانيا- مقاربات في النثر الصوفي:

أ- القصة الصوفية.

ب- البرازخ النصية.

ج- تحويل النص وافرازاته.

5 - الخطاب السينمائي.

6- كتابات الناقدات الجزائريات باللغة الفرنسية.

النثر شكل من أشكال التعبير عما يدور في نفس وقلب الانسان من أفكار وخواطر وانفعالات دون التقيد بوزن ولا قافية، كما ان النثر لغة للتخاطب وشكل وأسلوب للكتابة والتعبير، وللنثر أشكال منها: الخطابة، القصة، المسرحية، الرواية، وفيما يلي نحاول رصد الدراسات النقدية التي قدمتها الأصوات النسوية في النقد الجزائري والتي اشتغلت على النصوص النثرية.

1- الرواية:

تعد الرواية أكثر أشكال النثر شهرة في عصرنا الحالي، كما تعد الأكثر حداثة في الشكل والمضمون، فالرواية قصة خيالية نثرية طويلة تتميز بالتشويق في الأحداث، كذلك "الرواية جنس نثري في تطور مستمر، لا يركن إلى قاعدة أو نظرية أدبية أو إجراء نقدي يكبل هذا الانفتاح ويخضعه لشروطه فيؤطره حسب مقتضياته النسقية"[1]. ونحن بصدد تناول الدراسات التي قدمتها الناقدات الجزائريات حول الرواية بما فيها الرواية الجزائرية والمغاربية والعربية.

أولا- الرواية الجزائرية:

سايرت الرواية الجزائرية الواقع، ونقلت مختلف التغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي اسهمت في احداث هذا التغيير، وتجدر الاشارة إلى أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية حديثة النشأة إذ لا يتجاوز عمرها نصف قرن.

أ- قراءات حرة في الرواية الجزائرية:

من الأصوات النسوية النقدية التي تناولت الرواية الجزائرية بالدراسة الناقدة "سليمة لوكام" في دراستها "متون وهوامش"، وهي كما تقول في مقدمتها: "مجموعة مقالات نشرتها، ومداخلات قدمتها، آثرت أن أضمها بين دفتي كتاب، وقد حوت بين أطوائها نصوصا روائية جزائرية بغض النظر عن اللغة التي كتبها بها اصحابها:(حارسة الظلال، ذاكرة الماء

[1] – نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية– دار الأمل– تيزي وزو، 2015، ص05.

والأمير، وكريماتوريوس لوسيني الأعرج، والرماد الذي غسل الماء لعزالدين جلاوجي، والمرأة التي لا قبر لها La Femme Sans Supulture لآسيا جبار ..."[1]

حوى الكتاب مجموعة قراءات نقدية في عديد من النصوص العربية والجزائرية، حيث حاولت استنطاقها للوصول لبوح محايث، أما ما يسمى بالهامش المرتكز على ما سكت عليه المتن، هذا يحتاج إلى قارئ نوعي ومن هذا المنطلق لم تعتمد الناقدة "لوكام" في محاورتها لهذه النصوص بنية واحدة، وإنما كان لكل نص خصوصيته وطبيعته التي تفرض محاور خاصة به، وفي ذلك دعوة وتحفيز للقارئ من أجل الاطلاع على المتن عله يقع على قراءات مُغايرة.

توضح الناقدة في مقدمة الكتاب أنه "ثمرة قراءات تحصلت لها من مطالعة روايات عربية مؤتلفة في حداثة صدورها وفي طرافة موضوعاتها، مختلفة في منظوراتها وحياكة سرودها، وتشكل فضاءات وتداخل مرجعياتها وسطوة إيهام تخييلاته".[2]

أما عن الآليات التي تمت بها مقاربة هذه النصوص فتقول الناقدة: "لابد من الإشارة أنني لم أصطنع منهجا واحدا معينا من المناهج المتداولة التي تقارب بها النصوص السردية، ولم أتكئ إلى آليات محددة لاستنطاق بنياتها واكتناه الدلالات الثاوية في تضاعيفها، وإنما إلى الانسلال إلى مجاهلها عبر كوى الإنصات الرهيف لإفضاءات شعريتها وبوح جماليتها، أو من خلال الركون إلى صلابة رؤاها وصرامة طروحاتها".[3]

تبدأ الناقدة "سليمة لوكام" دراساتها للرواية الجزائرية برواية "المرأة التي لا قبر لها" لآسيا جبار هذه الروائية الجزائرية التي تكتب باللغة الفرنسية، أرادت أن تحرر الذاكرة من النسيان وأن تعود في روايتها هذه لكتابة التاريخ والثورة لتقاوم به عاصفة النسيان.

---

[1] – سليمة لوكام، متون وهوامش – دار سحر للنشر – 2012، ص7-8.

[2] – المصدر نفسه ، ص07.

[3] – المصدر نفسه، ص09.

تحكي الرواية عن السيدة زليخة أم المجاهدين المرأة المتميزة بعملها الثوري وجرأتها في الحق، إنها السيدة اللبؤة، رغم تعلقها بأبنائها، إلا أنها تتركهم في عهدة أختهم الكبرى وتلتحق بالجبل، تشكل تنظيما مقاوما من نساء المدينة المتضامنات مع الثورة، ويتم القبض عليها وتعذيبها.

إذن قدمت كاتبتنا في المرأة التي لا قبر لها La femme sans sépultute نصا روائيا متفردا يكاد ينعقد الإجماع على خاصيته الحوارية المائزة، إذ ارتكزت فيه على توظيف مكثف لأصوات متعددة تتناوب الحكي، تؤسس لسلطته وتراهن على فتنته.[1]

لقد قدمت "آسيا جبار" عملا ابداعيا أعادت من خلاله كتابة التاريخ، ولفتت الأنظار إلى حقيقة ما كان يجري في الجزائر من تعسف ومعاناة في ظل وجود المستعمر الفرنسي.

كانت قراءة "سليمة لوكام" لهذه الرواية عبارة عن قراءة حرة لا تستند لمنهج معين.

تنتقل الناقدة بعد ذلك إلى تقديم قراءة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" ل"عزالدين جلاوجي" هذا الأديب المتميز, وقد استوحى هذه الرواية من الواقع الجزائري من خلال تمثل انكساراته الاجتماعية والسياسية وتصوير مظاهر الفساد فيه، كما شخصت حلمه بالعدالة الاجتماعية في مرحلة ما بعد الاستعمار.

إن رواية "الرماد الذي غسل الماء" في نضجها الفني توحي بمدى تمرس وتمكن الروائي "جلاوجي" من تقنيات الكتابة، فقد قسمها إلى أربعة أسفار تحتوي هذه الأسفار على أجزاء، وتتخلل هذه الأجزاء مقاطع سردية اسماها بالحواشي.

تعرض الناقدة عتبات النص من واجهة الغلاف وعنوان الرواية، واسم الروائي وحتى دار النشر، فالعنوان هو "العتبة التي تضطلع بوظائف فصل "جينت" القول فيها لما جعلها التعيين والتعريف والوصف والإيحاء والإغواء".[2]

[1] – المصدر السابق، ص36.

[2] – المصدر نفسه، ص60.

ثم تنتقل الناقدة "**سليمة لوكام**" الى عتبة الإهداء التي تتسم غالبا بالغموض فيما تعلق بهوية المهدي إليه، إذ يكون محددا سواء كان شخصا بعينه أو كيانا حقيقيا أو افتراضيا، فالمهدي إليه مسؤول عن العمل الذي أهدي إليه، فقد يكون قد قدم دعما لصاحب العمل، ما يعني أنه مشارك فيه بطريقة ما.

أما آخر مصاحب نصي نعرض له هو التصدير الذي يندرج ضمن العتبات الاستهلالية، ويعرفه "**جينت**" بما يلي: "إنه استشهاد يرد على رأس عمل ما، أو على جزء منه"[1]. يعني أن ما ورد بين الإهداء ونص الرواية هو التصدير.

قدمت الناقدة "**لوكام**" قراءة في عتبات نص رواية **جلاوجي** "الماء الذي غسل الرماد" معتمدة في ذلك على مقترحات "**جيرار جينت**" في هذا الخصوص.

تقدم "**سليمة لوكام**" قراءة في مجموعة من روايات "**وسيني الأعرج**"، هذا الروائي الجزائري الذي لا يختلف اثنان حول اسهامه في تأسيس وتطوير المشروع الروائي في الجزائر، وقد لقي انتاجه الروائي شهرة كبيرة وصلت إلى العالمية.

تبدأ الناقدة برواية "الأمير"، هذه الرواية التي تحكي عن شخصية الأمير عبد القادر الجزائري الذي قاوم الاستعمار الفرنسي، وقد تفرد "وسيني" في تناوله هذه الشخصية نظرا لاختياره للرواية كوعاء لاحتواء هذه الشخصية بتاريخها، ما يعني ترحيل التاريخ إلى الرواية.

لقد أوغل "**وسيني الأعرج**" في انتصاره لمسألة حوار الأديان، ما أوصله إلى انسياق صوب التخييل مما أفرغ النص في مرجعيته وصفته التاريخية، وبذلك يصبح بالإمكان التعامل مع خطاب روائي لا يحمل رؤية للتاريخ بقدر ما يؤسس لرؤية تجتهد في ترسيخ فكرة ما.[2]

[1] – المصدر السابق، ص65.

[2] – أنظر –سليمة لوكام– متون وهوامش، ص75.

حاولت الناقدة أن تقدم لنا من خلال هذه القراءة تجربة وسيني في توظيف التاريخ في الرواية، استنادا إلى جمالية معماريتها التي تعتمد على تناسل القصص والحكايا وفي ذلك سعي للتميز.

صدرت روايات وسيني "سيدة المقام" 1995، "حارسة الظلال" 1996، و"ذاكرة الماء"1997، تباعا، استمدت تيماتها من واقع الجزائر في التسعينات، حاول من خلالها الغوص في عمق الوضع الجزائري.

توضح الناقدة في قراءتها "لحارسة الظلال" أن هذه الرواية رصدت داخلها العديد من الحكايا، "ولم يقف السارد فيها موقف الحكواتي الذي يمارس طقوس فتنة القص، بقدر ما كان موثقا يتقاطع عند الواقعي بالمستحيل فينتج اللامعقول".[1]

ترى الناقدة أن "حارسة الظلال" منقوصة من الزخم الجمالي الذي نجده في رواياته السابقة، فقد أمعن المؤلف في هدم اللغة ومحو الحدود بين الرواية وباقي الأجناس، دون مراعاة المتلقي غير المتخصص.

أما "ذاكرة الماء" التي تتوزع على فصلين "الوردة والسيف"، و"الخطوة كالشعب"، و"المجاهد"، و"الوطن"، "الخبر" تتخللها مقاطع مطولة من رسائل بعثت بها زوجة السارد المقيمة في باريس.

ترى الناقدة أن تفعيل لغة عامية مبتذلة أدى إلى تجريد الرواية من شعريتها ...، فقد بدت ساذجة حين اسقطت أقنعتها الواحد تلو الآخر إذ لم تتعدى رؤيتها الإعلان عن موقف أيديولوجي صريح يقصي كل ما عداه.[2]

[1] – المصدر السابق، ص117.

[2] – المصدر نفسه، ص123.

أما عن رواية "كريماتوريوم" فإن الناقدة ترى أن "**وسيني**" يمعن في ترسيخ التحول، فهو ينقلنا من العنوان العربي الصريح إلى عنوان بلغة أجنبية ثم يقوم بترجمته بـ "المعرفة" ثم يضيف إليه عنوان آخر "سوناتا لأشباح القدس"، فازدواجية العنوان لدى "**وسيني**" أمر معتاد، فقد أبقى وسيني على حجر الزاوية الذي يتأسس عليه فعل الكتابة عند: الإنسان انتماء وهوية وثقافة.

توضح الناقدة أن جانب الفن كان له الحظ الأوفر في الحضور فلم يخلو متن ولا هامش من تعريف بلوحة فنية وبصاحبها وتاريخها، فهذه الرواية في نظر الناقدة تحيل على خاصية التحول في التجربة الروائية الوسينية، حيث نجد عنده انزياح عن مألوف الكتابة لديه، وتخلص "**سليمة لوكام**" إلى أن ما قدمه الروائي وسيني في هذا العمل جدير بأن ينظر إليه من زاوية توسيع دائرة الإبداع وفتحها على الممكن والمحتمل.

تنتقل الناقدة إلى رواية "نسيان Com للروائية "**أحلام مستغانمي**" حيث نجدها في هذه الرواية تحت سطوة القص تارة تلوح به مهددة متوعدة، ومتسلحة به تارة أخرى ناصحة واعظة.

تقر الناقدة في نهاية المطاف بنجاح الأدبية في لعبة المخاتلة إذ لم نستطع أن نقطع بأن ما بين أيدينا رواية وإن كان من أبناء جنسها، كما أننا لم نهتد إلى ما يسعفنا بأن نجزم بأنها كتابة سيرة ذاتية.[1]

إن أحلام مستغانمي لم يكن لها أن تتبوأ هذه المكانة لولا اشتغالها على لغة سردية فنية وتخييل قصصي.

قدمت الناقدة "لوكام" في هذه الدراسة مساءلة للمنجز الابداعي الجزائري بما تفرضه رؤية الناقدة وحدود اختلافها، وقد كان اختلاف الثيمات هو ما جعل الكتاب ممتعا ومتميزا.

[1] – المصدر السابق، ص150.

ب- سردية الفضاء في رواية ذاكرة الجسد:

تقدم لنا الناقدة "**مسعودة لعريط**" دراسة حول سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، يعنى هذا الكتاب بدراسة الفضاء الروائي بوصفه عنصرا سرديا دالا، وقد تم اختيار مجموعة نصوص روائية مغاربية بغية ذلك، وما يعنينا في هذا المقام هو نص "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، إذ يتوفر على مؤشرات فضائية مكثفة.

اقتصرت الدراسة على عنصر الفضاء باعتباره عاملا سرديا يفرز علامات موضوعاتية مختلفة، فالفضاء الذي نقصده في هذه الدراسة هو دال طبيعي يؤدي مدلولا ثقافيا حيث يمكن من خلاله أن نقرأ دلالات لا نهاية لها تتجسد في شكل صور عن العالم.[1]

توضح الناقدة أن المسار السردي في "ذاكرة الجسد" يتلخص من خلال مدينة قسنطينة وتونس، والجزائر العاصمة، وباريس، حيث يرتبط فضاء المدينة بمرحلتين مختلفتين، مرحلة الاستقلال وما بعده، فهذه الرواية تعالج قضية الوطن وتناقضاته التاريخية والسياسية والاجتماعية.

تعرض الناقدة "**مسعودة لعريط**" فضاء المدينة العربية قبل الاستقلال وبعده، فتبدأ بمدينة قسنطينة قبل الاستقلال، حيث يقدمها الروائي على أنها مركز الثورة ومعقل الثائرين، فعودة خالد إلى قسنطينة في عهد الاستعمار كانت مدينة الأحداث الكبرى وفضاء ينبض بالحياة وإرادة التغيير.[2]

كما يقدم الراوي صورة عن تقهقر الوطن بعد الاستقلال من خلال وصفه لمدينة قسنطينة وما حدث فيها من تخريب ودمار، ما يعني نظرة الراوي لفضاء ما بعد الاستقلال نظرة سلبية.

[1] – أنظر – مسعودة لعريط- سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، ص43.

[2] – المصدر نفسه، ص46.

تتطرق الناقدة إلى موضوع الجسد والتاريخ من خلال الوضع الجسدي والنفسي لشخصية "خالد" الذي خرج من حربه ضد الاستعمار بجسد معطوب، وجد في الرسم وسيلة لتجاوز عاهته.

تم وصف المرأة كجزء من الفضاء العام للرواية حيث "يتم وصف المرأة في رواية ذاكرة الجسد" من خلال الصورة التي يقدمها الراوي لشخصية حياة التي اشعلت فكرة، وكانت موضوع رغبته بالأساس.[1]

تبين الناقدة ان لغة الوصف في الرواية تميزت في معظمها بالسمة الشعرية، فجاءت العديد من المقاطع في شكل القصيدة النثرية، وهو ما ميز رواية ذاكرة الجسد عن غيرها.

تخلص الناقدة إلى أن الفضاء الروائي أدى عدة وظائف منها: التأطيرية والوظيفية الإيحائية والدلالية، فالعلامات الفضائية الكبرى التي تم استخراجها من هذا المتن الروائي هي فضاء المدينة وفضاء الجسد، ثم انتقلت الناقدة إلى تتبع البرامج السردية وكيف أسهم الفضاء في تفعيل حركية السرد.

قدمت الناقدة "**مسعودة لعريط**" دراسة متميزة وعملا رائدا، ابرزت من خلاله أهمية الفضاء ودوره في تحريك السرد، وتجاوز توظيف الفضاء في بعده الجغرافي إلى البعد الاجتماعي والثقافي والنفسي، فليس الفضاء في نظر "**لعريط**" مجرد مكان محايد إنما هو يتمثل في الفضاء الاجتماعي والثقافي والنفسي للشخصيات.

ج- المتخيل في الرواية الجزائرية:

تقدم لنا الناقدة "**آمنة بلعلى**" دراسة بعنوان "المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف"، تعالج فيه عدة اشكاليات وقضايا تدور في أغلبها حول موضوع المتخيل. وذلك من خلال عدة نصوص روائية جزائرية حيث تناولت أول رواية "الحمار الذهبي" "لأبوليوس، ورويات من حقبة السبعنيات والثمانينات والتسعينات وحتى القرن الحالي.

[1] – المصدر السابق، ص63.

من أهم هذه الروايات رواية "زمن النمرود" و"ذلك الحنين" للروائي "**لحبيب السايح**"، وكذلك رواية "فتاوى زمن الموت" **لإبراهيم سعدي**، و"سيدة المقام" **لوسيني الأعرج**، ورواية "مرايا متشظية" **لعبد المالك مرتاض**.

درست الناقدة النصوص التي يقل فيها التخييل، وطغت عليها التسجيلية المباشرة ومنها "متاهات ليل الفتنة" **لأحميدة العياشي** و"الورم" ل **محمد ساري**، و"دم الغزال" ل**مرزاق بقطاش**.

درست الناقدة "**امنة بلعلى**" قضية ما وراء السرد أو الخطاب الواصف في الرواية الجزائرية تحت عنوان صراعات التخيل، مركزة على ثلاث روايات أساسية هي سيدة المقام"، "ذاكرة الجسد"، "أرخبيل الذباب" **لبشير مفتي** حيث يظهر حضور الكاتب كشخصية محورية.

أما رواية "زمن العنقاء" **للحبيب السايح**، تميزت عن الروايات الأخرى باحتفاءها بالصحراء والتناص مع التراث.

لم يكن اختيار الناقدة "بلعلى" لكل هذه الروايات اعتباطيا وإنما انتقتها من فترات مختلفة حتى يكون هناك اختلاف في موضوع المتخيل.

اعتمدت الناقدة على مجموعة كبيرة من الآليات والمناهج ما بعد البنيوية كالسيميائيات السردية والتداولية النصية ونظريات التلقي والنقد الثقافي للأنساق النصية، وتوظيف كل هذه المناهج ينم عن اقتدار ووعي نقدي لديها في تحيين واستعمال إجراءات هذه المناهج، وقد سبق للناقدة أن عالجت الخطاب الصوفي وفق هذه المناهج، في كتابها "تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة".

كما نجد حضورا واضحا للموروث النقدي العربي من خلال القرطاجني في كتابه مناهج البلاغاء وسراج الأدباء"، حيث استندت عليه في تحديد مفهوم التخييل.

تقدم الناقدة "**بلعلى**" في دراستها مفهوما للمتخيل، وترى بأنه "يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحيانا، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة، أو بإثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثلها فيها الذات، فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقاد بإيهام".[1]

نجد "**امنة بلعلى**" تعتمد مفهوم المتخيل بداية بالفلسفة القديمة ثم الحديثة حيث تحدثت عن علاقة المتخيل بالعقل وناقشت مفهوم المتخيل في الشعرية العربية والغربية، وترى "بلعلى": "أن المتخيل لا يمكن إلا من حقيقة، فالأمر متعلق إذا بطريقة البناء على هذه الحقيقة والإضافات التي عادة ما نسميها ابداعا".[2]

وفي حديثها عن علاقة المتخيل بالثورة، ترى الناقدة أن صدى الثورة هو الطابع الغالب على الروايات الجزائرية، "فقد شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية سواء بسرد بطولاتها أو بتشكيلها"،[3] حيث تم تسريد الثورة باعتبار الرواية عمل تخيلي يوهم بالواقع ولا يعكسه ويمكن القول أن الثورة الجزائرية كانت مرجعية جمالية للروائيين الجزائريين في فترة السبعينيات والثمانينيات، فهي بالنسبة لهم الموضوع الأساس الذي قام عليه بناء الرواية.

وترى "**بلعلى**" أن المتخيل يتجاوز الواقع فهو يجعل من الواقع منطلقا له حيث تناولوا موضوع العنف السياسي وآثاره على المجتمع والاقتصاد والثقافة، وأهم هذه الروايات: "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، سيده المقام "**لوسيني**"، "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي، "الورم" ل**محمد ساري**، "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي، كلها تناولت محنة الجزائر ومعاناة الشعب

[1] – آمنة بلعلي – المتخيل في الرواية الجزائرية، ط2، دار الأمل، 2011، ص17.

[2] – المصدر نفسه، ص23.

[3] – المصدر نفسه، ص52.

الجزائري، وقد اسمته الناقدة بـ "سرد المحنة حيث "يهيمن فعل الموت في بعض الروايات منذ البداية، حيث يوقفنا السارد على رائحة الموت والدم من خلال عرض المدينة والناس المهزومين".[1]

بحثت الناقدة في آليات التخييل التي اعتمدها الروائيون الجزائريون في هذه الفترة ومن بينها "التهجين"، وقد اعتمدت الناقدة على نظرية "باختين" في تحديد هذا المفهوم باعتباره "مزيج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد".[2] فيتعمد الروائي وجود لغتين في روايته كوجود العربية الفصحى والدارجة، وهذا التعبير الهجين يوضح صراع الرؤى والأصوات لدى الأشخاص.

بعد التهجين تنتقل الناقدة إلى الأسلبة باعتبارها "تصوير لأسلوب غيري يتبنى فيه السارد لغة الغير قصد تحديد خصوصيته والتعبير عن شخصيته".[3] وتلاحظ الناقدة أن رواية لحبيب السائح "ذلك الحنين" تقوم على كثير من الأسلبة، وتعتبر "بلعلى" الأسلبة آلية من آليات المتخيل السردي.

تنتقل الناقدة إلى آلية أخرى من آليات التخييل وهي آلية الميتاروائي والمقصود بها قيام الروائي بسرد رواية داخل رواية، كرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وبهذا الشأن تقول الناقدة **امنة بلعلى:** "أن الكتابة على الرغم من أنها لعبة إيهام وتخييل غير أن الحقيقة ليست خارجة عنها حتى وإن وجدت في الواقع".[4]

كذلك تطرقت الناقدة إلى آلية مهمة من آليات التخييل وهي آلية الترميز التي اعتمدها جل الروائيين الجزائريين خاصة في فترة العشرية السوداء، فيستعمل الروائي الرمز لطرح موضوع ما، فمثلا تستعمل المرأة كرمز للوطن، والترميز يضفي على الرواية جمالية خاصة.

---

[1] – المصدر السابق، ص79.

[2] – المصدر نفسه، ص95.

[3] – المصدر نفسه، ص100.

[4] – المصدر نفسه، ص147.

أحصت بلعلى أهم آليات التخييل التي اعتمدها الروائيون الجزائريون في فترة التسعينات من أجل التغيير في المتخيل السردي.

لا تتجاوز الناقد دور المتلقي في بناء العملية الابداعية وادراك المتخيل فكلما كان العمل الروائي متميزا في نسج صورة بشكل مختلف، كلما أحدث هزة في نفس المتلقي، فيصبح المتلقي مشارك مع المبدع في انتاج العمل التخييلي، فهو شريك في العملية الابداعية وهذا ما تؤكده بقولها: "أن القارئ من الأسباب الفاعلة في بناء المتخيل في أي عمل أدبي".[1] فلم يعد المتلقي المعاصر متلقيا أحادي البعد، ... والقارئ المعاصر قارئ خصب الذاكرة حيث تمر أمام ذاكرته النصوص الأحادية البعد تنزلق بخفة فلا تترك أثر.[2]

ما قدمته الناقدة في هذه الدراسة يفتح أفاقا لمقاربات جديدة، فهذه الدراسة تنم عن قدرة الناقدة "بلعلى" في التعامل مع النصوص وفق المناهج النقدية المعاصرة من علم السرد والسيميائية والتأويلية ونظرية التلقي إضافة إلى حوارية باختين.

إن جل ما تقدم في هذا الجزء من دراسات تخص الرواية الجزائرية جاءت متنوعة ومختلفة وفق اختلاف المناهج المتبعة في التحليل وطرق البحث في تضاريسها، فكانت قراءات "**سليمة لوكام**" حرة لا تركز على منهج معين، في حين كان تحليل "**مسعودة لعريط**" ممنهجا بحثت فيه عن الفضاء ومدلولاته وفق المنهج الموضوعاتي، أما "**امنة بلعلى**" فكانت دراستها بحث في المتخيل وآلياته، وكشف عن علاقة المتلقي بالمتخيل ودوره في بناء عملية التخييل، وهذا يكشف عن وعي منهجي لدى الناقدة وقدرة عالية في التعامل مع النصوص الابداعية وفق المناهج النقدية المعاصرة.

[1] – المصدر السابق، ص205.

[2] – آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، العدد1، دار الأمل تيزي وزو، 2006، ص12.

ثانيا- الرواية المغاربية:

غدت الرواية والسرد عامة من أهم قنوات التواصل المعرفي[1]، وقد عُنيت دراسة "**لعريط**" سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية" بدراسة عنصر هام في تشكل نسيج الرواية وهو الفضاء لكن في إطار محدد بالرواية النسائية المغاربية هذه الأخيرة التي لم تحقق تراكما يثبت وجودها إلا في أواخر القرن الماضي وقد حددت الناقدة مدونتها الروائية كالتالي: "عام الفيل" ليلى أبو زيد من المغرب، "نخب الحياة" لأمل مختار من تونس، "رجل لرواية واحدة" لفوزية شلابي من ليبيا، كذلك رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي من الجزائر، والتي تمت دراستها في الجزء الخاص بالرواية الجزائرية.

تناولت الناقدة في مدخل الدراسة مسار الرواية النسائية المغاربية والسيرة الذاتية في الرواية النسائية المغاربية، وكان لب الدراسة يتمحور حول العلامات الفضائية وأنماط الفضاء في الرواية المغاربية.

أ- العلامات الفضائية في الرواية المغاربية:

من خلال دراسة الناقدة لمدوناتها تقدم علامات فضائية أساسية بداية بفضاء المدينة والقرية، وفضاء المدينة العربية قبل وبعد الاستقلال.

توضح الناقدة أن الفضاء المديني هو المهيمن في المدونات المدروسة ولا يرد ذكر فضاء القرية، ولا وجود لإحالة صريحة لذلك باستثناء ما ورد في رواية "عام الفيل" في وصفها للبلدة وتقدمها على أنها فضاء يجمع بين البداوة والحضر.[2]

أما عن المدينة قبل وبعد الاستقلال فتم وصف "الدار البيضاء" في رواية "عام الفيل" أثناء الاستعمار، إضافة إلى مدينة "الرباط"، أما المدينة بعد الاستقلال فقد صار ينظر إليها نظرة سلبية (الانشقاق، الخيانة، التشويه، الموت).

[1] – آمنة بلعلى، موجهات الحكي وآليات بناء السرد، مجلة الخطاب، العدد20، جوان 2015، تيزي وزو،ص11.

[2] – مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، ص44.

تنتقل الناقدة إلى استنتاج أن المدونة الروائية المدروسة تشترك في تيمة رئيسية تتمثل في موضوع الجسد الذي يرتبط بأبعاد اجتماعية معينة وهنا تتجسد تيمة الجسد والمجتمع عبر تقابلية العبد والسيد، تناولت الناقدة وصف الكاتبات لهذا الجسد وللرغبة، فكان الوصف في بعضه واضحا مباشرا في حين كان في بعضه الآخر ايحائيا، تقول الناقدة: "إن وصف الفضاء يتجاوز وصف المكان والجسد والأشياء إلى وصف الأفعال"[1]. فالفضاء عنصر محفور في الشخصية يهيمن عليها ويحاصرها.

أما عن لغة الوصف فتوضح الناقدة أنها لغة تتسم بالشعرية في معظم المدونة الروائية.

ب- أنماط الفضاء في الرواية المغاربية:

تناولت الناقدة "**مسعودة لعريط**" في الجزء الأخير من دراستها أنماط الفضاء، فتبدأ بالفضاء الخاص والعام وتمثله بالبيت المستقل والبيت العائلي، أما الفضاء الداخل والخارج، فنجد السجن وهو فضاء مغلق، كما نجد بالمقابل فضاء المقهى وهو فضاء مفتوح وفي كل مدونة يتخذ هذا الفضاء وظيفة معينة، إضافة إلى فضاء المطعم، فكانت وظيفته مختلفة من مدونة إلى أخرى فهو يوفر الأكل في بعضها ويجمع الشمل في أخرى، إضافة إلى فضاء الحانة الذي يعبر عن مجموعة من القيم، وهو يوحى بمنح احساس بحرية أكبر.

كما جاء ذكر المسجد في هذه الروايات وفضاء المزار الذي يعتبر مكانا مفتوحا ومقدسا، إضافة إلى المسرح الذي يعد فضاء ثقافيا بامتياز.

كذلك نجد البحر باعتباره فضاء طبيعيا مفتوحا في متون المدونة الروائية[2].

إضافة إلى نوع آخر من التقابل في الفضاء في هذه المدونات، حيث تحضر المدينة الغربية نقيضا للمدينة العربية.

[1] – المصدر السابق، ص68.

[2] – المصدر نفسه، ص120.

إن تعدد أنماط الفضاء واختلاف زوايا النظر إليه في النص السردي لا يطرح بمعزل عن موقف محدد للكاتب أو الراوي أو الشخصية، إنه من خلال كل ذلك تتكشف لنا المرجعية الفكرية التي انبثق منها العمل الأدبي.[1]

يتضح من خلال ما سبق للناقدة أن الاهتمام بعنصر الفضاء كفيل بالكشف عن البنية العميقة للنص، ويمكن القول أن الفضاء هو النص في حد ذاته.

تخلص الناقدة "**لعريط**" إلى أن الرواية النسائية المغربية تسعي إلى مقاربة واقع اجتماعي وسياسي معقد، كما أنها تلقي الضوء على الكثير من الجوانب المظلمة في حياة الإنسان المغاربي، ما يجعلنا نتفق مع الفكرة القائلة بأن أي نوع أدبي له هدف أنثروبولوجي.[2]

تكشف الدراسة التي قدمتها الناقدة "**مسعودة لعريط**" على جرأة في الطرح إذا اختصت في الرواية النسائية المغاربية، وقد تميزت هذه المقاربة بتفكيك بني الفضاء في بعدها الجغرافي، والاجتماعي والثقافي والنفسي من خلال استعمال السيميائية ومنجزات النقد الموضوعاتي.

إن ما قدمته "**لعريط** " يعد عملا متميزا على مستوى الساحة النقدية الجزائرية، يفتح آفاق لإنجاز أبحاث شمولية وأكثر عمقا في حقل الرواية.

ثالثا/ الرواية العربية:

نشأت الرواية العربية وتطورت في ظروف خاصة بالسيرورة التاريخية والثقافية للمجتمعات العربية كما يظهر تأثرها الواضح بالرواية المغاربية، " وفي هذا الاطار بذل العديد من الروائيين جهودا مهمة لإنتاج خطاب روائي متميز عن غيره موضوعا ولغة،... لغة تستمد من لغة الوسط الاجتماعي الواسع، موظفة مختلف أساليب التنوع الكلامي التي

[1] – المصدر السابق، ص: 134.

[2] – المصدر نفسه، ص: 145.

يستعملها الافراد في حياتهم اليومية ، ومن ثم تمكين الاستماع إلى أصوات الفئات الاجتماعية العامة والبسيطة"[1]

ومن أجل الكشف عن طريقة هؤلاء المبدعين في التعامل مع طروحات النقد المعاصر ومستجدات الواقع العربي الراهن، نجد العديد من الناقدات الجزائريات قد تناولنا هذه الابداعات وفق مناهج نقدية معاصرة.

أ- قراءات حرة في الرواية العربية:

تقدم الناقدة "**سليمة لوكام**" في كتابها "متوان وهوامش" دراسة لمجموعة من الروايات العربية، والبداية برواية "كوابيس بيروت" لغادة السمان، تعتمد الناقدة في قراءتها على ما قدمه "**جيرار جينت**" في مجال السرديات، حيث تعكف على دراسة الصوت السردي المهيمن في رواية " كوابيس بيروت" بحثا في زمن السرد علاقة السارد بالقصة، توضح الناقدة أن زمن الكتابة استغرق ثلاثة أشهر ونصف، في حين امتد زمن القصة في الرواية على زمن أقل هو خمسة عشر يوما.

هكذا يمكن الوقوف على تعيين زمنين يسمحان بتأطير زمن السرد في "كوابيس بيروت" ويتمثلان في أن مدة القصة التي يشير إليها النص الروائي ضمنيا هي 15 يوما، بعد اشتعال الحرب الأهلية اللبنانية بثمانية أشهر، وأن مدة الكتابة الفعلية تمت بين 17 تشرين الثاني 1975 و27 شباط 1976، وهذا يعني أنها استغرقت ثلاثة أشهر ونصف تقريبا.[2]

إذن يمكن القول أننا بصدد سرد متزامن وهو ما تصرح بها الكاتبة، وترى الناقدة أن هذه التزامنية في السرد قد أدت إلى احتلال التوازن فرجحت الكفة للسرد على حساب القصة، بذلك تكون تزامنية السرد من ابرز ما يطرحه هذا الخطاب الروائي.

---

[1] – نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدى الملح وثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف– دار الأمل، 2014، ص6.

[2] – سليمة لو كام، متون وهوامش، ص15–16.

كذلك بحثت الناقدة في مستويات السرد واوردت تقسيم "**جينت**" إلى ثلاثة أقسام:

- سارد خارج عن المحكي.
- سارد داخل في المحكي.
- سارد مستقل عن المحكي.

تصل الناقدة إلى أن الساردة هي الكتابة نفسها "**غادة السمان**" وهي ساردة داخلة في المحكي الذي ترويه، فهي لم تفسح المجال لسارد آخر لتتناوب معه فعل السرد , ما يعني أن الكتابة بحسها المثقف رصدت عنف الحرب الذي يكون ضحيته الانسان دائما، وكان طرحها انتقاديا.

بعد ذلك تقدم لنا الناقدة "**لوكام**" دراسة لرواية "واحة الغروب" للروائي المصري "**بهاء طاهر**" هذه الرواية التي استعان الكاتب في كتابتها بمجموعة من الوثائق التاريخية التي لا يوجد لها حضور معلن في الرواية.

ترى الناقدة أنه على امتداد الرواية كانت خيوط الشعرية تتشكل لا من صيغة الخطاب بوصفه تجليا لفظيا ولا من شكل المحكي وآليات بنائه، وإنما من نسيج موضوعاتي ثري، يستمد جماليته من تجميع تيمات مؤتلفة ومختلفة مشدودة إلى نقطة ارتكاز هي التاريخ.[1]

جاءت هذه القراءة حرة دون الاعتماد على آليات اجرائية معينة في النقد، فهي مجرد انطباعات ذاتية.

كذلك هو الحال بالنسبة لرواية "العمامة والقبعة" "للمصري" **صنع الله ابراهيم**"، حيث تأخذ هذه الرواية أيضا حيزا من التاريخ، وحاول الكاتب كتابة التاريخ وفق رؤية خاصة، فنكون إزاء نص روائي اجتهد صاحبة في إلحاقه بنوع الرواية التاريخية.

تلخص الناقدة إلى أن هذه الروايات تنفتح على التاريخ وحولت مساره تجاه التخييل.

[1] – المصدر السابق: ص83.

تنتقل الناقدة إلى روائي عربي آخر هو "**ابراهيم الكوني**" في روايته "من أنت أيها الملاك" التي حاول فيها الروائي بسط رؤيته للعالم وتوضح فكرته عن الوجود حيث "عولت هذه الرواية في بدايتها على الخطاب الحقيقي الذي يرتكز على المطالبة بحق شرعية الانتماء، والحق في المواطنة"[1]

ترى الناقدة أن هذا النص الروائي لا يروج للخطاب الحقيقي، إنما هو يستقرئ الظواهر ويرصد التحولات بعد استيعابها، انه خطاب رؤيوي يقدم رؤيته الخاصة للعالم.

تستنتج الناقدة أن روايات "واحة الغروب" لبهاء طاهر، "العمامة والقبعة" لصنع الله ابراهيم، "ومن أنت أيها الملاك" لإبراهيم الكوني يجمعها التاريخ، فكل روائي استعمله بطريقته دون الإفصاح عنه.

أما في الجزء الأخير من هذه الدراسة المعنون بالرواية والمخطوط، تقدم " **سليمة لوكام**" قراءة في ثلاث روايات هي "عزازيل" "ليوسف زيدان"، ورواية "هذا الأندلسي" لبن سالم حميش" ورواية "أنبئوني بالرؤيا" "لعبد الفتاح كيليطو " كل هذه الروايات تشترك في موضوع واحد هو المخطوط، حيث تبدأ الأحداث في "عزازيل" باكتشاف مخطوطات سريانية قديمة قام عليها بناء الحكي، وفي رواية "هذا الأندلسي" تبدأ الحكاية بالإعلان عن ضياع مخطوطة، كما يقوم نص رواية "انبئوني الرؤيا" على طرح فكرة المخطوط الذي شغل حيز المحكي في الرواية.

إذن اشتغلت الناقدة "**لوكام**" على حضور تيمة المخطوط في الروايات الثلاث موضوع الدراسة، فتيمة المخطوط حاضرة في هذه الروايات، وان كان هناك تباين، "فالتباين الحاصل بين النصوص في توظيف المخطوط بشكل محوري مركزي أو جانبي عرضي أو في صيغة التوظيف نفسها، كأن تكون بحث عن المخطوط أو فيه"[2].

[1] – المصدر السابق، ص101.

[2] – المصدر نفسه، ص: 157.

اجتاحت تيمة المخطوط الروايات الثلاث، واكتسحتها جماليا، فقد راهن الروائي العربي على توظيف المخطوط وكسب الرهان.

كانت قراءة "**سليمة لوكام**" في الرواية العربية ذكية، تدل على فكر ثقافي وبعد نظر حاد، وإطلاع واسع، لقد تناولت الروايات وفق التيمات الحاضرة فيها فكانت تيمة التاريخ التي حضرت تصريحا أو تلميحا أو إضمارا في روايات بهاء طاهر، صنع الله ابراهيم، ابراهيم الكوني، فيما اشتركت الروايات الثلاث "عزازيل"، "هذا الأندلسي"، انبئوني الرؤيا" في تيمة المخطوط، ولم تستند هذه القراءات إلى آليات منهج معين، إنما بحثت فيما تطرحه هذه النصوص من قضايا وما تشتغل عليه من تيمات وهو من عمق ما تهجس به الذات العربية.

ب- انتاج المعنى في الرواية السعودية المعاصرة:

تقدم الناقدة "**شادية شقروش**" دراسة بعنوان سيرورة الدلالة وانتاج المعنى قراء سيميائية في الأدب السعودي المعاصر، يخص الملف الأول من هذه الدراسة الرواية السعودية المعاصرة، حيث جاءت دراستها وفق المنهج السيميائي.

كانت البداية بدراسة سيمياء الرفض في رواية "7" **لغازي القصبي**، وكان التحليل سيميائيا سرديا من خلال تتبع سيرورة الدلالة في هذه الرواية، تقدم الناقدة في البداية ملخصا للرواية، حيث تشكلت هذه الرواية من مذكرات المذيعة "جلنار" صاحبة برنامج "عيون العالم عليك" تقوم الرواية على سبعة شخصيات وزمن حدوثها سبعة أيام، وقسم الروائي الرواية إلى فصول عنوان كل فصل باسم الشخصية التي يقدم لها بطاقة تعريفية، تجتمع الشخصيات السبع في جزيرة وتتصارع من أجل الحصول على جسد المذيعة "جلنار" التي اشترطت على هؤلاء الرجال السبعة سرد أكثر الأسابيع أثارة في حياتهم.

تنتقل الناقدة إلى دراسة البرامج السردية في النص، ما يحيلها على ثمانية برامج سردية، الأول يخص الساردة "المذيعة" في حين السبعة الأخرى تخص الشخصيات السبعة الأخرى. اعتمدت في ذلك على التحليل العاملي وتصنيف العوامل ,كم بحثت في المستوى السطحي

للبرامج السردية ثم المستوى العميق الذي رصدت فيه التشاكل، المربع السيميائي ومستويات التأويل.

تشير الناقدة الى أن تيمة العنوان هو الرقم سبعة الذي يتواتر ذكره كثيرا في الرواية، "الرقم سبعة ممثلا في العنوان يتواتر كثيرا: الرجال السبعة، الأيام السبعة، الذاكرة السابعة لبرنامج "عيون العالم عليك"[1].

ترى الناقدة أن رواية القصبي قالت الحقيقة بالرموز فهي مشحونة بعمق ايديولوجي، مبنية على تيمة الرفض، رفض الواقع العربي ونقده وضرورة تغييره.

لقد تسلحت الناقدة في دراستها لرواية "7" لغازي القصبي بما جاء في المنجز النقدي السيميائي وما وفره من آليات وفي ذلك دلالة على التمكن والاطلاع الواسع للناقد على ما قدمه الدرس السيميائي من أدوات اجرائية ورغم ذلك تقر الناقدة بصعوبة الأمر بقولها: "وأنا أعترف أنني لا حول لي ولا قوة أمام روائي مثقف ثقافة موسوعية محصن باستراتيجية مضادة للقارئ، وبئر عميقة ليس لها قرار، احسب أنني حاولت الحفر في هذه المتاهة ولو بجزء يسير، وفي الختام يمكن القول أن رواية "7" كان الرفض بانيا لمفاصلها ومشكلا شبكة عنكبوتية كل خيط من خيوطها يمثل تيمة الرفض[2].

تنتقل الناقدة إلى دراسة صورة الآخر في نماذج من الرواية السعودية المعاصرة، التي تتناول فيها "شقروش" قضية الآخر المختلف، وكيفية استحضاره في الرواية السعودية، وكانت دراسة الناقدة انتقائية تهتم بالروايات السعودية التي تتفاعل مع الآخر محاولة الإجابة من خلالها على مجموعة تساؤلات:

- كيف تفاعل الروائي السعودي المعاصر مع الآخر؟
- كيف تجلى الآخر فنيا في الرواية السعودية المعاصرة ولماذا؟

[1] – شادية شقروش، سيرورة الدلالة وانتاج المعنى، ص45.

[2] – المصدر نفسه، ص48.

– كيف صور الروائي السعودي الآخر، سرديا، وكيف تجلى موقفه منه سياسيا؟

– ما هي الصورة النمطية التي شكلتها الرواية السعودية المعاصرة للآخر؟

تحاول الناقدة أن تبرز صورة الآخر في رواية "العصفورية" لغازي القصبي التي رسم فيها الروائي صورة إيجابية للآخر، من خلال تفاهم الشابة الأمريكية مع الشاب العربي، ونصرتها للقضية الفلسطينية.

تقدم هذه الرواية صورة سلبية عن الآخر ، تتجلى في منطق القوة والعنف عند الآخر الأمريكي واليهودي، وهي ذات الصورة التي يقدمها غازي القصبي في رواية "7" وهي صورة الآخر الجاسوس.

تقف الناقدة على رواية "جاهلية" **لليلى الجهني** التي تصور الآخر من منظورين مختلفين فالآخر لا تخترق حقوق الانسان، والآخر أيضا هو المختلف من حيث البشرة، حيث "شكلت البشرة السوداء تيمة بارزة جاهلية. ويظهر معها صاحب البشرة السوداء ذلك المنبوذ المحتقر، قليل الحظ والمعتدى عليه دون مبرر"[1].

حاولت الروائية الربط بين الماضي الجاهلي والحاضر لتبيين حقوق الانسان المهدورة، وتوضح صورة الآخر على مستوى المجتمع الدولي[2].

تطرقت الناقدة "**شادية شقروش**" إلى الصورة التواصلية مع الآخر من خلال رواية "سقف الكفاية" "**لمحمد حسن علوان**"، حيث يعاني السارد من حزن فراق حبيبته لكنه وجد "مس تنغل" العجوز الطيبة التي خففت عنه حزنه في غربته وفي ذلك صورة تواصلية.

تقدم الناقدة عدة صور للآخر من خلال ابداعات الروائيين السعوديين فمنهم من يجد في الأمر ملاذا للتحرر من الدين والعادات فيصبح الآخر رمز للحرية، وترسم بعض الروايات صورة تواصلية، في حين تظهر أخرى الصورة السلبية للآخر العنيف والمعتدي، القوى، أما

[1] – شادية شقروش، الآخر في الرواية السعودية المعاصرة، مجلة الخطاب، العدد 19، 2015.، ص286.

[2] – أنظر، شادية شقروش، سيرورة الدلالة وانتاج المعنى، ص68.

الصورة الإيجابية للآخر فلا تظهر إلا من خلال بعض الممارسات الانسانية، بذلك يكون الخطاب الروائي السعودي قد اصطبغ صبغة كره الآخر ممثلا في اسرائيل وأمريكا.

تعرض الناقدة مواقف النقاد حول الرواية السعودية، فهناك تباين بين النقاد في وجهات النظر حول الرواية السعودية فمنهم من يرى أنها تؤسس لخطاب التحرر، ومنهم من يرى فيها اساءة إلى المجتمع المحافظ، ومن قائل أنها تكشف خبايا المجتمع، وآخر يقول أنها تجب الرؤية الحقيقية للمجتمع.

تقدم الناقدة مسار لنقد الرواية السعودية، الأول ذاتي، وهو "المسار الذي تولد عنه الموقف العدائي الرافض للمتخيل الروائي السعودي، لأن الذات تغلبت على الموضوعية في النقد فتشكل ما يسمى بالنظرة الإقصائية، والرفض هنا يدخل في باب الحكم، ومن المتعارف عليه في العصر الحديث أن النقد لا يسيج ...، والتسييج تدخل فيه ذاتية الناقد ومعتقداته"[1].

تدرج الناقدة نموذجا للنقد الذاتي متمثلا في الكتاب النقدي "من عبث الرواية، نظرات في واقع الرواية السعودية لصاحبه عبد الله بن صالح العجيري.

ترى "**شقروش**" أن الناقد "**العجيري**" ينظر إلى الرواية على أنها حقائق واقعية ومن هنا انطلق في نقدها وهنا مكمن المغالطة، وتوضح الناقدة أن **العجيري** وقع في تناقض إذ يعتبر الرواية تدخل في دائرة الخيال ثم يقرنها بواقع الحال وهو لا يتبع منهجية محددة، إنما وضع ما يحدث في الرواية في ميزان الواقع، وهذا أمر غير صائب.

تصل الناقدة إلى أن موقف **العجيري** يشكل موقفا عدائيا، يرفض الرواية ويضع المبدعين في خانة الفاسقين، ويعتقد هذا الناقد أن الرواية يجب أن تؤدي دورا تربويا وهذا أمر غير صحيح حيث أن الرواية تنقد الواقع وتحكم بواقع أفضل حسب تصور المبدع.

تخلص الناقدة إلى أن ما قدمه **العجيري** من انتقاد زاد من شأن الروايات التي تقدمها، فتقول الناقدة: "أوافق الباحث فيما يتعلق بجرأة الرواية السعودية فالمتتبع لها يجد أن جلها

[1] – انظر، شادية شقروش، سيرورة الدلالة وانتاج المعنى، ص255.

يحمل جرأة صارخة أكثر من أي رواية عربية ويعود الأمر في نظري إلى الانفتاح على العالم وسهولة الحصول على المعلومة"[1].

ترى الناقدة أن ما جاء به "**العجيري**" في كتابه من نقد للرواية لم يرتكز على منهجية تقنع المتلقي وتؤثر في عقله.

أما المسار الموضوعاتي في نقد الرواية السعودية، فتقر الناقدة بتفرعه إلى فرعين، المحايد والمعتدل.

تحدثت "**شادية شقروش**" عن النقد المحايد باعتباره النقد الممنهج الذي ركز على فنيات الرواية وبنيتها السردية وتسوق مثالا على ذلك، وهو دراسة "**حسن الحجاب الحامزي**" الموسومة بـ: "البناء الفني في الرواية السعودية" حيث وقف موقف المحايد من الرواية يصف بناءها وشكلها ومضامينها فهو نقد يفتقر إلى التقييم والتقويم.

أما النقد المعتدل: وهو ما تسميه الناقدة بالنقد التفاعلي وهو المنهج الذي اتبعه الناقد "حسن النعمي" في دراساته النقدية حيث جمع فيها بين المناهج تحت عبارة نظرية القراءة.

ترى الناقدة أن "حسن النعمي" "يبني قراءة موضوعية ترتكز على الدراية والتأمل، ... وحسن النعمي يرى أنه لابد من الجرأة والاستفزاز، لأنه يعتقد أن الاستفزاز في الكتابة هو ما يدفع الكتاب والقراء على السواء إلى تعاطي الرواية"[2].

تعقد الناقدة مقارنة بين كتابي "**حسن النعمي**"، "بعض التأويل" وكتاب "الرواية السعودية واقعها وتحولاتها"، تجد أن هناك كلاما مكررا في عدة صفحات في حين أن الإضافات قليلة، كما تكشف الناقدة على بعض الأخطاء التي وقع فيها **النعمي** أثناء تحليله لروايتين لغازي القصبي، وهو ما يدل على ضعف الإلمام بالمنهج المتبع (السيمائية) لذلك على كل ناقد أن يكشف عن آليات المنهج الذي يتبعه في التحليل وأن يكون متمكنا منها.

[1] – المصدر السابق، ص264–265.

[2] – المصدر نفسه، ص267–268.

كذلك يندرج ضمن الكتابة الموضوعية ما كتبه "سحمي الهاجري" في كتابه النقدي "جدلية المتن والتشكيل، الطفرة الروائية في السعودية" الذي كان موضوعيا في طرحه منهجيا في تبويبه[1].

كما قدم الناقد "**محمد عباس**" قراءة موضوعية في كتابه "مدينة الحياة جدل في الفضاء الثقافي في الرواية السعودية، حيث طرح قضية الفضاء الثقافي في الرواية السعودية، كما اعتمد المنهج الموضوعاتي في تحديد التسميات المهيمنة على الروايات كتيمة الحب وتيمة الهوية.

تصل الناقدة في خاتمة هذه الدراسة إلى مجموعة استنتاجات أهمها أن نقد الرواية السعودية ركز على المضامين التي شكلت جدلا واسعا على الساحة النقدية، ومن النقاد من اعتبر أن جرأة الرواية تعد وقاحة في حين اعتبرها البعض الآخر تكمن في درجة الوعي، ومنهم من يرى أن المنطق الاستفزازي للرواية هو ما يميزها.

لقد قدمت الناقد في هذه الدراسة تحليلا لبعض النصوص الروائية السعودية من خلال تتبع سيرورة الدلالة وانتاج المعنى فيها، كما تطرقت إلى الدراسات النقدية التي أنجزت حول الأدب السعودي وتتبعت مساراتها ونقدها.

ج- الرواية العربية وآليات الحوارية:

تقدم لنا النافذة " **نورة بعيو**" دراسة بعنوان " آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد " لعبد الرحمن منيف، اعتمدت فيها " **بعيو**" طروحات النافذ الروسي " **ميخائيل باختين**" نظرا لتوفر الأرضية التي تسمح بتطبيق جزء منها لا سيما أن"**باختين**" اعتمد كثيرا في طرحه على روايات " **دوستويفسكي**" الروائي الذي قرأ له منيف وتأثر به كثيرا، مما جعله يتقاطع معه في كثير من النقاط وتقنيات كتابة الرواية". [2]

[1] – المصدر السابق، ص273.

[2] – آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن ضيف نورة بعيو، ص 7.

جاءت الدراسة في تمهيد وأربعة فصول، خصت الباحثة التمهيد لمنيف وعلاقته بالجنس الروائي، وثم موقع "باختين" في النقد المعاصر، وكان الفصل الأول من الدراسة نظري يخص ماهية الحوارية في الخطاب الروائي وكل ما يتصل بها، وتعد " الحوارية خط يميز الخطاب الروائي يقابله الخطاب المونولوجي حيث تستند إلى آليات ثلاث تجعلها تدخل في دائرة التعدد بامتياز والمتمثلة في التفكيك والتعدد اللغويين والتنوع الكلامي والأسلوبي، والتعدد الصوتي" [1] وهذه الآليات الثلاث الي تستند إليها الحوارية هي ما جعلته الناقدة موضوع الدراسة وخصصت لكل آلية فصلا، درست من خلالها روايات " عبد الرحمن منيف" في الخماسية والثلاثية، لتصل الناقدة في نهاية الدراسة إلى أن " الطابع الحواري هو الذي ميز الخطابين من خلال الآليات الثلاث"[2] فقد طبقت الباحثة طروحات ياختين انطلاقا من وضوح التعددية اللغوية في " مدن الملح" أما " أرض السواد" فقد تحقق فيها التنوع الكلامي والأسلوبي الذي ظهرت بعض مظاهره التهجين، ما يوضح تمكن " منيف" من تقديم تجربة روائية ناضجة.

تناولت الباحثة " **نورة بعيو**" صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية واختارت مجموعة نماذج روائية عربية معتمدة على مصطلح الكرونوتوب أو ما يعرف بالعلاقات الزمكانية في الخطاب الروائي وهو مصطلح ارتبط باسم "باختين"، كانت الدراسة في قسمها الأولى نظرية: الكرونوتوب وصيغة في الروائية، أما القسم الثاني فكان مقاربة نصية لنماذج مختارة من الروائية العربية، وقد ذهب " **باختين**" إلى أن الكرونوتوب هو " تلك العلاقة العضوية التي تجمع بين عنصري الزمان والمكان في الخطاب الروائي... حيث لاحظ أنه لا يمكن الفصل بينهما في إطار جريان الأحداث المرتبطة بالمسار الحياتي للشخصية."[3]

[1] – المصدر السابق، ص 9.

[2] – المصدر نفسه، ص 341.

[3] – نورة يعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، ص 7.

انطلاقا من النماذج المختارة فقد توفر لدى الناقدة شواهد تمثيلية ساعدتها على توضيح مختلف صيغ الكرونوتوب فكان هناك ثلاث صيغ:

- كرونوتوب اللقاء
- كرونوتوب العتبة
- كرونوتوب المدينة

إن صيغ الكرونوتوب هذه لم تعرفها الرواية العربية من قبل" إنها زمكانات مهمة جدا واكبت التغيرات التي عاشها ويعيشها المجتمع العربي سياسيا واقتصاديا وفكريا"[1]، فهناك ارتباط شديد بين الكرونوتوب وموضوع الرواية، فكلما تزايدت الموضوعات، تم اكتشاف كرونوتوبات جديدة ما يعني أن الابداع الإنساني في تطور مستمر.

2-القصة:

تعد القصة سرد واقعي أو خيالي لعدد من الأحداث أو الأفعال يقصد به إثارة الاهتمام والامتاع، "فالقصة في النهاية تحول: أي تغير مجموعة من الأحداث أو الحالات من وضع إلى وضع، وهي أيضا الانتقال من حيز إلى آخر"[2].

فالقصة فن أدبي عالمي قديم جدا، وقد وجد عند معظم الشعوب والأمم قبل الاسلام، كما حضرت القصة في القرآن الذي خاطب العرب بطريقة قصصية ملائمة لطبائعهم المعتمدة على حب سماع القصة بالدراسة والتحليل وفق مناهج نقدية مختلفة.

أولا- سيمياء السرد في قصة الأرنب والأسد:

تقدم لنا الناقدة "**نادية بوشفرة**" دراسة تطبيقية حول قصة الأرنب والأسد المتضمنة في حكاية "الأسد والثور" من كتاب "كليلة ودمنة"، أرادت الناقدة أن تنسق بين ما قدمته من

[1] - المصدر السابق، ص 150.

[2] - حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، 2002، ص25.

معطيات نظرية والممارسة التطبيقية، ولم يكن اختيار الناقدة لهذه القصة اعتباطيا إنما لما تتيحه هذه القصة من فرصة لتطبيق نظرية السردية.

تقدم الناقدة "**بوشفرة**" نص القصة الذي شغل ورقة من عملها ثم شرحت الغاية من رواية "دمنة" لهذه القصة لأخيه "كليلة". قامت الناقدة بتقسيم القصة إلى خمسة مقاطع سردية، وتوضح تحليلها السردي من خلال شكل النموذج العالمي الذي يؤطر النص كاملا، والذي يظهر من خلاله أن الأرنب هو الفاعل الذي حاول تحقيق موضوع القيمة وهو الأمن.

تطرقت الناقدة إلى حركية النموذج العاملي والقائمة على التحول حيث يتم الانتقال من حالة لأخرى وفق الانفصال و الاتصال.

تصل الناقدة إلى أن الحكاية تتيح لنا بعد ممارسة القراءة المستمرة والمتكررة لها أن ننظر إلى عنصر الكفاءة لدى الفاعل من خلال موجهين اثنين هما: إرادة الفعل ووجوبه.[1] بذلك يتضح أنه من خلال الانجاز تظهر كفاءة الفاعل.

قامت الناقدة "**نادية بوشفرة**" بالتحليل السردي والخطابي للمقاطع السردية المشكلة للقصة وفق النموذج العاملي والمربع السيميائي، كما تطرقت إلى الألفاظ المعجمية الأكثر دلالة في القصة، كذلك تطرقت إلى البنية الزمانية والبنية الفضائية "التي تشغل حيزا لا بأس به في الحكاية، فهي مدرجة في موضوع القيمة المرغوب فيه وهو الأمن، والذي يستمد دلالته من أرض الوحوش، بمعنى الفضاء الخارجي المألوف لها"[2].

توضح الناقدة في ختام دراستها أنها أرادت أن تكشف عن بعض مفاهيم نظرية السردية لدى غريماس، وأنها حاولت تبسيطها من خلال الممارسة التطبيقية.

حضرت السيمياء السردية (نظرية غريماس) في دراسة الناقدة "**نادية بوشفرة**" في الجانب النظري والتطبيقي، وقد كان لها تمكن من آليات هذا المنهج ما يدل على اطلاعها الواسع

[1] – نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية ،ص 133.

[2] – المصدر نفسه، ص158.

على المنجز النقدي السيميائي ، لا سيما التوجه الفرنسي وبالأخص أطروحات غريماس، ما أنتج لدينا دراسة متوازنة بين الجانب النظري الذي تم فيه شرح كل مبادئ السردية ومفاهيمها عند غريماس، ثم عمدت الناقدة إلى تقديم دراسة تطبيقية وفق هذه المبادئ والمفاهيم الغريماسية، ففي هذا العمل ادراك متقدم لمفاهيم ومصطلحات السيميائية السردية فهو ذو منهج يتدرج من النظري إلى التطبيقي.

ثانيا- مقاربات موضوعاتية في القصة:

تقدم لنا الناقدة **مسعودة لعريط** مجموعة من المقاربات الموضوعاتية في القصة ضمن دراستين الأولى بعنوان "النقد الموضوعاتي" والثانية "قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية".

في دراستها "قصص الأطفال" اعتمدت دراسة التيمات في وجودها السطحي ثم فهم التيمات ودراستها في وجودها العميق وذلك وفق المنهج الموضوعاتي، تبدأ الناقدة دراستها بموضوعاتية العنوان، إذ أن العنوان على أهمية كبرى في العمل الأدبي، فهو مفتاح الولوج إليه، و"أهميته تزيد بالنسبة للأدب الموجه إلى الطفل، فالعنوان بالنسبة إليه موضوع مكتمل، يستدعيه للقراءة، أو ينفره منها، بحسب قدرة العنوان التواصلية في الإحالة على مضمون القصة أو موضوعها"[1].

توضح الناقدة أن العنوان يأتي في المرتبة الثالثة في شد انتباه الطفل بعد الصورة والألوان، فالعنوان يخبر الطفل عما يحويه النص من مواضيع.

عقدت الناقدة "**مسعودة لعريط**" مقارنة بين مجموعة عناوين قصص من كتاب القراءة المدرسي في المرحلة الابتدائية وعناوين قصص الأطفال في الجزائر التي تباع في الأسواق ونلاحظ أن هناك صنفان من القصص حسب العناوين ففي الصنف الأول بمجرد الإطلاع

[1] – مسعود لعريط، قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية، ص.17

2- المصدر نفسه، ص28

على العنوان يحيل الطفل مباشرة إلى فهم الموضوع كله أو جزء منه على الأقل، أما العناوين في الصنف الثاني فإنها لا تحيل الطفل على موضوعات، إنما تحمل وظيفة التسمية فقط.

في حين أن هناك عناوين آخر مثل: حي بن يقضان، الحاج أحمد باي، تحمل ثقافة تفوق مستوى الطفل وقدراته، فهي تحيل على مرجعية تاريخية لا يفهمها الطفل إلا إذا قرأها. ما يعني أن للعنوان الموجه للطفل أهمية كبرى.

بحثت الناقدة في مصادر عناوين هذه القصص فرصدت ثلاث مصادر، الأول تراثي عربي (مدون) كعنوان حي بن يقضان، والثاني تراثي عربي شعبي غير مدون مثل بقرة اليتامى ولونجا وهي عناوين مألوفة ومتداولة في أوساط الشعب الجزائري، والمصدر الثالث هو المصدر الديني ممثلا في قصة موسى (عليه السلام) وعيسى (عليه السلام).

عمدت الناقدة **لعريط** بعد ذلك إلى البحث في موضوعاتية المتن وحددت ثلاث تيمات في المتن القصصي الموجه للطفل، فكانت التيمات هي:

- تيمة الحب: حب اجتماعي –حب ديني– حب وطني– حب الطبيعة.
- تيمة الصراع: صراع اجتماعي– صراع ديني– صراع سياسي.
- تيمة السلطة: سلطة اجتماعية– سلطة دينية– سلطة سياسية2.

توضح "**لعريط**" أن موضوعات الحب والصراع والسلطة التي أفرزها المتن لها سياقات مرجعية سياسية واجتماعية ووطنية ودينية. وتوضح الناقدة أنها سعت لكشف مرجعيات القصة الموجهة للأطفال لأن هذه المرجعيات تسعى إلى قولبة معينة لشخصية الطفل.

تنتقل الناقدة إلى دراسة البنية الموضوعاتية السردية حيث تبدأ بتمفصلات الحكي، فيبدأ السرد بحالة فقدان، ثم البحث عن موضوع القيمة، "يتواصل السرد في هذه المرحلة عبر

سلسلة من الأحداث، في محاولات لإلغاء المسافة وتحقيق الرغبة"[1]، ثم الحصول على موضوع القيمة وذلك في مجموعة من القصص هي قصة العصافير الطليقة، نور السمكة الصغيرة. قصة الملك والفراشة، حكاية اشعب، قصة العنزة العنزية، بقرة اليتامى، قصة رحلة سمير الجوية، "وقد كللت كل هذه القصص بنهايات سعيدة انتصر فيها الخير على الشر في نهايات تهدف إلى دعم المبادئ والقيم الخيرة، في نفوس الأطفال وقد جاءت وجيزة وسريعة ومرضية لأفق انتظار الطفل"[2].

تنتقل الناقدة "**مسعودة لعريط**" إلى موضوعاتية الزمن، فقسمت الزمن إلى ثلاث مستويات: الأول زمن السلطة والاستبداد، أما المستوى الثاني فهو زمن الصراع والثورة، أما المستوى الثالث فيتمثل في زمن الحب والتحرر.

تعرض الناقدة موضوعاتية المكان الذي يتحدد في ثلاثة مستويات، يرتبط المستوى الأول بالقصر وما يفرضه من دلالات على السلطة، فيما يرتبط الثاني بالكوخ الذي يحيل على الفقر، أما الثالث فيرتبط بالصخور المخيفة والقلاع المهجورة وهي تحيل على الرعب والشراسة.

أما عن موضوعاتية الشخوص، فتركز الناقدة في دراستها للشخوص على أنها علامة دلالية موضوعاتية فقسمتها إلى:

- شخوص انسانية.
- شخوص حيوانية.
- شخوص خرافية.

وينقسم كل نوع من هذه الشخوص إلى فئتين:

- الشخوص الخيرة.

[1] – مسعودة لعريط، البنية الموضوعاتية السردية لقصص الطفل في الجزائر، مجلة التبيين، العدد 22، 2004، ص99.

[2] – مسعودة لعريط، قصص الأطفال في الجزائر، ص53.

– الشخوص الشريرة[1].

حددت الناقدة أربعة مرجعيات للشخوص، أولها المرجعية الدينية، ثم الوطنية، والمرجعية الاجتماعية، والسياسية، والمرجعية الانسانية تضم كل المرجعيات السابقة.

اما الراوي في هذه القصص فترى الناقدة أن الراوي يختفي وراء الشخصيات ونجده ينطق بلسانها.

كذلك بالنسبة للأسلوب واللغة، فالأسلوب انشائي نظرا لطبيعة المواضيع التي تستدعي الأغراض الانشائية، كما نجد الأسلوب الخبري الذي يعتمد الوصف والسرد، وتورد الناقدة أمثلة عن الأسلوبين الانشائي في الصفحة 73–74 والأسلوب الخبري في الصفحة 75–76.

أما عن اللغة فترصد الناقدة "**مسعودة لعريط**" نوعين من اللغة، اللغة الأيقونية "وهي التي تجسد الصورة مثلما تشاهدها بالعين"[2]، واللغة المعقدة التي تعتمد على الكناية والاستعارة، من خلال توظيف الألفاظ الإيحائية، "وهذه اللغة المجازية تعقد عملية القراءة عند الطفل، وتؤدي به إلى العزوف عن المطالعة ... ومن هنا فإن اللغة المناسبة في الكتابة الموجهة إلى الطفل هي اللغة التجسيمية"[3]، لأن هذه اللغة تراعي خصائص المرحلة الطفولية وتناسب القدرات العقلية للطفل.

طرقت الناقدة في الختام موضوعا هاما يتعلق بقصص الأطفال هو الرسوم، فالصورة لها تأثيرها الكبير على الطفل، ويمكن له أن يفهم القصة من خلال الرسوم، وهناك من هذه الرسوم ما يتساير مع المتن اللغوي في حين نجد أن الرسوم لا تجسد ما جاء من المتن.

[1] – المصدر السابق، ص57.

[2] – المصدر نفسه، ص77.

[3] – المصدر نفسه، ص79.

تخلص "**لعريط**" في نهاية الدراسة إلى أن الكتابة للطفل في الجزائر تفتقر إلى بعض التقنيات الضرورية، إضافة إلى الأخطاء المطبعية الكثيرة.

إن ما قدمته **لعريط** في هذه الدراسة يصب في نقد الأدب الموجه للطفل وهو عمل رائد، يعنى بالمعنى واشكالية ايصاله للطفل.

تقدم لنا الناقدة **لعريط** دراستها "النقد الموضوعاتي" في جزئين الأول نظري، تطرح فيه اشكالية الموضوعاتية في الخطاب النقدي الغربي من حيث المصطلح والمفاهيم، والمنابت الفلسفية للموضوعاتية، أما عن الموضوعاتية في الخطاب النقدي العربي، فقد أدرجت الناقدة عدة استعمالات لمصطلح الموضوعاتية عند العديد من النقاد العرب، كما أن جل المقاربات النقدية الموضوعاتية العربية جاءت في إطار البحث الأكاديمي من خلال الرسائل الجامعية.

أما الجزء الثاني من الدراسة فقد خصته الناقدة للمقاربات الموضوعاتية كانت البداية بدراسة قصة "نورا السمكة الصغيرة" **لونيسي الأعرج**، وهي قصة موجهة للأطفال.

تعتبر الناقدة أن النقد الموضوعاتي هو الأكثر ملائمة ونجاعة لمقاربة النص الأدبي الموجه للطفل، وهذا ما تسعى إلى تطبيقه على قصة "نورا ... السمكة الصغيرة"، وترى الناقدة أن هذه القصة تحمل الكثير من المضامين التربوية والجمالية، وأن صياغتها تناسب قدرات الطفل اللغوية والذهنية.

تبدأ "**لعريط**" دراستها بموضوعاتية العنوان "أما نورا فهي اسم علم مشتق من النور ، أما السمكة فهي حيوان بحري ، وأما كلمة الصغيرة فقد جاءت نعتا لنورا، من هذه التحديثات اللغوية لألفاظ العنوان يتجمع لدينا موضوعات سطحية تمثل المستوى الأول من دلالات العنوان وهي:

- النور مقابل الظلام.
- العلو والرفعة مقابل الدناءة والانخفاض.

– الصغر مقابل الكبر والعظم[1].

تعرض "**مسعودة لعريط**" البنية الموضوعاتية السردية فتبدأ بتمفصلات الحكي أي كيفية انتقال السرد من حدث إلى آخر، حيث يبدأ الحكي بوصف حال البحيرة من هدوء وسكينة قبل قدوم السمكة الكبيرة "رعدا"، فنجد هنا حالة فقدان للأمان، ثم تبدأ رحلة البحث عن موضوع القيمة (أمن البحيرة) ثم يتحقق الحصول على موضوع القيمة، "وهي نهاية سريعة ومرضية لأفق انتظار الطفل، لأنه يتوقع دائما انتصار الخير على الشر"[2].

أما عن موضوعاتية الشخوص فترى الناقدة أن "نورا" هي الشخصية الرئيسية في القصة وهي التي تحرك الأحداث، في الشخصية الفاعلة الأولى على مستوى البرنامج السردي، ثم نجد السمكات الصغيرات وهي شخصيات تابعة لنورا، إضافة إلى النباتات والغيوم والريح التي تحمل مدلوا للتغيير وفعل الثورة، أما "رعدا" فهي السمكة المتجبرة تأكل كل من يصادفها.

وتلاحظ الناقدة "أن شخوص القصة قد وردت تحت قناع طبيعي تمثل في (الحيوانات، السمك، النباتات، الصخرة، القمر) إذ أن الكاتب هنا بصدد الكتابة للطفل، وهو لا يصل إلى ادراك الموضوعات المجردة إلا إذا جسدت له في أجسام، أو أشياء معينة يراها أو يلامسها ويتحسسها على الأقل"[3].

تشير الناقدة إلى أن هناك تفاعل على المستوى التقني والموضوعاتي بين نص وسيني "نورا ... السمكة الصغيرة" ونص ابن المقفع "كليلة ودمنة".

قدمت "لعريط" تحليلا موضوعاتيا مركزة على تمفصولات الحكي وعنصر الشخصية، وقد كانت دراستها مقتضبة لكنها شاملة لمكونات القصة. ان الموضوعاتية التي البنيوية التي اعتمدتها "لعريط" لا صلة لها بالظاهراتية الموجودة عند الغرب.

---

[1] – مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، ص51.

[2] – المصدر نفسه، ص52.

[3] – المصدر نفسه، ص56.

تقوم الناقدة "**لعريط**" بتحليل قصة "بانتظار المطر" للكاتبة الكينية "**جراس أ. اوجات**" التي ترجمتها إلى العربية يسمينه صالح، تبدأ بتمهيد مفاده أنه يجب على النقد العربي أن يولي اهتماما للإبداع الإفريقي، ثم تقدم ملخصا للقصة على امتداد صفحتين ونصف.

تطرقت الناقدة إلى العنوان وحضوره في النص، حيث لاحظت أن العنوان في علاقة مع النص، ويبدو أن القصة تتمحور حول موضوع "المطر" فهو موضوع القيمة المرغوب فيه، بعدها تعرض الناقدة زمنية المطر (ما قبل وما بعد المطر) فزمن قبل المطر كان الجفاف والخوف والجوع والعجز إنه زمن الموت الذي يقابله زمن المطر وهو زمن الحياة.

أما المكان فقد غابت أوصافه وملامحه فهو معروف فقط باسم القبيلة، وهو يحيل على فضاء افريقي قبلي. وفيما يخص الأسلوب فقد قدمت الكاتبة القصة في أسلوب بسيط يعتمد على تقديم الأحداث بشكل متتابع، وهذه القصة تقدم لنا نمطا من أنماط التفكير لدى الانسان الإفريقي.

لقد كان اختيار الناقدة لهذه القصة صائبا حيث يتيح لنا الإطلاع على الأدب الإفريقي، أما فيما يخص تحليل لعريط لهذه القصة فقد كان موفقا في ابراز موقف الكاتبة من حياة القبيلة ومعتقداتها الخرافية التي يجب تجاوزها لأنها ما عادت تتلائم والحياة العصرية.

ثالثا- شروط انتاج المعنى واشكال تجلياته في قصة الطوفان:

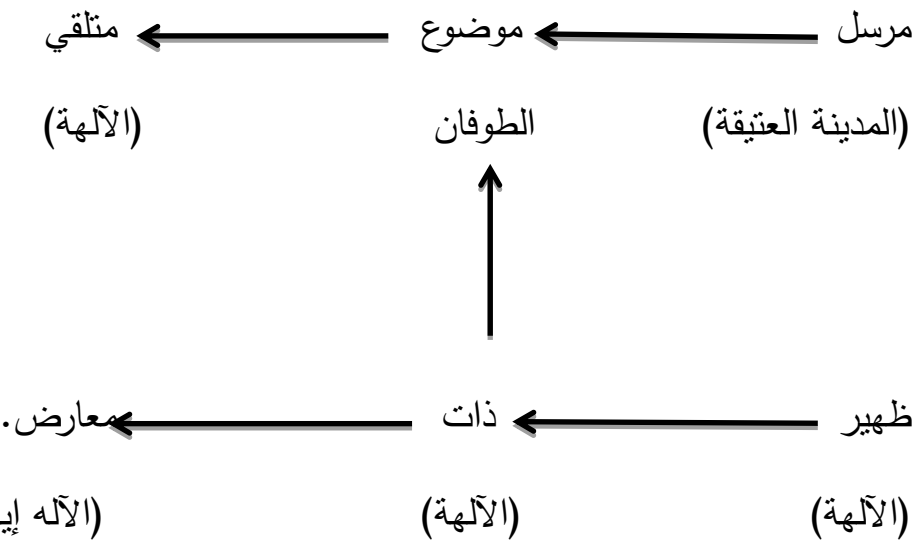
تقدم الناقدة "**نبيلة زويش**" دراسة بعنوان "تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش"، وقد جاءت دراستها تطبيقية بحتة دون عرض للجانب النظري، فيما عني الفصل الأخير ببنية الشخصية.

وتوضح الناقدة أن قصة الطوفان هي قصة متضمنة في قصة البحث عن سر الخلود التي تشكل البرنامج السردي الأكبر والمتمثل في محاولة الاتصال بالحياة الخالدة ومن ثم الانفصال عن الموت[1].

[1] – أنظر نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، ص136.

تقوم الناقدة في الفصل الأول بتحليل السردية وفق مقترحات غريماس وتبدأ بتحليل مطلع النص الذي يحتوي على الملفوظات المفاتيح التي لها دور في تشكيل البنية الكبرى، كما تقدم جدولا يوضح البرامج السردية المفترضة في هذا المقطع، أما في مبحث السرد فترى الناقدة أن هناك سرد تابع وآخر هو السرد بصيغة المستقبل، وعن اللاسرد تقول الناقدة أنها لا تقصد به التوقف وإنما المقصود به فترات التضخم وخفوت الأفعال، ويحدث اللاسرد عندما يطغى الوصف الذاتي حيث تقترب حركة السرد من الخفوت، وتبقى الاستمرارية مجسدة على مستوى الحالة، وحين ينتشر الوصف ينتفي السرد، "إن الوصف بنوعيه الذاتي أو الموضوعي عمل على تعليق الأحداث بصفة وقتية وفتح المجال للصورة المكثفة مما أحدث نوعا من الرد على نطاق الحكاية"[1].

أما فيما يخص الساردون، فهناك السارد خارج حكائي يؤدي وظيفة الحكي وهو سارد من الدرجة الأولى، والسارد داخل حكائي فيظهر تخلي المؤلف عن فعل الحكي، حيث يختفي الضمير "هو" ويظهر الضمير "أنا"، وقد استعانت الناقدة بترسيمة غريماس العاملية لتوضيح مسار القصة:



كما لخصت الناقدة ما سبق ذكره في جدول ورد في نهاية الفصل الأول في الصفحة68.

[1] – نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، ص41.

[2] – المصدر نفسه، ص49.

وفي الفصل الثاني تناولت الناقدة البنية الزمنية من حيث الترتيب الزمني والمفارقات الزمنية، ومن حيث الديمومة والتوتر، فقد اتسمت هذه البنية بتداخل كبير ناتج عن تراوح مستمر بين الحاضر والماضي، فقد هيمنت الإرتدادات نظرا لإعتماد السرد التسجيلي، ما يعني اعتماد أغلب المقاطع على الاسترجاع.

جاء الفصل الثالث بعنوان بنية الشخصيات، تطرح فيه الناقدة الشخصيات وعلاقاتها، ومدلول الشخصية، ومستويات وصفها ثم دال الشخصية، حيث يظهر جلجامش بشر فان له الرغبة في البحث عن سر الخلود وتقابله الآلهة التي تريد له الفناء والتي تتوفر على الكفاءة.

توضح **نبيلة زويش** أن كثرة الشخصيات في النص هي التي تجعله يبدو مفرطا في التنوع، وتورد الناقدة في الصفحة 145 ترسيمة توضح من خلالها المشاركة الجماعية لإنجاز موضوع رغبة الآلهة.

وفي مدلول الشخصية تعتمد الناقدة مفهوم "فليب هامون" للشخصية، "فالشخصية قبل كل شيء هي سند وعالم حكائي قابل للتحليل في ثنائيات تقابلية مختلفة التنسيق على مستوى كل شخصية"[1]، واحتواء قصة الطوفان على تنوع في الشخصيات ومع تطور الحكاية حدثت تغيرات على مستوى الوظائف والحالات عكسها الوصف والسرد.

لقد اوردت الناقدة في الجدول الأول الصفات المميزة للشخصيات قبل الطوفان، وفي الجدول الثاني صفات ما بعد الطوفان، ثم عقدت جدولا آخر في الصفحة 155 توضح من خلاله الوظائف التي قامت بها الشخصيات.

تعتمد الناقدة "**نبيلة زويش**" على المربع السيميائي في دراسة البطاقات الدلالية للشخصيات، وبعد تقديم الشخصيات اعتمادا على عنصري البطاقات الدلالية والوظائف، تعمد الناقدة إلى تتبع مستويات وصف الشخصية.

[1] – المصدر السابق، ص151.

تنتقل الناقدة إلى دراسة دال الشخصية، حيث يحيل الضمير على شخصية معينة، فنجد عدة ضمائر منها: ضمير "هما" الذي لم يوظف إلا مرة واحدة، الضمير "أنت" وهو تأكيد على اسم الذات، أما ضمير "هم" فتعتبره الناقدة من أكثر الضمائر هيمنة في النص، كذلك ضمير "أنا".

درست الناقدة الاوصاف التفاضلية للشخصيات، حيث "أن" مجموع النعوت الواردة في قصة الطوفان امتازت بالطابع الانتقائي لذلك تم التأكيد على الشخصيات البارزة، ليس على مستوى الفعل، إنما على مستوى الهيمنة النصية[1].

توضح "**زويش**" أن البطاقات الدلالية التي قدمت لبعض الشخصيات ليست كاملة، أما جلجامش فق قدم نفسه، وعن البطاقة الخاصة بالآلهة ففيها بعض التناقض حيث وردت بأوصاف آلهة أحيانا وبأوصاف البشر أحيانا أخرى.

لقد قدمت الناقدة "**نبيلة زويش**" تحليلا لقصة الطوفان معتمدة على الآليات الإجرائية السيميائية التي جاء بها "غريماس" للكشف عن البرامج السردية وكيفية الاشتغال العاملي في النص، كما اعتمدت ما اقترحه" جيرار جينت" لدراسة البنية الزمنية، وفيما يخص الكشف عن بنية الشخصية فقد طبقت ما اقترحه "فليب هامون".

رابعا-* قراءة سيميائية في القصة السعودية:

تقدم لنا الناقدة" **شادية ششقرو**" في كتابها سيرورة الدلالة وإنتاج المعني ملفا خاصا بدراسة القصة، وكانت البداية بسيمياء السرد في قصة "ليلة خروج المنتظر" لهاني الحجي، توضح الناقدة ان اختيارها وقع على القصة التي عنون بها هاني الحجي مجموعته القصصية وقد استعانت الناقدة بالآليات الاجرائية للسينيميائية السردية لتحليل النص القصصي، ومن خلال تيمة العنوان يمكن ان تصنف قصة "ليلة خروج المنتظر" في المرجع الديني الاستشراقي.

[1]- المصدر السابق، ص180.

تدور القصة حول ثلاثة أقطاب (الماضي- الحاضر- المستقبل)

- الماضي: يكمن في إعادة استرجاع قصة المهدي المنتظر.
- الحاضر: هو النص الذي بين أيدينا، قصة المجنون والشيخ وأهل القرية.
- المستقبل: ما سيحدث عند خروج المهدي المنتظر.[1]

تتمحور القصة حول بطل يسمونه مجنونا، رغم أنه أعقل العقلاء، يسخر منه شيخ القرية الذي يعلم الناس الخرافات ويعلمهم الانتظار، والمجنون لا يصدق ما يقوله شيخ القرية، ولا يدخل في دائرة الانتظار، وفي النهاية يأتي المهدي المنتظر ولا يجد أحدا في استقباله، لأن أهل القرية فروا خوفا على أنفسهم من الموت، ويكون الرجل المجنون هو من يهرع لنصرة المنتظر.

تحلل الناقدة القصة وفق مستويين، مستوى السطح مستوى العمق، تتناول في مستوى السطح الخطاطة السردية التي تحدد ملاحظات سردية يطلق عليها: التحريك، الأهلية، الانجاز، الجزاء.

التحريك هو الدافع يدفع بالذات كي يرغب في موضوع ما[2]، فقد استطاع الكاتب ان يمرر رسالته الأيديولوجية من خلال بطل القصة، أما الكفاءة فهي الأهلية أو القدة التي تتمنع بها الذات لتحقيق موضوع الرغبة، وهذه الكفاءة متوفرة في ذات المجنون، ممثلة في إيمانه بالعمل ورفضه الانتظار، ولا يمكن للأهلية أن تتحقق إلا إذا توفرت 4 عناصر هي (معرفة الفعل، وجوب الفعل استطاعة الفعل) وكلها في حالة المجنون متوفرة.

أما عن الإيجار فإن ذات المجنون ترغب في موضوع نصرة المنتظر وتصارع أهل القرية وهي تستحوذ على الموضوع.

[1]- شادية شقروش- سيرورة الدلالة وانتاج المعني، ص76.

[2]- المصدر نفسه ص80.

وفي المكون الخطابي تدرس الناقدة الأدوار الغرضية والتحليل العاملي والبرنامج السردي، وتوضح البرامج السردية للقصة من خلال الخطاطة السردية التي قدمها غريماس.

أما بالنسبة للبنية العميقة فتبدأ بالبحث في محاور التواتر حيث ترصد اربعة محاور: الصدق والكذب، الشاجعة والجبن، الإخلاص والخيانة، الماضي والحاضر.

كانت قراءة الناقدة "**شقروش**" لقصة "ليلة خروج المنتظر" وفق منجزات السيمياء السردية.

تقدم الناقدة دراسة في القصة بعنوان المقاربة التداولية المعرفية التأويلية للقصة القصيرة جدا المجموعة القصصية "املاق" لمسعد الحارثي أنموذجا، وتعلل الناقدة اختبارها لهذه المجموعة القصصية نظرا لما فيها من مميزات تحمل طابع الادهاش وتخرق أفق التوقع، كما توضح اعتمادها على الآليات الإجرائية التداولية المعرفية التأويلية، وتعلل اختيار التداولية المعرفية التأويلية:

– ان القصة القصيرة جدا تسعى إلى تبليغ خطاب ما عبر ملفوظات مقتضبة .

أن هذا الملفوظ القصصي هدفه التواصل مع الآخرين... بحمل حجة مرتبطة بمقاصده وسياقه التداولي.[1]

تحتوى مجموعة "املاق" على ثلاث عشر قصة، وجاءت تسمية المجموعة " املاق" من باب تسمية الجزء بالكل.

لقد جاء نص تدجين (احدى قصص المجموعة) مكثفا يحمل طابع الترميز، يدور محتواها حول الاخضاع القصري أي التطويع بالعنف، ولمعرفة ما يرمي إليه القاص مسعد الحارثي لا بد من النظر إلى الخطاب المستبطن، وهو خطاب إيديولوجي يحيل على معنى

[1]– المصدر السابق، ص142.

القاهر والمقصور، فإما أن يكون الشعب مقهورا من طرف السلطات القاهرة، وإما أن المقهور هو الأمة الإسلامية من طرف القاهر وهو الغرب.

يمكن القول إن كتابات "**مسعد الحارثي**" مستفزة، على القارئ أن لا يقرأ ما يكتبه هذا المبدع قراءة سطحية، لأنه سيسئ فهم مقاصدها[1]. فخطاباته تتسم بالطابع الساخر السهل الممتنع، المضحك المبكي في الآن ذاته، كما أن كتابات "**الحارثي**" تحمل في طياتها التوتر والاستفزاز.

إن العنوان الذي وضعته الناقدة لهذه الدراسة يحيل على تحليل المجموعة القصصية "املاق" لمسعد الحارثي وفق آليات التداولية المعرفية التأويلية لكن في محتوى الدراسة نجدها قد اكتفت بتحليل العنوان "املاق" على المستوى المنطقي والمعجمي والموسوعي، وتحليل قصة واحدة من المجموعة هي قصة "تدجين".

تنتقل الناقدة إلى الدراسة الأخيرة في مجال القصة وسمتها بالتأويل وفائض المعنى في قصة "براءة رمال" وهي واحدة من المجموعة القصصية "نزف تحت الرمال" **لحسن علي البطران.**

تفتتح الناقدة دراستها بمقطع سردي من القصة ترى فيه الناقدة تكثيفا يميل إلى شعرية السرد، ففي هذا النص تصبح الرمال علامة والمرأة علامة والنص في مجمله علامة سيميائية ينبغي تفكيك شفراتها، تتناول الناقدة في هذه الدراسة عتبة العنوان "براءة رمال" وترى أن عتبة العنوان تحيل على شيء آخر، إذ كيف للجماد (الرمال) أن يكون متهما، وبذلك يكون العنوان متكتما ويؤدي الوظيفة الإغرائية.

أما المتن فترى الناقدة أنه ينفتح على جسد امرأة عجوز كشخصية محورية تتحرك داخل فضاء القرية، وعبارة "قريتها" توحي بأن القرية ملكها تفعل بها ما تشاء.

[1]– المصدر السابق، ص 156.

يحمل النص طاقة إيديولوجية صارخة، وهروب القاص إلى الرمز واضح، فالتعبير الصريح يفسد الجمالية، ويوقع المثقف في ورطة ولكن النص يحمل كبتا واضحا لما يحدث في الساحة الدولية من مجازر[1].

ان الرمال المتحركة تحيل على الموت الذي يزحف على الأمة وتكرار الكاتب لمصطلح الرمال راجع إلى كونه نابع من بيئته وكذلك أن المشاكل الراهنة بين الدول سببها الصحراء، حيث توجد تحت الرمال ثروة البترول الذي من المفترض ان يجلب السعادة ويقدم الفرح، لكن البشر حولوا هذا الفرح إلى حزن، لذلك فالرمال بريئة من كل ما يحدث من حروب.

تقدم الناقدة دراستها سلطة النص بين المبدع والمتلقي في المجموعة القصصية رياح وأجراس لفهد الخليوي، تتبعت فيها الناقدة مسارات علامات بعينها، حيث تتنزل كتابات هذا القاص في خانة النص الحداثي الذي يتميز بالتكثيف اللغوي (الإيجاز والترميز) تتكون مجموعة فهد الخليوي من اثنتي عشر قصة وجل عناوينها مفردة نكرة تتسم بعدم التعيين.

تقوم **الناقدة"شادية شقروش"** بتحليل قصص هذه المجموعة الواحدة تلوى الآخر، تبدأ الناقدة بتحليل عنوان قصة "سطور من تراث الوأد" "فيبدو النص كأنه مقتطع من التراث القديم الذي تمارس فيه عملية الوأد"[2] ففي هذا العنوان مشهد من مشاهد دفن الحياة.

تنتقل الناقدة إلى تحليل متن القصة، وتقر أنه ليس من السهل الولوج إلى نص هذه القصة الغارق في الرمزية، فهو يحيل على مشهد الوأد القديم، لكن من غير المعقول وجود هذه الممارسات في المجتمع العربي الحالي، وبذلك تصبح عملية "عملية الوأد علامة بارزة تحيل على العديد من الممارسات الشبيهة بالوأد في العصر الراهن:- وأد المرأة

[1]- المصدر السابق، ص 163.

[2]- شادية شقروش، سلطة النص بين المبدع والمتلقي،ص25

– وأد الحرية[1].

بذلك يحيل النص على المرأة المؤودة من طرف المجتمع.

تقدم الناقدة تحليلا لقصة ظلام فالظلام يحيل على عدم الرؤية والنور، كما يحيل الظلام على دلالات أخرى كالوأد والانغلاق، تخفي تحتها دعوة الكاتب إلى النور والحياة.

في قصة "إبادة" يحيل العنوان على الدمار الشامل، فالنص غارق في التكتم وهو منفتح على قرارات عديدة.

أما في "رياح" فترى الناقدة أنها قد لا تحيل على المعني الحقيقي لهذه الكلمة، إنما يمكن أن تحيل على الرياح التي تهب على الإنسانية وما أكثرها

كذلك نص البوابة يحيل على الانغلاق، "لأن فهد الخليوي عندما استحضر في مخيلته مدينة داخل دائرة كل يقصد شيئا معينا".[2]

أما نص أجراس فإنه يحكي عن شاب غادر مسكنه لأنه عاجز عن دفع الأجر الشهري لصاحب البيت، فبطل القصة شاب مغامر متشبث بالحياة، انها أجراس الحياة وصخبها.

وفي نص "بحر وانثي" " ليست المرة الأولى التي يستحضر فيها" فهد الخليوي" المرأة، بل نجده في معظم نصوصه يستحضرها مجازيا،... وهو في هذا النص يستحضرها مقترنة بالبحر"[3].

إن نصوص "**فهد الخليوي**" تعالج مسألة الانسان والمعرفة والكون، فهي تنتقد الواقع المعيش وتطرح المكبوت والمراقب والمهمش كما يطالب في نصوصه بالاعتراف بالذات والحرية.

[1] – المصدر السابق، ص29.

[2] – المصدر نفسه، ص45.

[3] – المصدر نفسه، ص 50.

تطرقت الناقدة إلى سيمياء اللون، حيث يستحضر القاص اللون في قصصه فصار يحمل صفة الرمزية، وحضور اللون أعطى السرد شعرية وجمالية، كما هو الحال في اللوحة الفنية التي رسمها للبحر وقت الغروب في نصه" بحر وانثي"، كما نجده يستحضر اللون السود في النص "ظلام" وللأسود في السماء دلالتان: الأولى تحيل على السكون والموت والثانية تحيل على السلطة والسيادة.

تصل الناقدة إلى أن قصص الخليوي طرحت مسائل اجتماعية: نفسية وايديولوجية عبرت عن رؤيا القاص للعالم.

بذلت الناقدة "شقروش" جهدا نقديا في تقديم دراسات نقدية في القصة السعودية وفق مناهج مختلفة، حيث وظفت المقولات السيميائية، وكذا التأويل والتداولية.

3/الأدب الشعبي:

تقدم الباحثة "**نسيمة بوصلاح**" في كتابها الطير والعقد قراءة تأويلية حكايات شعبية من الإمارات، ويعد هذا العمل أول تأليف يحاول الدخول في مغامرة القراءة التأويلية للحكاية الشعبية الإماراتية انطلاقا من المراهنة على تعالي السرد الشعبي الإماراتي، والإيمان بقصديته، وكونه نصا مثقفا بعيدا عن اعتباره مجرد ضرب ساذج من التعبير الشعبي. والمتن الذي اعتمدته الباحثة في "الطير والعقد" ذو خصوصية كونه أكثر أشكال التعبير في الأدب الشعبي تعقيدا، وقد حصرته الباحثة في الحكاية الشعبية الممثلة في المواد التي جمعها الأستاذ "أحمد راشد ثاني" عبر ثلاثيته وهي: "حصاد الصبر"، و"دردميس" و"إلا جمل حمدان في الظل بارك"، وقد اعتمدت "بوصلاح" منهجية قرائية ذات أدوات إجرائية، قائمة على الوعي السيميائي التأويلي، بعيدا عن المقدمات النظرية، كما طرحت الناقدة بعض التساؤلات الشرعية لكيفية التعامل مع مثل هذه النصوص الإشكالية والأطر المنهجية التي تستطيع استيعاب مدارات التحليل وذلك في بداية الدراسة للحكاية الشعبية بأية أداة وبأي منهج، وقد عرضت الباحثة بعض الثغرات المنهجية التي طغت على الممارسات البحثية في مجال

الدراسات الشعبية، بداية "بشساعة العينات المدروسة والرقعة الجغرافية يسمان الدراسة بميسم شمولي."[1] إضافة إلى التطبيق المتعسف للنظرية الغربية يدمغ التحليل بالصرامة المنهجية تفقد الحكاية الشعبية خصوصيتها.

تنتقل الباحثة إلى رصد بعض الظواهر السردية الشائعة في السرد الإماراتي بداية بالترقيع والخرق، حيث اكتشفت الباحثة أن قصة "السيدة خاتون" المتضمنة في كتاب "حصاة الصبر" ما هي إلا خرق لقصة أوديب اليونانية، وقصة البديحة" قد تكون ترقيعا للحكاية الشعبية العالمية" الصياد والسمكة" والحكاية العالمية الشهيرة سندريلا.

تتناول الناقدة الراوي الشعبي أهو قناة مؤدلجة أم ناقل عازل، حيث "ينهض الراوي كمقولة سردية تم الالتفات إليها في طروحات ما بعد البنيوية للتدليل على درجات السرد إن كان ابتدائيا أو سردا من الدرجة الثانية"[2]، فالراوي في السرد الشعبي يعتبر راويا إطارا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية.

بعدها تبحث "**بوصلاح**" في تعالقات الفضاء، فالفضاء أوسع من المكان، وهناك أقسام للبنيات الفضائية العامة هي:-"بنيات فضائية مرجعية هي نادرة إلى معدومة في المتون الشعبية الإماراتية

- بنيات فضائية تخيلية تشيع بنسبة لا بأس بها في نصوص السرد الشفوي المتناولة في هذا المقام.

- بنيات فضائية عجائبية: يستحيل أن تؤكد مرجعيتها، وتتفاوت نسبة شيوعها مع نسبة البنيات الفضائية التخيلية"[3]

[1] - تسمية بو صلاح. الطيور والعقد قراءة تأويلية في حكايات شعبية من الإمارات - ط1 - دار الفجر أبو ظبي، 2009، ص 15.

[2] - المصدر نفسه، ص 15.

[3] - المصدر نفسه، ص 83.

وتؤكد الناقدة أن الإشكالية في قراءة البنيات الفضائية في القصص الشعبية ناجمة عن كونها لا تعلن بوضوح عن مرجعيات , كما بحثت "**بوصلاح**" في سرد الرقم من خلال فتنة العد وإغواء التسبيع، حيث "شكل الرقم سبعة بؤرة دلالية في التراث الشعبي الإنساني وبخاصة العربي، إذ نجده مستغلا في أغلب منقولات الثقافة الشعبية الطقسية"[1]، وقد عمدت الباحثة إلى تحليل العديد من الحكايات الشعبية الواردة في مدونتها المدروسة والتي لها علاقة بالرقم سبعة لتصل في الأخير إلى أن الرقم سبعة له دلالات عقدية وأخرى كونية تجعله لا ينفصل عن الحركة العامة للكون.

تختم الناقدة بحثها بدراسة ظاهرة المرأة والقناع على اعتبار أن أغلب الأبطال المقنعين في الحكايات الشعبية هم نساء، فتتقنع الخادمة بقناع السيدة، والبنت بقناع الرجل، ولا يتم كشف القناع إلى أن تحقق البطلة انتصارها، وتكون المكافأة بالزواج من الشيخ أو السلطان.

حاولت الناقدة في هذه الدراسة النقدية أن تسلط الضوء على الحكاية الشعبية الإماراتية وتكشف عن سلطتها انطلاقا من قراءة منهجية ذات أدوات إجرائية حديثة.

4- النثر الصوفي:

تقدم لنا الناقدة "**آمنة بلعلى**" دراسة بعنوان تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، "تتناول الخطاب الصوفي بما فيه الشعر والنثر بأشكاله بالدراسة والتحليل وفق عدة مناهج نقدية معاصرة التداولية، السيمائية، البنيوية، نظرية التلقي، وتقر الناقدة أن اعتمادها عدة مناهج في الدراسة راجع إلى تنوع أجناس الكلام من شعر وحديث وخبر، جاءت الدراسة وفق أربعة فصول، وتأمل الناقدة من خلال هذه الدراسة أن تسهم في اعادة قراءة الأدب الصوفي، من أجل تشكيل معرفة ووعي جديد بتراثنا.

في هذا المقام سنتناول النثر الصوفي الوارد في هذه الدراسة في حين الشعر الصوفي المتمثل في الفصل الأول سنتطرق إليه في الفصل الخاص بالشعر.

[1] – المصدر السابق، ص 103.

أما التصوف فهو سلوك وطريق يسير عليها المتصوف للوصول إلى الحقيقة، التصوف مذهب كله جد، فلا يخلطوه بشيء من الهزل، وقيل تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبعية، والتصوف في بعض المعاجم هو طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل لتزكو النفس وتسمو بالروح[1].

أولا/ اشكال النثر الصوفي:

تطرقت الناقدة "بلعلى" في دراستها إلى عدة أشكال من النثر الصوفي أولها:

أ- المناجيات:

تناولت الناقدة في الفصل الثاني من الكتاب مناجيات التوحيدي بالدراسة والتحليل وتوضح أن المناجيات هي شكل من أشكال الخطاب الدعائي ذات الاتجاه الواحد من أنا ـ إلى أنت (الله)، لذلك اعتبرها القدامى حديثا شخصيا سمي حديث النفس، فكانت مجرد متتاليات دعائية تعبر عن معاني دينية وأخلاقية، اعتمدها المتصوفة كذلك للتعبير عن حالة تبلغ فيها الحاجة إلى الله مداها[2].

لقد افترض **أبو حيان التوحيد** وجود تبادل خطابي، وإن كان المتكلم هو نفسه المخاطب، باعتبار المناجاة خطاب منولوجي، توضح لدى الناقدة أن المناجاة تقوم على بنيتان هما البنية المؤطرة وبنية الاستدراج.

البنية المؤطرة هي تلك القوة الابتدائية التي تنطلق بها المناجاة وتؤطر في الوقت نفسه خطابها، حيث يبدأ الحديث ويختتم بها،... والدعاء هو فعل الكلام الذي تجتمع فيه أفعال جزئية كالطلب بالأمر والنداء والشرط، وهي وسائل تمتلك الكفاءة اللازمة التي يتم بها تحقيق النشاط الخطابي[3].

---

[1] – سامية جريوي وآخرجات، اضاءات نقدية في الأدب العربي ط1، دار ابن زيد بسكرة 2016 ص: 61-62.

[2] –آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص 101.

[3] – المصدر نفسه ص: 103.

يعد الدعاء الدعامة الأساسية التي حقق وفقها التوحيدي استراتيجية التحاور.

أما بنية الاستدراج التي اعتمدها التوحيدي في مخاطباته فقد أسسها من خلال النداء، وهو فعل طلب اقبال المخاطب ودعوته للمشاركة في الحديث بل والإلحاح على ذلك.

وقد أدرك أبو حيان التوحيدي أن السماع هو القانون الأول الذي تتبني عليه المشاركة في الخطاب، لذلك بعد النداء يطلب من المخاطب الاستماع إليه، وهنا يبدأ استدراج المتكلم للمخاطب.

كان التوحيدي امام خيارين ، اما ان تكون مناجياته عبارة عن تتالي أدعية كسابقيه من المتصوفة، وإما أن تكون في شكل تحاور بينه وبين مخاطب مفترض.

ب-الرؤيا:

يتكفل المتصوف الرائي بسرد ما رآه في نومه، فيتحول إلى راو، وبذلك تتحول الرؤيا إلى نص حكائي، "الرؤيا توسع دائرة التواصل لكونها تؤكد إمكانات هائلة للتفاعل حيال المتلقي، وذلك بفضل الطاقة التخييلية الكبرى التي تحتوى عليها، والطابع الحكائي الذي تتشكل به وتعرض، والذي يستجيب إلى آفاق انتظار واسعة لمختلف شرائح المتلقين[1].

إن المتصوف يسرد رؤيا وإن ورد فيها ما لا صلت له بالواقع، وبذلك يكون المتلقي مستعدا لتأويل النص من وجهته الخاصة، ترى الناقدة أن في ذلك خرق، باعتبار أن الرؤيا لها مفسروها، وصاحب الرؤيا يرويها للتفسير حتى يقدم له تفسيرا، في حين أن المتصوف ينقلها لعامة الناس وكأنه ليس بحاجة إلى تأويل وتفسير، ومن هذه الرؤيا ما حكاه أبو يزيد البسطامي.

من هنا يتم" التأكيد على دور الرؤيا في نشأ النوع القصصي وتشكله وقد كانت في القرآن بارزة من حيث علاقتها بالقصص كذلك بالتأويل كما في سورتي يوسف وإبراهيم[2].

[1] – المصدر السابق، ص185.

[2] – المصدر نفسه، ص193.

ج- المخاطبة:

تتحدث الناقدة عن المخاطبة لدى النفري، وترى أن النفري نقل رؤاه حتى بدت كالوقائع، فخاطب الله وبادله الخطاب، حيث يسرد مجموعة المخاطبات التي حدثت بينه وبين الله: وتقول: "نعرض هنا على اعتبار المواقف والمخاطبات، نمطا خاصا من أنماط الحكي، قام فيها النفري بسرد حدث القول وتحوله وتكون المعني داخله، ... تتبني المواقف والمخاطبات من وجهة نظر حكائية على استذكار ما جرى بينه وبين الله"[1]. ترى الناقدة أن موضوع السرد هو الموضوع الجوهري وليس السرد في حد ذاته.

وضحت "**بلعلى**" الفعل التواصلي لهذه النصوص من خلال مخطط عام، حيث يتضح أن "النفري" ليس سوى المتكلم والمخاطب في الآن نفسه. كما قامت الناقدة بتحليل البنية السردية لنصوص مخاطبات النفري وفق آليات السيميائية السردية.

تعتمد النصوص في المواقف والمخاطبات على استراتيجية الفعل والمفاعلة بين متكلم ومخاطب يتبادلان المواقع من أجل بناء المعني، وليس الاتصال بالله عند النفري اكتساب الصفات الإلهية، بل هو حضور وجداني معرفي مع الله فحسب، وفي هذا الاتصال انفصال عن الذات، وفي ذلك اختصار للمسافة بين الخالق والمخلوق، حيث يحدث الاتصال والخروج من التجزؤ إلى الوحدة والانسجام، ومن ثم السعادة.

د- الكرامة:

برزت الكرامة في شكل رؤيا أو خارقة قولية أو فعلية اعتبرها المتصوفة هبة الله إليهم بعد حصول المعرفة، وبدت بصفتها الخرقية كالأسطورة أو الخرافة التي يقدم فيها الصوفي نفسه بطلا جاهزا مشمولا بالمعرفة التي تمكنه من التأثير في الواقع والإنسان[2].

[1] – المصدر السابق، ص 201.

[2] – المصدر نفسه، ص: 209.

تقدم لنا الناقدة مظاهر بنية النوع القصصي الذي نما وتطور انطلاقا من الكرامة التي تتميز بوقع الخرق، خرق للعادة، فهي قصص الكرامة أحداث خارقة، مما أسهم في تكاثرها وتداول أخبار أصحابها، فتنامي قصص الكرامات وتكاثرها أدى إلى تشكل النوع القصصي عند المتصوفة.

ثانيا/ مقاربات في النثر الصوفي:

أ- القصة الصوفية:

تقدم لنا الناقدة "**آمنة بلعلى**" تحليلا للبنية السردية لقصة "الاسراء إلى مقام الأسرى" لابن عربي، هذه القصة التي تحكي رحلة الصوفي من العالم الكوني إلى الموقف الأزلي،" وهي رحلة خيالية يمكن تقسيمها إلى ثلاث وحدات عبارة عن مراحل بمثابة التجارب التي سلكها حتى الوصول".2

تجسد الناقدة البرنامج السردي للمرحلة الأولى من القصة('والتي تعتبر مقدمة للتأهب للإسراء) في ترسيميه عاملية وفق ما جاء به غريماس، في حين تأتي المرحلة الثانية وهي العروج عبر السماوات، وفي الأخير تحدث المناجاة بين السالك والله، وبذلك تقدم لنا الناقدة المخطط العاملي للبرنامج العام للقصة، وتصل إلى أن الرحلة جاءت وفق تتابع زمني، كما وقعت للسارد، وان كانت أحداثها خيالية، والوصول إلى المعراج نتيجة لانعدام قوى معارضة.

أما الشخصيات التي كان لها دور في بلوغ السالك غايته فقد خصتها الناقدة بترسيمه، وهي شخصيات ثابتة يستحضرها السارد ثم يتركها بنفس المؤهلات، فلا تنمو بتناهي السرد.

كما لا نشهد توقفا تاما للأحداث، لأن هناك وصف ممزوج بالسرد، كما أن الزمن السردي تعرض للانكسار نتيجة الاسترجاعات من خلال وقوف السارد عند شخصية معينة للتعرف عليها، وتلخيص ما حدث له أثناء الرحلة، كما أن الفضاءات في هذه القصة أماكن

نظرا لطبيعتها الخيالية ، رغم ذلك لم يولها السارد اهمية بالقدر الكافي ، لأن تركيزه كان على الشخوص.[1]

جاءت هذه الدراسة وفق آليات السيميائية السردية، ومن خلال مظاهر البنية السردية لهذه القصة "يمكن ملاحظة الصيغة المتطورة التي انتهى بها ابن عربي للسرد الصوفي".[2]

يمكن للأدب العربي أن يقدم القصة الصوفية الخيالية على أنها مثال للقصة الخيالية والرمزية، وبذلك أمكن نفي الرأي القائل بأن العرب لم يعرفوا الأسطورة لنقص في الخيال.

ب- البرازخ النصية:

تستعمل الناقدة البرازخ للدلالة على العتبات باعتباره مصطلحا صوفيا اختارته الناقدة من باب الدلالة على الخطاب الصوفي بمصطلحاته.

بحثت" **بلعلى**" أولا في عناوين الكتب الصوفية، وقد استعانت بما قدمه "**جيرار جينت**" في هذا المجال، فالعنوان هو نص، أو النص ذاته لأنه يستوحي من النص ويحيل عليه، وتلاحظ الناقدة" أن كلمة كتاب المتداولة في معظم عناوين المتصوفة ككتاب "المواقف والمخاطبات" للنفري، وكتاب "الإشارات الإلهية" للتوحيدي، توحي بالاحترام الذي لابد أن يعزى إلى مضمون الكتاب، لما لهذه اللفظة من مكانة مهمة في الوجدان العربي لارتباطها بالقرآن."[3] إن هذه العناوين تجعل المتلقي يتنبأ بالجو العام لهذه النصوص، ما يدفعه إلى التأويل لأنها ألفاظ خطابية تحيل على موضوع النص، فواضعي عناوين الكتب الصوفية لديهم دراية بالوظائف التي يضطلع بها العنوان، وإن كانت في كثير من الأحيان إيحائية رمزية .

[1] – المصدر السابق، ص 267.

[2] – المصدر نفسه، ص55

[3] – المصدر نفسه، ص267.

تقدم الناقدة مثال على دلالة العنوان من خلال كتاب "المواقف والمخاطبات" فهو من العناوين الموضوعاتية thematique التي تحقق دلالة على المضمون وجذب القارئ نحو موضوعات يختزلها العنوان لأن المواقف والمخاطبات موضوعها الوقفة والمخاطبة، هذا على الرغم من أن واضع العنوان ليس هو النفري، إنما أبن ابنته جامع النصوص[1].

إن لفظة "كتاب" اقترنت بالنثر لذلك هي تدخل في العناوين الأجناسية أي أنها تدل على شكل النص، فمثله كتاب "الطواسين" فيه ما يدل على شكل النص وما يعكس مضمونه.

إن العناوين الصوفية مفاتيح للتأويل تغري القارئ، كما أن العناوين الفرعية تؤدي وظيفتها كالعنوان الرئيسي، فهي تؤسس علاقة بين القارئ ومضمونها.

رغم الدور الكبير الذي تؤديه العناوين الصوفية في الدلالة على طبيعة النص الصوفي إلا أن دلالتها لم تكن بالقدر الكافي، لذلك نجد أن "ابن عربي" قام يشرح العنوان والاعتماد على عناصر توضيحية أخرى كالمقدمة والتمهيد وغيرها.

تصل الناقدة إلى أن عناوين الكتب الصوفية قامت على الاغواء والإثارة، فلا يمكن فهم العلاقة بين العنوان والنص إلا من خلال عملية التأويل.

من خلال عنوان "الوعي المنهجي عند ابن عربي" توضح الناقدة أن العناوين لم تعد كافية لمعرفة المضمون وصار لا بد من إنشاء العتبات التي تصل النصوص بالقارئ، فكان لزاما على الكاتب أن يقدم تصورا لكتابه وفق عرض منهجي، يذكر فيه فهرس الكتاب، ويقدم ما وجب تقديمه، ويمهد لما هو ضروري لفهم الموضوع، وهو ما رصدته الناقدة لدى ابن عربي في كتبه حيث تظهر أهمية هذه العناصر عند القارئ في عملية التواصل، وللتفاعل بين الكاتب والمتلقي، كان لا بد على الكاتب من صيغة لتفعيل هذا التواصل، وقد وفر "**ابن عربي**" العناصر البرزخية في مؤلفاته حيث قيد ما كتب في فهرست يحوى عناوين سعيا منه

[1]– أنظر المصدر السابق، ص268.

لجعل القارئ في تواصل مع ما جاء فيها، والملاحظ على هذه العناوين هو إحالتها على موضوع النص.

لقد أدرك **ابن عربي** أن ردة فعل المتلقي بابراز الرسالة التي يحملها العنوان قد لا تؤدي الغرض المرجو، وأن عناصر الإثارة قد لا توجد في العنوان بالقدر الكافي، فيلجأ إلى تنويع العناصر الموجهة لعملية التواصل وذلك بالاعتماد على شرح تصوراته المتعلقة بموضوع الكتاب، ونقل تلك التصورات من خلال مقدمة أو تمهيد يقوم فيه بتسجيل ردود فعله... وهي إستراتيجية اعتمدها ابن عربي، ونجدها تستجيب لمنهجية الكتابة الحديثة.[1]

يتضح أن "**ابن عربي**" تميز في كتبه بوعي منجي اعتمد فيه على البرازخ النصية لتفعيل عملية التواصل بين المؤلف والقارئ.

قدمت الناقدة مثلا على ذلك من خلال كتابه" التدابير الإلهية"، حيث أوردت مقطعا مما بدأ به الكتاب، ثم تمهيد الكتاب، ومقدمته، ثم نموذج من فهرست الأبواب، وقامت الناقدة بدراسة وشرح هذه الأمثلة، وتصل إلى أن مثل هذه البرازخ النصية تعتبر مصدرا مهما لتوجيه القارئ، وتهيئه لنوع الخطاب الذي تتعلق به، كما تحيل القارئ من خلال العنوان أو المقدمة أو التمهيد إلى طبيعة النصوص التي تتعالق مع النص.

ج- تحويل النص وإفرازاته:

تعتمد الناقدة في هذا الباب على مفهوم التحويل transformation عند **جيرار جينت** وهو" كل علاقة جامعة لنص ب (نص لاحق hyper texte) بنص سابق أ hypo texte بحيث أن النص "ب" لا يتحدث عن النص "أ"، أي أنه ينتج عنه بوساطة التحويل دون أن يذكره أو يصرح به."[2]

[1]- المصدر السابق، ص 275.

[2]- المصدر نفسه، ص 281.

هناك تفاعل بين الخطاب الصوفي والنص القرآني نتج عنه ما يسمى الاستنباط الصوفي، وقد اعتمدت الناقدة في دراسة هذه الظاهرة على مفهوم جيرار جينت للتعلق النصي، فالتصوف مجال فسيح للتفاعل مع القرآن، واستنباط المعاني والمواضيع منه، "وكأننا أمام عملية توليد للمعني، فكل معنى يحيل إلى معنى آخر، وهو بدوره يحيل إلى معاني ودلالات أخرى، وإن المستنبطات من هذه الدلالات والمعاني هي ما يمكن أن تطلق عليه المعنى اللاحق."[1]

فالمتصوف يستنبط معاني مختلفة عن المعاني التي استنبطها متصوف آخر من نفس الآية، وذلك راجع الى اختلاف أحوال التلقي، لذلك يعتبر الاستنباط فاعلية لا تكمن في خلق زيادات في المعنى فحسب، بل أداة لأحداث التفاعل بين نصوص مختلفة، والاستنباط يسفر عن إضافة في المعنى، كما ينتج عنه تغيرات أسلوبية، وفي الاستنباط يكون الاعتماد على الاختصار، أو التمطيط ما ينتج نصا جديدا من المعنى والأسلوب.

يظهر في كتابات "**ابن عربي**" التفاعل النصي حيث تلخص نصوصه كل مستويات التعالي الأسلوبي TranstyLisation التي يمكن أن يحملها النص من تصحيح فكرة أو شرح، وقد يحلل النص حتى يستنزفه، كما يتعامل أحيانا بمنتهى الاحترام لبعض نصوص سابقيه، كما نجد ابن عربي يشغل النص القرآني بكل إمكانياته اللغوية والدلالية.

إن الاستنباط لدى المتصوفة أدى إلى رواية اخبار وحكايات يهيمن عليها التماهي مع شخصيات الأنبياء في القرآن، فقد لجأ المتصرفة إلى القصص المرتبطة بأنبياء القرآن، وبالمعجزات التي انعم الله بها عليهم، فولدوا منها أشكال لا حصر لها من الخوارق، وصارت بمثابة تضخيمات للمعجزات وهذا ما نجده في الكرامات هذه القصص الأسطورية والخرافية.

[1]– المصدر السابق، ص 284.

التحول في موضوع المعجزة بتضخيمه وفق تجربة الصوفي جعل بطل الكرامة يتماهى مع النبي، ... إن هذا التضخيم الذي مورس في عالم الكرامة تجاوز المحاكاة إلى حد أنزل فيه المقدس منزلة العادي[1].

يكمن الجانب الخرافي في البطل الصوفي في جمعه بين الواقع واللاواقع، والكرامة تعبر عن الخيال الصوفي، فقد كان في التحويل الذي مارسه المتصرفة على معجزات الأنبياء نوع من المحاكاة.

تقدم لنا الناقدة عملية المحاكاة في كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى لابن عربي معتمدة مفهوم "جيرار جنيت" " للمحاكاة L'imltation عملية تحويل معقدة لنص سابق، لأنها تستوجب تمكنا- ولو جزئيا- لتقليد النص السابق"[2]، كما هو الحال بالنسبة لقصة الإسراء والمعراج التي اكتفى القرآن بالإشارة إلى إسراء النبي من مكة إلى بيت المقدس، لكن المتصوفة اهتموا بالمعراج، في اعتقادهم أن العروج إلى السماء ومشاهدة الحق التي خص بها الله رسوله يمكن أن تنسحب على بعض الأولياء.

أبدى "**ابن عربي**" في قصته قدرة كبيرة على محاكاة قصة معراج رسول الله وقد عمدت الناقدة إلى إبراز مستويات التقاطع بين القصتان، حيث تبدأ المحاكاة عند ابن عربي من خلال العنوان الذي استعاره من سورة الإسراء، والموضوع القيمي هو مناجاة الله، وكل من النصين يلتقي في اعتمادهما على الرحلة، وارتقاءهما عبر السماوات.

انتقلت الناقدة إلى طرح فكرة المعارضة باعتبارها "نوع من المحاكاة في الأسلوب حيث يقف المعارض من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته"[3]، وقد أوردت الناقدة "**آمنة بلعلى**" ما جاء به "النفري" في مواقفه وخطاباته، حيث تشتغل بنية نصوصه

[1]- المصدر السابق، ص308.

[2]- المصدر نفسه، ص313.

[3]- المصدر نفسه، ص327.

ضمن فضاء نص الحديث القدسي فجعل منه مثالا يحتذى به، فنجد المواقف والمخاطبات تحمل تعارضا جماليا ومعرفيا مع الحديث القدسي.

إن ما قامت به الناقدة "**آمنة بلعلى**" في هذه الدراسة من تحليل للخطاب الصوفي يعد عملا متميزا يفتح أفاقا لمقاربات جديدة، فقد اعتمدت الناقدة في تحليلها مصطلحات مستمدة من النصوص التراثية ذاتها، وقد ركزت على طبيعة استعمال اللغة عند المتصوفة.

قدمت "بلعلى" دراسة هامة أسهمت من خلالها في إعادة قراءة الأدب الصوفي من أجل تشكيل معرفة ووعي بالتراث الصوفي العربي، وذلك من خلال احتكامها إلى آليات السيميائية السردية ونظرية التلقي التي ساعدتها في الكشف عن موجهات الحكي، لتصل في النهاية إلى أن التصوف فكر وأدب.

5/الخطاب السنمائي:

تقدم لنا الدكتورة "**وافية بن مسعود**" دراسة حول الأنظمة السيميائية بين التسريد اللفظي والبصري في رواية يعقوبيان والفيلم المصاحب لها وهي عبارة عن دراسة في السرديات المقارنة، وقد اشغلت فيها الناقدة منذ البداية على جهازين متناسقين يقوم الأول على المقاربة النظرية، فيما يتجه الثاني نحو التطبيق على العينتين انطلاقا من هنا فإن هذا البحث يقوم على ثلاثة محاور أساسية هي التسريد والنظامين السيميائيين اللفظي والبصري، والمنهج السردي المقارن.

توضح الناقدة أن بحثها في التسريد "لا يتعلق بالكشف عن خصائص النظامين اللفظي والبصري على العموم، وإنما ينحصر في الكشف عن تفاعلها لإنتاج الفعل السردي حسب عناصر وآليات بنيته."[1]

إن ما طرحته "**بن مسعود**" في هذه الدراسة يختلف عن الدراسات السابقة، فهي تبحث في نموذجين للأنظمة السيميائية أحدهما لفظي هو الرواية والثاني بصري هو الفيلم، وهما

[1]– وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما–ط1– دار الوسام العربي، الجزائر– 2011– ص 13.

يشتركان في التعبير عن ذات الفكرة، ورغم اختلاف العينتين إلا أن المنهج السردي المقارن المتبع في الدراسة هو ما يوضح أكثر من مجال مشترك بين النموذجين.

لقد وقع اختيار الناقدة على نموذجين ينتجان محكيا معينا بإعادة تشكيل القصة من جديد، اختارت رواية "عمارة يعقوبيان" للكاتب "**علاء الأسواني**"، والفيلم المقتبس من هذه الرواية ويحمل ذات العنوان أخرجه المخرج "مروان حامد"، ورغم أن القصة ذاتها إلا أنه لكل محكي مميزاته الخاصة.

تقوم الدراسة على أربعة مباحث كبرى هي: الفعل السردي والتبئر والفضاء والزمن خصصت الباحثة لكل مبحث فصل ولم تفصل بين دراسة الرواية والفيلم، إنما كانا حاضرين معا عند دراسة كل إجراء، وبهذا تكون الدراسة موزعة على مقدمة ومدخل وخمسة فصول.

جاء المدخل بعنوان التواصل الإنساني بين الرؤية والتلفظ، حيث يركز هذا المدخل على تقصي طبيعة التعبير عن التجربة الإنسانية عبر النمطين الأكثر شيوعا وتضاربا "الرؤية " La vision و"التلفظ" L'énonciation، وكيفية امتزاجهما لإنتاج الفعل التواصلي".[1]

وقد تتبعت الناقدة وضع النمطين (التلفظ والرؤية) داخل المعتقد والفنون وأشكال العلاقات الموجودة بينهما، وكذا المفارقات المطروحة بينهما، وصولا إلى العصر الحالي، تبدأ " بن مسعود" بالرؤية باعتبارها محورا لدخول باقي التفاصيل والتي "يعتبرها "ميرلوبونتي" Merleau Ponty السبيل الوحيد للانفتاح على الوجود واكتشاف ماهيته."[2]

كذلك بحثت الناقدة في التداخل اللفظي والبصري في الأعمال الإبداعية، حيث أن الصورة والكلمة تكملان بعضهما بعضا، "فحيث تعجز اللغة تظهر الصورة، وحيث تعجز

[1]– المصدر السابق، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 26.

هذه تظهر تلك، فالتلفظ يبقى عاجزا دون الرؤية كفعل إدراكي، وتعجز الصورة عن التعبير عما هو تجريدي وغير ملموس فيدركها التلفظ."[1]

وسمت الباحثة الفصل الأول بالسردي بين النظامين السميائيين اللفظي والبصري، وهي ذات الفكرة التي طرحتها الناقدة في المدخل، وجاء الفصل الأول يعززها ويحصرها أكثر في تحديد "السردي"، حاولت الباحثة في هذا الفصل تحديد المرجعية النظرية التي تقوم عليها هذه الدراسة وخصائص المنهج المتبع في البحث "السرديات المقارنة"، كذلك بحثت في السرديات المقارنة واللسانيات وعلاقتهما بالأنظمة السيميائية، وانتقلت لتخصص المجال أكثر بالاتجاه نحو خصوصية الأدب والسينما، "وإذا كان الجميع يقر بشكل متفاوت أن الأدب لغة إيحائية تعيش على المبادئ اللسانية،... فإن الأمر بالنسبة للسينما لقي جدلا واسعا ولا يزال حاضرا في الدراسات السيميائية أو السوسيولوجية أو السرديات المقارنة، وهي إشكالية اعتبار السينما لسان أو لغة أو مجرد وسيلة تعبيرية لا ترقى إلى هذا ولا إلى ذاك."[2]

في نهاية الفصل بحثت الناقدة في إشكالية التخييلي والواقعي في السينما والرواية، وإصرارها على طرح هذه الإشكالية، راجع إلى عملها على تجاوز ربط ما تحمله رواية يعقوبيان للواقع المصري باعتبار الأدب فعل تخييلي يستخدم الواقع لكنه يتجاوزه و"تشترك السينما والأدب في اعتبارهما نمطين فنيين تخيليين يستندان على العالم الحقيقي لإنشاء عوالم موازية تمتلك قواعدها التي تمنحها التميز على هذا العالم الحقيقي، ولا يمكن المطالبة بالمطابقة بينهما."[3]

في الفصل الثاني تتناول الناقدة الهيئات السردية بين الرواية والفلم أي دراسة كيفية عمل العينتين على إنتاج هيئات تقوم بفعل التلفظ والمتلقية له مثل السارد والمتلقي والشخصيات،

[1]– المصدر السابق، ص 51.

[2]– المصدر نفسه، ص 98.

[3]– المصدر نفسه، ص 154.

فقد حاولت الباحثة معرفة الآليات التي تفعل لإنتاج السرد في الرواية والفيلم ولذلك أدرجت العديد من المقاطع من الرواية والفيلم.

من خلال البحث والتقصي عن الهيئات السردية في الفيلم والرواية "عمارة يعقوبيان" تستخلص الناقدة أن هناك تقارب في التقنيات السردية واللفظية والبصرية في تشكيل الهيئة السردية في الفيلم والرواية.

حاولت "**وافية بن مسعود**" في هذا الفصل الإلمام بجميع الهيئات السردية في الرواية والفيلم كل على حدى، لتصل في النهاية إلى أن هناك بعض الاختلاف في هذه الهيئات في كل من الرواية والفيلم نظرا لخصوصية كل منهما، فالرواية تعتمد على التسريد اللفظي والفيلم يعتمد على التسريد البصري.

بحثت الناقدة في الفصل الثالث في المنظور والتبئير في العينتين وترى أن العلاقات التي يربطها السارد بالعالم الذي ينقله هي ما سيوصلنا إلى نموذج التبئير الذي تنتجه الرواية ويؤكده الفيلم.

حددت الباحثة المفاهيم التي ستعمل بها، وأنواع التبئير والاختلافات التي يمكن أن تظهر بين الرواية والفيلم، رغم تقارب الأحداث المعروضة في العينتين، اعتمدت "**بن مسعود**" على طرح "**جيرار جينت**" حول التبئير، "الحكاية غير المبأرة وذات التبئير في الدرجة الصفر، والنمط الثاني هو الحكاية ذات التبئير الداخلي، والنمط الثالث هو الحكاية ذات التبئير الخارجي".[1]

فالتبئير من التقنيات المهمة في التشكيل الفيلمي، إذ يعد آلية لبناء الصورة فهو يظهر في الفيلم حرية واضحة حيث تتعدد وجهات النظر أكثر من الرواية التي تغلق عالمها وتحصره في وجهة نظر السارد فقط.

[1]– أنظر تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، وافية بن مسعود ص 261.

خصص الفصل الرابع لتحليل التشكيل الفضائي بين الرواية والفيلم ، يتعلق الأمر بتحليل عنصر الفضاء باعتباره مركزا لتشكيل المحكي بدأت الناقدة بالفضاء في الرواية بتحليل أبعاده والبحث عن آليات تنظيمه، ومدى أهميته في تشكيل أحداث الرواية، ثم انتقلت إلى الفضاء في الفيلم، وركزت على مظاهر تشكل الفضاء الفيلمي ، كما عرضت أنواع الفضاء السينمائي، تستخلص الناقدة أن تشكل الفضاء في الرواية يظهر مفارقة تقسمه إلى قسمين: "الجزء العلوي وهو السطح، والجزء السفلي وهو الشقق فالمفترض أن يكون أي شيء عال أكثر سموا وكل شيء منخفظا اكثر انحطاطا، لكن هذا المعطى الدلالي نجده مقلوبا هنا فالفوق هو الأكثر فقرا والتحت أكثر غنى ونفودا".[1]

توضح الناقدة في ختام هذا الفصل أن الفضاء في الرواية والفيلم متخيل، إلا أن درجة التخيل فيهما مختلفة، حيث أن الفضاء الفيلمي أكثر إيهاما بالواقعية من الفضاء الروائي، فالرواية فشلت في تشكيل البرمجة الفضائية الدالة في النص وتم إدراج الفضاء الجغرافي.

أما الفصل الخامس من هذه الدراسة فتم تخصيصه للحديث عن آليات اشتغال الزمن بين الرواية والفيلم فبحث في البداية علاقة الزمن بالنظام الروائي خصوصا الفضاء، والفعل السردي وتنظيم الأحداث انطلاقا من الأحداث المرجعية التي قسمها "جيرار جينت": الترتيب– الديمومة والتواتر، ثم تتطرق الناقدة إلى طبيعة الزمن في السينما وآليات إنتاجه، وتوضح أن السرد المتناوب صيغة مشتركة في تنظيم الأحداث داخل العينتين".[2]

كما ركز كل من الفيلم والرواية على الحاضر والعودة إلى الماضي دون الحديث عن المستقبل، لقلة نماذج الاستباق في العينتين.

إن ما قدمته الناقدة "**وافية بن مسعود**" في هذه الدراسة يعد جهدا كبيرا نظرا لخصوصية العينة المختارة للدراسة، وكذلك منهج التحليل فهناك اختلاف بين العينتين باعتبار الرواية

[1]– المصدر السابق، ص 359.

[2]– المصدر نفسه، ص 523.

نموذجا لفظيا والفيلم نموذج بصري، لكن يبقى فعل التلفظ وعملية الرؤية ينتميان إلى مرجعية واحدة هي الإدراك والتجربة الإنسانية.

توسعت الناقدة "**بن مسعود**" في كتاباتها منذ البداية في مجال السيميائية السردية، فبحثت في أنظمة أخرى من أنظمة التواصل الإنساني غير التواصل اللفظي، فكان بحثها في الصورة وأنماط اشتغال المعنى بين العناصر المكونة لها: "فلا يمكننا أن ننفي عن الصورة كونها لغة Langue فقط لأنها تختلف عن اللسان في تركيبته العامة".[1] وترى الناقدة أن المحكي داخل الشريط المرسوم يتأطر داخل بعد الفضاء بكل أحداثه وشخصياته والعلاقات القائمة بينها وبين كل العناصر السردية الأخرى فهو ليس عنصرا جزئيا، إنما هو الذي يشكل المحكي ويتحكم فيه، وفي ذات السياق تطرح الباحثة موضوع الفضاء الصورة وأدلجة التاريخ في فيلم خارج عن القانون للمخرج "رشيد بوشارب" فالفضاء أوفر المباحث السيميائية حظا في التنظير والتحليل، "ويظهر لنا الفضاء الفيلمي صورة ازدواجية لحضوره منذ البداية حيث يقع باعتباره فضاء مؤطِرًا ومؤطَرا في الآن ذاته فإذا كان البعد الزمني للفيلم يبقى ضمنيا، فإن الفضاء يظهر فيه بشكل صريح ."[2]

تطرقت الناقدة لعناصر الفضاء السيميائي، وفيلم خارج عن القانون ليس هو الواقع، إنما إعادة قراءة للواقع، فهي قراءة أخرى لتاريخ الثورة الجزائرية.

تناولت الناقدة موضوع علاقة الأدب بالسينما في مقال لها بعنوان "الأدب والسينما: ساحة صراع أم تفاعل بيني"، بحثت "**بن مسعود**" في التقنيات الروائية والسينمائية وإدراك العالم ما بين الأدب والسينما، فكل الآداب والفنون تشترك في تعبيرها عن التجربة الإنسانية ونقلها، لكن الأدب مقروئيته محدودة بالنخبة لذلك درجة تأثيره لا يمكن أن تصل إلى ما

[1]– الملتقى الدولي السادس، السينما والنص الأدبي، جامعة بسكرة– الفضاء الصورة وأدلجة التاريخ في فيلم خارج عن القانون للمخرج بوشارب– وافية بن مسعود. أفريل 2011– ص 608.

[2]– مجلة سيميائيات– وافية بن مسعود– التحليل السيميائي السردي للشريط المرسوم العدد 2– 2006– جامعة وهران– الجزائر. ص 209.

تفعله السينما، لأنها موجهة إلى الجماهير، تتساوى فيها كل الطبقات الاجتماعية."[1] إلا أن هناك تعايش بين الفنون والآداب في إنتاج القيم ومساعدة الإنسان على فهم وتقبل التغيرات الاجتماعية.

درست "**وافية بن مسعود**" سيميائية الون واستراتيجية الدلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع، حيث ترى الناقدة أن اهتمام السيميائية باللون نابع من البرمجة البصرية لما تراه الذات الفاعلة، وحسب إدراكها ستتم قراءة المعطيات وفق استراتيجية معينة، "وأن وجود الألوان داخل الرواية يرتبط منذ البداية بهاجس السارد في محاولة خلق إيهام بالواقعية، فيدرج الأشياء ويقوم بتلوينها لتحفيز ذاكرة القارئ ورد فعلها للتواصل مع العناصر النصية".[2] ما يعني أن حضور اللون في العالم الحكائي ليس اعتباطيا إنما جاء ليقول ما خفي في النص بتسلط الضوء على زاوية من هذا المجتمع.

كما قدمت "**بن مسعود**" مقاربة نظرية للسرديات المقارنة بعنوان السرديات المقارنة المرجعيات والمفاهيم، أين تم عرض المرجعيات التي كانت خلف ظهورها، وتناولت الفروع الثلاثة للسرديات السرديات الأدبية والسرديات العامة، السرديات المقارنة، هذه الأخيرة التي تقوم على مقارنة الأنظمة السيميائية المرتبطة بفاعلية حضور السرد فيها، وترى الناقدة أنه "يكون على المشتغل في حقل السرديات المقارنة أن يتجنب المغالظة التي يمكن أن يقع فيها أثناء إقامة المقارنة بين الرواية والفيلم هو أن يتساءل إذا كان الفيلم بقي وفيا أو لا للرواية ولماذا".[3] لأن هذا السؤال مغالطة، فالمخرج يتصرف في النص المقرر للفيلم حيث يضيف ويحذف أو ينتقي ويطور حسب قناعته.

---

[1]– المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب– التعددية الثقافية في اللغة والأدب– جامعة الزيتونة الأردنية– وافية بن مسعود– الأدب والسينما ساحة صراع أم تفاعل بيني– 2015–2016– ص 124.

[2]– إنسانيات– وافية بن مسعود– سيميائية اللون واستراتيجة الدلالة في رواية أهل البياض، العدد 67– جانفي مارس 2015 وهران– ص 23.

[3]– مجلة كلية الآداب واللغات– جامعة– محمد خيضر بسكرة– وافية بن مسعود– السرديات المقارنة المرجعيات والمفاهيم، العدد 18، جانفي 2016 ص 328.

إن مجال بحث "**وافية بن مسعود**" من خلال مقالاتها ومؤلفاتها مجال متميز قليلون هم من بحثوا فيه، وتسلط الضوء على شكل من أشكال التعبير المعاصر وهو السينما التي تفتح الأفاق لفهم وإدراك المحكي بشكل مختلف، فالسرد في الأدب حكر على النخبة في حين السينما للجماهير، وهذا ما يجعلها أكثر أشكال السيميائية تعبيرا من خلال الصورة.

6- كتابات الناقدات الجزائريات باللغة الفرنسية:

لم تقتصر كتابات الناقدات الجزائريات على اللغة العربية فقط، بل نجد لهن كتابات باللغة الفرنسية في مجال النقد من بينهن **زينب علي بن علي**،" **كريستيان عاشور**"، " **دليلة مرسلي**"، **نجاة خدة**"، " **بيضا شيخي**"، " **سيمون رزوق**"، وغيرهن كثير، وقد تم جمع مقالات الناقدات وترجمتها إلى اللغة العربية في كتب منها، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، وهو عنوان شبيه بعنوان مقالة " لبارت" مدخل إلى التحليل البنيوي المحكي، إضافة إلى كتابات " مدخل إلى السيميولوجيا" نصوص " **لدليلة مرسلي**"، وأخريات قام الأستاذ **عبد الحميد بورايو**" بترجمتها بدافع تعميم الفائدة للباحثين وتمكينا للمبتدئين من كسب المبادئ الأساسية لهذه الفروع المعرفية، كذلك نجد كتاب، " دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي"، ترجمة **تسليم قسطون**" والملاحظة على هذه الترجمات أنها جاءت متأخرة نسبيا، كما أن هناك تفاوت في العناية بهذه النصوص، وقد يكون الأمر عائد إلى مرونة هذه النصوص وقابليتها للترجمة، فلا بد لمن يترجم هذه النصوص أن يتمتع بالثقافة والاطلاع الواسع وأن يمتلك جهازا مفاهيمها واصطلاحيا ثريا، فأغلب هذه الجهود النقدية هي نتيجة تظافر جهود ناقدين أو أكثر نظرا لصعوبة المهمة في هذا المجال.

إن ما قدمته "**دليلة مرسلي**" وزميلاتها في كتاب " مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص" جمع بين آليات المنهج البنيوي والسيميائي على مستوى التنظير والتطبيق، وقد تناولت الناقدات في إحدى المقالات الشخصية عند فليب هامون" وتوضيح الناقدات أن مقترحات

هامون " أسهل منالا وأكثر فائدة من أجل تحليل الأشخاص في نص من قائمة كلاسيكية، من جهة أخرى ثم ضبطها انطلاقا من نص زولا"[1]

يلاحظ القارئ أن مادة الكتاب موجزة يطغى عليها الاقتصاد اللغوي فلا نجد فقرات شارحة للمفاهيم، وإن كان النص بحاجة لذلك، باعتبار أن الأفكار التي تناولتها الناقدات جديدة وتحتاج إلى الشرح، إضافة إلى عدم ضبط اللغة، وقد يكون ذلك عائد إلى خلل في الترجمة خاصة فيما تعلق بعودة الضمائر، وقد يعود السبب إلى جهل بعض الناقدات للغة العربية وعدم التمكن منها.

ثم تطبيق مقترحات " **فليب هامون**" في دراسة بعنوان " تطبيق مقترحات هامون بالنسبة للشخصية، صيف افريقي **لمحمد ديب**"[2]. وقد كشفت قراءة الناقدات لمكون الشخصية في هذه الرواية عن كثرة الشخصيات الثانوية التي تسير الأحداث، وهذا يعتبر مبالغة بالنسبة للكتابة الواقعية حسب رأي الناقدات، كما كشفت هذه القراءة عن غزارة الشخصيات المسماة سواء كانت بأسمائها أم بأسماء عائلاتها مما ينتج عنه اضفاء الطابع الواقعي على النص.

استعانت الناقدات بجدول الوظائف الذي جاءت فيه جهود " **فليب هامون**" وتم تطبيقه على شخصيتين هما (زكية وجمال) وتوصلن إلى أن " الشخصيات التي يجري التركيز عليها لا تسيطر على قدرها"[3].

إن المتتبع لهذه الدراسة يجد أنها ركزت بشكل كبير على مشكلة البطل (تعيين الشخصية الرئيسية)، وتكاد تهمل الموضوعات الأخرى رغم أهميتها، لذلك يمكن القول أن القراءة جاءت لتعالج موضوع تحديد أهمية الشخصيات في النص بواسطة تطبيق جداول هامون التي طبقها لقراءة النص ألإبداعي "لاميل زولا".

---

[1] – دليلة مرسلي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، 1985، ص 99.

[2] – المصدر نفسه، ص 14.

[3] – المصدر نفسه، ص 118.

رغم ما جاء في القراءة النقدية من ارباك على مستوى الأسلوب اللغوي، وعلى مستوى الإيجاز الذي يقود إلى غموض دلالة النص، إلا انها تعتبر من الدراسات النقدية العربية المبكرة التي تناولت موضوع الشخصية وفق مقترحات" فليب هامون" لتكون فاتحة مبكرة في ميدان الدرس السيميائي للشخصية القصصية.

يبدو أن الاطلاع المباشر على المنجز النقدي العالمي الحديث ولا سيما النقد الفرنسي كان وراء هذا العمل الرائد في النقد العربي السيميائي السردي، بحكم أن الناقدات يعملن في الحقل النقدي فهن مدرسات في فرع اللغة الفرنسية في جامعة الجزائر، وهذا الأمر يأتي مصداقا لما ذهبنا إليه، من أن ريادتهن تأتي من اطلاعهن المبكر على المنجز السيميائي الفرنسي، وأن ضعف الأسلوب اللغوي يعود لضعف إلمامهن باللغة العربية، والذي ادى إلى الإرباك اللغوي فضلا عن الانجاز الغامض المتولد منه.

على الرغم من اهمية هذا المنجز النقدي إلا أن الدارسين قليلو الإلتفات إليه وذلك راجع إلى عدم الدقة في استعمال المصطلحات وصعوبة فهم بعض المقاطع نظرا للضبابية التي تكتنفها، إضافة إلى جمع الباحثات لأكثر من اتجاه في السرديات في اطار واحد، ما احدث نوعا من الإرباك لدى المتلقي.

في كتاب" دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي"[1]، ضم ثمانية مقالات لثلاثة عشر استاذة من جامعة الجزائر في قسم اللغة الفرنسية، قام "**سليم قسطون**" بجمعها وترجمتها في هذا الكتاب الذي يستجيب لوعي منهجي يسعى لاستعادة التراث السلفي ثم تقييمه بدقة وصرامة، ونجد بعض المقالات اشتركت في انجازها أكثر من استاذة، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مقال بعنوان" كتابات وثقافات بقلم زينب علي بنعلي، كريستان عاشور، ماري فرنسواز سيتور وسيمون رزوق"[2]، توضح الناقدات أنهن من خلال

[1] – دليلة مرسلي وأخريات – دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي، تر: سليم قسطون، دار الحداثة_ بيروت_ ط2، 20002.

[2] – المصدر نفسه، ص 59.

هذا المقال يطمحهن" إلى تقديم أربع روايات جزائرية حديثة ناطقة بالفرنسية ورسم بعض مجالات القراءة الكفيلة بتوجيه اكتشافها والكفيلة خاصة بأطلاق التفكير حول هذه الناحية من الانتاج الأدبي في بلادنا"[1]، حيث تحاول الناقدات تسليط الضوء على هذا النوع من الانتاج الأدبي في الجزائر.

كذلك نجد مقال أخر بعنوان" المذهب الشعري عند يشير الحاج علي تشاركت في كتابته ميراي خيضر ونجاة خدة"[2].

والملاحظة على هذه الترجمة أنها غير دقيقة في استعمال المصطلحات وهناك بعض العبارات التي تستعصي على الفهم حيث لا يوجد انسجام في اللغة، لكن يبقى هذا العمل اسهام رائد في مجال النقد يرجع إليه الباحثون والدارسون في هذا المجال.

نجد كتاب" مدخل إلى السيميولوجيا نص _ صورة" وهو عبارة عن اربعة مقالات **لدليلة مرسلي** وأخريات قام الأستاذ " **عبد الحميد بورايو**" بجمعها وترجمتها تحت هذا العنوان، وتتميز بكونها دروس ألقيت على طلبة جامعة الجزائر قسم اللغة الفرنسية وهذا ما يفسر هيمنة الطابع التعليمي عليها، والبساطة في بيان المبادئ الأساسية للسيميولجيا، ويؤكد المترجم في مقدمة الكتاب على أنه يريد من خلال هذه الترجمة " المساهمة في كسر الحواجز القائمة بين الدراسات الأدبية باللغة العربية ومثيلتها باللغة الأجنبية في الجامعة الجزائرية، وتمكين الطلبة في معاهد العلوم الانسانية والآداب من بعض المبادئ الأولية لهذا الفرع الوليد من فروع البحث الأدبي والثقافي" [3]، ويمكن لهذه الدروس أن تفيد جميع الدارسين المعنيين بدراسة نظام الدلائل، والباحثين عن مناهج مناسبة لتحليلها، ويقر المترجم " بورايو" في مقدمة لهذا الكتاب بصعوبة استعمال وانتقاء " المصطلحات التي مازالت تعاني من

[1] – المصدر السابق، ص 59.

[2] – المصدر نفسه، ص 123.

[3] – دليلية مرسلي وأخريات، مدخل إلى السيميولوجيا (نص صورة) تر: عبد الحميد بورايو ديوان المطبوعات الجامعية_ 1995_ ص 07.

الإضطربات في الترجمات والتأليفات باللغة العربية رغم قلتها، وقد توخينا أن نختار منها ما يبدو لنا منها الأنسب والأكثر شيوعا والأقرب إلى الدلال الأصلية".[1]

جاء أول مقال بعنوان مفاهيم أولية عن السيميولوجيا **لدليلة مرسلي**، طرحت فيه الناقدة الأصول للسيميولوجيا بداية من جهود ش_ ساندر بيرس، ثم ' الظهور الحقيقي للسيميولوجيا في شكل العلم الذي نعرفه اليوم"[2] على يد فرديناند دوسيسر، وقامت الأستاذة بشرح سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، وافتراضات وإضمارات في تنوع الدلالة.

أما المقال الثاني **لدمارك بوفات** خطاب قصة تناولت فيه التمييز بين القصة والخطاب، وتحليل القصة ومظاهر الخطاب، و"تقديم درس عن القصة والخطاب لطلبة قسم اللغة الفرنسية في السبعينات يدل على مواكبة أكيدة لهذه الفروع البحثية الجديدة، وعلى اتصال مستحكم بما ستجد فيها من تطوير وتعديل، وهذا ما يفسر تقدم الدراسات عندنا في أقسام اللغات الأجنبية والفرنسية بوجه خاص على الدراسات العربية"[3]، وفي هذا المقال تناول ثلاث نقاط أساسية أول نقطة هي التمييز بين القصة والخطاب، والنقطة الثانية هي تحليل القصة أين تؤكد الأستاذة " **مارك بوفات**" في بداية هذا القسم على بعض الملاحظات أولها أنه " يعود تاريخ بدايات تحليل القصة إلى العشرينات من هذا القرن، غير أن موضوع القصة لم يصبح موضوعا حقيقيا للتحليل إلا حوالي الستينات مع نمو التحليل البنيوي"[4]، أما الملاحظة الثانية هي أن يكون تحليل القصة محايدا تماما، وعرضت الأستاذة التحليل الوظائفي للقصة عرضا تاريخيا بداية بجهود " بروب" ثم " كلود بريمون" وصولا إلى جهود " بارت" في هذا المجال، ثم جهود " **تزفيتان تودوروف**" .

[1] – المصدر السابق، ص 7.

[2] – المصدر نفسه، ص 11.

[3] – سليمة لوكام – تلقي السرديات في النقد المغاربي– ص 208.

[4] – دليلة مرسلي واخريات– مدخل إلى السيميولوجيا ص 41.

تتناول في النقطة الثالثة والأخيرة " مظاهر الخطاب"، وما يطرحه تصنيفه من عقبات تخص سمات التلفظ وأخرى تخص التنافر السردي حيث " تتمثل دراسة التنافر السردي في الانزياحات الحادثة بين الأحداث المروية والطريقة التي تروى بها" [1].

ويمكن القول أن هذا الدرس جاء لمساعدة المبتدئين على تحصيل المعرفة.

في الدرس الثالث تناولت صاحبته " **جان موطيت**" اسهام السيميولوجيا في بعض المفاهيم اللسانية المطبقة على السينما بحثت الأستاذة في هذا الدرس خصوصيات السينما التي تحولت إلى السردية" اكتسبت خصائص لغة، كونت لنفسها عددا من التجسيدات figures الخصوصية"[2] فتجسيد رواية أو قصة عبر السينما له خصوصية.

جاء الدرس الرابع بعنوان الشروط الاجتماعية والاقتصادية لإنتاج السنن للأستاذة "**فرنسوا شوفالدون**" توضح في ملاحظات أولية لهذا الدرس أن " موضوع هذا الجزء من الدرس هو اقامة نقاط التقاطع بين هذه الأبحاث في مجال محدد قصدا، ومنجزات تتداخل معها سوسيولوجيا الانتشار الثقافي"[3]، وتقصد بهذه الأبحاث تلك التي تناولت التمييز بين سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، القصة والخطاب، التماثل البصري والتشابه.

ومن الملاحظة أن المترجم كان حريصا على تثبيت عناوين الأعمال الأدبية التي أحال عليها صاحب العمل بلغتها الاصل، وقد التزم "**بورايو**" بما ورد في هذه الدروس حرفيا دون تعديل أو تحوير، رغم اقتداره وسعة مدركاته، وتمكينه في هذا المجال، وهذا يدل على روح الأمانة العلمية التي يتمتع بها المترجم " **بورايو**".

[1] – المصدر السابق، ص 58.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

[3] – المصدر نفسه، ص 106.

رغم ما قدمته الأستاذات في مجال الدراسات النقدية باللغة الفرنسية إلا أن الكثير منها يقى بعيدا عن متناول الدراسين الباحثين الذين يسعون للاستفادة منها، وذلك لضآلة الجهود الترجمية في هذا المجال المعرفي.

نستخلص مما سبق ما يلي:

– تنوع أشكال النثر التي قامت الناقدات بدراستها فنجد الرواية، القصة، قصص الأطفال، النثر الصوفي (المناجيات– الرؤيا المخاطبة– الكرامة).

– اختلاف المناهج التي اعتمدتها الناقدات في الدراسة فنجد آليات السيميائية السردية خاصة ما قدمته مدرسة باريس (غريماس، جرار جنيت)، الموضوعاتية، نظرية التلقي، التأويلية، كما نجد قراءات حرة لا تعتمد منهجا معينا للتحليل.

– اشتغلت الأصوات النقدية الجزائرية على مدونات مختلفة منها الحديثة كما هو الحال في دراسات **شادية شقروش** حول الرواية والقصة السعودية المعاصرة و"**سليمة لوكام**" في متون وهوامش، كذلك "**لعريط**" اشتغلت على الرواية المغاربية المعاصرة، كما كان للنصوص التراثية حضور في دراسات الناقدات الجزائريات مثلما هو الحال عند "**نادية بوشفرة**" في قصة الأرنب والأسد المتضمنة في كتاب كليلة ودمنة، و"**نبيلة زويش**" في تحليلها لقصة الطوفان من ملحمة جلجامش، وحضور النثر الصوفي في دراسة "آمنة بلعلى" تحليل الخطاب الصوفي.

– حضي الأدب السعودي (الرواية والقصة) باهتمام الناقدة "**شادية شقروش**" فكان حاضرا في دراستها سيرورة الدلالة وانتاج المعنى.

– جاءت دراسة "**آمنة بلعلى**" للخطاب الصوفي نظرا لغياب اهتمام واضح بالنثر الصوفي من منظور منهجي حديث، رغم ما قدمه علم السرد من إمكانيات هائلة للاقتراب من مختلف أشكال السرد في العالم، فكان أملها من خلال هذه الدراسة اعادة قراءة الأدب الصوفي من أجل تشكيل معرفة ووعي جديد بالتراث العربي.

– حظيت آليات السيميائية السردية التي عرضتها مدرسة باريس السيميائية باهتمام الأصوات النسوية النقدية الجزائرية، لاسيما أطروحات غريماس وفليب هامون وجيرار جنيت، حيث سجلت حضورا قويا في مقاربة النصوص السردية.

– نلاحظ تباين في دقة الدراسات النقدية من ناقدة إلى أخرى تبعا للتراكم المعرفي ادى كل ناقدة خاصة في مجال السيميائية السردية.

– دراسة "**نادية بوشفرة** "حضر فيها المنهج بكل رموزه في مقدمتها التنظيرية ،ولا سيما جهود غريماس وبارت.

– "**سليمة لوكام**" في متون وهوامش كان تحليلها خليط من وجهات نظر شتى ، وكأنها تريد العودة إلى اسطورة النقد التكاملي.

– أغلب الدراسات ومعظم الجهود التي تم انجازها كانت قد ولدت في الجامعة أولا فقد أبصرت النور فيها وتخلقت في احضانها وأثمرت في نواديها، وهذا لا يعني تجريد الباحث الأكاديمي الجامعي من صفة الباحث، بل ذلك يعزز وضعه ويثبته على الأرضية التي ينتصب عليها.

الفصل الثالث:

تطبيقات الناقدات الجزائريات في الخطاب الشعري

1- الخطاب الشعري الجزائري:

أولا- مقاربة سيميائية في ديوان مقام البوح.

ثانيا- تأويل النص الشعري مديح الاسم من ديوان مقام البوح.

ثالثا.- قراءة في الخطاب الشعري النسوي الجزائري.

2- الخطاب الشعري العربي:

أولا- تجليات الحداثة في الخطاب الشعري التونسي المعاصر.

ثانيا- مقاربات موضوعاتية في الخطاب الشعري.

ثالثا- قراءة سيميائية في الخطاب الشعري السعودي المعاصر.

رابعا- وضع التلقي في الخطاب الشعري الصوفي.

الشعر فن بارز في تاريخ الأدب العربي منذ قديم العصور، وهو كلام موزون مقفى يحمل معاني لغوية تؤثر في المتلقي، وأي كلام لا يعتمد على الوزن والقافية لا يصنف ضمن الشعر، كما يمكن تعريف الشعر على أنه مجموعة ألفاظ مرتبة بطريقة ما على قواعد الوزن والقافية بحيث تكسبه حلة جميلة.

اهتم العديد من النقاد منذ القديم بالخطاب الشعري فوضعوه تحت المجهر بالدراسة والتحليل، وكان مركز اهتمام الحداثة الشعرية يتجلى في تحويل الاهتمام من الشاعر والمجتمع والتاريخ إلى الشعر.

أما في الدراسات النقدية المعاصرة فقد أصبحت مقاربة الشعر تراوح مكانها، نظرا للتركيز على المدونات السردية، حيث ظهر علم السرد كراع لهذا النوع من النصوص، رغم ذلك رفعت السيميائيات لواء دراسة الخطاب الشعري، لهذا نجد العديد من الأصوات النسوية النقدية الجزائرية التي تناولت الخطاب الشعري بالدراسة والتحليل وفق آليات المنهج السيميائي وغيره.

1- الخطاب الشعري الجزائري:

اولا- مقاربة سيميائية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي:

تقدم لنا الناقدة **شادية شقروش** في كتابها "سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي". دراسة سيميائية لديوان مقام البوح، وهي عبارة عن رسالة ماجستير، وعللت الناقدة اختيارها لهذا الديوان لاعتبار أن صاحبه شاعر جزائري من فترة معاصرة، كما أن المقاربة السيميائية للنصوص الشعرية لها خصوصية، إضافة إلى أن جل الدراسات اهتمت بالسرد، وقد اعتمدت الناقدة في دراستها هذه على المنهج السيميائي.

تقول الناقدة: " يحتاج هذا النوع من الأبحاث زادا معرفيا ورؤية منهجية تتطلب الحذر واليقين، وسأحاول أن أغوص إلى أغوار دراسة العنوان وكيفية تشظيه، والعناوين الفرعية، ثم دراسة المتن ببعديه البلاغي والإيقاعي، ثم دراسة الفضاء النصي ومكوناته".[1]

طرحت الناقدة في التوطئة جملة من القضايا المتعلقة بالعلامة في التراث باعتبارها منطلقا تعتمد عليه المناهج الحديثة في استنطاق النصوص الأدبية، كما أشارت الباحثة إلى أهمية العلامة وكيفية استثمارها في التواصل، وكيف كانت اللغة هي المهيمنة في الحقول المعرفية، كما بينت أن السيميائية حققت نتائج جيدة من خلال تفاعلها مع مختلف المناهج النقدية لتشكيل رؤية تحاول أن تحيط بالنص الإبداعي من جميع النواحي.

عرجت الناقدة على أهم النقاد العرب الذين تناولوا الخطاب الشعري بالدراسة والتحليل ومن أهمهم "**فضل تامر**" في كتابه "اللغة الثانية" ونجد "**نور الدين السد**" في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب الجزء الثاني" حيث يذكر جل المقاربات التي تناولت النص الشعري، وجدير بالذكر أن هذه المقاربات في مجملها تعالج قصيدة متفرقة لشعراء متعددين..

وتشير الناقدة إلى أننا نجد إشارات عند "**محمد مفتاح**" و"**عبد الله الغذامي**" حول العنوان، وإن كانت إشارات طفيفة، أما نظام الفواتح والخواتم فإن الدراسات العربية خالية من مثل هذا النوع من الدراسات.

تهدف الناقدة من خلال هذه الدراسة إلى استجلاء ما خفي من النص من خلال المرور بالمستوى البنيوي ثم تتدرج نحو العمق وفق ما تقتضيه طبيعة النص.

اعتمدت الناقدة "**شادية شقروش**" منهجية الدمج بين النظري والتطبيقي، حيث أدرجت في كل فصل بعض المفاهيم لتعقبها بالتطبيق المباشر.

تبدأ الناقدة في الفصل الأول "استراتيجية العنونة" بالجانب النظري من خلال تعريف العنوان وأنواعه ووظائفه، حيث تدرج التعريف اللغوي للعنوان ثم الاصطلاحي، فقد أخذ

[1] – شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، ص04.

العنوان حيزا هاما من الاهتمام من طرف النقاد بعد ظهور المناهج النصانية "حيث أولت السيميائيات أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها".[1] فالعنوان عتبة من العتبات التي تعرض العمل الأدبي على القارئ، كما يعتبر علامة سيميائية يمكن تفكيكها كنص مستقل، وقد استفادت الدراسات العربية التي تناولت العنوان من الدراسات الغربية من ناحية التنظير والتطبيق.

تنتقل الناقدة الى رصد أنواع العناوين، فكانت البداية بالعنوان الرئيس "وهو العنوان الذي يتصدر الكاتب صعوبة في صياغته".[2] فيكون العنوان الرئيس هو أول ما يقع عليه المتلقي، لذلك على المؤلف أن يختار العنوان الرئيس بعناية وحذر.

أما النوع الآخر من العناوين هو العنوان الفرعي" يتكون من العنوان الجزئي، والعنوان المزيف، والعنوان الجاري، أما الأول فهو عبارة عن تلك الكتابة التي تكون أقل سمكا من العنوان الرئيسي وتتموقع تحته،... أما العنوان المزيف (FAUX TITRE) فهو عنوان بسيط يقع على أول الورقة رقيقة من الكتاب بغض النظر عن العنوان الموجود على ورقة التجليد السميكة، ... أما العنوان الجاري وهو العنوان الفرعي المطبوع في أعلى الصفحة أو في أسفلها، فهو أيضا عملية تفكير للعنوان في كل صفحة".[3]

وعن الوظائف التي يؤديها العنوان ترى الناقدة أنه يؤدي دورا هاما باعتباره بداية لولادة النص، وقد استفاد النقاد من الوظائف السنة التي جاء بها "رومان جاكبسون" (الانفعالية، الانتباهية، الجمالية، والمرجعية، والميتالغوية، والافهامية)، وأضافوا إليها وظائف أخرى:

- الوظيفة التعينية أو التسمية.
- الوظيفة التحريضية.

[1] – المصدر السابق، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص: 31.

[3] – المصدر نفسه، ص32.

- الوظيفة البراغماتية.
- الوظيفة التأثيرية.

تطرح الناقدة في الجانب التطبيقي مجموعة من أسئلة تخص العناوين من حيث تموقع عناوين مقام البوح ووظائفها، وفيما تكمن شعريتها؟

تشير الباحثة "**شقروش**" إلى شعرية العنوان، فترى أن مقام البوح العنوان الرئيسي يحتضن سبعة عشر عنوانا فرعيا، فهو مثل حكاية شعرية، ثم تنتقل إلى تحليل هذا العنوان الرئيسي "مقام البوح"، حيث يتأسس هذا العنوان على عذاب الكتابة وبوح الأبجدية التي يطلعنا من خلالها عبد الله العشي على عالمه الخاص وبلغته الترميزية السهلة الممتنعة، حيث يتشكل هذا العنوان من اشارتين دلاليتين الأولى "مقام" وتحيل على معنى لغوي بمعنى الإقامة، ومعنى صوفي بمعنى العبادة، أما البوح فعادة ما يكون بين اثنين "فمقام البوح كمقام التوبة ومقام الورع ومقام التوكل".[1]

زادت العناوين الفرعية من تشظي المعنى، ما جعل النص يقسم إلى مقاطع صغرى، وقد صار المعنى مبعثرا على ثنايا النص، ينتظر قارئا، يكتشفها، تقوم الناقدة بتحليل العناوين الفرعية المتضمنة في الديوان رغم أن كل عنوان من العناوين الفرعية مستقل بقصيدة، والبداية كانت "أول البوح" حيث يبدوا هذا العنوان بسيط المظهر، فكلمة أول تعني الترتيب، وكلمة البوح تعني الاعتراف، أما عنوان "تجاوب" فيوحي بالتفاعل بين الأنا والآخر، وعنوان "افتتان" يبحث الكاتب عن زمام الكلمة والافتتان بسلطان الكلام. و"أجراس الكلام" توحي بأن للكلام أجراس يريد من خلالها أن يسمع صوته للشاعر وعنوان "احتفال الأبجدية" يوحي كلمة احتفال بالفرح أما كلمة الأبجدية فتكسر "أفق الانتظار"، حيث قام الشاعر بأنسنة الأبجدية التي تحتفل بفوزها لأن الشاعر اختارها لتشكل قصيدته.

[1] – المصدر السابق، ص36.

وعنوان "حرائق الفنون" توحي بالنار، أما "قمر تساقط في يدي" فيبدو هذا العنوان طويل، وهي جملة تامة المعنى لكنها غير منطقية. وتستمر الناقدة في تحليل عناوين باقي القصائد (العودة من وراء الماء، لا تصمتي، بهجة، القصيدة، نشيد الولة، الغياب، التآويه، أيها الشعر، السر، مديح الاسم).

تخلص الباحثة إلى أن هذه العناوين تتضمن ازدواجية أساسية هي (المرأة والقصيدة) وعبرها تنفتح معاني الغواية والفتنة وصولا إلى قمة اللذة عندما ترتبط المرأة بالشيطان والقصيدة، كما تستخلص أن "عناوين الشاعر تحمل في طياتها الوظيفة الإغرائية، إذ يتمتع العنوان الرئيس "مقام البوح" بالوظيفة الجمالية فهو بمثابة النص المضغوط والخطاب المصغر الذي يبث إشاعاته على الديوان برمته".[1]

تقوم الباحثة في الفصل الثاني بتعريف الفواتح والخواتم والتأصيل لوجودها في التراث العربي، " حيث تلعب الفاتحة دورا استراتيجيا حاسما لكونها منطقة انفتاح على النص الغائب كما أنها تحقق الكون التخييلي، وتقوم الخاتمة بدور معاكس إذ تعمل في أحايين كثيرة على غلق الفضاء التخييلي"،[2] ما يعني أنا الفاتحة كالخاتمة إلا أن الفاتحة تأتي قبل الكلام والخاتمة تأتي بعده , والفاتحة النصية تحقق الاتصال مع قارئ واقعي فهي بداية الكلام.

تندرج دراسة الفواتح والخواتم ضمن الدراسات الحديثة في النقد المعاصر، وتستنتج الناقدة أن الفواتح والخواتم تؤدي دور المنبهات لذهن القارئ، كما تبين الناقدة وظائف الفواتح النصية التي تعد عتبة أولى توصلنا بالنص من خلال الوظيفة التنظيمية والوظيفة الإغرائية والوظيفة الإخبارية.

تقوم الناقدة أيضا بتعريف عدد من الوظائف المهمة التي تتمركز حولها فواتح السور القرآنية وهي:

[1] – المصدر السابق، ص64.

[2] – شادية شقروش، سيمياء الخطاب الشعري، ص71.

– **الوظيفة الانتباهية التأثيرية:** وفيها تتمتع كل من الفاتحة والخاتمة بوسائل تثير انتباه القارئ.

– **الوظيفة التناسبية:** كأن تكون الفاتحة مناسبة للخاتمة.

– **الوظيفة التعاضدية:** وتتمتع بها كل من الفاتحة والخاتمة .... وهي تشبه في الشعر بيت حسن التخلص.

– **الوظيفة التنظيمية:** وتتمثل في بدء النص وتعيين نقطة انطلاقه.

– **الوظيفة الإغرائية:** تتمتع الفواتح النصية أيضا بوظيفة جلب اهتمام المتلقي وأسره.

– **الوظيفة الإخبارية:** وتتمثل في القيام بعملية بناء كون تخييلي يستطيع أن يتحرك فيه المتلقي مع الشخصية الساردة سواء أكان رواية أم شعرا.

– **الوظيفة الدرامية:** وتتمثل في عملية الدخول في الحدث، والشروع في الحكاية أي الدخول في صميم الموضوع دون تمهيد.[1]

تعمد الناقدة "**شادية شقروش**" إلى الإفاضة في شرح شعرية الفواتح والخواتم، حيث تحلل جملة الشاعر عبد الله العشي (أوقفني في البوح يا مولاتي)، إذ ترى أن هذه الجملة تؤدي دورا استراتيجيا حاسما في توجيه النص، كما أن هذه الفاتحة النصية تقوم بتضليل المتلقي بما تحمله من انزياح وعدول.

أما الخاتمة النصية فتأتي لتمارس علينا سلطتها الإغرائية (مولاي فاغفر لي/ فإنني في الحضرة الكبرى/ لا أمتلك ...) توحي هذه الخاتمة بالتذلل والعبودية والدعاء، لتضعنا في قداس مفعم بالنبرة الصوفية، فتتبدى الخاتمة الجزئية المنفتحة على فواتح نصية في قصائد أخرى مرتبطة بها دلاليا، تشي بها نقاط الحذف وبياض الصفحة.[2]

[1] – المصدر السابق، ص 75–76–77–78.

[2] – المصدر نفسه، ص85.

كما تقارن الباحثة بين الفواتح والخواتم من خلال تمثيلات ابتداء الشاعر للعتبات الأولى، وقد قامت الناقدة بالشرح والتحليل لشعرية الفواتح والخواتم لكل قصيدة على حدى من قصائد الديوان.

قدمت "**شادية شقروش**" رسما توضيحيا يمثل مسلسل القصائد وترابط فواتحها بخواتمها من خلال دوائر متسلسلة بمثل كل طرف فيها الفاتحة والخاتمة لكل قصيدة، وكأنها "مبنية على مبدأ التوتر، حيث خلقت شبكة مدهشة من الإشعاعات المنتشرة عبر جسد اللغة المتوهجة لتضيئ ظلمة الديوان، فتبدو القصائد كأنها دوائر تتصادم نهاية طرفيها ثم تنغلق بوهج مثير يمنحها خصوصيتها وتفردها".[1]

في الفصل الثالث من الدراسة الموسوم بـ "بلاغة المتن" تشير "**شادية شقروش**" إلى أهم المراحل التي يتعرض لها محلل الخطاب الشعري وأصعبها، وبخاصة الخطاب الشعري لما يتميز به من معان خارقة تجاوز المستوى اللغوي العام، كما تبرز تمفصلات النص الكبرى ضمن حقول السيميائي التي تسهم في انسجام النص وتماسكه، وتتدرج مقولة التشاكل والتناص ضمن هذه التمفصلات.

عرضت الناقدة الجانب النظري فيما يخص التشاكل، حيث اهتمت الدراسات اللغوية قديما وحديثا بهذا المفهوم، "ويعتبر غريماس أول من نقل مفهوم التشاكل ISOTOPIE في الدراسات المعاصرة من ميدان الفيزياء والكيمياء إلى ميدان التحليل الدلالي L'analyse semontique ومنذ ذلك الوقت تلقفه التيار السيميائي مفهوما اجرائيا لتحليل الخطاب".[2]

رصدت الناقدة تشاكلات الديوان من خلال البنية العميقة للديوان ابتداء من العنوان الرئيسي، حيث يتشاكل مقام البوح مع مقامات الصوفية، وهذا التشاكل يجعلنا نقرأ الديوان

[1] – المصدر السابق، ص119.

[2] – المصدر نفسه، ص126.

الصوفي، إذ تتشاكل حروف البوح مع حروف الحب، وبالتالي يشاكل مقام البوح أعلى المقامات الصوفية وهو مقام المحبة.

ترصد الناقدة التشاكلات الموجودة في قصائد الديوان كل واحد على حدى، وتوضح أن المرأة تتشاكل عدة تشاكلات وهي:

- تشاكل المرأة/ السفينة.
- تشاكل المرأة/ الكتابة.
- تشاكل المرأة/ القبيلة.

ويتضح من خلال البحث في موضوعة التشاكل أن موضوع المرأة طاغي على الديوان حسب التيمات البارزة، وهي مرغوبة وراغبة وموضوع الجنس، وموضوع الكتابة، وموضوع الشعر، وموضوع القصيدة، وموضوع الماء.[1]

أوردت الناقدة جدولا يحتوي التشاكلات المذكورة والتي تمثل لحمة متماسكة من أول الديوان إلى آخره، ما يؤكد أن الديوان نص واحد.

تطرقت بعد ذلك "**شادية شقروش**" لموضوعة التناص في ديوان "مقام البوح" باعتباره آلية من آليات الكشف المهمة التي تبحث في طبقات النص أي التراكيب الطبقية (نصوص تاريخية، فكرية، فلسفية، اجتماعية، ميثولوجية،.....)، كما أوردت الناقدة مستويات التناص.

- التناص الذاتي: وهو العلاقات التي تعقدها ابداعات الكاتب بعضها مع البعض.
- التناص الداخلي: وهو التداخلات التي تعقدها نصوص الكاتب مع نصوص معاصرية.
- التناص الخارجي أو المفتوح: ويندرج ضمن تقاطع النصوص التي يعج بها العالم.[2]

[1] – المصدر السابق، ص155.

[2] – المصدر نفسه، ص161.

يندرج التناص الأسطوري والصوفي ضمن التناص المفتوح أو الخارجي، وقد بحثت الناقدة في التناص الأسطوري والصوفي في قصائد ديوان "مقام البوح" حيث جعل "**عبد الله العشي**" من ديوانه أرضا خصبة تولد الكلمات من ثروته وهدوئه، فكانت قصائده خصبة ثرية، ما جعل مقام البوح يتموقع في خانة الخطاب الحداثي، المستلهم للتراث الإنساني بلغة ترميزية متجددة.

تدرس الباحثة في الفصل الرابع "بلاغة الفضاء" أهمية الفضاء الشعري في تشكيل المعنى الشعري، فلا يمكن أن يكون الفضاء الشعري في القصيدة اعتباطيا حتى في عدم وجود علامات الترقيم نفسها، بل عدم وجودها إشارة لما تحمله الذات من معان لا تستطيع التعبير عنها بالرموز اللغوية، إنه بعبارة أخرى البياضات التي يتوهم القارئ أنه يملأها، بيد أنها في الحقيقة مملوءة برموز لا مرئية على القارئ أن يكشف الطريقة التي تزيح بها الغشاء، أو يمسح عنها الضبابة التي تراكمت عليها".[1]

فالفضاء السيميائي ذو طبيعة أيقونية يحمل عناصر لا متناهية، تؤثر في الطبيعة البشرية، كما تكمن طبيعة الفضاء في إعادة التشفير لأن محور الرسالة هو المرسل الذي ليس من واجه الإفهام، وبذلك تكون وظائف الفضاء كالتالي:

- الوظيفة المرجعية.
- الوظيفة الأيقونية.
- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة اللغوية.
- الوظيفة الجمالية.

كذلك تقسم الناقدة الفضاء إلى عدة أنواع:

[1] – المصدر السابق، ص168.

- **الفضاء المكاني:** وهو الفضاء الجغرافي.

- **الفضاء الدلالي:** أي الفضاء التخييلي الذي يتأسس من المدلول المجازي والمدلول الحقيقي.

- **الفضاء كمنظور:** وهو يشبه الخطة العامة للراوي.

درست الناقدة "**شقروش**" شعرية الفضاء في نماذج من قصائد الديوان ومنها قصيدة "افتتان" "التي تغلب فيها نسبة السواد على البياض التي تفصل بين مقطع ومقطع، تدل على الامتلاء، أي هي عبارة عن فترة زمانية لاسترجاع الشاعر لماء الشعر، وهكذا فهي في بداياتها بنفس القوة ونفس الإيقاع، وعندما نصل إلى الخاتمة يبدأ السواد بالنقصان المتدرج".[1]

في خاتمة دراستها تجمع الناقدة استنتاجاتها من خلال استعمال ها لآليات المنهج السيميائي الإجرائية للقبض على بعض جماليات الخطاب الشعري (مقام البوح)، وقد اشتغلت الناقدة وفق آليات المنهج السيميائي في تحليل ديوان مقام البوح، محاولة القبض على بعض جماليات الخطاب الشعري من خلال فك الشفرة من العنوان والعتبات والفضاء الدلالي والصوري.

ثانيا- تأويل النص الشعري مديح الاسم:

تقدم لنا الناقدة "**آمنة بلعلى**" في الفصل الأول من كتابها "**خطاب الأنساق**" دراسة تأويلية للنص الشعري "مديح الاسم" وهو النص الأخير من ديوان "مقام البوح" للشاعر الجزائري "**عبد الله العشي**"، فهذا النص يستدعي التأويل منذ البداية والتأويل يختلف من قارئ لآخر، لأن القارئ لا ينطلق من فراغ انما له منطلقاته التي يرتكز عليها في التأويل، أي أن لكل قارئ استراتيجية في التأويل.

تقف الناقدة عند أول سطر من القصيدة: لن أسميه .... حيث يتضح لنا من خلاله أن الشاعر يدعو إلى تفعيل التأويل، ويفرض على القارئ أن يقترح تسمياته، "مما يؤكد تلازم

[1] - المصدر السابق، ص221.

التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث، حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال اشراك المتلقي، ليس باعتباره متلقيا مرويا له فحسب، ينتظر من الشاعر أن يعطي كل ما عنده، ولكن باعتباره جزءا من عملية إبداع النص الذي لابد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل".[1]

إن في نص "مديح الاسم" دعوة من الشاعر لتجاوز التلقي المريح الذي يكشف فيه الشاعر مقاصده منذ البداية، فهناك نص مضمر وهو الموضوع، ولإدراكه يحتاج القارئ إلى أشياء خارج النص هي من صميم استراتيجية التأويل، وقد اثبتت الدراسات النقدية كالبنيوية والسيميائية قصورا لابد للتأويل من تداركه وسده من أجل اظهار الخاصية التي يتميز بها الشعر وهو الاحتمالية.

ترى الناقدة أن الشاعر يكرر عبارة "انني اعرف" ليستفز المؤول، كما تعكس هذه العبارة معاناة الشاعر وعجزه عن التعبير عن المعاني، حيث استعمل الكثير من المفردات التي تتسم بالإطلاق، والمطلق هو ما يحقق الاحتمالية ما يعني تعدد المعاني.

يبدو الشاعر، وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته، فهو ليس تحويه اللغة، لذلك يلتقي مع النفري حيث قال كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، وبها يتأكد دور الشاعر المثقف الذي يحول المعنى الفكري إلى موضوع شعري، وذلك بامتلاكه القوى الخارقة التي يتجاوز بها حدود النثري إلى الشعري ولذلك نجد الكلمة تتجه بأشكال مختلفة.[2]

تلاحظ الناقدة بلعلى أن هناك سمات تتكرر على طول الخطاب تتوحد بها المسارات التصويرية للنص، وهي في هذا النص العلاقة بالمرأة (الحب) والعلاقة باللغة (الشعر) والعلاقة بالمنطلق (التصرف)، وكل هذه التجارب تشترك في فعل السرد، وبذلك "يغلق ديوان

[1] – آمنة بلعلى، خطاب الانساق، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2014، ص37.

[2] – المصدر نفسه، ص42.

مقام البوح الذي كان أوله بوحا ظاهرا من الحبيبة : أو قفتني في البوح يا مولاتي ... وآخره بوح مضمر من الشاعر يشبه حال الصمت الذي ينتاب العارف".[1]

ارادت الباحثة من خلال دراسة هذا النص ان تبرز تغير قيم ابداع الغرض الشعري ما يسهم في تغير معايير الحكم الجمالي، وهنا تمكن أهمية هذا الجانب من التأويل الذي يسهم في انشاء معرفة، ما يبعد المؤول عن الذاتية والانطباعية، وتصل الناقدة إلى أن النص وإن جاء في إطار المدح أو الغزل فإنه لا يركن إليهما، لأنه لا يمدح ولا يتغزل كما فعل القدامى، وبذلك يشارك القارئ في ملء الفراغات ويعيد بناء السياق من خلال التأويل، من هنا تأتي أهمية التأويل في تلقي النص الشعري خاصة المعاصر، حيث يخضع هذا التأويل للنص أولا وأخيرا، ينصت إليه ويحاوره دون أن يكون للمنهج سلطة توجهه.

حاولت الناقدة "**آمنة بلعلى**" من خلال هذه القراءة ابراز التحولات التي شهدتها القصيدة في الألفية الثالثة على مستوى الشكل والدلالة وفلسفة الكتابة وهواجس الإبداع، حيث طرحت أسئلة متعلقة بالفهم والتأويل، فهذا النص يتجاوز الإجراءات التعبيرية التقليدية ويكسر أفق توقع القارئ منذ البداية ويجعل المتلقي يبحث عما يقصده الشاعر في نصه من يمدح وبمن يتغزل، ويصبح من الملح منهجيا وموضوعيا قراءة هذه القصيدة وتفكيك مكوناتها ورصد مفارقاتها وتفسير رمزيتها وتحليل بلاغتها والإجابة عن أسئلتها.

ثالثا- قراءة في الخطاب الشعري النسوي الجزائري:

تقدم الباحثة "**بلعلى**" في الفصل الثالث من كتابها "خطاب الأنساق" الرؤية الشعرية النسوية قراءة في الخطاب الشعري النسوي الجزائري، حيث كان الشعر النسوي الجزائري محل تساؤلات نقدية منها ما يتعلق بطبيعته الفنية، وبعضها بحضوره الكمي وبعضها برؤيته الجمالية.

[1] – المصدر السابق، ص48.

يطل الشعر النسوي الجزائري بكثير من الخجل على ساحة الأدب، وذلك راجع إلى عدة أسباب اجتماعية وثقافية وحضارية، إضافة إلى طبيعة المجتمع الجزائري، وكانت بدايته في الستينات والسبعينات محتشمة تشوبها الكثير من النقائص، ولم ترقى هذه الكتابات إلى مستوى الشعر بخصوصيته في الرؤية واللغة والمعنى والإيقاع، وبقي مجرد هواجس دون أن تكون له هويته المستقلة، وظل هذا الشعر يقاوم عجزه وقصوره، إلى أن جاءت العشرية السوداء، حيث كانت مرحلة تحول فظهرت العديد من التجارب الشعرية الناضجة والمتميزة.

قامت الناقدة بمعاينة الحركة الشعرية النسوية في الجزائر وفق ثلاثة مظاهر هي:

- كيفية تشكيل الفضاءات المتخيلة.
- طبيعة التصور الأنثوي في تمثلها للحدث الثوري.
- أنماط التحديث التي يشتغل بها هذا النوع من الشعر.

تبدأ بالمستوى الأول من خلال معاينة طبيعة العلاقة بين الفضاء الواقعي والفضاءات المتخيلة التي تستمد منه الشاعرة رؤيتها الشعرية، وما هي طبيعة هذه الآليات التي تعتمدها الذات الشاعرة في صنع هذه الفضاءات المتخيلة[1]، فالشاعر ينطلق من الواقع ولكن لا يصوره كما هو وإلا صار مؤرخا، إنما يتخيل ما يحلم به، وهذا يتطلب جهدا كبيرا من الشاعر، وترى الناقدة أن هذا ما عبرت عنه الشاعرة "نادية نواصر" بكل وعي نظري في مقدمة قصيدتها عن مدينتها "بونة"، وعي بالتفاصيل التي تؤسس لذلك المعنى من عملية اختيار الكلمات، إلى تذكر صور الماضي، ثم ربط الصور والمجاز للولوج إلى عالم الرمز، فترسم الشاعرة فضاءات المعنى من خلال تاريخ مدينة "بونة".

لقد فرضت الأحداث في فترة السبعينيات والثمانينات على المرأة الشاعرة طريقة كتابة معينة، حيث عبرت على تلك الأحداث بطريقة مباشرة أكثر من التعبير عن آثارها، ما جعل قصيدة المرأة ذات نفس قصير.

[1] – المصدر السابق، ص211.

قامت "**آمنة بلعلى**" بمعاينة مجموعة من القصائد التي كتبتها الشاعرات في مطلع الألفية الثالثة، ورصدت الناقدة ثلاث علاقات كبرى تجسد الرؤية الشعرية عند الشاعرات وهو العلاقات هي: – الواقع (المكان) أكبر من المتخيل.

– الواقع (المكان) وسيط بين الذات والمتخيل.

– المتخيل أكبر من الواقع (المكان أو الذات).[1]

إن النماذج الشعرية التي يغلب فيها الواقع (المكان) على المتخيل هي المهيمنة وفي ذلك استمرار للكتابة النسوية الجزائرية التي بدأت في السبعينيات والثمانينات، وترى الناقدة أن العبارة التي تكررها الشاعرات "مدينتي تسكنني وأسكنها" تعبر عن حالة انسجام بين المدينة والذات الشاعرة، "فمدينة سيرتا مثلا بالنسبة إلى الشاعرة "**منيرة سعدة خلخال**" تعد بمثابة الفضاء المغلق الذي ترتب فيه الشاعرة كل حالاتها، فهي مسقط الرأس، وهي مرتع الطفولة الجميل، وهي حافظة الذكريات وهي التوأم مثلما تجسده قصيدة "سيرتا وأنا" كعلاقة حبية نجد الشاعرة تتغنى بها، وتعدد مواطن البهاء فيها".[2]

إذن توجد علاقة انسجام بين الشاعرة والمدينة، فكلاهما يسكن الآخر، فهناك حنين إلى المكان والماضي ما جعل الشاعرات يقعن في التقريرية فيكون فضاء القصيدة هو فضاء الماضي الجاهز، ما يدفع الشاعرة إلى تقديم بطاقة دلالية عن المدينة، كما هو الحال في قصيدة "سيرتا الطفولة والأمنيات" للشاعرة **سليمة ما ضوي**.

في حين تؤسس بعض القصائد لعلاقة رفض للمدينة فتتحول المدينة منبع لليأس، فتنشأ علاقة نفور بين الذات الشاعرة والمدينة كما هو الحال لدى الشاعرة "صليحة نعيجة" في قصيدتها "آه قالمة" إنها مدينة تحرق الحلم، وتوقظ اليأس، فتقتفي الشاعرة آثار الواقع الذي يخنقها، بدل أن تقدم بديلا للواقع الذي ترفضه، لذلك يكون الواقع هو الطاغي على المتخيل،

[1]– المصدر السابق، ص215.

[2] – المصدر نفسه، ص216.

ومظاهر السلبية فهي الوقوع في العرض التقريري وفي ذلك مساس بعالم القصيدة التخييلي، أما الجانب الإيجابي فهو تحول المدينة إلى شخصية مؤنسة.

تقدم الناقدة نموذجين عن العلاقة الثانية التي يكون فيها الواقع وسيطا بين الذات الشاعرة والمتخيل، حيث تسعى الشاعرة لجعل القصيدة التي تتحدث عن المدينة فضاء صوريا لا مجرد وعاء لمعاناة فردية تجاه المدينة، محاولة تقديم بديل إبداعي للواقع.[1]

النموذج الأول للشاعرة "**سمية محنش**" في قصيدتها "نبيذ ليريكا" عن مدينتها بريكة، والنموذج الثاني "والصخر يعشق قبل البحر أحيانا" للشاعرة "خالدة جاب الله"، حيث يتضح من خلال القصيدتان أن المكان وسيط بين الذات الشاعرة والمتخيل الشعري، وفي ذلك تعبير عن وعي جديد بالكتابة المثقفة عند الشاعرة الجزائرية لتعبر عن انشغالها بقضايا أخرى غير قضايا المرأة.

والعلاقة الثالثة القائمة على تجاوز المتخيل للواقع فتمثلها تلك النماذج التي تهتم بلغة النص والكتابة الشعرية، لتصبح الكتابة هي الموضوع نفسه، حيث تعتمد على استغلال طاقات اللغة وعلاقات الكلمات إلى أبعد حدود المجاز، وتورد الناقدة نموذج على هذه العلاقات وهو القصيدة النثرية عند الشاعرة "نوارة لحرش" شاعرة اللغة بامتياز، تناسب بين أسطر قصائدها صور لا كلمات، تتزاحم لتقول نفسها قبل أن تقول الأشياء، وتراهن على التوالد وخلق مسارات وتشكلات صورية تتعب القارئ أحيانا، لكنها تدهشه وتوقظ فيه لذة متابعة الحكي الشعري".[2]

تصل الناقدة في النهاية إلى أن التذكر عنصر مهم في خلق الفضاءات المتخيلة عند الشاعرات الجزائريات، فتتعلق الذات بالمكان وتصبح اللغة فضاء للبوح عن تلك العلاقة

[1] – المصدر السابق، ص220.

[2] – المصدر نفسه، ص225.

العشقية بالمكان، كما انتقل شعر المرأة من الفضاء القائم على الوصف إلى الفضاء القائم على التأويل.

تنتقل الناقدة إلى رصد أنماط التحديث في الشعر النسوي الجزائري، حيث يخوض الشعر الجزائري صراع الإبداع وأشكال التحديث، ويتمثل شعر المرأة للحدث الثوري أكدت انخراطها في القضايا الكبرى، فلم يعد شعر المرأة تعبير عن لحظة عابرة.

تلاحظ "**آمنة بلعلى**" أن الشعر النسوي الجزائري يقوم على تجاوز الشكل العمودي وعلى التجريب المستمر، حيث تغلب القصيدة النثرية على نسبة كبيرة منه، وترصد الناقدة ثلاثة أنماط لأشكال التحديث هي:

- التحديث داخل الشكل.
- التحديث بالشكل.
- التحديث خارج الشكل.[1]

تبدأ الناقدة بشرح وتقديم نماذج للنمط الأول وهو التحديث من داخل الشكل، وهذا النمط تمثله مجموعة من الشاعرات اللواتي يمارسن آليات التجديد داخل الشكل العمودي، ويطرحن بكل جرأة امكانية التحديث بين ثنايا من بينهن: شفيقة وعيل، حنين عمر، نسيمة بوصلاح، سمية محنش، وهذا النوع من الشعر هو الذي يعبر عن الواقع والذات وتورد الناقدة مثالا على هذا النمط من خلال نص "حنين عمر"، حيث " يؤسس شعر حنين عمر لعلاقة جديدة مع الشكل العمودي من خلال تأسيس علاقة جديدة مع اللغة، وعلاقة جديدة مع المرأة ... سعت حنين عمر إلى الانفلات من بلاغة مكررة شهدها شعر المرأة قبلها إلى بلاغة جديدة تكمن في الكثافة الوجدانية التي لم تستطع البلاغة التقليدية احتواءها، لأنها ركزت على العالم الخارجي معادلا للعالم الداخلي".[2]

[1] – آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص229.

[2] – المصدر نفسه, ص232–233.

إن الشاعرة في كتابها "باب الجنة" تعقد علاقات غير طبيعية بين الكلمات والعبارات التي تعودها القارئ لأنها ادركت أن الاكتفاء بتقليد الماضي هو حجب للإبداع، فلا يكون هناك تجديد في الكتابة.

أما النمط الثاني وهو التحديث بالشكل فإن شاعرات هذا النمط ينزعن إلى التجديد عن وعي أكاديمي بالتجرد من القواعد الكلاسيكية، وقدرتهن في ذلك قصيدة التفعيلة تحررا من الشكل العمودي، منهن: خالدة جاب الله، وسيلة بوسيس، الوازنة بخوش، راوية يحياوي، وتدرج الناقدة نموذجا لهذا النمط من التحديث والمتمثل في تجربة الشاعرة "وسلة بوسيس" في ديوانها "أربعون وسيلة وغاية واحدة" الذي يعكس أساليب التحديث الكثيرة التي تعتمدها الشاعرة.

والنمط الثالث هو التحديث خارج الشكل وتشظي الأشكال: تتربع القصيدة النثرية على ما يقارب الثمانين بالمئة من الشعر النسوي الجزائري وهي ظاهرة ليست وليدة الألفية الثالثة، بل جذورها رافقت الشعر النسوي منذ ثمانينات القرن الماضي، عند أحلام مستغانمي، وزينب الأعوج، وربيعة جلطي.[1]

كما أوردت الناقدة عدة أمثلة على هذا النمط منها قصيدة "بكائيات قلب آل للسقوط" للشاعرة "نوارة لحرش"، و"منيرة سعدة خلخال"، حيث صارت الكتابة عند هاتين الشاعرتين تجاوز الشكل، أي خارج الشكل ليس لأن الشاعرة متحررة من الوزن والقافية وكل قواعد القصيدة التقليدية، إنما لأنها تقوم على تجاوز نظام العلاقات اللغوية والبلاغية تجاوزا مفرطا إلى حد السقوط من مخالب المجاز، لتصبح كل كلمة مجازا تبني عالما عجائبيا بلغة عجيبة.

تخلص الناقدة "**بلعلى**" إلى أن الرؤية التحديثية لدى الشاعرات الجزائريات تتجسد في نقطتين هما:

[1] – المصدر السابق، ص242.

– أن التحرر هو السمة الأساسية، فهناك نزوع كبير للخروج من أسر القواعد العمودية والحرة.....

– النقطة الثانية هي جناية الحداثة على الشعر النسوي، حيث يواجه هذا الشعر ظاهرة أقول المعنى، وبروز كتابة خالية من المعنى، اكتفت كثير من الشاعرات فيها برص الكلمات بعضها وراء بعض إلى درجة صارت عند بعضهن أشبه بالهلوسة.[1]

في حين نجد بعض الشاعرات المتمسكات بالشعر العمودي فنجد الشاعرة "فضيلة زياية" متربعة على عرش الشعر النسوي العمودي في الجزائر.

تطرقت " **آمنة بلعلى** "إلى التصور الأنثوي للحدث الثوري، فالمرأة مثلها مثل الرجل تتأثر بما يحدث في المجتمع وما يفرزه، وقد عبرت المرأة الشاعرة في السبعينيات والثمانينات عن التحولات الحاصلة، أكثر من التعبير عن آثار تلك التحولات، فسادت القصيدة ذات النفس القصير في الشعر النسوي، لكن بعد ذلك تراجع النفس القصير، وتشكلت قصيدة ذات أبعاد سياسية واجتماعية وحضارية، ونجد حضورا قويا للجسد في الشعر النسوي، حيث أن المرأة المبدعة كطاقة أكثر دلالة وترميزا، فحلم المرأة المبدعة مخبؤ في جسدها، ففي شعر "**سمية محنش**" كأن الشاعرة لا تتكلم، إنما جسدها هو الذي يتكلم، فالجسد يعد وسيلة الكتابة عند المرأة. ويبدو تصور المقاومة كليلة زفاف، حيث تلمس الميل إلى التوحد بالقضية والغناء فيها والتضحية من أجلها.

الجسد هو أول عتبة نصية تسمح لنا بالمرور من الخارج / المقاومة إلى الداخل/ الذات ومن خلاله نحاكم التاريخ لتخلف تاريخا آخر ... إن الإيقاع الداخلي لبنية نص المقاومة، تم من خلال معجم الجسد.[2]

[1] – المصدر السابق، ص250–251.

[2] – المصدر نفسه، ص259.

وفي قصيدة "شدو الخيل" لزينب قاضي، تتحول الأنوثة إلى بطل ومن هنا يزحزح التصور الأنثوي المقاومة من الرجل ليصبح دورا من أدوار المرأة كذلك، وتصبح أنا الشاعرة هي أنا الفعل.

إن عودة الشعر بفضل المقاومة إلى الحكي هو جزء من استعادة المرأة الشاعرة لوظيفة لصيقة بها منذ شهرزاد، وقد مهد هذا لما يسمى بالقصيدة المركبة التي تجنح صاحبتها إلى التعليل والتحليل بدل الوصف والتعبير، الأمر الذي يساهم في تراجع النفس الرومنسي مثل ما ورد في قصيدة "**كنزة مباركي**" "حرك الليل عقاربه".[1]

تلاحظ الناقدة بروز ظاهرة الخطاب الواصف، حيث تتحول اللغة نفسها إلى موضوع يرتبط بتصور المرأة للعالم والأشياء من حولها، "**فنوارة لحرش**" تعانق اللغة، تحتمي بها، فتصبح القصيدة عندها تجربة لغوية قضيتها هي اللغة نفسها، ولعل ما أشارت إليه من الكتابة بشروط الجسد دليل على مقاومة الجسد لكل ما لحق به من تشويه، وإن الشاعرة بهذا الشكل مرتاحة لأنوثتها، معتدة بها تقاوم بأليتها ولا تستعير أساليب من خارج ذاتها.

قامت الناقدة بتقسيم النصوص الشعرية التي تمثلت الحدث الثوري النصوص الأولى هي النصوص التي انطلقت من موقع التساؤل عما احدثته الثورة من آثار وما يمكن أن تحققه من نتائج، وتذكر بالمآسي السابقة حيث يغلب على هذا النوع من النصوص التأمل الشخصي للثورة.

أما النموذج الثاني متعلق بالنصوص التي تشربت من الحدث الثوري فقالت شيئا آخر لم تقله الثورة، وتسعى إلى إدراك الحدث الثوري ادراكا مجازيا وهذا ما نجده في قصيدة "كم الساعة الآن" للشاعرة "**منيرة سعدة خلخال**" فهي تمثلت الحدث الثوري مجازيا.

[1] – المصدر السابق، ص261.

إن النماذج التي تطرقت لها الناقدة "**آمنة بلعلى**" تعبر عن المهمة الابداعية التي اضطلعت بها الشاعرة الجزائرية في علاقتها بالواقع بعيد عن سجن الأنوثة، فقد ساهم الحدث الثوري في ثراء الشعر الرومنسي.

2- الخطاب الشعري العربي:

أولا- تجليات الحداثة في الخطاب الشعري التونسي المعاصر:

تقدم الناقدة "**شادية شقروش**" كتابها "خطاب الحداثة في الشعر التونسي المعاصر"، وهو عبارة عن دراسة نقدية للشعر التونسي المعاصر , حيث الاتجاهات الحديثة وخصائص النص الشعري وذلك من خلال رصد انتاجات نخبة من الشعراء التونسيين، وهو عبارة عن سبعة مقالات متفرقة تم لم شملها بين دفتي هذا الكتاب لاشتراكها في البحث في موضوع واحد وهو الحداثة في الشعر التونسي المعاصر.

في مقالها الأول "انسجام النص في قصيدة في رحاب المتولي للميداني بن صالح"، تطرقت الباحثة من خلال هذه القصيدة إلى مسألة انصهار النص الشعري مع العقائدي والصوفي والأسطوري والفلسفي ليشكل لحظة تأويل تسعى لإيجاد الصور الكلية التي تمحورت حول الإنسان مع هذه الشجرة (النخلة)، وتتساءل الناقدة لماذا النخلة بالذات؟

تقوم الناقدة بتحليل هذه القصيدة التي توحي في مقاطعها بنوع من التوتر والحيرة، "فالنخلة في رحاب المتولى هي البؤرة التي تتناسل منها الدلالات، لذا تتخذ صورا متنوعة الأمر الذي يمنح للنص امكانية الانفتاح على فضاءات متعددة، استطاع الشاعر أن يجعل نخلته تستمد الحياة من هذه النصوص ليستمد هو طاقته من قوة النخلة وصمودها".[1]

يعقد الشاعر حوارا مع الآخر، لكن موضوع الحوار مبعثرا على طول القصيدة، وجمع أجزاء الموضوع يتطلب البحث في انسجام النص لابد من التماهي مع الشاعر عبر منطقه التخييلي، والرحيل عبر فضائه الذهني لاستخراج ما تكتم.

[1] – شادية شقروش، خطاب الحداثة في الشعر التونسي المعاصر، ط1، دار اشراق للنشر، تونس، 2009، ص09.

تبدأ الناقدة "**شقروش**" بتحليل مقاطع القصيدة الواحد تلوى الآخر حيث يستحضر صور حواء ممزوجة بقصة مريم وقصة تفاحة آدم التي تسببت في هبوطه إلى الأرض، كما يستحضر الشاعر قصة في أحد المقاطع قصة أصحاب الأخدود.

يحيلنا هذا التخيل على الصور المتناصة المكثفة المضغوطة في مقاطع القصيدة، حيث استحضر فيها الشاعر تراث أمة، وبعد هذه الرحلة الخيالية عبر بساط اللغة السحري، تحاول الباحثة جمع الصور المتناثرة على جسد النص، فالنخلة هي عصب الدلالة في هذه القصيدة.

تعرضت الناقدة إلى علاقة النقد بالنص الشعري من خلال قراءة في ديوان الاشراقات **لمحمد بوحوش**، وتوضح الناقدة أنها تستعين بالتأويلية من أجل إظهار ما تكتم في قصائد هذا الديوان التي تحمل الكثير من معاني التجربة الصوفية، "ونلمس ذلك في عتبات النص أو النص الموازي ابتداء من العنوان الرئيس الموسوم بكتاب الإشراق ولولا التعيين الأجناسي الموسوم بـ "مختارات شعرية"، لظن القارئ وهو يلمس الكاتب للوهلة الأولى أنه يتحدث عن التصوف".[1]

توضح الناقدة "**شادية شقروش**" أن الشاعر قسم ديوانه إلى أربعة عناوين رئيسية تحوي عناوين فرعية، ومجموعة العناوين الفرعية ثمانون عنوانا كلها تحمل الرمز الصوفي، حيث أن الشاعر "**محمد بوحوش**" في ابداعه انطلق منطلقا صوفيا، من خلال مشاكلة المتصوفة ولكنه لا ينشد مجاهدة النفس كما يفعل المتصوفة، إنما مجاهدة الواقع، وتعفن الواقع هو ما جعل الشاعر يشعر بالغربة كغربة المتصوف، لذلك نجده يناشد وطنا آخر بحثا عن الأمان.

[1] – المصدر السابق، ص28.

وتبدو قصائد الديوان متسلسلة كالجواهر في العقد لا تنفصل الواحدة عن الآخر، بل كل معنى يضفي إلى المعنى الذي يليه ويتراء الشاعر بين حالتي الاتصال والانفصال، فتارة يتحد وتارة ينفصل، تارة يرى البريق وتارة يرى العتمة.[1]

ان ديوان الاشراقات يمد المتلقي بمعارف مكثفة رهيبة اختلطت فيها الحقائق الأسطورية فتارة نجد أنفسنا أمام الآلهة الإغريقية وتارة في الحضرة الإلهية، فقد جاءت قصائد الديوان خصبة ثرية حاول الشاعر من خلالها خلق رؤى تبنى الواقع الملموس، ويبقى ديوان الاشراقات منفتحا على قراءات عديدة، وهذا حال الشعر المتفرد.

ترصدت الناقدة حضور "زليخا" في نماذج من الشعر التونسي المعاصر، وتعد زليخة سلطة مركزية في تحريك الأحداث في مصر، حيث لعبت زليخة دور الأم الحاضنة والعاشقة، ودور تحويل يوسف من صفة إلى أخرى.

إن "زليخة" لها دور بارز في القصة القرآنية، وقد ذكرت كتب تفسير القرآن تفاصيل غريبة عن زليخا تخضع للوعي الأسطوري، فتحولت زليخا في الذهنية الشعبية إلى مثال للمرأة التي أخلصت في عشقها، فجازها الله بعد توبتها بملاقاة معشوقها.

ترى الناقدة أنه توجد في الشعر العربي المعاصر كثافة معتبرة في استحضار موضوع المرأة بصفة عامة واستحضار "زليخا" كاسم علم بصفة خاصة، وقد تمظهر حضور "زليخا" وفق التدرج التاريخي:

– زليخا المرأة الباحثة عن المادة كما عبر على ذلك الشاعر "محي الدين خريف" في قصيدته "عوادي يوسف" تعبر من خلال رمز زليخا عن امرأة العصر الحالي، التي تستنزف من الرجل المادة.

[1] – المصدر السابق، ص37.

– زليخا الحكم، يظهر ذلك في قصيدة "العاقر" لعلالة القنوني، فيختار عالم الطبيعة ليروي من خلاله قصة من يكون أهلا لمسؤولية الحكم، فيفر منها اجلالا ويستولي عليها من لا يستحقها، فيصبح الحكم عقيما، وهو حال الحكم في كل البلدان العربية.

– زليخا بلد المتاعب: مثل لذلك الشاعر "**محمد الهاشمي بلوزة**" في قصيدة "ما لم يقله يوسف في حضرة امرأة العزيز"[1]، فالشاعر يواجه بلده فهي بالنسبة إليه بلد المتاعب، فلا وجود للاستقرار والأمان فيها، وقد حاول الشاعر أن يمزج بين الوطن وزليخا وحواء.

– زليخا المحرومة: تستحضر **فوزية العلوي** زليخا لتعتذر لها من خلال قصيدة "اعتذر لزليخا" فالمرأة الشاعرة تفعل أكثر مما تفعله زليخا عندما يحاصرها العشق والوجد.

– زليخا القصيدة: يتضح ذلك من خلال قصيدة "لم أكن إلا لأكتب" لمحمد الهادي الجزيري، حيث يظهر هاجس الشاعر وهو الكتابة، فاستحضر في مخيلته امرأته العاشقة التي تراوده.

– زليخا شهوة القول: آثر الشاعر "عبد الكريم الخالقي" في قصيدته "زليخا أخرى" استحضار زليخا كاسم بارز لإثارة انتباه المتلقي فزليخا هذا الزمان امرأة متمتعة صعبة المنال، فهو يحبذ أن تكون زليخا هذا الزمان شهوة القول.

تطرقت الناقدة إلى النص الغائب في الشعر التونسي المعاصر، فبحثت في النص الغائب والمشاكسة عند الشاعر "**أولاد أحمد**"، حيث يتميز شعره بالرفض والتمرد والصعلكة، فالشاعر يسعى لتغيير الحواجز والأهداف والمسالك، "وذلك بالخروج عن القوانين والأعراف الراهنة ليدخل في زمرة الشعراء الصعاليك، الذين تمردوا على قبائلهم وقوانينها"[2]. فنجد الشاعر يستحضر عروة الصعلوك المتمرد على أعراف قبيلته، وتركيز "**أولاد أحمد**" على

[1] – المصدر السابق، ص54.

[2] – المصدر نفسه، ص69.

الصحراء وعروة، توقفنا على الواقع الاجتماعي اليومي الذي يعيشه الانسان المعاصر إذا ما انتقلنا الى الواقع. وتقوم الناقدة بتحليل مقاطع شعرية "لأولاد أحمد" وشرحها.

تتناول الناقدة في مقال اخر قضية الأنثى في الخطاب الشعري المعاصر بين الجسد والمعيب قراءة في رشح الجنان للشاعر "**محمد الأمين الشريف**" على مخزون معجمي لدال الأنثى المخاطبة وجسدها، فهو يسير على خطى سابقيه "متخذا من جسد الأنثى مادة بصرية ومجالا لسياحة عيونه ونزهة لخاطره".[1]

تقوم الباحثة بتحليل عتبات هذا الديوان بداية بصورة الغلاف الذي ترسم عليه امرأة وجهها ممسوخ ومكتوب عليه خربشات صبيانية، والكتابة السوداء للعنوان على الصفحة البيضاء، وتتجسد صورة المرأة على صفحة سوداء تحيل إلى مشاكلة المرأة للكتابة.

تلاحظ الباحثة "**شقروش**" تواتر الفواتح النصية لكل قصيدة باستحضار "العيون" وما يدل عليها، وكأنها مقدمة طللية يستفتح بها الشاعر كل قصيدة، كما جعل لها عدة وظائف كالبصر والكلام، فمجموعة قصائده "شرح الجنان" تنتمي إلى قصيدة التخاطب لطغيان الضمير "تي".

تستنتج الناقدة من خلال تحليل العديد من المقاطع الشعرية من مجموعة "رشح الجنان" أن الشاعر ركز في صنع الأحداث على وجه المرأة وخاصة العينين، فالشاعر يبحث عبر هذه العيون عن الحقيقة والبصيرة، حيث استحضر المرأة من خلال العديد من الأساطير والروايات قصة أديب، عطيل وديدمونة، أفروديت، عنترة وعبلة، فبحث الشاعر عن أسرار المرأة وعن الحب الحقيقي.

تنتقل الناقدة إلى رصد ثورة الغضب وغضب الثورة في شعر "**عامر بوترعة**" هذا الشاعر الذي يحمل مشروع الكتابة الشعرية عنده هم الوطن والأمة العربية، وقد اختارت الناقدة مجموعة من القصائد التي نظمها الشاعر في حق أطفال الحجارة، تنتمي هذه

[1] – المصدر السابق، ص83.

القصائد إلى دوانين (فاقد الشيء ..... ويعطيه)، وديوان رسالة لن تنتهي، حاولت الناقدة في هذه القراءة أن تنسق بين هذين الدوانين، وأن تجمع المواضيع التي تصب في مجرى واحد، ومن هذه المواضيع موضوع سلاح العزل المتمحور حول الحجارة التي تخلق منها ثورة الغضب وغضب الثورة.

تميز شعر "**عامر بوترعة**" باللغة الشعرية المتألقة، فقد عبر أطفال الحجارة عن الثورة ماديا بكلام أداته الحجارة، يستحضر الشاعر رموز البطولة والانتصار (خالد بن الوليد، عمر بن الخطاب)، "ان **عامر بوترعة** من أولئك الشعراء التونسيين القلائل الذين جاهدوا بالكلام وأصبحوا ضميرا حيا للأمة يتولون مهمة التنبيه إلى لب المعاناة التي تعيشها الأمة العربية".[1]

يوضح الشاعر من خلال قصائده أن أطفال الحجارة يصنعون مصيرهم بأيديهم وهو يحمل معهم هذه الهموم ويعمل على نقلها للقارئ.

تناولت الباحثة قضية الآخر في الشعر التونسي المعاصر "**سمير العبدلي**" انموذجا، فهو من بين الشعراء الشباب الذين حاولوا سد بعض الثغرات في الوعي العربي المبعثر، وقد تناولت الناقدة شعر العبدلي من خلال قصيدتين في ديوانه "موعد مع الريح الأخيرة".

يحضر الآخر باستمرار في كل شعر على نحو متفاوت لأن الذات الشاعرة توجه خطابها للآخر، وقد يكون الطرف الآخر حبيبا أو عدوا، فالذات الآخر تكون بالدرجة الأولى المتلقي الذي يستقبل الرسالة.[2]

تقوم الناقدة باستجلاء تقاسيم الآخر من خلال عتبة العنوان، فالريح تحمل في طياتها طغيان الهلاك، كأن الشاعر يقدم موعد الهلاك الأخير، وهذا ما يترجمه اللون البني القاتم الذي كتب به العنوان، الشاعر يعاني الوحدة والوحشة، يبحث عن الآخر الذي يؤنسه في غربته، فهو ينشد ذات القصيدة وذات العزيمة، وفي كل مرة تهب ريح عاصفة على جسد

[1] – المصدر السابق، ص104.

[2] – المصدر نفسه، ص112.

الأمة العربية، لتنزع قطعة من جسدها، فالآخر الممثل في (الصلبيين واليهود) أي الغرب يقتطع جزءا من جسد الأمة، وموعد الهلاك آت لكل عربي في موعده.

خلصت الناقدة في بحثها إلى وجود رغبة جامحة لدى عدد من الشعراء التونسيين في التخلي عن بعض القوالب الشعرية الجاهزة والاتجاه نحو بدائل يفرضها الإطار المكاني والزماني لإتاحة حرية أكبر في التعبير عن مشاعر ووجدان الشاعر، فقد حضر في الخطاب الشعري التونسي المعاصر الجانب العقائدي والصوفي والأسطوري، وفيه تعرية للواقع العربي والوضع الذي آلت إليه الأمة العربية.

ثانيا- مقاربة موضوعاتية في الشعر:

تقدم الباحثة "**مسعودة لعريط**" في كتابها "النقد الموضوعاتي" دراسة بعنوان " الجسد المستلب الجميل الأثيري في ديوان عشق الشعراء للشاعر الخليجي "**منصور بن سلطان**"، يضم الديوان ثمانية وعشرون قصيدة، "يهيمن فيها موضوع المرأة الحاضرة الغائبة، إذ يبدو أن القيمة التي يبحث عنها الشاعر والتي يحققها في شعره تكمن في الغياب وليس في الحضور، فالمرأة الجسد الصامت، الملتف بالحياء، الساقط في الارتباك، هو الحضور الذي يرصده، وهو حضور الغياب باعتبار أن الحضور الفعلي للجسد هو: البوح والممارسة والفرار، وهو الأمر الذي يتنافى ويتعارض مع الأفق القيمة والخلفية التي يصدر عنها الشاعر".[1]

تبدأ الناقدة بالجسد المستلب حيث يتمظهر الاستلاب من خلال أوصاف هي الاستحياء والخوف والارتعاش، التردد والضياع، فأي موقف لا يراعي وضعية الطرف الآخر يؤدي إلى ضياع الحبيبة، ويبدو هذا الضياع أكثر اقبال العاشقة على عالم لا تفهمه، هو عالم الشاعر الذي لا يرى منها إلا ما يوقظ مشاعره وبذلك تكون موضوعا للكتابة لديه.

[1] – مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، ص61.

أدرجت الناقدة مقطعا من قصيدة "عشق الشعراء" تبين من خلالها أن جسد المرأة بالنسبة للشاعر تجربة حب بقدر ما هو أداة للحب، أما الجسد الجميل فهو حاضر في عدد من قصائد ديوان عشق الشعراء، فتتردد أوصافه وكأنه ديكور، يستعين فيه الشاعر بأوصاف الطبيعة ليرسم جسد المرأة، يستعير جمال الظبي ورائحة الأقحوان ليشكل صورة المرأة الحبيبة.

وفي الجسد الأثيري يتحول جسد المرأة إلى صوت أثيري متطاير عذب، شفاف، لكنه أبهم، لا يفصح عن شيء، إلا عن فرح أو حزن يعلقان بقلب الشاعر، "فالجسد الصوت الأثيري، هنا أكثر حضورا وكثافة من الجسد المشهدي (الملموس) وهو أكثر تأثير وفعالية في الذات الشاعرة لأنه يتحول إلى مادة أثيرية تملأ خواء النفس وأغوارها".[1]

حضور المرأة الجسد هو حضور للصوت إنه صوت مذبوح صوت يشبه تغريد العصفور، إيقاع يرضي النفس الذكورية العاشقة، إنه محو لجسد المرأة.

تخلص الناقدة "**العريط**" إلى أن لفظة المرأة تكررت كثيرا في ديوان "عشق الشعراء"، ووردت بصيغة المفعول به دائما، والشاعر هو الفاعل، وهذا حال المرأة العربية التقليدية في كثير من الأقطار العربية، بذلك يكون الشاعر لا يتجاوز حدود بيئته، ولم يعمد إلى رسم امرأة فاعلة، إنما رسم امرأة مفعول بها، كما هو الحال في بيئته العربية، فالوضعية السالبة لموضوع المرأة هي موضوع القيمة لدى الشاعر.

تنتقل الناقدة إلى دراسة رغبة الماء في ديوان "خجل الياقوت" للشاعرة التونسية "**آمال موسى**"، تدرج الناقدة مقطعا شعريا توضح من خلاله غرق الذات الشاعرة في الاحتفال بجسدها الأنثوي، عاشقة له.

[1] – المصدر السابق، ص64.

فالخطاب الشعري في "خجل الياقوت" يحيل إلى فضاء انثوي شاسع يبتلع المذكر ويحاصره بماء الجسد الراغب في ذاته، العاشق لهالاته[1].

كذلك النرجسية هي آلية الدفاع عن كينونة الجسد الأنثوي داخل المجتمع الذكوري، وهذا جرأة، حيث أن الشاعرة أقامت امتدادات مؤنثة ومغرية داخل موضوع مؤطر من طرف الذكورية، الرجل ينكر ما يمكن أن تحوزه المرأة من قدرات، وجعل فعل الإبداع والكتابة حكر عليه فقط.

إن الذات الراغبة هي الذات الشاعرة، كأنها سمكة حبها الأول ومنبتها هو الماء وباقي الفضاءات فرعية، وقد أرادت الشاعرة من خلال "خجل الياقوت" أن تكتب طريقة تحاورها مع الآخر، كتبت حبها وحلمها بعالمها الداخلي الأنثوي، وتركت الحبيب شريدا فأصابها الحزن والخوف.

تتساءل الناقدة كم من شاعرة تلزم لزعزعة هذا الثبات الذكوري وتنتزع نصيبها، لكن هذا لا يتم عبر أصوات منفردة، إنما يمكن ضمن تيار ابداعي ونقدي نسوي.

حاولت الناقدة من خلال هاتين الدراستين أن تبين أن المرأة ليست مجرد جسد يثير رغبة الرجل، إنما المرأة كائن مستقل يعتد بنفسه وللمرأة حضور في الإبداع والكتابة كموضوع، أو منتج، فبدون حضور المرأة لا تكتمل القصيدة.

ثالثا/ قراءة سيميائية في الخطاب الشعري السعودي المعاصر:

تقدم الباحثة "**شادية شقروش**" في كتابها "سيرورة الدلالة وانتاج المعنى" دراسة في ملف الشعر بعنوان سيرورة الدلالة وانتاج المعنى في الشعر السعودي المعاصر تضمنت الدراسة تحليل مجموعة من القضايا في الشعر السعودي المعاصر.

1- المصدر نفسه، ص 86.

تبحث الناقدة في الجزء الأول من الدراسة في قضية مسارات الدلالة في قصيدة "دماء الثلج" للشاعر "**محمد قران الزهراني**"، توضح الناقدة أن نصوص هذا الشاعر مبنية على انزياحات مخالفة للمألوف، حيث يجمع نصوصا من سياقات مختلفة في سياق واحد.

تبدأ الناقدة دراستها بتحليل العنوان "دماء الثلج" لأنه بطاقة تعريف للنص، وتكمن شعرية هذا العنوان في اللامنطق من حيث الجمع بين حقل الجسد وحقل الطبيعة، فالدم يحيل على الألم والثلج يحيل على البرودة الشديدة التي تؤدي إلى الألم، وعند الولوج إلى المتن نجده مليء بما يحيل على الألم.

إن النص في بدايته يتناص مع سورتين من القرآن الكريم، سورة مريم وسورة يوسف، تتساءل الناقدة لماذا هاتان السورتان؟ "لعل الشاعر يشهد حالة مخاض، ويتألم مثلما شهدت مريم المخاض وتألمت...تألم يوسف الجميل، وتألمت مريم العذراء، ولكن في الألم انتصار، وبالألم يرتقي الانسان ويتطهر، وإذا رجعنا إلى العنوان فإننا نجد الثلج يحمل معنى الفناء والطهارة، وعند تلوثه بالدم يتدنس، فنقبض على ثنائية الفناء والطهارة والألم".[1]

إذن هناك تناص ديني اسطوري في هذا النص، فالأنثى التي يحاورها الشاعر في النص تجمع بين المقدس والمدنس، كذلك يمارس الشاعر تجربة العشق كما الصوفي، ويبني الشاعر متخيله من صور قادمة من سياقات شتى فيتناص مرة أخرى مع قصة يوسف.

تصل الناقدة من خلال تحليل قصيدة "دماء الثلج" "**لأحمد قران الزهراني**" إلى مجموعة الأبعاد التي قامت عليها هذه القصيدة وهي:

– البعد الجمالي: يتمثل ذلك في اللغة الانزياحية، وهذا التعبير المقلوب يرتبط بمتعة الكتابة الجديدة التي انزاحت عن معناها الأصلي لتخلف الخطاب الخارق الذي يخرق أفق التوقع.[2]

1– شادية شقروش ، سيرورة الدلالة وانتاج المعنى. ص 173 – 174.

1– المصدر نفسه، ص 183.

– البعد الديني: يظهر في تناص الشاعر مع القرآن الكريم في سورة مريم وسورة يوسف، ففي سورة مريم نجد تناص مع مشهد المخاض، مخاض مريم للولادة ومخاض الشاعر لبناء القصيدة لأنها لحظة عسيرة على المبدع، كما نجد مشهد المراودة والحلم يتناص مع ما جاء في سورة يوسف.

– البعد الأسطوري: يتناص الشاعر مع أسطورة طائر الفينق (العنقاء) الذي ينبعث من رماد احتراقه، كما يتناص مع أسطورة الألم الكونية التي تزج بالابن الإله في أقاص العالم السفلي، وقد تكون عشتار وأدونيس الذي يوحي بالتجدد والانبعاث، وتحضر هذه الأساطير كتناص مضمر.[1]

ولعل الرماد المذكور في النص يحيل على اللغة التي تموت معانيها بالاستعمال اليومي الشائع، والطائر المنبعث من الرماد هو اللغة الجديدة التي تنبعث من انقاظ اللغة المحترقة.

– البعد الصوفي: يشبه الشاعر الصوفي في التميز في استعمال اللغة، فكلاهما ينشد المعرفة، كما أن الرؤية الشعرية والرؤية الصوفية، لذلك يؤثث الشاعر نصه باللغة المميزة المتفردة.

– البعد الايقاعي: يتمثل في الإيقاع الخارجي المجسد في القافية المتواترة من بداية القصيدة إلى نهايتها، مما يضفي عليها الطابع الغنائي القديم، بذلك يجمع الشاعر بين القديم والجديد.

– البعد الرمزي: تقوم المفردات التي تبني النص على البعد الرمزي، ما يدل على أن الشاعر له مخيلة تغوص في اللغة، وهذا الترميز في مفردات النص يحيطها بمعاني متعددة، و"تتشاكل القصيدة مع الأم الأزلية، وتتبدى الأنوثة طاغية في النص لتحيل في الأخير على اللغة الشعرية المتفردة، فردوس الشاعر المفقود وبالتالي نستطيع القول أن أديم النص برمته

2– المصدر السابق، ص 184.

محاط بهالة أسطورية، تئن تحت انقاض اللغة المشحونة بهذه الطاقة المنفلتة من عمق لا وعي الذات الشاعرة".[1]

تخلص الناقدة في بحثها في مسار الدلالة في قصيدة "ماء الثلج" إلى أن الشاعر استحضر عبر مخيلته تلك القدرة السحرية للطاقة الأنثوية، وذلك عبر عدة أبعاد (البعد الديني، الجمالي، الصوفي، الأسطوري، النفسي، الإيقاعي والرمزي).

تنتقل الباحثة إلى قضية أخرى وهي قضية التشاكل والتماهي تشظي الذات في قصيدة "هذه الأنثى وطن! " الشاعرة "**أسماء الجنوبي**" حيث تتساءل الناقدة عن اختيار الشاعرة أسماء الجنوبي لكلمة الأنثى بدل كلمة المرأة، و"هذه الأنثى وطن! صيغة تعجبية فمما يتعجب الآخر؟ أمن ضعف هذه الأنثى وطاقتها على التحمل؟ أم من وعائها المثقل بهموم الوطن؟ أم وأم؟ ولا يمكننا أن نصل إلى جواب إلا إذا دخلنا متن القصيدة لعلنا نجد فيها بر الأمان من حرقة السؤال."[2]

قبل الولوج إلى متن القصيدة تبدأ الناقدة بعتبة الإهداء التي ترتسم فيها ملامح الوطن، وهو يدخل في دائرة الأهل الخاص، فكانت الأم أولا ثم الأخت ثم الصديقة الغالية، بعدها الإهداء العام إلى كل انثى كانت أو ستكون وطنا، ثم تشفق على الرجل، فيأتي الإهداء إلى الرجل الذي يعرف قيمة وطنه وسكنه، وقيمة الأنثى فهي السكن والراحة وهي الوطن: و"كأن الشاعرة تصر على مقولة أنه طالما أن الرجل يدوس تراب هذا الوطن ويعيش بأمان واستقرار ويعرف قيمة وطنه وقيمة هذه النعمة فعليه أيضا أن يعترف بقيمة هذه الأنثى التي هي الأم والأخت والزوجة والزميلة... وهي السكن... فيجب عليه أن يعترف بتماهي وتمازج الأنثى بالوطن والوطن بالأنثى."[3]

1- المصدر السابق، ص 187.

2- المصدر نفسه، ص 193.

3- المصدر نفسه، ص 195.

تدافع الشاعرة في قصيدة "هذه الأنثى وطن!" عن الأنثى، انها كالوطن تحتمل الأسى والشجن، كما تتجلى صورة الذات الأخرى التي تخاطبها الشاعرة والتي تتجلى بالضمير المخاطب، فالآخر غرف من حب أمه وأخته وزوجته لذلك لا يستطيع أن يتنكر لمكانة الأنثى،، ترسم ملامح الأنثى التي تقصدها الشاعرة، إنها الحضن والدرع والسكن، هي الصدق والعطاء بلا ثمن، وكل هذا يدل على الأنثى هي الأمان والسكن وهذا جل ما يحتاجه المرء من الوطن.

تورد الناقدة مجموعة من المقاطع من القصيدة تظهر من خلالها تهجم الشاعرة على الرجل لأنه يستنقص من قيمة الأنثى، ثم تختم الشاعرة بتوجيه خطابها للأنثى التي تجهل أنها وطن لتخرجها من دائرة الاحتقار الذكوري وتعيد لها ثقتها بنفسها، إنها الوطن ولا يمكن للرجل أن يعيش دون وطن، فمن خلال هذه القصيدة يبدو تماهي وتشاكل الانثى مع الوطن.

تنتقل الناقدة إلى القضية الأخيرة في ملف الشعر وهي صورة الآخر في المتخيل الشعري السعودي المعاصر، فالمبدع حين يتمثل الآخر فإنه يقابله بالأنا، لذلك تسعى الناقدة في هذا المقال لملامسة تمثل الآخر في الشعر السعودي المعاصر، أما المتخيل فهو مفهوم معقد ذو دلالات متعددة، و"يتمثل المتخيل الشعري أبرز الأفكار والثقافات والتمثيلات الجماعية على شكل رموز لغوية تتشكل من خلاله الصورة التي يراد التعبير عنها."[1]

حاولت الناقدة من خلال هذه الدراسة الاجابة عن عدة تساءلات أبرزها كيف تفاعل الشاعر السعودي المعاصر مع الآخر ثقافيا واجتماعيا وكيف صوره ولماذا؟.

تقر الناقدة أنها اتبعت في دراستها المنهج الموضوعاتي اضافة للآليات الإجرائية للتناص، وتنطلق من منظور مفاده أن النص الابداعي مهما كان جنسه يحمل في طياته رسالة مستبطنة، والشعر أهم هذه النصوص.

1- المصدر السابق، ص 202.

إن الشاعر قديما كان ينظر للآخر من منطق الاستعلاء والعنصرية، وستكشف الناقدة عن تمثلات أخرى لصورة الآخر في الشعر السعودي المعاصر.

- أولا: صورة الآخر الظالم القاتل المستبد والمرجعية التاريخية:

تمثل الناقدة لهذه الصورة قصيدة الشاعر "**عبد الله الرشيد**" الموسومة ب "و للحقد أيامه القادمة"، حيث ترتسم صورة الآخر من خلال بعض النعوت: قطيع التتر، رعاة البقر، الغجر، شيطانهم، الملاعين، كلها نعوت توحي بوحشية الآخر "العدو"، و"كأن الشاعر يريد أن يبين وحشية الآخر الحاقد من خلال صورة الماضي والحاضر، وإذا كانت صورة أمريكا ظاهريا تنعت بحاملة الحضارة وقائد العالم، فإن الصورة الباطنية هي الدمار والوحشية وعدم التحضر لأن مصطلح الغجر يحمل معنى: الناس من شتى بقاع الأرض وليس لهم أصل ويتسمون بالهمجية ينهبون ويسرقون."[1]

تتجلى صورة الآخر الشعب الأمريكي في التتر، الغجر، الملاعين، وتتجلى صورة قائدها الذي هاجم بغداد في صورة الشيطان، إن الشاعر يبحث دائما عن موقف مشابه عند التأثر بحادثة ما، وكأن التاريخ يعيد نفسه.

ونجد الشاعر "**أحمد قران الزهراني**" في قصيدته "الطريق" يعود إلى الماضي وكل ما قام به التتر من وحشية وهي ذات الصورة التي تتكرر في العصر الراهن. فالشعراء يتمايزون في استعمال الرموز التي تعبر عن المأساة العربية ووحشية الآخر وظلمه.

وتبرز المأساة في قتامة الصورة التي يقدمها الشاعر وهو يحاول ابراز ضعف "الأنا" مقابل قوة "الآخر" ووحشيته.[2]

1- المصدر السابق، ص 206.

2- المصدر نفسه، ص 211.

- ثانيا: صورة الآخر من خلال المرجعية الأسطورية:

نجد أن الشاعر "عبد الله الفيفي" يستحضر الآخر من خلال أساطيره، ففي قصيدته "مسافات! متاهات أوليس" نجد التناص حيث طوع الشاعر الأسطورة في قصيدته بداية بالعنوان من خلال عبارة "متاهات أوليس" أو "أوديسيوس" لنرحل مع الشاعر عبر بداية التاريخ إلى حرب تروادة وإلى أجواء الأوديسا، و"كأن القدر الذي قذف بذلك البطل أوديسيوس في تلك المتاهات يشابه القدر الذي قذف حضارة أمة عملاقة في متاهات."[1]

جمع الشاعر بين الأسطورتين (نفرتيتي وسيزيف) وفي ذلك إحالة على زيف الأمة العربية في العصر الراهن، فلم يبقى منها إلا الزيف، وقد تدحرجت شمس الحضارة من المشرق إلى المغرب مثلما يدحرج سيزيف الصخرة، وهذا ما زاد من آلام الشاعر فصارت القصيدة تفوح برائحة الموت، إنه فاقد للأمل.

توضح الناقدة أن صورة الآخر عند الشاعر "عبد الله الفيفي" تتجلى في تفوق الآخر من خلال انهزام "الأنا" أمامه.

-ثالثا: صورة الآخر من خلال نقد الذات (الأنا) والمرجعية الدينية:

المقصود بهذه الصورة اشارة الشاعر إلى الآخر وهو ينقد "الأنا" ويسخر منها ويظهر ذلك من خلال ما قاله "**حسن محمد الزهراني**" في قصيدته "السامري" فيتناص "حسن الزهراني" مع القرآن الكريم من خلال استحضار قصة سيدنا موسى وما فعله السامري في غيابه، فيتحول الآخر(شارون إلى عجل مصنوع من الولاء، ولاء الأنا للآخر، وقد صاغ الشاعر عظمة الأنا (العرب) بخيانتهم وضعفهم وتمسكهم بالعظمة المزيفة، وهو بهذه الصيغة يوجه نقدا لاذعا للعرب، صرح الشاعر بخيانة الأنا وولائها من أجل تقديس الآخر وعبادته.

3- المصدر السابق، ص 2014.

– رابعا: الاستحضار المضمر لصورة الآخر من خلال نقد الذات والمرجعية الابداعية:

تقدم الناقدة مثلا على هذه الصورة من خلال قصيدة "موجز خيبة" للشاعر "**عبد الله بن سليم الرشيد**" العنوان محمل بشحنات أيديولوجية غارقة في نقد الذات، فظاهر النص يتحدث عن الذات الشاعرة وخيبتها في نسج الشعر، لكن الباطن شيء آخر، فالآخر يتوارى خلف نقد الذات

كلما ازدادت اللغة اضمارا وكلما تكتمت القصيدة عن البوح، فإن النص يزداد شعرية، لأنه يخلق في ذهن المتلقي عنصرا لإدهاش وحرقة السؤال، من هنا يكون التأويل الأداة الوحيدة التي يتسلح بها القارئ، لأن المعنى لا يمكن أن يكون جاهزا سلفا."[1]

اللغة وحدها هي القادرة على ترويض الوجود الطبيعي، والشاعر له القدرة على توسيع التجربة الانسانية، فمتخيل القصيدة هو الذي يفرض على الشاعر أن ينتقي كلماته، وإن كانت صورة الآخر في الشعر السعودي المعاصر متشابهة فإنهم اختلفوا في رسم هذه الصورة، فهناك من يتناص مع التاريخ، والآخر يتناص مع التراث الديني، وآخر يتناص مع الأسطورة للتعبير عن صورة الآخر القوي والذات المهزومة.

ارادت الناقدة من خلال هذه المقالات الثلاث تتبع انتاج المعنى في الشعر السعودي المعاصر وتناص الشعراء مع التراث الديني والأسطوري، كما تتبعت الناقدة صورة الآخر التي رسمها الشاعر السعودي المعاصر.

رابعا/ وضع التلقي في الخطاب الشعري الصوفي:

ترصد الناقدة "**آمنة بلعلى**" في الفصل الأول من كتابها "تحليل الخطاب الصوفي" طبيعة الخطاب الصوفي في بداياته من خلال الشعر، ورصدت تداوله بين المتلقين، وردود أفعالهم تجاهه، كما وقفت الناقدة عند ضغوط التلقي التي عبرت عن التفاعل السلبي بين المتلقين والمتصوفة الذي انتهى بمصرع الحلاج، ثم رصدت آليات التواصل التي وضعها

1– المصدر السابق، 224.

المتصوفة المتأخرون من أجل التفاعل الإيجابي، كاعتماد الغزل، وقد اعتمدت الناقدة في ذلك على مفاهيم نظرية التلقي عند **ياوس yaus وإيزر Iser** كمفهوم التفاعل، أفق الانتظار، المسافة الجمالية.

لقد ازدهر التصوف في القرن الثالث، وهو مرحلة حاسمة في التاريخ الاسلامي، احتدم الصراع بين المتصوفة والفقهاء، فلماذا هذا الصراع ولصالح من كان هذا الصراع؟ هذه الأسئلة هو ما تحاول الناقدة الاجابة عنه في هذا الجزء من دراستها.

لم يكن موضوع الحب عند المتصوفة في القرن الثالث جديدا فقد سبقتهم "رابعة العدوية" للبوح بحبها لله، فكانت كل شروط التقبل مهيئة، حيث بدأ المتصوفة في القرن الثالث بالحديث عن علاقتهم بالله خاصة الحلاج، لكن الخطاب الشعري الصوفي بقي منزوع الوظيفة الأدبية، لأن المتصوفة كان لهم وضعهم الخاص، فلم يكونوا ممن يحتج بشعرهم أو يستمتع به.

ترى الناقدة أن الخطاب الصوفي لم يكن يستجيب لمقاييس التلقي المسبقة والمتميزة بالصرامة، "لم يكن المتلقي في ذلك الوقت مهما كانت دائرة انتمائه يستسيغ هذا الوضع الذي ينم كل شيء فيه عن انفجارية مفرطة للأنا تجاه الله مثلما تعكسه أبيات الحلاج،... هو إذن وضع نابع من فهم علاقته بالله، فهما لا انفصام فيه بين الأنا والله والانا والعالم، فالله ليس موضوع رقابة، بل موضوع مؤلفة قابع داخل النفس."[1]

لم يستسغ المتلقي في القرن الثالث هذا المفهوم ، وصارت المقطوعات الشعرية تستفز أكثر مما تمتع، وحدثت القطيعة مع أفق الانتظار الذي كان يمارس مع الخطاب الرسمي، وهذا ما خلق أزمة تلق في كل المجالات، خاصة أنه لكل فئة ثقافتها ووضعها المعرفي.

إن في أبيات "الحلاج" بعض عناصر التشويش التي تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص مما يوحي إليه بعض الألفاظ، كالفناء والمحو، وتبادل الدور مع الله، وغيرها مما

1- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص 31.

يصدم.[1] لذلك عد المتصوفة من أهل الهوس وممن ضعفت عقولهم، أو من أهل الكفر والإلحاد والزندقة.

فالشعراء المتصوفة لم يكونوا يتصورون متلقيا عاما، بل إنهم لا يسعون إلى اقامة تواصل مع الآخر، وذلك ما تؤكده أحاديثهم التي تقوم على الاشارة والرمز، "فقد كان التلقي يعيش وضعا صارما، صرامة المعايير التي كان ينظر بها إلى الابداع، وإن تحولت أشكال التعبير عنها، فإن المنحنى يشير إلى هيمنة تصور له سند قوي عند ملاك الثقافة المركزية."[2]

فقد كانت بعض التشبيهات في شعر المتصوفة تعبر عن أسرار ومعاني يألفها المتلقي كما في اشعار الحلاج.

ترى الناقدة أن المتصوفة جسدوا في بعض أشعارهم بعض الصور المركزية التي تعلل الحب بأغراض أخروية، وهو حب يضع الانسان في ضفة والله في الضفة الأخرى يراه، وهذا ما يبينه الحلاج في كثير من أشعاره، كما يجعل "الحلاج" الله أحيانا موضع الحبيب بصور حسية تذكر بحب انساني.

إن لغة الصوفية بما تحمله من كثافة رمزية كان لها أن تتيح للمتلقي انشاء المعنى، لكن وضع التلقي والتلقي حال دون ذلك، لأن الابداع وبخاصة الشعر كان يسير في اتجاه واحد هو الشاعر.... الجمهور، دون العودة إلى النص، ثم تورد الناقدة مقطوعة شعرية للحلاج يبدو من خلالها أن صاحبها يوكل دور التلقي إلى صاحب مواصفات كالفهم والتميز، وهو متلق يكون على قدر المساواة مع صاحب الرسالة.

ترى الناقدة أن "**الحلاج**" في نصوصه يلجأ إلى تكسير دائرة التلقي المريح حتى في فهم نصوص القرآن، ولقد عارض الفقهاء في بعض المسائل، وخاصة فيما يتعلق بالصفات

2- المصدر السابق، ص 33.

1- المصدر نفسه، ص 35.

الإلهية والآيات المتشابهات،...إن هذا الالحاح في تغيير وضع التلقي العام، هو في أحد جوانبه فهم علاقة الانسان بالله على أنها علاقة حبية لا يفهمها إلا من أدرك الله في نفسه، فأحبه وسعى إلى معرفته.[1]

إن الحديث عن الحب عند "**الحلاج**" يقوم على انتهاك سياسة الحب عند المتصوفة الآخرين القائمة على الستر والاخفاء، فهو يعطي فرصة للتفاعل الإيجابي حتى وإن لم يتم فيها استيعاب كل شيء، إن التعارض بين شعر الحلاج والمتلقي أدى إلى مصرعه، حيث أثار خطاب الحلاج في الحب الإلهي تيمات أساسية في الفكر والأدب الصوفي، لما أحدثه من خلخلة في السياق المعهود لعلاقة الانسان بالله.

وإن كان "**الحلاج**" يتفق مع غيره من المتصوفة في فعل الحب، يكاد يتفرد بتجريد هذا الحب من الغرض، ويبلغ التماهي بين الله والانسان حدا يتجاوز الميثاق الذي أخذه الله على العبد إلى اتخاذه صورة رمزية تتحدد في أنواع شتى من التفاعل المعرفي والجمالي وهذا يكسر أفق توقع المتلقي.

أما "**ذو النون المصري**" فيحب الله لأنه مدى سؤاله وموضع آماله، وهي سببية لها ما يبررها من فضل الله على الانسان الغافل، فما بالنا بالإنسان الذي يتحمل الله في قلبه، ويشكل محل طلب العفو والتوبة، والاستغاثة، وهي معاني تعبر عن موقف انتظار يحيل إلى البعد الفقهي المتداول لعلاقة العبد بالله الذي يكون جملة ردود الافعال تسعف المتلقي في أن يستجيب لفعالية الرسالة التي تناسب فيها قانون الاخبار مع المكانات البنيوية، والخيارات التركيبية والتصويرية فيه متوافقة مع قيمة المعاني المعرفة."[2] أما شعر الحلاج فقد تجاوز قانون الإخبار، ولم يكن في وسع العبارة حمل المعاني الرمزية فتحولت إلى اشارات، حيث أن الصوفي حين ادراكه الحقيقة الإلهية لا يمكن أن يحبط بها بكلمة أو عبارة فتبقى الكلمات

1- المصدر السابق، ص 40.

2- المصدر نفسه، ص 47.

وصف يحوم حول الموضوع ولا يصل أبدا إلى قلبه ولبابه، لذلك قامت نصوص "**الحلاج**" على الرمز والإشارة.

تلخص الناقدة ردود أفعال المتصوفة باعتبارهم متلقين تفاعلوا مع نصوص بعضهم البعض في وجهين:

– الأول: تلقى النص مباشرة وما يعقبه من دهشة تخضع للوقع الجمالي الكامن في النص وهو رد فعل يدل على انسجام بين مقصد المؤلف والمتلقي.

– الثاني: يتمثل في تبرير تلك الدهشة، ويبلور حكما يعبر عن أفق للتلقي فيه كثير من الاندماج مع أفق النص.

لقد كانت علاقة المتصوفة بالمتلقي الفعلي سلبية، فمارس عليهم القهر والتهميش من خلال مقتل "الحلاج"، ومنع تداول أقواله وكتاباته التي حرقت بعد مصرعه، وبالرغم مما لحق من تشويه بالحلاج ونصوصه من طرف الفقهاء المتعصبين، إلا أن ردود الأفعال تجاهها ظلت تتعايش مع ذلك القهر، كما أن الأشعار المنسوبة للحلاج والتي امتدت إلى القرن السابع لم تكن خارج السياق العام لعلاقة الانسان بالله على الأقل من الناحية المجازية، وفي القرن الرابع انشغل المتصوفة بالتأليف فدافعوا عن أنفسهم بسلاح الكتاب، وصار التصوف مدونا في هذه الفترة.

وقد عبر "**أبو العباس**" في أحد نصوصه عن وجهة نظر المتصوفة في المتلقي، فعدم التكافؤ بين المرسل المتلقي، وانفتاح النص على أفق انتظار مخالف لأفق المتلقي العاجز على استيعاب ذلك الانفتاح على المستوى الدلالي، لذلك يلجأ إلى التفسير الظاهر الذي يفسد المعنى ولا ينفتح على امكانيات التأويل، فينحصر تلقيهم في وصل الكلمات بعضها ببعض بحثا عن المعنى، وكان استعمال الاشارة دعوة إلى الاختلاف وتغيير الآفاق بواسطة التأويل الذي يسهم في تلقي النص وقراءته، إلا أن هذه الدعوة لم تهيئ لمعالم أفق انتظار جديد إلا في القرون المتأخرة من خلال الوضع التواصلي الذي خلفه المتصوفة، "هذا قبل أن يأتي

الغزالي، ويحلل مقام الحب تحليلا عميقا،... والفعل المتبادل بين العبد والله، الذي يؤدي إلى قرب خاص من الله، وهو ليس اتحادا أو حلولا، وبذلك يكون قد صالح بين التصوف والفقه، ووفق بين الآفاق، فخلق بذلك مناخا لقبول نصوص الحلاج."[1]

ترى الناقدة "**آمنة بلعلى**" أن الخطاب الصوفي في القرن الثالث لم يعش الوضع الطبيعي للتلقي، المتمثل في التفاعل بين النص والمتلقي، وغياب التفاعل الإيجابي أدى إلى تغييب النص، ما أدى إلى غياب حكم القيمة الجمالي، واعتبرت النصوص الصوفية، نصوصا دينية، وأصبح الانزياح الدلالي استبعاد عن الدين.

تنتقل الناقدة للحديث عن المتعة والتأويل، وكانت البداية بالغزل كأفق استبدالي، فقد ترك المتصوفة رصيدا ضخما من المعارف والمفاهيم التي عبروا عنها بمصطلحات هي بمثابة رموز واشارات، حيث يرتبط الرمز بالقناة وهي اللغة التي تمرر هذه الرموز، أما الاشارة فهي متعلقة بالباب وقصده أي المرسل، لهذا عجزت القناة على تمرير الرسالة لتعقد الحمولة المعرفية، لذلك تم اللجوء إلى آلية التأويل التي ستسهم في دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء المعنى.

وترى "**بلعلى**" أن **لابن عربي** الدور البالغ في تحويل وجهة الخطاب الصوفي والمتلقي معا، وكان لذلك أثر مهم في المتصوفة الذين عاصروه وأتوا بعده وقد "كتب إبن عربي ديوان "ذخائر الاعلاق " الذي أصبح بعد شرحه "ترجمان الأشواق" في الغزل ويشكل البكاء على الأطلال ثلثه."[2]

لقد حقق خطاب الغزل تفاعلا مع المتلقي، حيث تمت الاستعانة بلغة الغزل وعالمها الخاص، لتكون العلاقة بين العالم الخارجي وعالم المتصوف علاقة تأويلية، ما يعني أن عالم الغزل مؤول لمعطيات التصوف، فهناك تجاوز بين رسالة الغزل ورسالة التصوف

1- المصدر السابق، ص 53.

2- المصدر نفسه، ص 64.

انطلاقا من التقاء شعور المتصوف بشعور المحب المتغزل، ما يجعل المتعة ممكنة انطلاقا من انصهار أفق النص بأفق المتلقي.

كان المعنى الحرفي هو المستهدف فنعثر عليه في كلمة أو صورة في حين يقتضي التأويل التنقيب تحت سطح النص من أجل الفهم، فالفهم يعني التأويل، ما يعني تحليل الظاهرة من جديد وايجاد معادل لها، فتكون الرسالة الشعرية مؤولة للوضع المعرفي، وهذه الرسالة المؤولة تفرض تأويلا آخر موازيا من قبل المتلقي لذلك نجد" **ابن عربي**" في ديوانه "ترجمان الأشواق" لجأ إلى نمذجة المعاني الإلهية بواسطة السنن المشتركة بينه وبين المتلقي، حتى يكون بوسعه تلقي معاني النص وفق معالم الواقع أو العالم الطبيعي كما سماه، كما أبرز "**ابن عربي**" في ديوانه تصوره للمرأة باعتبارها فضاء جماليا يشهد فيه الصوفي تجليات وآثار الجمال الإلهي المطلق، وفعل الحب عند "ابن عربي" استغراق في مشاهد الجمال الإلهي المطلق في العالم، ذلك أن الصوفي مكنه الله من الرؤية بعين البصيرة، بذلك يمكن فهم رمزية الصورة التي يجسدها خطاب الغزل أو الخمر، من هنا يظهر أن جوهر تجليات الله في هذا الوجود هو عينه معنى الجمال الإلهي.

بحثت "**آمنة بلعلى**" في الأنثوية ومتعة الكتابة، فجاز تقسيم الخطاب الصوفي إلى مرحلتين: مرحلة معرفية وأخرى عاطفية، حيث أن التجربة الصوفية للمتصوفة الأوائل أخبرت موضوع الحب، في حين التجربة الصوفية لدى المتأخرين وصفت معاناة الحب، فنجد في آليات الرمز عند المتصوفة المتأخرين ما يشير إلى أهمية القطب الجمالي، وهو القطب الذي يتحقق بانجاز القارئ بواسطة التأويل، دون نفي القطب الجمالي بصفة كاملة على خطاب الأوائل.

استشهدت الناقدة بأبيات لابن عربي تجسد صورة البكاء على الأطلال، و"استدعاء الطلل الذي يجر وراءه أفقه في التلقي، لا يحول دون تكوين أفق جديد يتم بما يدركه القارئ من النص حين يفهم مواطن الرمز والإيحاء فيه، وهي شروط أعطى ابن عربي في تأويله

معالمها، لتكون بعد ذلك الحركة التي ينتقل بها القارئ عبر النص، من أجل بناء المعنى فيه، وهي بمثابة ردود الأفعال التي ينشأ عنها التفاعل بين المؤلف من جهة والنص والمتلقي من جهة أخرى."[1]

تدرج "**بلعلى**" مقطوعة شعرية لابن عربي توضح فيها صورة المرأة عند "**ابن عربي**"، حيث كانت المرأة تحضر في الشعر العربي منذ الجاهلية بوصفها فضاء يجسد رغبة الرجل، أما ابن عربي فيرجعها إلى جوهرها الأنثوي باعتبارها مصدر الوجود ومنبع العطاء،" فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، إنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله."[2]

إن اعتبار المرأة رمز للحقيقة الإلهية هو في أحد جوانبه دحض للاعتقاد السائد الذي حول المرأة إلى صورة جميلة مشتهاة في الواقع، وقد دعا "**ابن عربي**" للكشف عن المعنى الخفي، وهي مهمة "التأويل الذي يرجع الكتابة ذاتها إلى أصلها، ولا شك أنها عملية شاقة لا يقدر عليها إلا نوع معين من القراء، قد يكون قارئا مثاليا، أو نموذجيا، أو فلسفيا، لكنه يجب أن يكون قارئا عاشقا، يحب النص ويتلذذ باكتشاف خباياه، في الوقت نفسه لا يرى باستنزافه، فبالتأويل يبحث عن احتمالات المعنى فيما هو يتحدث عن المعنى، أي صرف اللفظ إلى معنى يحتمله، وهذا ما فعله ابن عربي في تأويل شعره."[3]

تخلص الناقدة في النهاية إلى أن هناك تناقض في وضع تلقي الخطاب الصوفي من حيث أن النصوص الصوفية أداة تبليغ كأي نص اخباري، وعدها من جهة أخرى نصوص دينية، كما أن اللجوء إلى الرمز والإشارة سببه الضغوط المفتعلة، كما شكلت النصوص الصوفية خاصة نصوص الحلاج تحديا أكبر من أفق انتظار المتلقي في القرن الثالث، واعتماد الغزل في النص الصوفي مكن من تفاعل المتلقي مع النص لذلك كان الفهم شرطا

1- المصدر السابق، ص 80.

2- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص 81.

1- المصدر نفسه، ص 87.

ضروريا للتأويل، وأخيرا تعتبر الناقدة أن متصوفة المرحلة الأولى أسسوا علاقة معرفية في حديثهم عن الحب الإلهي، في حين تجاوز المتصوفة المتأخرون من "ابن عربي" وغيرهم ذلك نحو علاقة مبنية هدفها رصد تجليات الذات الإلهية في هذا العالم أي أثر الله في هذا العالم من خلال مخلوقاته.

نستنتج من هذا الفصل بعض النقاط أهمها:

– اشتغال معظم الناقدات الجزائريات على نصوص شعرية من الفترة المعاصرة وهي متنوعة منها الجزائرية والعربية، ومنها نصوص لشعراء وأخرى لشاعرات، فكانت الدراسات متنوعة وثرية.

– اختلاف المناهج النقدية التي اشتغلت وفقها الاصوات النسوية النقدية الجزائرية فنجد السيميائية والتأويلية والموضوعاتية، نظرية القراءة.

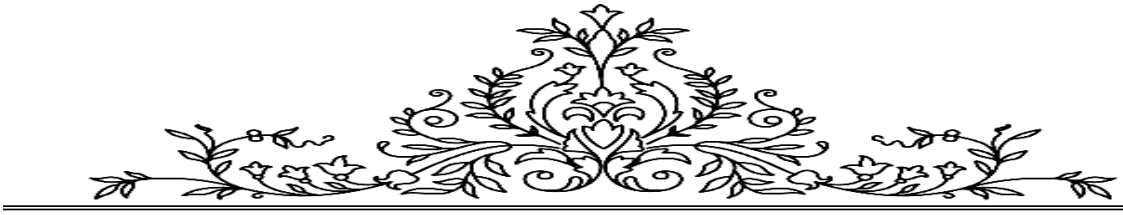
– اخذ الخطاب الشعري الصوفي نصيبه من الدراسة حيث تناولته الناقدة "آمنة بلعلى" بالدراسة والتحليل وفق نظرية القراءة معتمدة على أهم مفاهيمها لدى ياوس وايزر.

– تباين الدراسات بين الناقدات من حيث توظيف آليات المناهج المتبعة.

– حظي ديوان مقام البوح للشاعر الجزائري "عبد الله العشي" بالدراسة والتحليل من طرف الناقدة شادية شقروش وفق المنهج السيميائي في حين خصت الناقدة آمنة بلعلى دراستها التأويلية لقصيدة "مديح الاسم" من نفس الديوان.

– تنوعت النصوص التي تناولتها الناقدات بالدراسة بين قصيدة وديوان، ومجموعة نصوص شعرية تجمعها ظاهرة واحدة.

– تمكن اغلب الناقدات من المناهج المتبعة في الدراسات المقدمة من حيث الآليات والإجراء وذلك نتيجة كونهن استاذات أكاديميات متخصصات في النقد.



خاتمة

سعينا في هذا البحث إلى إبراز ملامح التجربة النقدية النسوية الجزائرية من خلال استقراء مدونات اختلفت متونها من حيث الإشتغال بين الإجراء والتطبيق والنظري، ومن حيث النص الذي تم الإشتغال عليه من رواية إلى قصة وخطاب صوفي وخطاب شعري، ومن حيث المناهج المتبعة في هذه المقاربات، فلا سبيل لانكار جهود هذه الأصوات النقدية النسوية في اثراء المنجز النقدي الجزائري، وقد جاءت أعمالهن وفق نشاط دؤوب وعزيمة كبيرة منهن للإسهام في حركية الفكر الجزائري، وقد خلصنا في هذه الدراسة إلى مجموعة نتائج يمكن أن نجمعها فيما يلي:

– الملاحظ سواء على مستوى التأليف أو الترجمة أنه رغم الجهود المتفاوتة للاصوات النسوية النقدية الجزائرية وجلها ينتمي للإطار الأكاديمي، فالتراكم المنهجي لا يزال محدودا، كما أن أغلب الأبحاث تتصل بمباشرة الإجراء في المنهج.

– هناك غلبة للدراسات النقدية المتصلة بالنثر في حين أن النصيب النقدي للشعر لا يزال متواضعا وأدنى من ذلك بكثير يبدو حال المسرح ونقد النقد.

– تباين في دقة الدراسات النقدية من باحثة إلى اخرى، تبعا للتراكم المعرفي خاصة في مجال السيميائية السردية.

– الدراسات التي قدمتها الأصوات النسوية في النقد الجزائري أغلبها يصب في مصب المنهج السيميائي بشقيه السردي والبنيوي، في حين انفردت الناقدة مسعودة لعريط بالإشتغال وفق المنهج الموضوعاتي.

– تمكن الناقدات من المناهج المتبعة في الدراسة المقدمة من حيث الآليات والإجراء وذلك كونهن استاذات أكاديميات متخصصات في النقد.

– إختلاف الدراسات بين العرض النظري والتطبيقي في حين زاوجت بعض الدراسات بين النظرية والإجراء حرصا منها على وصل النظري بالإجرائي.

– حظيت آليات السيميائية السردية بكثير من الإهتمام خاصة مقترحات مدرسة باريس وبالتحديد أطروحات" غريماس" و" فليب هامون" حيث كانت لها الغلبة في مقاربة النصوص موضوع الدراسة، رغم تباين طريقة التعامل معها من ناقدة إلى أخرى.

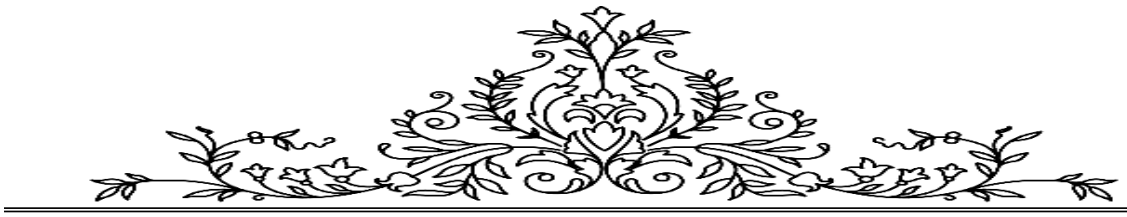
– اشتغلت "**وافية بن مسعود**" على شكل مهم من أشكال التعبير المعاصر وهو السينما التي تقودنا لفهم المحكي بشكل مختلف، حيث بحثت في نمطين مختلفين من الأنظمة السيميائية أحدها لفظي هو الرواية والثاني بصري هو الفيلم (الصورة) ، وهما يشتركان في تقديم ذات الفكرة.

– حظي الأدب الشعبي هو الآخر بنصيبه من الدراسة لدى الصوت النسوي النقدي الجزائري، فقد سعت "**تسيمة بوصلاح**" إلى تسليط الضوء على الحكاية الشعبية الإمارتية

هكذا تكون الأصوات النسوية في النقد الجزائري اشتغلت على أشكال مختلفة لمدونتها في الشعر والنثر وحتى السينما ونقد النقد والنظرية النقدية، كما لا ننسي اسهام الاقلام النسوية الجزائرية في النقد باللغة الفرنسية، وذلك سعيا لإثراء الساحة النقدية الجزائرية.

يبقى الباب مفتوح لتقديم مقاربات اخرى تقيم الجهود النسوية في مجال النقد الادبي و حجمها و دورها في اثراء الساحة النقدية الجزائرية.

في الاخير الشكر موصول الى كل من ساهم في خروج هذا العمل الى النور.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر العربية والمترجمة :

1. آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي_ ط1_ منشورات الاختلاف_2010.
2. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية_ط1_ دار الامل_ 2011.
3. آمنة بلعلى: سيمياء الانساق_ط1_ دار النهضة العربية_ بيروت_ لبنان_ 2013.
4. آمنة بلعلى: خطاب الأنساق_ط1_ الانتشار العربي بيروت_ 2014.
5. دليلة مرسلي: مدخل الى السيميولوجيا(نص صورة)_ تر: عبد الحميد بورايو_ ديوان المطبوعات الجامعية الحداثة_ 1995
6. دليلة مرسلي: دراسات لسانية حول التراث و الفولكلور الشعبي في الوطن العربي _تر:سليم قسطون _دار الحداثة بيروت _ط2_2002.
7. دليلة مرسلي: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص _دار الحداثة_ط2 _بيروت_2002.
8. سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي المعاصر_ دار سحر_ تونس_ 2009.
9. سليمة لوكام: متون وهوامش_ دار سحر_ تونس_ 2012.
10. شادية شقروش: خطاب الحداثة في الشعر التونسي المعاصر_ ط1_ دار اشراق للنشر_ تونس_ 2009.
11. شادية شقروش سيميائية الخطاب الشعري_ ط1_ عالم الكتب الحديثة_ 2010
12. شادية شقروش: سلطة النص بين المبدع و المتلقي_ ط1_ مدار الوطن للنشر_ 2011.
13. شادية شقروش: سيرورة الدلالة و انتاج المعنى_ ط1_ دار جامعة الملك سعود_ 2016.
14. مسعودة لعريط: النقد الموضوعاتي_ ط1_ منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين_ 2006.

15. مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية_ موفم_ للنشر_ الجزائر_ 2013.

16. مسعودة لعريط: قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية_ دون_ط_ طبع عن طريق الصندوق لترقية الفنون والآداب.

17. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية_ دار الامل_ تيزي وزو_ 2008.

18. نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي_ دار الريحانة_ القبة_ الجزائر_ 2007.

19. نسيمة بوصلاح: الطير والعقد قراءة تأويلية في حكايات شعبية من الإمارات_ ط1_ دار الفجر أبو ظبي_ 2009.

20. نورة بعيو: آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد_ لعبد الله منيف_ دار الأمل _ 2014.

21. نورة بعيو: صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية_ دار الأمل _ تيزي وزو- 2015.

22. وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما_ط1_ دار الوسام العربي_ الجزائر_ 2011.

قائمة المراجع العربية والمترجمة:

23. ابراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين_ دار الأفاق العربية_ القاهرة_ ط1_ 2011.

24. آسيا جريوي وأخريات: السيميائية بحث في المعنى (دراسات) _ط1_ دار الأمان الرباط_ المغرب_ 2013.

25. انيس منصور :في صالون العقاد كانت لنا ايام – ط3-دار الشرق القاهرة – 1993.

26. جوليا كريستيفا: علم النص- تر: فريد الزاهي_ ط1_ دار توبقال الدار البيضاء_ المغرب _ 1997.

27. حسين خمري: فضاء المتخيل_ مقاربات في الرواية_ط1_ منشورات الاختلاف_ 2002.

28. رامان سلدن: النظرية النقدية المعاصرة_ تر: سعيد الغانمي_ ط1_ بيروت_ 1996.

29. سامية بوعجاجة وآخريات_ اضاءات نقدية في الأدب العربي_ ط1_ دار ابن زيد بسكرة 2016.

30. سعيد بوطاحين: الاشتغال العاملي_ط1_ منشورات الاختلاف_ 2000.

31. سعيد بوطاحين: الترجمة والمصطلح_ ط1_ منشورات الاختلاف_ الجزائر_ 2009.

32. سهير القلماوي: فن الأدب _ مصر، 1953.

33. سيد حامد آل برجل :الصالونات الادبية في الوطن العربي –ط 1 –دار الفضيلة للنشر والتوزيع –2016.

34. سيزا قاسم_ بناء الرواية_ 2004.

35. عمر عيلان: النقد العربي الجديد_ ط1_ منشورات الاختلاف الجزائر_ 2010.

36. عيسى فتوح :اديبات عربيات سير ودراسات –ج1- ط1-1994.

37. فرانسيس جانسون: سيمون دوبوفوار او مشروع الحياة –تر: ادوارد الخراط.

38. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث_ ط1_ دار الأمان الرباط_ المغرب_ 2013.

39. نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي_ دار النهضة_ القاهرة_ مصر دون_ ط.

40. يمنى العيد: فن الرواية_ط1_ دار الآداب بيروت_ 1998.

41. يمنى العيد: في معرفة النص_ ط4_ دار الآداب بيروت_ 1999.

42. يوسف وغليسي_ مناهج النقد الأدبي_ ط1_ جسور للنشر والتوزيع_ الجزائر_ 2007.

الدوريات والملتقيات:

43. مجلة التبيين_ العدد 22_ 2004.

44. مجلة الحوار المتمدن_ العدد 2342_ 2008.

45. مجلة الحوار المتمدن_ العدد 3803.

46. مجلة الخطاب, العدد1 دار الأمل_ تيزي وزو_ 2006.

47. مجلة الخطاب، العدد 19_ 2015.

48. مجلة الخطاب، العدد 20، جوان 2015.

49. مجلة انسانيات_العدد 67 جانفي_ مارس 2015_ وهران.

50. مجلة سيميائيات: _ العدد2_ 2006_ جامعة وهران.

51. مجلة كلية الآداب واللغات_ جامعة محمد خيضر بسكرة_ العدد16_ جانفي 2016.

52. الملتقى الدولي السادس_ السينما والنص الأدبي جامعة بسكرة_ أفريل 2011.

53. ملتقى النقد العربي المعاصر_ جامعة خنشلة 2004.

54. المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب التعددية الثقافية في اللغة والأدب_ جامعة الزيتونة الأردنية_ 2015_ 2016.

ملحق السير الذاتية

1/آمنة بلعلى:

آمنة بلعلى من مواليد 09 جانفي 1961 ولاية برج بوعريريج الجزائر, تحصلت على

شهادة البكالوريا في جوان 1980 , وشهادة الليسانس من جامعة الجزائر سنة 1985 وشهادة الماجستير، جامعة الجزائر 1988، بعنوان: الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث: السياب، عبد الصبور، خليل حاوي، أدونيس، بدرجة مشرف جدا مع التهنئة.

ثم شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر 2000، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث حتى القرن السابع الهجري، بدرجة مشرف جدا مع التهنئة.

أستاذة تحليل الخطاب ونظرية الأدب والسيمائيات والتداولية, بجامعة تيزي وزو.

أولا*الملف الإداري:

-الدرجة العلمية: أستاذة التعليم العالي منذ جويلية – 2006.

-مقرّ العمل: قسم اللغة العربية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. الجزائر.

-الأقدمية: منذ 01 / 03 / 1988.

-رئيسة اللجنة العلمية لقسم الأدب العربي. منذ 2003 .إلى 2010 ومن 2014 إلى 2016

-مديرة مخبر تحليل الخطاب منذ 2003 .إلى الآن

-المديرة المسؤولة عن مجلة "الخطاب" جامعة تيزي وزو.

-رئيسة تحرير مجلة "الخطاب الصوفي" التي تصدر عن مخبر الخطاب الصوفي بجامعة الجزائر من العدد الأول إلى العدد الخامس.

-عضوة هيئة التحرير بمجلة دارسات سيميائية بالمركز التقني لتطوير اللغة العربية الجزائر.

-عضوة هيئة تحرير بمجلة "سيمات الدولية" بجامعة البحرين للأعداد الثلاثة الأولى.

-عضوة تحرير مجلة "السرديات" جامعة قسنطينة.

-رئيسة تخصص الدراسات العليا ماجستير منذ سنة 2003 إلى 2014 في الشعب : دراسات نقدية، السيميائيات وتحليل الخطاب .بلاغة وخطاب، نظرية الأدب ونقد معاصر.

بعد الدكتوراه نشرت مقالات في العديد من المجلات منها:

1مجلّة **كتابات معاصرة** اللبنانية المحكمة، ع 42 – ، . 2000 مقال :عبد الجبار النفري المسرود له والكلمات.

2_مجلة **فكر ونقد** المغربية ربيع 2002 – مقال :تشكّل النوع القصصي عند المتصوفة.

3_مجلة **التعريب** عن المنظمة العربية للثقافة في سوريا 2002 – ع 25 ، مقال : ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية، مصطلحات التفاعل النصي نموذجا.

4_**مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتاب العرب سوريا مارس 2003 – مقال الإقناع المنهج الأمثل للحوار .نماذج من القرآن والحديث النبوي.

5_**سلسلة الأعمال المحكمة**، الإسلام وحوار الحضارات، منشو ا رت **مكتبة الملك عبد العزيز السعودية**2004 – مقال الإقناع المنهج الأمثل للحوار.

6_**مجلة الآداب العالمية** مقال بعنوان :**قراءة في سيميائية" شارل ساندرس بورس** " العدد 138 – ربيع

2009اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا.

- 7_**مجلة الآداب العالمية** مقال بعنوان" **البحث السيميائي بوصفه فينومينولوجيا معرفية** "العدد 139 صيف

2009دمشق سوريا.

كما اصدرت عددا من الكتب هي:

- تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة صدر سنة 2010.
- المتخيل في الرواية الجزائرية صدر سنة 2011.
- سيمياء الأنساق تشكلات المعنى في الخطابات التراثية صدر سنة 2013.
- خطاب الأنساق الشعر العربي في الالفية الثالثة صدر سنة 2014.

2/ شادية شقروش:

شادية شقروش من مواليد 20/6/ 1962 بمرسط ، ولاية تبسة , درست بثانوية مالك بن نبي بمدينة تبسة.تحصلت على شهادة بكالوريا التعليم الثانوي شعبة رياضيات دورة جوان 1981/تبسة و شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها دورة جوان 1999/ جامعة باجي مختار عنابة, ثم الدراسات العليا المعمقة في نظرية الأدب دورة جوان 2001. جامعة العقيد الحاج لخضر ،باتنة وشهادة الماجستير في نظرية الأدب سبتمبر 2002. جامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة عنوان المذكرة: الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي (دراسة سيميائية) بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المجيد حنون ثم شهادة الدكتوراه في28 جوان2007 بجامعة باجي مختار/عنابة, وتحصلت على شهادة التأهيل الجامعي في 10نوفمبر2009 بجامعة محمد خيضر/بسكرة.

شاركت في العديد من الندوات والملتقيات والمؤتمرات العلمية الوطنية والدولية منها:

1- الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، قسم الآداب واللغة العربية جامعة محمد خيضر بمداخلة موسومة بـ:"سيمياء العنوان في ديوان عبد الله العشي"، بسكرة يومي 7-8 نوفمبر 2000.

2- المهرجان الوطني للشعر بالمتلوي، الدورة التاسعة، بمداخلة موسومة بـ:" جمالية اللغة الشعرية في ديوان عبار الوقت للشاعر محمد عمار شعابنة" أيام 4-5-6 في 2001، مدينة المتلوي، تونس، 2001.

3- الملتقى الوطني الثاني "الكتابة وتمظهر الآخر، بقسم الآداب واللغة العربية جامعة العربي التبسي بمداخلة عنوانها: "تمظهر الآخر من خلال الصورة والأسطورة" أيام 16-17-18 أفريل، تبسة 2001.

4- الندوة العلمية الدولية الثالثة حول محي الدين بن عربي، بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة والآداب العربية، جامعة9أفريل تونس بمداخلة موسومة بـ:" فلسفة اللغة والوجود في الفكر الصوفي عند ابن عربي"، يومي 13-14 نوفمبر 2001.

5- الملتقى الوطني "مناهج تحليل الخطاب بين النظرية والتطبيق، بمداخلة موسومة بـ:"شعرية الفواتح والخواتم في ديوان مقام البوح"، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار ، عنابة، أيام 7-8-9 ماي 2001.

6- الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي" بمداخلة موسومة بـ:"التناص الصوفي والأسطوري في ديوان مقام البوح كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، يومي 15-16 أفريل 2002.

7- ملتقى القصة القصيرة بقفصة، عنوان المداخلة:"التناص الأسطوري في المجموعة القصصية "الخبز المر" لإبراهيم الدرغوثي بدار الثقافة ابن منظور، قفصة، تونس، أيام 12-13-14 أفريل 2000.

من اهم اصداراتها:

- خطاب الحداثة في الشعر التونسي المعاصر صدر سنة 2009.

- سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي صدر سنة 2010.

- سلطة النص بين المبدع والمتلقي في القصة القصيرة السعودية صدر سنة 2011.

- سيرورة الدلالة وانتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر صدر في 2016..

3/ نسيمة بو صلاح:

نسيمة بوصلاح هي شاعرة وباحثة من مواليد 2 أبريل 1979 قسنطينة، الجزائر. تحصلت على شهاداتها العلمية على التوالي:

- شهادة البكالوريا شعبة علوم الطبيعة والحياة ثانوية سعدي الطاهر حراث قسنطينة عام 1997.
- شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها جامعة منتوري قسنطينة عام 2001.
- شهادة الماجستير في الأدب جامعة منتوري /أكتوبر 2005، في الدراسات التراثية، بتقدير **جيد جدا**.
- حاصلة على درجة الدكتوراه بتقدير مشرف جدا مع تهنئة اللجنة وتوصيتها بالطبع في تخصص الأدب الشعبي والدراسات التراثية، يوليو 2010، جامعة باجي مختار عنابة

شغلت عدة مناصب منها:

–أستاذ مساعد بجامعة قطر من أوت 2013 إلى يومنا هذا.

– أستاذ مساعد بجامعة زايد في دبي من أغسطس 2012 إلى أغسطس 2013.

– باحثة في إدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.

– أستاذة مساعدة لتحليل الخطاب والأدب الشعبي في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، من ديسمبر 2006 فبراير 2009 حيث غادرت البلد للعيش في الإمارات العربية المتحدة.

صدر لها عدد من الكتب والمطبوعات النقدية والادبية اهمها:

* **تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر** (دراسة) " منشورات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، بدعم من وزارة الثقافة، عام 2004.(تأليف.)

إشعارات باقتراب العاصفة (مجموعة قصصية)، منشورات أصوات المدينة، بدعم من وزارة الثقافة، عام 2004.(تأليف) .

- **مجلة** "**إبداع** "، الصادرة عن رابطة إبداع الوطنية بالتنسيق مع جامعة منتوري قسنطينة، رئيسة تحرير (طيلة فترة صدورها).

- **حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات** ، الصادرة عن مخبر الترجمة جامعة منتوري، من 2003 إلى يومنا هذا. عضو هيئة التحرير .

- **جدلية الحب والموت في قصة البوغي**، دراسة سيميائية سردية دار بهاء الدين 2009

- **الطير والعقد، قراءة تأويلية في حكايات شعبية من الإمارات**، دار الفجر 2009

- **حداد التانغو**، مجموعة شعرية، دار نينوى .

حصلت على مجموعة من الجوائز الأدبية منها:

- حاصلة على جائزة رئيس الجمهورية لفئة أحسن الأعمال الشعرية الجزائر جوان 2008.
- جائزة عبد الحميد بن هدوقة الوطنية في الشعر نوفمبر 2004.
- جائزة قسنطينة للإبداع الشعري المحلية ديسمبر 2004.
- جائزة عبد الحميد بن باديس الوطنية في الشعر جويلية 2005.
- جائزة مجلة دبي الثقافية في الشعر 2009.

4/ مسعودة لعريط :

الدكتورة مسعودة لعريط , المعروفة بغيوم واحدة من الأديبات الجزائريات اللاتي جمعن بين الابداع والنقد والبحث العلمي, وهي أستاذة التعليم العالي بجامعة تيزي وزو ,اشتغلت في مجالات كثيرة منها أدب الطفل , الأدب النسائي , الرواية المغاربية , وقد ترأست العديد من الملتقيات والندوات من بينها الملتقى الوطني :**العنف ضد المرأة من منظور الخطاب الاعلامي الجزائري ,**

وندوة مسرح الطفل في الجزائر. صدر لها مجموعة من المؤلفات هي:

- قصص الأطفال في الجزائر–دراسة موضوعاتية–.
- النقد الموضوعاتي صدر سنة 2006.
- سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية صدر سنة .2013

5/سليمة لوكام:

استاذة الأدب المعاصر والسرديات بجامعة سوق هراس شاركت في العديد من الملتقيات ونشرت مقالات في كثير من المجلات , كما اصدرت عددا من الكتب منها:

- تلقي السرديات في النقد المغاربي , دار سحر– تونس.
- متون وهوامش–قراءات في الرواية– دار سحر للنشر.
- سيرة النبي محمد في الكتابات الفرنسية "الفكر والأدب".

6/ وافية بن مسعود:

وافية بن مسعود احدى المبدعات في الجامعة , انها باحثة واديبة وتؤكد أن توجهها الى الرواية بمثابة بوابة جديدة تمرر من خلالها أفكارها ,وهي أستاذة بجامعة الاخوة منتوري قسنطينة , نشرت الكثير من المقالات منها:

–السرديات المقارنة :المرجعيات والمفاهيم ,مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة2016.

–الفضاء –الصورة وأدلجة التاريخ في فيلم "خارج عن القانون" للمخرج رشيد بوشارب , الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي" جامعة محمد خيضر بسكرة2011.

–سيميائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع, مجلة انسانيات وهران 2015.

التحليل السيميائي السردي للشريط المرسوم , مجلة سيميائيات جامعة وهران 2006.

–الأدب والسينما :ساحة صراع أم تفاعل بيني , المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب "التعددية الثقافية في اللغة والأدب" جامعة الزيتونة الاردنية ,2015.

صدر للباحثة "وافية بن مسعود" كتب منها:

- تقنيات السرد بين الرواية والسينما, دار الوسام العربي ,الجزائر 2011.
- دوار العتمة "عمل روائي ".

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة:	أ
مدخل: الصوت النسوي في النقد الجزائري من حدود الهامش الى فعالية المركز	
1/ المرأة الناقدة في التراث العربي	7
2/ الصالونات الأدبية في التراث العربي	7
3/ الصوت النسوي في النقد الغربي	9
4/ الصوت النسوي في النقد العربي	15
الفصل الأول النظرية النقدية في كتابات الناقدات الجزائريات.	
السيميائية:	**31**
اولا/ المرجعية الفلسفية	**32**
ثانيا/ المفهوم والإجراء	**39**
ثالثا/ المصطلح	**51**
2- الموضوعاتية:	**55**
اولا / المرجعية الفلسفية	**56**
ثانيا/ المفهوم والاجراء	**58**
ثالثا/ المصطلح	**59**
3 نقد النقد.	**60**
الفصل الثاني: دراسات الناقدات الجزائريات في النثر	
1- الرواية:	**67**
اولا/ الرواية الجزائرية:	**67**
أ- قراءات حرة في الرواية الجزائرية.	**67**
ب- سردية الفضاء في رواية ذاكرة الجسد	**73**

ج- المتخيل في الرواية الجزائرية	74
ثانيا/ الرواية المغاربية:	79
أ- العلامات الفضائية في الرواية المغاربية.	79
ب- أنماط الفضاء في الرواية المغاربية.	80
ثالثا/ الرواية العربية:	81
أ- قراءات حرة في الرواية العربية.	82
ب- انتاج المعنى في الرواية السعودية المعاصرة.	85
ج- الرواية العربية وآليات الحوارية	90
2- القصة:	92
أولا/ سيمياء السرد في قصة الأرنب والأسد.	92
ثانيا/ مقاربات موضوعاتية في القصة.	94
ثالثا/ شروط انتاج المعنى وأشكال تجلية في قصة الطوفان.	100
رابعا/ قراءة سيميائية في القصة السعودية.	103
3-الادب الشعبي.	109
4- النثر الصوفي:	111
اولا- أشكال النثر الصوفي:	112
أ- المناجيات	112
ب- الرؤيا.	113
ج- المخاطبة	114
د- الكرامة.	114
ثانيا- مقاربات في النثر الصوفي:	115
أ- القصة الصوفية.	115

ب- البرازخ النصية.	116
ج- تحويل النص وافرازاته.	118
5 - الخطاب السينمائي.	121
6- كتابات الناقدات الجزائريات باللغة الفرنسية.	128
الفصل الثالث: تطبيقات الناقدات الجزائريات في الخطاب الشعري	
1- الخطاب الشعري الجزائري:	137
أولا- مقاربة سيميائية في ديوان مقام البوح.	137
ثانيا- تأويل النص الشعري مديح الاسم من ديوان مقام البوح.	146
ثالثا- قراءة في الخطاب الشعري النسوي الجزائري.	148
2- الخطاب الشعري العربي:	156
أولا - تجليات الحداثة في الخطاب الشعري التونسي المعاصر.	156
ثانيا- مقاربات موضوعاتية في الخطاب الشعري.	162
ثالثا- قراءة سيميائية في الخطاب الشعري السعودي المعاصر.	164
رابعا- وضع التلقي في الخطاب الشعري الصوفي.	171
خاتمة	181
قائمة المصادر والمراجع	184
ملحق السير الذاتية	189
فهرس الموضوعات	199
ملخصات	

ملخص بالعربية

نطرح في هذا البحث اشكالية الصوت النسوي في النقد الجزائري محاولة منا لرصد جهود هذه الأصوات النسوية في إثراء الساحة النقدية الجزائرية، ولسنا في هذا المقام بصدد الحديث عن نقد نسوي بمقابل نقد رجالي فنحن لا ننطلق من منطلق الحديث عن الإندماج في الحركات النسوية التي تناضل من أجل المساواة مع الرجل، إنما نحن بصدد دراسة الكتابات النقدية النسوية في مجال النقد وفق المناهج النقدية الحديثة، ومعظم الأصوات النسوية في النقد الجزائري أصوات باحثات أكاديميات جامعيات أمثال:

" آمنة بلعلى"، " شادية شقروش"، "مسعودة لعريط"، "سليمة لوكام"، ما يعنى التزامهن بالمنهج المتبع في الدراسة وإتباع أدواته الإجرائية.

لم تقتصر الكتابات النقدية للاصوات النسوية في النقد الجزائري على الكتابة باللغة العربية فقط، إنما كان لهن حضور في الدراسات النقدية باللغة الأجنبية.

نحاول في هذا البحث الوقوف على الجهود النقدية للناقدات الجزائريات، وابراز مدى فاعلية انتاجهن النقدي في تنشيط الساحة النقدية الجزائرية، وإلى أي مدى يمكن الافادة من إنتاجهن في النقد.

لتغطية جوانب موضوعنا قمنا بتقسيم البحث إلى مدخل و ثلاثة فصول، درسنا في الفصل الأول النظرية النقدية في كتابات الناقدات الجزائريات، و خصصنا الفصل الثاني لدراسات الناقدات الجزائريات في النثر فحظيت الرواية بقدر كبير من الاهتمام للنثر، اضافة الى جهود الاصوات النسوية النقدية الجزائرية باللغة الفرنسية .أما الفصل الثالث موسوم بتطبيقات الناقدات الجزائريات في الخطاب الشعري.

ختمنا بحثنا بخاتمة أوردنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها فلا سبيل لانكار جهود هذه الأصوات النقدية النسوية في إثراء المنجز النقدي الجزائري.

Abstract:

In this research, we expose the problematic of the feminine voice in the Algerian criticism as we try to observe the efforts of these feminine voices in the enrichment of Algerian criticism scene. In this respect, we are not talking about feminine criticism compared to masculine criticism, as we do not start from the talk about integration in feminine movements that fight for equality with man; but we study feminine criticism writings in the field of criticism according to contemporary criticism methods. Most of feminine voices in Algerian criticism are voices of university academic searchers such as: Amina BAALI, Chadia CHAKROUCHE, Messaouda LARIT and Salima LOUKAM, which means they are committed to the study and the following of its procedure tools.

The criticism writings of feminine voices in Algerian criticism were not limited to writing in Arabic alone, but were present in criticism studies in foreign languages.

In this research, we try to find out the criticism efforts of Algerian criticizers, and pointing out the efficiency of their criticism production in animating Algerian criticism scene, and to which point one can profit of their production in criticism.

To cover sides of our subject, we divided the research to introduction and three chapters. We studies in the first chapter criticism theory in writings of Algerian feminine criticizers. The second chapter was intended to study Algerian feminine criticizers in prose. Thus, novels attracted big interest in prose, in addition to efforts of Algerian feminine criticism voices in French language. The third chapter is characterized by applications of Algerian feminine criticizers in the poetry speech.

We concluded our research by a conclusion containing the most important results realized; there is no way to deny efforts of these feminine criticism voices in enriching Algerian criticism production.