السّرديات السّيميائية وتطبيقاتها في النّقد الجزائري

قراءة في كتاب فضاء المتخيل لحسين خمري

أ/ سحنين علي

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي–الجزائر–

الملخص

حظي الخطاب السّرديّ الرّوائيّ في النّقد الجزائريّ المعاصر بنصيب أوفر من الدّراسة والتحليل، إن على مستوى التنظير أو التطبيق، ولعلّ المتصفح للمنجز النقديّ الجزائريّ يدرك بلا ريب أنّ ثمة تراكما نقديا لا سبيل لإنكاره، شفّ عن نشاط دؤوب وحركة نقدية حثيثة بلغت شأوا بعيدا في مواكبة مستجدات الحركة النّقدية العربية والغربية بصفة خاصة، بحيث يممت شطرها ومتحت من آلياتها ومصطلحاتها وإجراءاتها التنظيرية والتطبيقية رغبة في تجديد القراءة والوعي بالنّصّ الأدبيّ، وسبر أغوار النصوص الرّوائية، وفك شفراتها ونزع رداء التدثر عن المعنى.

يعد النّقد السيميائي من بين أهم المناهج والمقاربات النّقدية الحديثة التي شغلت النقاد والباحثين في الدرس النقدي المعاصر واستحوذت على حيز كبير في مجالات دراسة السرد الأدبي عامة والروائي بصفة خاصة. ولم يكن النقد الجزائري بعيدا عن ذلك فقد لقي المنهج السيميائي-بداية من ثمانينيات القرن العشرين- إقبالا كبيرا واهتماما متزايدا من لدن النقاد والباحثين الجزائريين، لاسيما ما يتعلّق بالجانب الإجرائي التطبيقي، غير أنّ اللافت للانتباه هو ذلك التباين والتفاوت في مستويات تلقي هذا المنهج واستقباله. فهو يتأرجح بين التطبيق الآليّ الميكانيكيّ والصنميّ الفج لآلياته، وبين التطبيق الواعي الذي يعمل على مساءلة الأبعاد الفلسفية والإيبستيمولوجية لهذه المناهج النقدية الوافدة قبل إعمالها ودمجها في السّاحة النّقديّة العربيّة. الأمر الّذي من شأنه أن يضفي على هذه المناهج والنّظريّات الوافدة إلينا طابع الخصوصيّة العربيّة، ويؤدّي إلى التّأصيل المنهجيّ، وبالتّالي يخلّصها من قيود التبعية الكلّية للنّقد الغربيّ.

لقد أصبح إعمال النّظريّات النّقديّة الغربيّة الحديثة في الوسط النّقديّ العربيّ المعاصر ضرورة حتميّة وملحّة أملتها ظروف معيّنة وحساسيّات جديدة حتّمت على النّقد أن يغيّر منطلقاته القديمة ويتجاوز تلك النّظرة السّلفويّة الماضويّة في قراءة الأعمال الأدبيّة وتحليلها. ولقد أثبتت الدّراسات جدارة هذه النّظريّات النّقديّة وتفوّقها في استنطاق النّصوص الأدبيّة والكشف عن خباياها ومكنوناتها وإضاءة الكثير من جوانبها الغامضة.

وفي هذا الإطار يتنزّل كتاب"فضاء المتخيل": "مقاربات في الرواية" للباحث "حسين خمري"- في جانبه التطبيقي- ضمن الجهود النّقدية الجزائريّة الميممة شطر السيمياء بكثير من الاقتدار العلمي والمنهجي، لاسيما التحكم في المنهج، وضبط المصطلحات النّقدية عن طريق إيجاد البدائل والمقابلات العربية لها في محاضنها الأصلية، مع محاولة الأرضنة والتكييف لتبيئة هذه المصطلحات والمفاهيم الوافدة.

على ذلك تحاول هذه الدّراسة مساءلة النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة وتجليّاتها في النّقد الجزائريّ المعاصرمن خلال تسليط الضوء على دراستين سيميائيتين للباحث "حسين خمري" في كتابه السابق (فضاء المتخيّل) مقاربات في الرّواية، وقد ارتأينا وفق هذا المنظور صياغة مجموعة من الأسئلة الإشكالية الحسّاسة والطموحة، ولكن الإجابات التي نتغياها ليست سهلة في حقل "نقد النقد" المحفوف بالكثير من المزالق والمخاطر، وهذه الأسئلة هي كالآتي:

- كيف كان تمثّل النّاقد الجزائريّ لمقولات النّظريّة السّيميائيّة السّرديّة ومفاهيمها الإجرائية؟ وإلى أي مدى نجح في توظيفها؟

- وإلى أيّ مدى أسهمت هذه النّظريّة السّرديّة في تطوير العمليّة النّقديّة في بلادنا؟ وإلى أيّ مدى أيضا أسهمت في رقي الأعمال الإبداعيّة الروائية وتطويرها؟

إننا ونحن نحاول الولوج إلى عالم النص النقدي لدى حسين خمري نعي جيدا صعوبة المسلك ووعورة الدرب لاسيما وأن خمري قد طرق نصي "صوت الكهف" و" الحوات والقصر" بجهاز مفاهيمي غني بترسانة كبيرة من المصطلحات النّقدية التي تم توظيفها بمرونة كبيرة ودقة متناهية، إضافة إلى التحكم الواضح الذي أبداه النّاقد في تطبيق المنهج السيميائي.

غير أن الصعوبة الأخرى التي تواجه أي باحث في هذا المجال هي صعوبة البحث في حقل "نقد النّقد"، الذي أقل ما يقال عنه أنه يتطلب إلماما واسعا بمستويات النص الأدبي والنص النقدي معا.

ثم إننا لا ندّعي في هذه المقالة –المتواضعة– ممارسة "نقد النقد" بمفهومه العلمي الدقيق، لذلك فإننا ندرجها ضمن ما اصطلح عليه "خطاب على خطاب" أو " كلام على كلام"، فهي بمثابة "ميتا نقد"–إن صح التعبير– ذلك لأنها لا تعدو أن تكون توصيفا للمادة النقدية وتحليلها.

ولعل ما يؤكّد خطورة الجوس في أعماق ومكنونات النصوص النّقدية قولة "أبي حيان التوحيدي" حينما سئل –في الليلة الخامسة والعشرين– من كتاب الإمتاع والمؤانسة– عن بعض القضايا المتعلقة بمراتب النظم والنثر، ومواطن الاختلاف بينهما، ووظيفة كل منهما، فأجاب عن ذلك بقوله:" إن الكلام على الكلام صعب." وحين سئل لم؟ قال:" لأن الكلام عن الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما كون بالحس ممكن، وفضاء هذا متّسِع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شقّ النحو وما أشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك."[1]

فالتوحيدي من خلال هذه المقولة كان يشعر بصعوبة "الكلام على الكلام"، ذلك لأن هذا الأخير له ميزة خاصة تكمن في عسر المخرج من ورائه بطائل، بحيث لا يمكن الوصول إلى النتائج التي تتغياها هذه العملية، فالمنتهى منه غير مطموع فيه ولا موصول إليه.[2]

وقد راود هذا الإحساس النّقاد في العصر الحديث أثناء حديثهم عن منهج "نقد النّقد". هذا ما يستشف من حديث "رونيه ويليك" و"أوستين وارين" عن الأدب والدّراسات الأدبية في كتابهما "نظرية الأدب"[3]، ومن خلال–أيضا– كتاب"نقد النّقد وتنظير النّقد العربيّ المعاصر"" لمحمد الدّغمومي"[4]. وقد أشار "محمد سويرتي" في كتابه "النّقد البنيويّ والنّص الرّوائيّ"إلى الصعوبات التي اعترضت بحثه، فأشار من ضمن ذلك إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة: يقول" فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النّقدي المختلف البنيات؟ كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقديّ معه؟ كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار؟ كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي؟"[5]

نّها أسئلة حيرى وصعوبات منهجية يمكنها أن تعترض سبيل أيّ باحث في مجال "نقدالنّقد"، وتطرح أكثر من تساؤل بخصوص ماهية وطبيعة الأدوات المنهجية والمصطلحية التي تساعد على قراءة النصوص النّقدية وتفكيكها.

قراءة في فضاء المتخيل: مقاربات في الرواية:

يستعرض الباحث "حسين خمري"، في كتابه (فضاء المتخيّل) مقاربات في الرّواية،دراستين سيميائيتين لروايتين جزائريتين، يتعلّق الأمر برواية (صوت الكهف) لـ: "عبد الملك مرتاض"، و(الحوّات والقصر) لـ: "الطّاهر وطّار"، وقد عنون الباحث الدّراسة الأولى بـ:(سيميائية الخطاب الرّوائيّ)، والثّانية بـ:(علامية النّصّ الواقعيّ)، وسنحاول في هذه المداخلة المتواضعة الكشف عن تمفصلات الخطاب النّقديّ السّيميائيّ لدى "حسين خمري" من خلال هاتين الدّراستين.

1-الدّراسة الأولى: سيميائيّة الخطاب الرّوائيّ: تعدّ هذه الدّراسة من بين أهمّ المقاربات السّيميائيّة الّتي يحفل بها الخطاب السّيميائيّ لدى "حسين خمري"، فهي دراسة مطوّلة تعرض لرواية "عبد الملك مرتاض" (صوت الكهف) وفق رؤية سيميائية متنوعة المشارب والمنابع،حيث أفادها الباحث- منهجيّا ومصطلحيّا- من طروحات "غريماس"،و"كورتيس"،"وبروب وبريمون"، و"جينيت" و"بارت". بمعنى آخر أنّ هذه الدّراسة تستقي مفاهيمها السّيميائيّة من معينها السّربوني (مدرسة باريس السّيميائيّة).

إضافة إلى ذلك فإنّ هذه الدّراسة وسمتها ميزة خاصّة تتعلّق بمحاولة الباحث إبراز ملامح ومظاهر الرّواية الجديدة، في رواية (صوت الكهف)، ممّا جعل اختياره لهذه الرّواية أمرا مبرّرا، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ استشراف الباحث المنهج السّيميائيّ في مقاربة متن الرّواية لم يكن غايته الأساسيّة بقدر ما كان إجراء منهجيّا أراد من خلاله إجلاء التّقنيّات السّرديّة الّتي وظّفتها الرّواية الجديدة. ولعلّ ما يؤكّد هذا النزوع هو أنّ هذه الدّراسة قد رت في مجلّة تجليّات الحداثة الّتي يصدرها معهد اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة وهران في عددها الثّالث الخاص بالرّواية الجديدة[6].

فرواية (صوت الكهف) "تبدي صلة وثيقة مع التّراث الرّوائيّ العالمي-ومع الرّواية الفرنسيّة الجديدة خاصّة- وتعيد تشكيل بعض أجواء روايات غابريال غرسيا ماركيز، وتبدو-خاصّة-رواية صوت الكهف وثيقة الصّلة بتقنيّات الرّواية الجديدة الفرنسيّة وإنجازاتها النّظريّة عند كل من"ناتالي سارروت" و"ميشال بوتور" و"جان ريكاردو" و"آلان روب غرييه".[7]

لقد حاول الباحث من خلال قراءته لرواية (صوت الكهف) استنطاق النظام الرّمزي والعلامي الّذي يحكم النّصّ الرّوائيّ وإبراز مراميه ودلالاته العميقة، وقد صرّح قائلا: "سننطلق في هذه القراءة من أصغر الوحدات

أو العلامات لنصل في الأخير إلى البنية الكلّية الّتي تحكم هذه الرّواية، وسنراعي من أجل ذلك أيضا خصائص النظم وقيّمه التّعبيرية وطرائق تشكّل المضامين الرّوائيّة"[8].

1.1-النّظام السّيميائيّ للأشياء: تكتسي بعض الأشياء داخل النّصّ الرّوائيّ طابعا رمزيا مشكّلة نظاما علاميّا وسيميائيّا مشحونا بمضامين وأبعاد دلاليّة محدّدة في الواقع، إذ قد تبدو هذه الأشياء Syjetractan "من خلال القراءة الأولى مجرّد "أدوات"، لكن عند تواترها تتحوّل إلى ذوات فاعلة وتكتسي قيمة دلاليّة معيّنة"[9].

لقد توصّل الباحث—في هذا الصّدد-إلى اكتشاف بعض الأشياء تعرضها الرّواية (صوت الكهف) في شكل مجموعة من الثنائيات الوظيفيّة، والّتي تعكس نظام الصّراع الّذي يحكم هذه الرّواية بين البطل والبطل المضاد (بين فئة المواطنين وفئة المستعمرين)[10].

وقد تناول الباحث دراسته لنظام الأشياء (الوحدات العلاميّة) من ثلاثة مستويات: (النواة السّيميّة (العلاميّة)، السّيمة السّياقية، السّيميم)، مع عدم الفصل بين هذه المستويات حفاظا على تماسك النّصّ الرّوائيّ وتجانسه.[11]

1.1.1-ثنائية: الصّوت/الكهف: إنّ تحديد الباحث لهذه الثّنائية اللّغويّة (الصّوت والكهف) هو في الحقيقة قراءة لعنوان الرّواية، وقد توصّل-من خلال ذلك-إلى اكتشاف جملة من الدّلالات المتخفّية وراء هذا العنوان، والّتي تعدّ على ارتباط وثيق بمضمون الرّواية العام. فالصّوت يأخذ أبعادا دلالية متنوّعة داخل الرّواية، فتارة يكون الإنسان، وتارة يكون صوت الآخر (المستعمِر)، وتارة يكون قوّة القمع والتسلّط، وتارة أخرى يتحوّل إلى صوت الأَنْتَ (المواطنين). أمّا لفظة (كهف) فتأخذ هي الأخرى دلالات متعدّدة منها: إحالتها إلى التّراث القصصيّ الدّينيّ (قصّة أهل الكهف ومسألة البعث بعد الموت)، والّذي يتجلّى في الرّواية، من خلال الوعي الوطني واستيقاظ أهل القرية من سباتهم لتحرير أرضهم من قبضة المستعمر. إضافة إلى دلالة أخرى تعدّ أساسيّة نظرا لخدمتها مضمون النّصّ تتمثّل في المكان المقدّس والقاعدة الّتي ينطلق منها المواطنون لإعلانهم عن اندلاع الثورة.

2.1.1-ثنائية: العقد/الحقد: تشكّل هذه الثنائية علاقة تداخل وتضاد بين العنصرين اللّغويين (العقد والحقد)، حيث أدّى فقدان "زينب" زوجة "الطّاهر" لعقدها، وأخذه بالقوّة من طرف "جاكلين" ابنة "بيبيكو" إلى حدوث تحوّل أساسيّ-على مستوى الأحداث- ولّد الغل والحقد بين سكان الرّبوة العاليّة وسكان السّهل، ليرتفع بذلك العقد من مجرّد أداة للزينة والتّجميل إلى التّعبير عن الهويّة الجزائريّة ورمزه إلى الحرية والعزّة واسترجاع الحق المغتصب.

3.1.1–ثنائية: المرآة/الخنجر: تأخذ المرآة والخنجر في النّصّ الرّوائيّ بعدا علاميّا ورمزيّا، يعبّر عن مجموعة من العلاقات الاجتماعيّة والثّقافيّة والحضاريّة السائدة في المجتمع الجزائريّ، والّتي يبوح بها النّصّ الرّوائيّ (صوت الكهف).

لقد شكّلت هذه الثنائيات الّتي حدّدها الباحث نظاما سيميائيّا متكاملا، جعل الأشياء تكتسب دلالتها في إطار علاقاتها مع بعضها البعض داخل النّسق الرّوائيّ العام، كما أدّى هذا النّظام– من جانب آخر– إلى التحكّم في النص الروائي والإمساك بدلالاته العميقة.

2.1–لعبة السّرد والشّخوص: حاول الباحث في هذا العنصر، ومن خلال قراءته لرواية (صوت الكهف)، الكشف عن التّقنيات السّرديّة الّتي استعملتها الرّواية الجديدة، والّتي أفاد منها "مرتاض" في روايته، وهذه التّقنيات حدّدها الباحث كالآتي:

–أولا: استعمال الكاتب (مرتاض) ضمير المخاطب (أنتَ)، وهي تقنية سرديّة تركّز على القارئ (المتلقّي)، عن طريق دمجه بطريقة غير مباشرة في خلق أحداث الرّواية، ليصبح بذلك القارئ جزءا من النّصّ الرّوائيّ، بوصفه ذاتا تقرأ نصا، "ويصبح النّصّ الرّوائيّ هو القارئ والقارئ هو النّصّ في حالة من التوحّد، إلى درجة يصعب معها الفصل بينهما. مما يجعل الرّواية تثير أسئلة أكثر ممّا تقرّر حقائق."[12]

تعدّ محاولات "ميشال بوتور" (بحوث في الرّواية الجديدة)، و"جيرالد برانس" (مدخل إلى دراسة المسرود عليه) را .ة في هذا المجال؛ حيث كشف الأوّل عن الأسس الفلسفيّة والجماليّة عند استعمال ضمير المخاطب في الرّواية الجديدة. أما الثاني فقد حدد وظائف متقبل السرد أو المسرود له كالآتي:[13]

–ربط الرّاوي/السّارد بالقارئ.

–المساعدة على تحديد إطار السّرد.

–إعطاء بعض أوصاف السّارد.

–التّأكيد على بعض المضامين.

–تطوير العقدة.

–حمل أو إظهار إيديولوجية العمل الأدبي.

–ثانيا:كشف أسرار اللّعبة السّرديّة، أوممارسة النّقد السّرديّ، من خلال إعطاء تأويلات وتفسيرات عن آليات السّرد داخل النّصّ الرّوائيّ، من ذلك ما ورد في سياق تأويل شخصيّة "زينب"، الّتي اتّخذت– مع تطوّر النّصّ السّرديّ وعبر التغيّرات الطارئة على مستوى الوظائف والحالات–أشكالا رمزية وأبعادا دلاليّة متنوّعة، من

ذلك دلالتها على الحقيقة التّاريخيّة العظيمة، والثّورة، والمبدأ، والموقف، والعدل، والصّدق، والجمال، والسّلام...إلخ.

إنّ الشّخصيّة بهذا الشّكل لا يمكن النّظر إليها على أنّها ذات، وإنّما كونها رمزا مركّبا من مجموعة رموز قابلة للتأويل والتفسير، وأن وجودها لا يخرج عن إطار النص الروائي، وأن كل الأحداث السردية هي من اختراع الرّاوي (السّارد). فهي إذن–كما يصفها الباحث–شخصيّة ورقيّة، انطلاقا من مفهوم "رولان بارت" للشّخصيّة، ا شخصيّة متناقضة، لا تعبّر بشكل موضوعيّ عن الواقع، مادامت تتخلّق عن الانزلاقات والحالات والتحوّلات الّتي يشهدها النص الروائي[14]. لذلك فإن شخصية "زينب" لا تعدو كونها عاملا (ذاتا) ترتبط بنظام لاقات، الّتي تشكّل مسارا صوريا مع مسارات أخرى، تكشف عن معاناتها الّتي تدفعها إلى البحث عن الخروج من عالمها المتردّي إلى عالم يفترض أنّه يفضي بها إلى تحقيق ذاتها، فتدخل في وصلة مع عالم آخر، بعدما تنفتح على الذّوات الأخرى الحاضرة في الرواية، بوصفهم أعوانا في المسار السردي العام[15].

تُعتبر مقاربة الشّخصيّة عند الباحث "حسين خمري" سندا أساسيا ومنطلقا رئيسا في تحليل عالم المحكي، ذلك

لأنّ مجموع الرّموز الّتي تعبّر عنها وتوحي إليها الشّخصيّة، تشكّل متّصلة ومتداخلة النّسق الرّمزيّ والدّلاليّ العام للنّصّ الرّوائيّ.

وإذا كانت الشّخصيّة– وفق هذا المنظور– تشكّل واسطة العقد في النّصّ الرّوائيّ، فإنّ الباحث قد أهمل الوحدات الصغرى المنتجة للمعنى، وركّز على الوحدات الكبرى المهيمنة نصيّا، قصد إبراز مجموع الحالات والتحوّلات الناتجة عن سلسلة العلاقات والعمليات المنتظمة داخل المسار السّرديّ العام.

بناء على ما سبق يمكن القول: إنّ تحديد النّاقد "حسين خمري" للشّخصيّة (زينب) جاء انطلاقا من إشكاليّة لا تتعلّق بباحث أو ناقد دون الآخر، بقدر ما تعود في أساسها إلى من نادوا بورقيّة الشّخصيّة (بارت)[16]، و"نادوا بأن لا شيء يوجد خارج اللّغة، وأنّ الشّخصيّة ليست إلاّ مجرّد عنصر من عناصر المشكلات السّرديّة الأخرى"[17]. وبهذا فإنّها لا تعدو كونها عاملا في متوالية نصيّة لا ينمو ويتشكّل إلا من وحدات المعنى، ولا يصطنع إلا من الجمل والكلمات الّتي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها[18].

3.1–البنية الأسطورية: قام الباحث بدراسة تجليّات الأسطورة في رواية (صوت الكهف)، من خلال ثلاثة مستويات (مستوى الشّخوص، مستوى الأمكنة، ومستوى الأحداث والوقائع)، محاولا عبر هذه المستويات الكشف عن دور الأسطورة والخرافة في النّصّ الرّوائيّ ودورها في فترة تاريخيّة من حياة الشّعب الجزائريّ[19].

وقد توصّل-أيضا-إلى أنّ الأسطورة تشكّل خلفيّة بارزة تسيطر على ذهنيّة الشّخوص وطريقة سرد الأحداث في رواية (صوت الكهف)، مرجئا ذلك إلى اهتمامات "عبد الملك مرتاض" بدراسة الفلكلور والأدب الشّعبيّ (الشّفويّ)[20].وهذه المستويات هي كالآتي:

1.3.1- مستوى الشّخوص: أوجد الباحث أنّ رواية (صوت الكهف) تتكوّن من ثلاث فئات من الشّخوص هي:(الأهالي وهم سكان الرّبوة العالية، والمستعمرون والقائد ومن يدور في دائرتهم، وهم سكان السّهل الخصب، والفئة الثالثة وهم العمال الّذين يخدمون الفئة الثانية ويقومون بدور الوسيط بين الفئتين السّابقتين[21]. وقد قام النّاقد بتوزيع هذا البناء مثلّث الأضلاع للشّخوص وفق المخطّط الّذي اقترحه "غريماس" وأتباعه، فتوصّل إلى أنّ هناك وظيفة ازدواجيّة تؤدّيها الفئة الثّالثة (العمّال) باعتبارها تشكّل بالنّسبة لفئة الأهالي (سكان الرّبوة العالية) شخوصا مضادّة (معيقة)، وبالنّسبة للفئة الثّانية (سكان السّهل الخصب: المستعمرين: بيبيكو وجاكلين والقائد والحاج) شخوصا مساعدة. كذلك الأمر بالنّسبة لموضوع القيمة (الشّيء)، الّذي يبدو شيئا مزدوجا يتجلّى من خلال السّهل الخصب من جهة، والعقد الذّهبي رمز الشّرف والحرية من جهة أخرى[22].

بعد ذلك قام النّاقد بالكشف عن تجليّات الأسطورة في رواية (صوت الكهف)، من خلال شخصيات "الطّاهر العفريت"، و"زينب"، وشخصيّة "حلومة العرافة العجوز"، وشخصيّة "بيبيكو" المستعمِر، وشخصيّة "رابح الجن"، فهي أبطال أسطوريّة وشخصيّات خرافيّة ساهمت في نسج الذّاكرة الجماعيّة المتّكئة على السّحر والشّعوذة، وعبّرت عن ذهنيّة خرافية وواقع اجتماعيّ عاشته الجزائر في فترة من فترات الاستعمار.

1.3.1-مستوى الأمكنة: ركّز الباحث في دراسته للمكان في رواية (صوت الكهف) على البعد الأسطوري والخيالي الّذي تكتسيه هذه الأمكنة داخل النّصّ الرّوائيّ، وذلك من خلال التراكيب اللّغويّة الّتي صفها بها الباحث، والّتي تثير الغرابة وتحدث الدّهشة لدى القارئ. فمثلا الأوصاف الّتي أخذتها الرّبوة العالية "رأس الكلب شكلها. يكتنفها الضباب نهارا. تهاجمها الذئاب ليلا (...) المعلقة بين الأرض والسماء."[23]. جعلت الباحث يشبّهها بحدائق بابل المعلّقة وقرية موكوندو الأسطورية الّتي دارت فيها أحداث رواية مائة عام من العزلة "لغابريال غارسيا ماركيز" الكولومبي.

إنّ تأويلا للأمكنة مثل هذا جعل النّاقد "حسين خمري" يقع في كثير من المبالغة من خلال تحميله الفضاء النّصيّ أبعادا أسطوريّة أكثر ممّا يحتمل، فالفضاء أو المكان في رواية (صوت الكهف) هو فضاء لغويّ بامتياز، حيث تشكّل اللّغة النّسق العلاميّ والسّيميائيّ للمكان داخل هذا النّصّ، كما أنّ "الفضاء المكاني من شأنه توليد قاموس لغويّ له دلالات متميّزة تمنحه خصوصيات تعكس نمطيّة البيئة الثّقافية السّائدة الّتي يحيل عليها النّصّ"[24]. لذلك ينبغي- عندئذ- قراءة الفضاء النّصيّ قراءة سيميائيّة ترتكز على جماليات اللّغة أوالخيال.

إضافة إلى ذلك فإنّ الأوصاف الّتي تعلّقت بفضاء الرّبوة العالية لا يمكن لها أن تأخذ أبعادها الدّلاليّة ومعانيها التّاريخيّة والحضاريّة، إلاّ إذا وضعت في علاقة تفاعل مع فضاء السّهل الخصب، وذلك بغية الكشف عن علاقات الصّراع والتضاد والتناقض القائمة بين شريحتين اجتماعيتين تختلفان من حيث الأهداف والتّركيبة الاجتماعيّة[25]. ني آخر أن القراءة السّيميائيّة للفضاء السّرديّ، تفرض علينا النّظر إلى الأمكنة على أنّها نظام علاميّ شامل ومتكامل، لا يمكن له أن يكتسب دلالته، إلا من خلال ارتباطه بمكان آخر يشكّل معه ثنائية ضدّية تجعله–في مرحلة أخرى–مرتبطا بجميع الأمكنة داخل النّسق الرّوائيّ العام.

3.3.1– مستوى الأحداث: انطلق النّاقد "حسين خمري" في دراسته لأحداث رواية (صوت الكهف) من مقولات "غريماس" المتعلّقة بالبرنامج السّرديّ Parcour narratif حيث يعرّفه بقوله: "هو مجموعة من الوحدات السّرديّة المتعلّقة بالتّركيب الوظيفيّ الّذي يمكن تطبيقه على كلّ أنواع الخطابات"[26] بمعنى آخر هو انتقال الفاعل من حالة الانفصال عن الشّيء إلى حالة امتلاكه والاتصال به (PN = S ^ O ⟶ S v O).

وقد أوجد الباحث أنّ أحداث الرّواية (صوت الكهف) تتكوّن من برنامجين سرديين أساسيين ومتقابلين (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد)، مع إمكانية وجود برامج سرديّة أخرى تسهم في تشكيل البرنامج السّرديّ الأساسيّ[27].

أمّا البرنامج السّرديّ الأوّل (برنامج البطل): فقد اعتمد النّاقد في تحديده على القانون الصّوري الّذي صاغه "غريماس" على الشّكل الآتي: (PN = S ^ O ⟶ S v O)، حيث يتنقل البطل الفاعل من حالة الانفصال عن موضوع القيمة (الشّيء) إلى حالة الاتّصال به وامتلاكه. وقد وجد الباحث لهذا القانون مجالا للتّطبيق في رواية (صوت الكهف)، تجلّى من خلال الإنجاز الّذي قام به البطل "الطّاهر" عندما خرج في مهمّة البحث عن العقد الذّهبي رمز الحرية والوطن والسّلام، حيث قام بمجموعة من الإنجازات القوليّة والفعليّة مكّنته في الأخير من امتلاك واستعادة الشّيء المفقود (العقد/الأرض) (S ^ O) بعدما كان منفصلا عنه (S v O) في البداية.

أما البرنامج السّرديّ الثّاني (برنامج البطل المضاد): فقد حدّده الباحث أيضا، حسب الصّياغة القانونيّة الّتي وضعها "غريماس" بالمعادلة الآتية: (PN = S ^ O ⟶ S v O)، والّتي قام الباحث "حسين خمري" بالكشف عن أطرافها من خلال النّصّ الرّوائيّ (صوت الكهف)، حيث يمثّل المستعمِر "بيبيكو"–في البداية– جهة المعارضة الممتلكة للأرض، لكنه سرعان ما يفتقد ها في نهاية أحداث الرّواية، وهو ما عبّر عنه الباحث من خلال علاقة (القبل/البعد) بتحوّل المضمون المقلوب (عدم امتلاك سكان الربوة العالية للعقد/الأرض) إلى حالة المضمون الموضوع (امتلاك العقد/الأرض)[28].

وقد انتقل الباحث –في دراسته لأحداث الرّواية– من البرامج السّرديّة إلى مستوى آخر من الأحداث هو مستوى الوظائف معتمدا في ذلك على نظريّة "فلاديمير بروب"، حيث صرّح قائلا: "سنعتمد في تحليلنا لهذه القضية على نظريّة فلاديمير بروب، وذلك لأنّ البنية الأسطوريّة في رواية صوت الكهف تنظم كلّ الأحداث وتوجّهها باتجاه جوّ أسطوريّ له كلّ عناصر الحكاية العجائبيّة."[29]

وبذلك يكون "حسين خمري" قد قدّم – من خلال قوله– المبرّرات المنهجيّة الّتي دفعته إلى تطبيق النّموذج الوظائفيّ البروبي على رواية (صوت الكهف) باعتبارها نصّا يحتوي على مضامين أسطوريّة، تجعلها تقترب من مضامين الحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة لدى "بروب".

وقد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إنّ الباحث "حسين خمري" لم يوفّق في اختياره للنّصّ الرّوائيّ (صوت الكهف) ليطبّق عليه نظريّة "بروب"، ذلك لأنّ هناك نصوصا روائيّة كثيرة –في اعتقادنا– ومنها صوت الكهف– يمكن لها أن تخضع للنّموذج الوظائفيّ البروبي؛ لأنّها تفتقد إلى ذلك الجوّ الأسطوريّ الّذي تحدّث عنه الباحث. "فالنموذج الوظائفي لا يصلح لكل حكي أو لكل خطاب فهو، عكس النموذج العامليّ الّذي يصلح لكل أشكال الحكي أو السّرد."[30]

ولعلّ ما يؤكّد كلامنا السّابق هو أنّ الباحث قد توصّل إلى تحديد ستّ وظائف من بين إحدى وثلاثين وظيفة (31 وظيفة)، مرتّبة حسب الترتيب الأصلي عند "بروب"، وهذه الوظائف الستّ يمكن توضيحها من خلال الجدول الآتي:

الوظيفة الأولى(1)	الابتعاد(اختفاء الطّاهر العفريت).
الوظيفة الخامسة(5)	يتلقى المعتدي(بيبيكو) معلومات عن الضحية(الطّاهر العفريت).
الوظيفة الرّابعة عشرة(14)	موضع الشّيء العجيب(العقد تحت تصرّف البطل).
الوظيفة العشرون(20)	عودة البطل إلى بيته فارا من السّجن الّذي حبسه فيه بيبيكو.
الوظيفة الثلاثون(30)	ينال الآثم عقابه من طرف الطّاهر العفريت وسكان الرّبوة العالية.
الوظيفةالواحدة والثلاثون(31)	يتزوّج البطل ويعتلي العرش.

يبدو لنا–من خلال هذا الجدول– وكأنّ الباحث "حسين خمري" قد وضع أمامه مجموع الوظائف(31 وظيفة) مرتبة كما وردت عند "بروب"، ثم راح يبحث عنها في رواية (صوت الكهف). لكنّه ينبغي علينا– والحالة هذه– أن لا نقوم بعملية الإسقاط المباشر للنّموذج الوظائفيّ على النّصّ السّرديّ، فقد لا ينسجم هذا الأخير

ويتناسب مع طبيعة بعض الأحداث مثل: يتزوّج البطل ويعتلي العرش (الوظيفة31)، كما هو الحال بالنّسبة للنّصّ الرّوائيّ المدروس (صوت الكهف)، الّذي لا نعتقد بأنّه يحتوي أو يتضمّن معطيات (الملك، والمملكة، والعرش). فهذه معطيات تخصّ الحكايات الّتي اعتمدها "بروب" في دراسته المورفولوجية للحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة[31].

كما أنّه في رواية (صوت الكهف) لا يتزوّج البطل (الطّاهر العفريت) لأنّه كان متزوّجا قبل بداية فعل الحكي من "زينب"، بل يعود إلى زوجته منتصرا[32]. لذلك يتوجّب علينا –مع هذه الحالة– احترام خصوصية النّصّ المدروس، بحيث لا نجعله خاضعا لسلطة المنهج أو النّظريّة النّقديّة.

وربّما ما جعل عدد الوظائف الّتي حدّدها النّاقد يكون ستا هو أنّ رواية (صوت الكهف) قد لا تكون نموذجا تطبيقيّا يحقق لنا نظريّة "بروب" بجميع معطياتها ووظائفها الإحدى والثلاثين.

ممكن أن نخلص إليه في نهاية هذه الدّراسة هو أنّ تحليلا مثل هذا الّذي قدّمه النّاقد "حسين خمري" يظلّ– على وجاهته– مجرد وصف يفتقر إلى ضبط الأسس الّتي قام عليها، انطلاقا من "فلاديمير بروب" الّذي أجهد نفسه في اختزال شخصيّات المحكي، إلى مجموعة من الوظائف والأدوار، مرورا "برولان بارت" الّذي يعدّها مجرّد كيانات ورقية، لا تعبّر حقيقة عن الواقع، إلى "غريماس" الّذي لا تعدو أن تكون الشّخصيّات ضمن مشروعه السّيميائيّ، مجرّد عوامل ضمن متوالية سرديّة في النّصوص المحكية[33].

2–الدّراسة الثّانية: علاميّة النّصّ الواقعيّ: يعالج الباحث "حسين خمري"–في هذه الدّراسة–نصّا روائيّا جزائريّا آخر هو نصّ (الحوّات والقصر) "للطّاهر وطّار"، الّذي ركّز في تحليله على بنيته النّصية المتحكّمة في بنيته المضمونيّة، حيث صرّح قائلا: "وسنعمد إلى تفكيك الخطاب الرّوائيّ بنيويا لا إيديولوجيا، ودون أن نعطي أحكاما قيمية. وغاية هذا التّحليل هي الكشف عن الأنساق السّرديّة والميكانيزمات الّتي يمرّ من خلالها المعنى في هذه الرّواية."[34]

إنّ تركيز النّاقد على البنية النّصية لرواية (الحوّات والقصر)، وكذا العلاقات الرّابطة بين أجزاء هذا النّص دلالاتها، مكّنه من الكشف عن مظاهر الخطاب الواقعي المتجلّية من خلال المتخيّل الرّوائيّ، وذلك عن طريق أسطرة الواقع وجعل الخطابين الأسطوري والواقعي يتعانقان على مستوى النص الرّوائيّ (الحوّات والقصر)[35].

فالملامح الأسطوريّة والعجائبيّة الخارقة الّتي اعتمدها "الطّاهر وطّار" في هذا النّصّ الرّوائيّ أضفت على دراسته مسحة فنية، وأدّت " وظائف حسّاسة إمّا على مستوى المتعة الأدبيّة أو إضاءة الفكر. فهو [الطّاهر وطّار] يكتفي بتكرار أو نقل الأسطورة أو الخرافة الشّعبيّة بحيث تأتي مقحمة، وإنّما يبدع بها وفيها فيخلق أساطير وخرافات لم نعهدها من قبل... [بمعنى آخر] هي رحلة الطّاهر وطّار نحو استلهام الموروث الأسطوري والتّراث الشّعبيّ ليضيء هذا الموروث ذاته ولينفخ فيه من روح الإبداع فيكسبه دلالة الفكر والواقع أيضا."[36]

لقد استهلّ "حسين خمري" دراسته للبنية النّصية للخطاب الرّوائيّ (الحوّات والقصر) بتقديمه لتعريف مبسّط للرّواية بقوله: "الرّواية ممارسة رمزية لغوية، تتداخل فيها مستويات خطابيّة مختلفة تاريخيّة، اجتماعيّة، حضاريّة، ذهنيّة"[37]. بمعنى أنّه ينبغي النّظر إليها (الرّواية) أو إلى الأدب–بصفة عامة– كمنظومة سيميائيّة ونسق من العلامات والصوّر والأنظمة الرّمزية المختلفة، وليس كمجموعة من الدّلالات النّهائية. ولا يمكن أن يتأتّى هذا إلاّ في ضوء المنهج السّيميائيّ الّذي يرى أنّ كلّ الممارسات الإنسانيّة هي ممارسات رمزيّة بالدّرجة الأولى.[38] فالسّيميائيّة تعمل على تحليل النّص وفق بناء ظاهر وضمنيّ مع تحديد العلاقة بينهما. فالبناء الظّاهر يكون الاهتمام فيه بالمستوى اللّغويّ للنّصّ، أمّا البناء الضّمنيّ فيقع الاهتمام فيه بالبناء الوظائفيّ وإبراز العلاقات بين العاملين أو الفاعلين، مع العلم بأنّ النفاذ إلى البناء الضّمنيّ أو الدّلاليّ لا يتمّ إلا بممرّ اللّغة[39].

وقد توصّل الباحث بذلك إلى أنّ البنية النّصية لرواية (الحوّات والقصر) هي بنية مركّبة ومعقّدة تعقّد جوانب الواقع وتداخلها، وأنّ كلّ جزء من أجزائها لا يدرك إلا في ضوء البنية الكلّية، على عكس الأسطورة الّتي تبقى ثابتة داخل النّسق السّرديّ، لكنّه ومع هذا الاختلاف، فقد استطاعت الرّواية (الحوّات والقصر) أن تستفيد من مضامين الأسطورة والاغتناء من أشكالها السّرديّة وتوظيفها.[40]

ومحاولة منه الابتعاد عن كلّ غموض يسم دراسته راح الباحث يفرّق بين مصطلحي البناء والبنية، في مجال الرّواية. فتوصّل إلى أنّ المصطلح الأوّل (البناء) يعني المعمارأو البنية الخارجية أي كيفية عرض الأبواب والفصول (الجانب التّعاقبيّ التّاريخيّ). أما المصطلح الثّاني (البنية) فتعني الشّكل الدّاخليّ للنّصّ ويختصّ بالجانب التّزامنيّ للأحداث وعرضها وكذا أنواع العلاقات والتّرابطات القائمة بينها بالإضافة إلى مجموع التحوّلات الحاصلة على مستوى الأنساق السّرديّة.[41]

وإذا كان الباحث قد توصّل إلى أنّ بناء النّصّ الرّوائيّ (الحوّات والقصر) يتشكّل من واحد وأربعين فصلا(41)، فإنّه عمد إلى تحديد البنية السّطحيّة الّتي أوجدها تتكوّن أساسا من خمسة أنساق سرديّة هي كالآتي:

– ما قبل الرّحلة: (أي رحلة "علي الحوّات" إلى قصر السّلطان)، وتمتدّ من الصّفحة التّاسعة (9) إلى الصّفحة السّابعة والثّلاثين (37).

– الرّحلة الأولى: تبدأ لحظة توديع "علي الحوّات" أهل قريته.

– الرّحلة الثّانية: بعد عودة "علي الحوّات" من القصر في المرّة الأولى وقد فقد يده اليمنى.

–الرّحلة الثّالثة: بعد أن تشكّل وفد من سبعة أعضاء، كلّ عضو يمثّل قرية معيّنة، قرّر "علي الحوّات" الرّحيل إلى القصر للمرّة الثّالثة.

–ما بعد الرّحلة: يتمثّل هذا الجزء في مجموع الأقاويل المتضاربة حول مصير علي الحوّات والأحداث الّتي جرت بعد ذلك في القصر، وهو متضمّن في الفصل (41) أي: ص ص 265–268.

وبعد تحديده لهذه الأنساق السّرديّة، رأى الباحث بأنّها تحمل في طيّاتها دلالات عميقة تقرّبها من عمق الرّواية وبنائها الداخلي، وهذه الأبعاد الدلالية العميقة–كما يقول الناقد–تبدأ من العنوان (عنوان الرواية)، الّذي يعدّ بمثابة الخيط الجامع لأحداث الرّواية، والمفتاح التّأويليّ الّذي يمكّننا من الولوج إلى عالم النّصّ الإبداعيّ، وعنوان رواية "الطّاهر وطّار" "مرتبط ارتباطا عضويا بالنّص الّذي يعنونه؛ فيكمّله ولا يختلف معه؛ ويعكسه بأمانة ودقّة."[42] حيث نجد الباحث يربطه بتطوّر الأحداث داخل البنية السّرديّة، مشيرا إلى مجموع الحالات والتحوّلات والإشارات والوحدات السّرديّة الّتي تشكّل دلالات العنوان وتفصل بين الإشارتين (الحوّات) و(القصر). فالعنوان– كما يقول "صلاح فضل"– له أهمّية بارزة في تحديد الوظائف الجمالية والدّلالات المركزيّة للنّصّ الأدبيّ، لذلك يمكن أن نسند له دور العنصر المرسوم سيميائيّا في النّصّ، والّذي ينبغي أن يخضع للتّحليل لاكتشاف البنية المولّدة للدّلالة.[43] وبهذا يصل النّاقد–في الأخير– إلى أن النّاصّ قد وظّف هذا العنوان للدّلالة على أنّ رحلة "علي الحوّات" إلى القصر هي رحلة بحث عن الحقيقة رغم الصعوبات والعراقيل الّتي واجهته[44].

وقد اهتدى بعد ذلك إلى الكشف عن ذلك الجوّ الأسطوريّ الّذي اعتمده الرّاوي من أجل تبليغ رسالته وأفكاره، ومن أجل جعل القارئ يكتشف الواقع عبر عالم المتخيّل والأسطورة، الّتي عبّرت عن واقع الإنسان البدائيّ.

وإذا كان نصّ رواية (الحوّات والقصر) بعدّ نصّا مفعما بهذا الجوّ الأسطوريّ والعجائبيّ الخارق، فإنّنا نجد بعض الباحثين لا يتردّدون في تصنيفه ضمن (الرواية الأسطورية أو الخرافية)، حتّى إنّهم يعتقدون بأنّ هذا النّص مقتبس من حكاية شعبيّة جزائريّة قديمة هي (السّلطان والحوّات)، الّتي تشكّل مصدر الإلهام الحكائي لدى "وطّار"[45]. فهذا النّص قريب من جوّ الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة، الّتي ترتكز أساسا على معطيات الصّراع أو المواجهة بالاعتماد على الأفعال والأشياء الخارقة والعجيبة.

وقد كان بإمكان النّاقد "حسين خمري"–بناء على المعطيات السّابقة–أن يطبّق النّموذج الوظائفي البروبي على رواية (الحوّات والقصر) باعتبارها نصّا أسطوريا يتوفّر على معظم الوظائف الّتي حدّدها "فلاديمير بروب"، وهذا على عكس النّصّ الرّوائيّ السّابق (صوت الكهف) "لعبد الملك مرتاض".

وسنحاول– في هذا الصّدد– أن نتتبّع ترتيب بعض الوظائف الأساسيّة في رواية (الحوّات والقصر)، باعتبارها تمثّل تحوّلات رئيسيّة في إنجاز البرامج السّرديّة.

–وظيفة الرّحيل أو المغادرة: في بداية الرّواية يعلن البطل "علي الحوّات" عن مغادرته القرية رغبة منه في نشر الخير ومحاربة الشّر، غير أنّ حلمه هذا لن يتحقّق، إلاّ إذا وصل إلى القصر وبلّغ ذلك إلى الملك، الّذي سيساعده بدوره في إدراك رغبته ونشر فكرته في جميع القرى الأخرى. وقد استعان البطل في الوصول إلى القصر

(الملك) بالأداة السّحريّة (السّمكة) الّتي مكّنته من الانتصار في المواجهات والصّراعات الّتي خاضها ضد أعدائه أثناء رحلته الطّويلة، والّتي يصوّرها النّصّ السّرديّ (الحوّات والقصر).

–وظيفة المنع: لقد أدّت فكرة مغادرة "علي الحوّات" إلى اعتراض أهل القرية وزوجته على ذلك،

لحاولوا منعه من الرّحيل أو المغادرة خوفا على حياته من المجهول."الفرص الّتي تتيح للعامّة الدخول إلى القصرنادرة يا علي الحوات إن لم تكن منعدمة."[46]

–" لم تعد تحيا لنفسك وحدك يا علي الحوّات، فكلّ الرّعية لها نصيب في حياتك وفي مصيرك...يا علي الحوّات، كلّ القرى أحبتك، كلّ الرّعيّة يتمنون أن تكون منهم"[47].

–"يا علي الحوّات، يا زوجي العزيز، وياسيدي ومولاي. هل لي أن أسألك، لم لا تترك أمر القصر والسّلطان جانبا، مثلما فعل أهل قريتك، ويفعل أهل القرى السّبع."[48]

–وظيفة خرق المنع: تتجلّى هذه الوظيفة من خلال التحدّي الّذي رفعه "علي الحوّات" في اتّخاذه قرار الرّحيل والمغادرة لجلب الخير والسّلام للجميع، فهو مصمّم على المغادرة ولا يعبأ بردّ فعل سكان قريته الّذين يقفون ضدّ رغبته، الّتي يرونها ضربا من الخيال. " نعم فهمت، وذاك ما أنا فاعل. إلى اللّقاء يا أهل قريتي العزيزة. أحبكم، أحب قريتي، أحب إخوتي أحب جلالته أحبّ جميع الناس."[49]

–البطل يصارع المعتدي: إنّ رغبة "علي الحوّات" في الوصول إلى القصر ولقاء جلالة الملك أرغمه على خوض طريق محفوفة بالمخاطر ومصارعة الأعداء الّذين اعترضوا سبيله ليمنعوه من الوصول إلى القصر وملاقاة الملك.

–امتلاك البطل للأداة السّحرية: يمتلك البطل "علي الحوّات" أداة سحريّة (السّمكة) تساعده في مقارعة الأعداء ومقاومتهم والهروب منهم، بل وينتصر عليهم في غالب الأحيان."راحت السّمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك. انهزم الأعداء وولّوا هاربين، ومرّ عليّ الحوّات بسلام."[50]

–وظيفة الإساءة: تتجلّى هذه الوظيفة من خلال الضّرر الّذي يلحق بالبطل بعد خوضه معارك الصّراع والمقاومة ضدّ الأعداء، غير أنّ هذا الضّررالّذي يلحق به لا يكون في البداية، وإنّما يكون بعد مغامرات متكرّرة ومتواصلة، حتّى لا يتوانى في أداء الفعل وإنجازه.

وفي رواية (الحوّات والقصر) يتعرّض البطل "علي الحوّات" إلى الإساءة والضّرر، فقد قطعت يده اليمنى ثمّ اليسرى ثمّ لسانه. ولعل قطع اليدين هنا يدلّ على إخماد الفعل وكبته، أمّا قطع اللّسان فيعني منعه من الإعلان عن الحقيقة ونشرها بين الناس.

–"وا حزناه، وا حزناه. لقد قطعوا يده اليمنى حتّى المرافق."[51]

-"استيقظ علي الحوّات، على الضّجيج، وعلى الألم في ذراعه اليسرى."[52]

-" وكيف تريدهم أن يحرموه من الحديث إن لم يقصّوا لسانه."[53]

-**وظيفة تقويم الإساءة:** لم ينل هذا الضّرر وهذه الإساءة الّتي تعرّض لها "علي الحوّات" من عزيمته وإسراره على مواصلة طلب الفعل وإنجازه، فرغم ما حصل له إلا أنّه يصرّ في كلّ مرّة على العودة إلى القصر." أشعر أنني تضخّمت سبع مرّات. ولم أبق علي الحوّات القديم."[54]

-**وظيفة الانتصار:** في الأخير يتوصّل "علي الحوّات" إلى إدراك غايته (الوصول إلى جلالة الملك) وهزم أعدائه الّذين حاولوا منعه من تبليغ فكرته."المهم أكثر من أيّ شيء، أنّ الحقيقة تجلّت، وأنّ أعداء علي الحوّات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التّعبير عن الخير الّذي جاء يسم العصر به."[55]

وهكذا فإنّ ما يميّز مثل هذه النّصوص السّرديّة (الحوّات والقصر) الّتي تخضع للنّموذج الوظائفي البروبي هو نهايتها المغلقة الّتي لا تحتمل تأويلات أونهايات يصنعها أو يتوقّعها القارئ، حيث يبدأ البرنامج السّرديّ، من وظيفة المغادرة أو الرحيل لطلب رغبة ما، وينتهي بالانتصار في تحقيق الرغبة.[56]

البرنامج السّرديّ

البداية ← النّهاية

↓ المغادرة أو الرّحيل

↓ الانتصار

إذا كانت رواية (الحوّات والقصر) تستجيب للنّموذج الوظائفيّ، فإنّ النّاقد "حسين خمري" قد تجاوز ذلك، لكنّه لم يتوان في تطبيق نظريّة "غريماس" الّتي تصلح لكل أصناف الحكي، والّتي توسّل بها الباحث الإمساك بالبنية الدّلاليّة العميقة لهذا النّصّ الرّوائيّ، فكان منه أن تتبع المسار السردي بمكوناته (الأفعال، الأحداث، الوحدات السّرديّة)، وكذا رصده لمجموع الحالات والتحوّلات داخل هذا النّصّ السّرديّ.

وقد لعب "علي الحوّات" (البطل) ورا أساسيّا في المسار السّرديّ، من بدايته إلى نهايته، حيث أوكلت له مهمة رواية الأحداث وتحريكها، وكذا مشاركته في بعضها والقيام بدور المحول السردي فيها، وهو ما عبر عنه "حسين خمري" بالمقدرة السّرديّة والأداء الفعلي[57].

ثمّ إنّ هذا الدّور الّذي لعبه "علي الحوّات"، قد أحدث مجموعة من التحوّلات على مستوى العلاقات بين القرى السّبع، وفي تغيير ذهنياتهم وأفكارهم ومواقفهم من القصر.

رصده للمسار السّرديّ ولمجموع الحالات والتحوّلات، قام الباحث باستنطاق النّصّ الرّوائيّ "للظّاهر وظّار" والكشف عن بنيته الدلالية العميقة، من خلال طرحه لسؤالين اثنين مفادهما: ماهي العناصر المسكوت عنها في الخطاب الرّوائيّ؟ وما هو الأفق الّذي يتكلّم منه وفي إطاره هذا الخطاب؟[58]

وللإجابة عن هذين السّؤالين-يقول الباحث-" يتوجّب علينا استنطاق النّصّ الرّوائيّ لتفجير المسكوت عنه. وهو في هذا السّياق السّلطة. فالسّياسة كهامش مسكوت عنه، تشكّل البنية العميقة لتحوّلات القرى السّبع لحذرية لأنّها تعبّر عن الإحباط داخل بنية اجتماعيّة مغلقة، لأنّ السّلطة كمحور تدور في فلكه القرى السّبع... وبهذا فإنّ الخطاب الرّوائيّ هو نقد للسّلطة ومحاولة إلغائها، لأنّها، سلطة وهمية بأيدي لصوص وأشرار"[59].

ويواصل النّاقد بحثه عن المسكوت عنه في النّصّ الرّوائيّ، منتهيا إلى إيجاد تأويل دلاليّ عميق لقضيّة قطع اليدين واللّسان، حيث أشار بأنّها " ترمز إلى مشروع سياسيّ لم يكتمل، هو الثّورة الزّراعيّة والصّناعيّة باعتبارهما من إنجاز السواعد والثورة الثقافية"[60].كما أشار أيضا إلى " أنّ دلالة قطع اليدين هو تشجيب اليمين، ثمّ اليسار كإيديولوجيتين ونظام حكم سياسيّ واجتماعيّ. أمّا قطع اللّسان فهو فرض الصّمت وبالتّالي دفن الحقيقة التّاريخيّة وإخفاؤها"[61].

وبهذا يكون الباحث "حسين خمري" قد توصّل إلى استنطاق الخطاب الرّوائيّ "للطّاهر وطّار" وكشف عن بنيته الدلالية العميقة، من خلال إعلانه عن إيديولوجيته السّياسيّة المتّكئة على الأسطورة باعتبارها القناة الّتي تمرّر عبرها هذه الرّسائل الإيديولوجيّة والأفكار السياسيّة." فالأسطورة تحاول أن تحكي ماهو إنساني في كليته وبالتّالي تفسّر الكون والإنسان."[62]

إذا كنّا قد حاولنا سابقا تطبيق نظرية "بروب" على رواية (الحوّات والقصر) من خلال بحثنا عن بعض الوظائف فيها، فإنّ ذلك لا يمنعنا من تطبيق نظريّة "غريماس" على هذا النّصّ السّرديّ، بحيث سنقتصر في هذا التّطبيق على النّموذج العامليّ بعناصره السّتة الّتي يتكوّن منها، والّتي لم يعتمدها النّاقد "حسين خمري" في دراسته.

إذا كان "غريماس" قد صنّف شخصيّات المحكي حسب العمل الّذي تؤدّيه، وأطلق عليها اسم العوامل، فإنّ هذا قد جعلها تشترك في ثلاثة محاور دلاليّة كبرى، هي محاور الرّغبة والتّواصل والصّراع، الّتي يتوفّر عليها نصّ رواية (الحوّات والقصر):

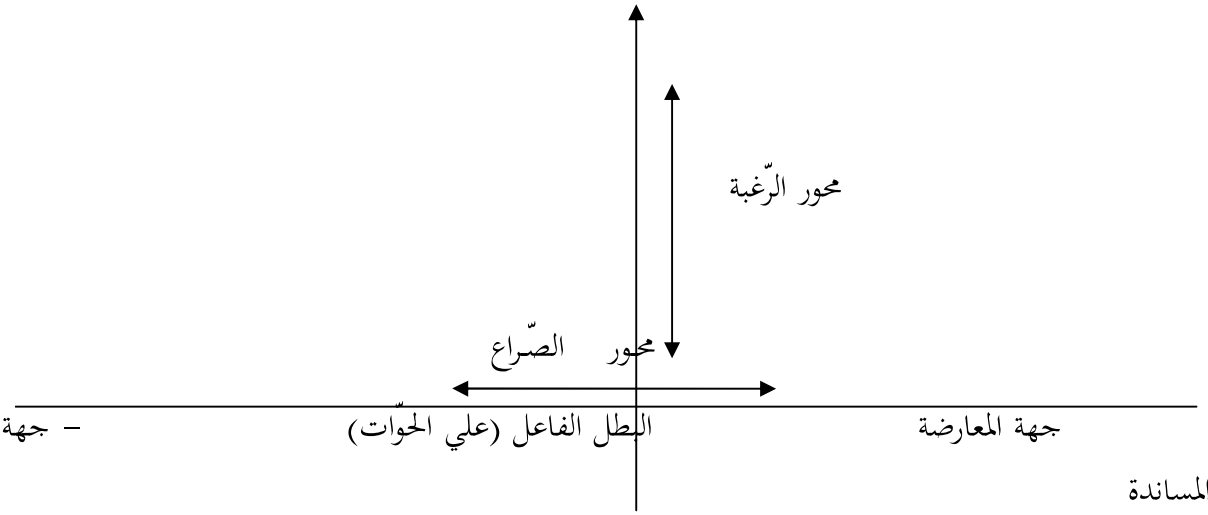
-محور الرّغبة: يتشكّل من قطبين أساسيين هما الذّات الفاعلة (البطل) والموضوع المرغوب فيه، وفي رواية (الحوّات والقصر) يبدو جليا أنّ هناك رغبة حقيقيّة دفعت علي الحوّات إلى الاتّصال بالقصر (الملك) بغية الإعلان عن فكرته ونشر الخير بين الناس.

-محور التّواصل: إذا كان هذا المحور-عند غريماس- يتمثّل في العقد المبرم بين المرسل والمرسل إليه من أجل تحقيق موضوع الرّغبة (الموضوع القيمي)، فإنّه في هذا النّصّ، يتحدّد من خلال النذر الّذي ألزم "علي الحوّات" نفسه به، وهو الوصول إلى القصر (الملك) والإعلان عن فكرته.

–محور الصّراع: إنّ ما قام به إخوة "علي الحوّات" (مسعود، سعيد، وجابر) ومراكز الحراسة السّبعة، شكّل عوامل مضادة لمسعى البطل حالت دون أن يصل إلى القصر مرّات عديدة، غير أنّ الدّور الّذي لعبته السّمكة السّحريّة وسكّان القرى السّبع ساعده على إدراك رغبته في النّهاية.

يمكن أن نمثّل لهذه المحاور بالرّسم البياني الآتي:

موضوع القيمة –(الوصول إلى الملك والإعلان عن فكرته).



–(الزّوجة وأهل القرية في بداية الرّحلة). –(السّمكة السّحرية)

–(الشّيخ العجوز). –(أهل القرية)

–الإخوة الأشرار(مسعود، سعيد، جابر). – (نذر علي الحوّات)

إذا كانت هذه الخطاطة السّرديّة تبيّن أبرز العوامل الفاعلة، وما انتهت إليه الأحداث في النّصّ الرّوائيّ (الحوّات والقصر)، فإنّها تعبّر –من جانب آخر– عن انزلاق عامليّ على مستوى جهتي المساندة والمعارضة أسهم في تغيير مجريات الأحداث السّرديّة وتطوّرها، فزوجة علي الحوّات وأهل قريته بعدما كانوا يشكّلون في البداية عوامل معارضة لفكرة رحيل البطل إلى القصر، تتغيّر رؤاهم ومواقفهم منه، ليشكّلوا بذلك عوامل مساعدة حقيقيّة له.

في نهاية هذا المبحث، وبعد استعراضنا لدراستين سيميائيتين للنّاقد "حسين خمري" آثرنا أن نورد بعض الملاحظات النقدية، نحاول من خلالها إبراز أهم ملامح الخطاب النقدي السيميائيّ لدى النّاقد، نوجزها كالآتي:

–لقد جاء تبنّي النّاقد "حسين خمري" للسّيميائيّة السّرديّة (نظرية غريماس) بالمزاوجة مع مناهج ونظريّات نقديّة أخرى، حيث استفاد من مقولات "بروب" و"رولان بارت" و"بريمون" و"جينيت" و"كورتيس"، ولعلّ ذلك

نابع من إيمانه العميق بالتّعدديّة المنهجيّة (المنهج التّركيبي لا التّكاملي). يقول في كتابه نظريّة النّصّ: "إنّ هذا التّحوّل في المشهد النّقديّ يعود أساسا إلى تأكّد النّقاد الحداثيين من نسبية المناهج وهي الخاصّية الّتي تجعلها قابلة للمراجعة والتّجاوز لأنّ الدّوغمائية في المناهج صارت علامة من علامات التخلّف والجمود، لأنّ النّصّ لا يحتوي على معنى واحد أو وحيد بل على لانهاية من المعاني وبهذا يمكن اعتباره مجرّة من المعاني وكونا من الدّلالات"[63] .

-عدم تحكّمه في منهج الدّراسة-في أحيان كثيرة- جعلنا نتردّد في تصنيف مقولاته المفهومية وأدواته الإجرائيّة، لاسيّما الأدوات المفهوميّة والإجرائيّة المتعلّقة بالسّيميائيّة السّرديّة، ولعلّنا نجد لذلك مبرّرا في قول "عبد الملك مرتاض": "والحقّ، أنّنا، وعلى الرّغم من اعتبار الأعمال السّرديّة-الرّوائيّة خصوصا-زئبقيّة الطبيعة ممّا يعسر، مع وجود هذه الصّفة، التحكّم فيها بمنهج صارم تنضوي تحته، وتتحرّك بمقتضاه فلا تعدوه"[64] .

-ولعلّ تطبيق الباحث للمناهج والنّظريات مجتزأة، بحيث يقتصر على بعض المقولات والأدوات دون الأخرى، وبغض النّظر عن العنوان والهدف الّذي اتّخذته الدّراسة، هو ما يؤكّد تواجد هذه الميزة (عدم التحكّم في المنهج) في خطابه النّقديّ.

-إنّ اعتماد الباحث "حسين خمري" على إجراءات السّيميائيّة السّرديّة في مقاربة النّصّ الرّوائيّ (صوت الكهف) "لعبد الملك مرتاض"، لم يكن غايته الأساسية بقدر ما كان وسيلة توسّل بها الباحث الكشف عن بعض تقنيّات الرّواية الجديدة في هذا النص السردي.

-لجوء الباحث-في تحليلاته- إلى اكتشاف الأبعاد الأسطوريّة، باعتبارها تشكّل بعدا علاميّا ورمزيّا له دلالته داخل النّصّ السّرديّ. ولعلّ لجوءه إلى مثل هذا التّحليل نابع من قراءاته للتّراث الشّعبيّ الخرافيّ والأسطوريّ، وبخاصّة التّراث النّقديّ البروبي المتعلّق بالحكاية الشّعبيّة الرّوسيّة.

-من بين أهمّ الملامح المميّزة للخطاب النّقديّ السّيميائيّ عند "حسين خمري"، ابتعاد تحليلاته عن إلغاز التّمارين التّطبيقيّة الاستعراضيّة، والمعادلات الرّياضيّة، والجداول والرسومات البيانيّة والمخطّطات والأشكال الهندسيّة، الّتي يغدو معها الخطاب النّقديّ أقرب إلى الغموض أكثر منه إلى الوضوح.

-إنّ قراءة النّاقد "حسين خمري" لرواية (الحوّات والقصر)، هي قراءة لفكر "الطّاهر وطار"، وإضاءة لكثير من جوانبه الإيديولوجيّة رغم أنّه صرّح بحصر دراسته في البنية دون الإيديولوجيا.

-إنّ تركيز الباحث على الدّلالة الاجتماعيّة والإيديولوجيّة في رواية (الحوّات والقصر)، وبالتّالي دورها في التّغيير الاجتماعيّ، هو سمة من سمات النّقد الاجتماعيّ الّذي يميل "إلى دراسة المضمون الإديولوجيّ، مع إهمال دراسة النّصّ الرّوائيّ من الجانب الجمالي".[65]

-إذا كان "غريماس" قد نعى على الإحصاء أن يكون إجراء منهجيا سليما يعتدّ بنتائجه،[66] فإنّ النّاقد "حسين خمري" عمد إلى تطبيق هذا الإجراء المنهجي من خلال إحصاء بعض الظّواهر الدّلاليّة في رواية (الحوّات

والقصر). ولعلنا نتّفق مع "عبد الملك مرتاض" حينما قال بأنّ الإحصاء" ليس في كلّ الأحوال صالحا لأن يكون منهجا سليما"[67] رغم أنّه مولع به.

-الجهاز المصطلحيّ والمفاهيميّ الّذي واجه به الباحث هذين النّصين الرّوائيين (صوت الكهف والحوّات والقصر)، يحتاج إلى المساءلة والمناقشة، فالباحث قد أفلح في ترجمة بعض هذه المصطلحات إلى العربيّة، لكنّه أخفق في ترجمة بعضها الآخر[68]. من ذلك ترجمته لمصطلح (Anti- héro) (بالبطل المضاد)، والّذي يمكن ترجمته أيضا بالبطل المزيّف، ومصطلح (Narrataire) (بمتقبّل السّرد) وهي ترجمة نؤثر استبدالها (بالمسرود له، أو المروي له)، وترجمته لمصطلحي (Opposants) و(Adjuvants) (بالشّخوص المعيقة أو المضادّة) و(الشّخوص المساعدة)، وكذلك مصطلح (Parcours narratif) (بالبرنامج السّرديّ)، الّذي يجوز ترجمته (بالمسار السّرديّ) ومصطلح (Manque) (بالفراغ)، والّذي نفضّل مكانه مصطلح الافتقار الترجمة الأنسب فيما نعتقد، ذلك لأنّ الافتقار يعود بنا إلى تلك الدّلالة الأصلية الكامنة في الوظيفة الثّامنة من الوظائف الّتي حدّدها بروب، والّتي تزيد من تأزّم الأوضاع وتعطي الحكاية حركيتها.[69]

نختم هذه الملاحظات الانتقادية المتعلّقة بالخطاب النّقدي السّيميائيّ لدى "حسين خمري"، بما ورد في كتابه الأخير (نظرية النّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال)* ، من تحوّل في رؤيته النّقديّة، حيث نجده يحاول أن يؤسّس لنظريّة للنّصّ تستفيد ممّا توصّل إليه النّقد المعاصر في ميدان علم النّصّ (يوري لوتمان، فانديك، كريستيفا، رولان بارت وغريماس وغيرهم...).

وقد أعلن النّاقد-في هذه الدّراسة-عن تحدّد "مهمّة المنهج السّيميائيّ الّتي تقوم بعملية تنظيم للخطابات المختلفة وتوزيعها ونشرها. والنّصّ من هذا المنظور هو عبارة عن منظومة سيميائيّة يتمّ تحليلها في سياق تداوليّ والبحث في ظلاله وخفاياه، أي المعاني المتخفيّة والمكبوتة. بهذا فالسّيميائيات تفتح مجال التبادل التّطبيقيّ بين النّصوص المتباينة وتسهم في بلورة نظريّة للنّصّ."[70]

إنّ هذا التوجّه النّقديّ الجديد الّذي أعلن عنه النّاقد "حسين خمري" من خلال هذه الدّراسة جعله يسعى إلى تطوير أدواته ومفاهيمه النّقديّة، وبالتّالي تغيير نظرته إلى النّصّ الأدبيّ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فإنّ هذا التوجّه الجديد يدحض ويتجاوز كثيرا من المسلّمات النّقديّة الّتي بنى عليها الباحث تحليلاته السّابقة، لاسيّما ما يتعلّق بمقولات السّيميائيّة السّرديّة، الّتي يبدو أنّه قد تجاوزها الزّمن.

الإحالات:

1: التوحيدي (أبو حيان) ، الإمتاع والمؤانسة، صححاه وضبطاه وشرحا غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1942، ج2، ص: 130، 131.

2: بلعيفة (رشيد) ، شعرية النقد/ قراءة في كتاب السرد ووهم المرجع لـ: السعيد بوطاجين، ضمن كتاب " النص والظلال" فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، منشورات المركز الجامعي، 2009، ص: 43.

3: ويليك (رونيه) ، وارين (أوستين)، نظرية الأدب، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992 ، ص: 23.

4 : الدغمومي (محمد): نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.

5: سويرتي (محمد) ، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، المغرب ،1991، ص: 16.

6: ينظر: خمري (حسين)، سيميائيّة الخطاب الرّوائيّ، مجلّة تجليّات الحداثة، جامعة وهران، الجزائر، ع3، جوان، 1994، ص ص: 174 ـ 202.

7: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، منشورات الاختلاف، طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ط1، 2002، ص: 156.

8: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 157.

9: المصدر السابق، الصّفحة نفسها.

10: ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

11: ينظر: خمري (حسين)، سيميائية الخطاب الرّوائيّ، مجلّة تجليات الحداثة، ع3 ص: 176.

12: هامل (بن عيسى)، واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، رسالة ماجيستير (مخطوط) ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، 2005، 2006، ص: 50.

13: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 169، 170.

14: ينظر: هامل (بن عيسى)، واقع الخطاب السّيميائي في النّقد الأدبي الجزائري، ص: 48.

15: ينظر: روابنية (الطّاهر)، سرديّات الخطاب الرّوائيّ المغاربيّ الجديد، مقاربة نصّانية، نظريّة تطبيقيّة في آليات المحكي الرّوائيّ رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربيّ (مخطوط) قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الجزائر، 1999، 2000، ص: 130.

16 : introduction à L ،Barthes(Roland) poétique des ،'analyse strcturale des récits ،récits p:40.

17: مرتاض (عبد الملك)، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيّات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، ط1، الكويت، 1998 ص: 92.

18: ينظر: هامل (بن عيسى)، واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، ص: 47.

19: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 176.

20: ينظر: المصدر السابق، الصّفحة نفسها.

21: ينظر: المصدر نفسه، ص: 176.

22: ينظر: المصدر نفسه، ص: 177.

23: مرتاض (عبد المالك) ، صوت الكهف(رواية)،دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص ص: 28، 34.

24: هامل (بن عيسى)، واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، ص: 55.

25: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 181.

26: خمري (حسين)، سيميائيّة الخطاب الرّوائيّ، مجلّة تجليّات الحداثة، ع3، ص: 197. وينظر:

dictionnaire raisonné de la sémiotique ، j. (Courtes) ،voir: A.j. (Greimas) théorie- . 243، 242،: p ،hachette paris ، 1979 ،du langage،

27: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 182.

28: ينظر: المصدر السّابق، ص: 185.

29: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

30: محمودي (بشير)، نظريّة الرّواية في النّقد الجزائريّ الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، قسم اللّغةالعربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، 2001 /2002، ص: 237.

31: ينظر: المرجع السابق، ص: 238.

32: ينظر: خمري (حسين)، سيميائية الخطاب الرّوائيّ، مجلّة تجليات الحداثة، ع3، ص: 200، 201.

33: ينظر: هامل (بن عيسى)، واقع الخطاب السّيميائيّ في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، ص: 49.

34: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 189.

35: ينظر: المصدرالسابق، ص: 190.

36: مخلوف (عامر)، الرّواية والتحوّلات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة،منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، ط2، د ت، ص: 90، 91.

37: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 191.

38: خمري (حسين)، نظريات القراءة وتلقّي النّص الأدبيّ، مجلّة العلوم الإنسانية ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع12،1999، ص: 174.

39: ينظر: منقور (عبد الجليل)، السّيميائية والنّص الأدبيّ..أسس وإجراءات،ضمن كتاب النّصّ الأدبيّ: ،2004، ص:9.Crascمقاربات متعدّدة، إعداد وتنسيق، محمد داود، منشورات

40: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص: 192.

41: ينظر: المصدر السّابق ، ص: 193.

42: مرتاض (عبد الملك)، تحليل الخطاب السّرديّ، معالجة تفكيكية سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 277.

43: ينظر: فضل (صلاح)، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1996،، ص: 303، 304.

44: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل، ص: 196

45: محمودي (بشير)، نظريّة الرّواية في النّقد الجزائريّ الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، ص: 239.

46: وطّار (الطّاهر)، الحوّات والقصر، دار البعث للطّباعة والنّشر، قسنطينة، ط1، الجزائر، 1980، ص: 41.

47: المرجع السابق، ص: 156، 157.

48: المرجع نفسه، ص: 160.

49: المرجع نفسه ، ص: 38.

50: المرجع نفسه، ص: 59.

51: المرجع نفسه ، ص: 134.

52: المرجع نفسه ، ص: 227.

53: المرجع نفسه ، ص: 243.

54: المرجع نفسه ، ص: 161.

55: المرجع نفسه ، ص: 268.

56: محمودي (بشير)، نظريّة الرّواية في النّقد الجزائريّ الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، ص: 244.

57: ينظر: خمري (حسين)، فضاء المتخيّل، ص: 203.

58: ينظر: المصدر السابق، ص: 207.

59: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

60: المصدر نفسه، ص: 211.

61: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

62: المصدر نفسه، ص: 212.

63: خمري (حسين)، نظرية النّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر العاصمة، 2007، ص: 13.

64: مرتاض (عبد الملك)، تحليل الخطاب السّرديّ، ص: 12.

65: لحَمداني (حميد)، النّقد الرّوائيّ والإيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائيّ،المركزالثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 101.

66: ينظر: وغليسي (يوسف)، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض:بحث في المنهج وإشكالياته، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الاتّصال والثّقافة، الجزائر، 2002، ص: 105.

67: مرتاض (عبد الملك)، بنية الخطاب الشّعريّ: دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991ص: 25.

68: ينظر: وغليسي (يوسف)، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللاّنسونيّة إلى الألسنية، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الاتّصال والثّقافة، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية ،الرغاية، الجزائر، 2002، ص: 138.

69: ينظر:المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

*: تعدّ هذه الدّراسة في الأصل رسالة دكتوراه دولة للباحث حسين خمري موسومة بـ: نظرية النّصّ في النّقد المعاصر–مقاربة سيميائيّة–معهد الآداب واللّغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1996، 1997.

70: خمري (حسين)، نظريّة النّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، ص: 14.