الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلّية الآداب و اللّغات

قسم: اللّغة العربية وآدابها

شعبة: النقد الأدبي المعاصر- مابعد البنيوية- في المغرب العربي بين النظرية والتطبيق

الموضـوع:

نظرية القراءة في المغرب العربي

- قراءة عبد الملك مرتاض أنموذجا-

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر

إعداد الطالبة :

لطيفة أحمد عمار

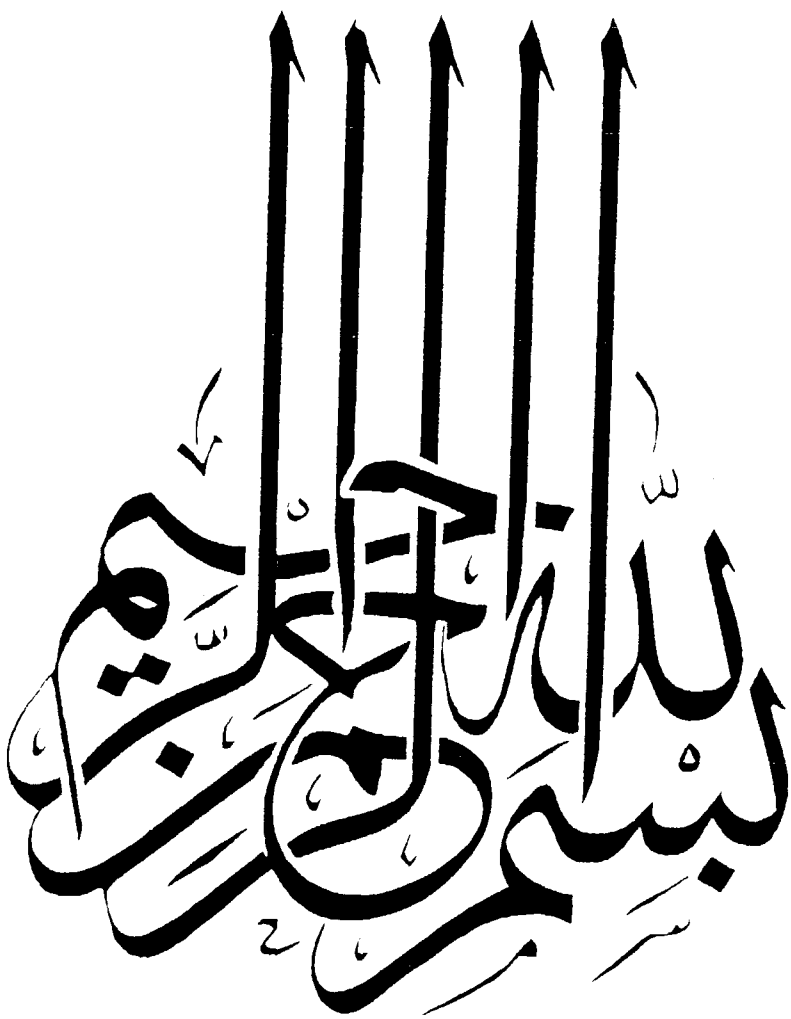
إشراف :

أ.الدّكتور: محمد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة

د/ محمد طول	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
د/ محمد بلقاسم	أستاذ محاضر- أ-	جامعة تلمسان	مشرفا مقررا
د/ عبد الجليل مصطفاوي	أستاذ محاضر- أ-	جامعة تلمسان	عضوا
د/ مصطفى منصوري	أستاذ محاضر- أ-	جامعة بلعباس	عضوا
د/ عبد الناصر بوعلي	أستاذ محاضر- أ-	جامعة تلمسان	عضوا

السّنة الجامعيّة: 1431هـ / 1432 هـ - 2010م / 2011 م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

قال الله تعالى : ﴿ وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيهِ حَمَلَتهُ أُمُّهُ وَهنًا عَلَى وَهنٍ*وَفِصَالُهُ فِي عَامَينِ أَنُ اشكُر لِي وَلِوَالِدَيكَ إِلَيَّ المَصِيرُ ﴾ . [لقمان ، الآية 13]

فإليهما أهدي رحيق هذه المذكرة

شكـــــر

هو عرفان لا يمكن غضّ الطّرف عنه للأستاذ الدكتور : "محمد بلقاسم"، المشرف على مذكرتي، والذي لم يتوان في تدعيمي لإنجاز هذه المذكرة، فله مني خالص الشكر والامتنان .

مقدمة

لعلّ قصور التيارات النقدية الحداثية في الإلمام بحيثيات النص الأدبي جنح بكثير من النقاد المعاصرين إلى تطوير إجراءاتهم النقدية، في سبيل التغلغل في مكامن هذا الكائن اللغوي، و الذي لم يرضخ للأحكام المعيارية التي حاولت شَدّ وثاقه بإجراءاتها السياقية التي أحاطت بالنص الأدبي دون التولّج في خفاياه، فعمدوا إلى المناهج البنائية علّها تُشبِع فضولَهم، ولكنها لم تَزِد على أن حبَسَت النصّ الأدبي في قفص الشكليات اللغوية، فنقلت النص الأدبي من سجن إلى سجن آخر، لِتَنبَثِق عنها ومنها تيارات قرائية تمكّنت من التسرب بين ثناياها لِتَلِج عالَمَ التأويلية التحررية شيئا فشيئا، فمِن أسلوبية إلى سيميائية وتفكيكية، إلى جماليات التلقي، و عالم الهرمينوطيقا التأويلية.

فرغم اختلاف إجراءاتها القرائية إلاّ أنّها تتوحّد في جعل النصّ مناط تأويلها، ما نَحَا بالنقاد المعاصرين إلى محاولة حصر شتات هذه الجهود القرائية في نظرية عامة للقراءة، بمن في ذلك نقاد المغرب العربي الذين أخذوا على عاتقهم مسعى تطوير نظرية للقراءة العربية، لإثبات هويتهم العربية أمام الإكتساح الشامل للفكر الغربي على الثقافة العربية، والذي يكاد يطمس الأصالة والشخصية الفكرية والنقدية العربية .

هي إذا عناصر استهوتني لأِلِج عالَم نظرية القراءة من باب نقد المغرب العربي، الذي ما لبث أن فتحه نقاد ذاع صيتهم في العالم العربي؛ من الجزائر والمغرب الأقصى وتونس وليبيا، فهل بالإمكان فعلا إنجاز نظرية عامة للقراءة ؟ وإن كان ذلك فما أبعادها القرائية ؟ وما مدى فعاليتها في النصوص الأدبية ؟ فإذا كانت التيارات القرائية الغربية تُهَيمِن على النقد العربي، فما مدى تأثيرها في إجراءاته القرائية ؟ وتبَعا لِما أُطِّر لهذا البحث، إذ لا يتجاوز حدود النقد المعاصر في المغرب العربي، فما مدى المساعي التي يَبذلها نقاد المغرب العربي في تطوير إجراءاتهم القرائية وإنجاز نظرية عامة للقراءة العربية ؟ .

وللأمانة العلمية فلن أدّعي أنّ بحثي هذا يُعَدّ من المساعي الأولى في نبش خفايا نظرية القراءة المعاصرة، فما هو إلاّ قطرة من عبق روح نقاد لهم شأنهم في الساحة النقدية العربية، بمن في ذلك "إدريس بلمليح" من خلال مؤَلّفه "القراءة التفاعلية : دراسات لنصوص شعرية حديثة"، و "بشرى موسى صالح" في "نظرية التلقي : أصول ... وتطبيقات " وكذا "حبيب مونسي" من خلال كتابه " نظريات القراءة في النقد المعاصر"، إلى جانب "حميد لحميداني" في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة : تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي"، وكذا "سعيد يقطين" في "القراءة والتجربة : حول التجريب

في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب"، و"محمد مفتاح" في "التلقي والتأويل : مقاربة نسقية "، و"عبد الملك مرتاض" من خلال مقالته " القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي"، وغير هذه الأعمال كثير لنقاد حمَّلوا أنفُسَهم عبء تطوير نظرية للقراءة العربية .

وحتى تتضح لي مساعي نقاد المغرب العربي وجهودهم للنهوض بالقراءة العربية المعاصرة، حتى تواكب ما جَدّ من قراءة النقاد الغربيين استعنتُ لذلك بمجموعة من المؤلّفات لنقاد المغرب العربي، مُدعِّمةً ذلك بمؤلفات لنقاد من سائر الوطن العربي، كما لجأتُ إلى المجلات العربية التي تُعنى بالقراءة النقدية المعاصرة، كما أنني لم أُغفِل بعضا من الأعمال الأجنبية التي صَبّت في هذا المجال، على أنني سأُورد بعضا من هذه الجهود السالف ذكرها حتى تكون خير دليل على هذا الزخم الفكري الذي يتغيا الرُّقيّ بالقراءة النقدية المعاصرة، بما في ذلك :

الكتب العربية؛ تُلفي منها :

- إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى-حقيقة النص بين التواصل والتمايز- مركز الإنماء الحضاري،حلب(سوريا)،2000م.

- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي- عالم الكتب، مصر، ط2، 2005م.

- حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران(الجزائر)،2001-2002م.

- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة(مصر)،2002م.

- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي- دراسة سيميائية للشعر الجزائري- ديوان المطبوعات الجامعية، وهران (الجزائر)، 1993م.

- عبد الملك مرتاض :

❋ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1992م.

❋تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

❋شعرية القصيدة- قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية- دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، 1994م.

- نصرحامدأبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، (المغرب،لبنان)، ط7، 2005م.

الكتب المترجمة؛ ومنها :

- امبرتوإيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، (المغرب،لبنان)، 2000م.

- بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، (المغرب،لبنان)، 2003م.

- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال خضري ، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، (الجزائر،لبنان)،2007م.

الكتب الأجنبية؛ ومنها :

-Barthes et Nadeau Maurice, sur la littérature, éd : Presse Universitaires de Grenoble, France, 2002,50p.

-Greimas Algirdas Julien, Du sens 2, essais Sémiotique, éd : Seuil,- Paris, 1983,246p.

المجلات؛ ومنها :

- مجلة فصول- مجلة النقد الأدبي- عدة أعداد, القاهرة (مصر).

- مجلة تجليات الحداثة،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة وهران(الجزائر)، ع4، 1996م.

- مجلة المصطلح،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،جامعة أبي بكربلقايد،تلمسان (الجزائر)، ع7، 2005م.

هي إذا وغيرها محطّات قرائية استندت إليها في تدعيم هذا البحث، على أنّ أيَّ مشروع لا يكتمل إلاّ بوجود خطة مرسومة لبلوغ الغاية المنشودة، وإذ ذاك لجأت إلى تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول، مُستَهلّة قبل ذلك بمقدمة جعلتها بوابة البحث، إذ ذكرتُ فيها جملة من العناصر الأساسية التي تدخل في صميم البحث، وأَتبَعتُها بمدخل تناولتُ من خلاله ما آلت إليه القراءة

النقدية في العالَم الغربي، وذلك عبر الوقوف لدى أبرز النقاد الذين كانت لهم يد في ظهور التيارات النقدية المعاصرة، جاعلةً محوره الأوّل حول نظريات الأدب واتجاهاتها، وفي محور آخر تَحَدَّثتُ فيه عن النقلة النوعية للقراءة في خِضَمّ ما بعد الحداثة يتجسّدان من خلالها .

وبالخوض في لُبّ البحث فقد خَصَّصتُ الفصلَ الأوّل للخوض في غمار جماليات القراءة، لأَلِجَ إلى فحواه عبر ثلاثة محاور؛ من نص وإنفتاحه على تعدّد القراءات، وقارئ وحضوره في النص الأدبي، عدا عن القراءة ولذّتها لدى هذا القارئ، ولكي تَتَّضح مفاهيمها عَمَدتُ إلى تقسيمها إلى عناصر جزئية .

أمّا في الفصل الثاني فقد خُضتُ في فعالية القراءة في نقد المغرب العربي، وتناولته من خلال محورين؛ إنفتاح نقد المغرب العربي على مفهوم نظرية القراءة، لأخوضَ بذلك في مدى تأثير التيارات النقدية الغربية المعاصرة في نقاد المغرب العربي، وكذا إلى أيّ حدّ انفتح هؤلاء النقاد على جهود النقاد الغربيين، في حين كان لابدّ في المحور الثاني من تَلَمُّس مدى فعالية هذا الإنفتاح في الإجراءات القرائية لنقاد المغرب العربي من خلال الغوص في أبعاد الفعل القرائي لدى هؤلاء النقاد، وعلى غرار المدخل والفصل الأول كان لابدّ من تقسيم هذين المحورين إلى عناصر مُشَخِّصة لهذا الانفتاح، وكذا الأبعاد القرائية .

لأخَصِّص الفصلَ الثالث لقارئ أنموذجي أتلمّس من خلال إجراءاته القرائية ما آل إليه مشروع تطوير نظرية للقراءة العربية، وهو الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"، وقد عنونته بقراءة النص وجمالياتها عند "عبد الملك مرتاض"، فشخَّصتُ أبعادها من خلال ثلاثة محاور تسلسلية؛ فبدأت بمفهوم القراءة لدى "عبد الملك مرتاض"، وفي المحور الثاني حاولتُ أن أتَلَمّس تجسيدَه لهذا المفهوم القرائي عبر تطبيقاته على النصوص الأدبية العربية، على أنّ المحور الثالث خَصّصته لقراءة القراءة من منظور "عبد الملك مرتاض" .

وقد اعتمدت المنهج الوصفي في التحليل؛ إذ لم أزد على أن وصفتُ ما آلت إليه القراءة النقدية المعاصرة في المغرب العربي ، مع الجنوح في بعض الحالات إلى المنهج التاريخي، وذلك بالعودة إلى مراحل تطور فعل القراءة في المغرب العربي، وإبرازها لدى الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض".

لأختِم المذكرة بخاتمة حاولتُ فيها أن أحصر شتات البحث من خلال حوصلة المفاهيم المذكورة في مراحل البحث، على شكل نقاط علّها تكون خير دليل للقارئ المُطّلِع على هذه المذكّرة .

وقد واجهتني في خضمّ البحث صعوبات جمّة تعتري جلّ الباحثين, وبخاصة في هذا البحث، ومنها : صعوبة الوصول إلى كثير من المعلومات المتعلقة بأبحاث بعض النقاد المغاربة، وبخاصةأعمالهم المخطوطة التي لم تُنشر بعد، أو التي نُشرت في الصحف وانقطعت عن الصدور، و لم أجد لها أرشيفا، كما أنني لم أستطع أن أطّلع على كلّ ما كُتِب من أبحاث حول القراءة في المغرب العربي، وبالضبط التي أُنجزت على شكل رسائل علمية، أو أُلقيَت في بعض الملتقيات، وبخاصة في المغرب وتونس .أمّا كلّ ما أنجزه الناقد "عبد الملك مرتاض" فيبقى منه بعض ما أدلى به على شكل حوارات وندوات، لم يُسَجَّل وظلّ مخطوطا.

على أنّني أرجو أن يكون هذا البحث لبنة من لبنات البحث النقدي الجاد والساعي إلى النهوض بالثقافة النقدية العربية المعاصرة، والتي مَهَّد لها نقاد وباحثون سلكوا سبيلهم بين وافد معاصر وأصيل مُتَجَذّر، ذلك،وإنّ الباب يبقى مفتوحا للبحث والتنقيب في خضمّ هذا الزخم الفكري والنقدي المعاصر.

وبعد هذا وذاك فيُقال من لم يَشكر الناسَ لم يَشكُر الله، إذ أنّ هذا البحث ما كان لِيَتِمّ لولا المساعدة العلمية والمرجعية التي أمدني بها الأستاذ المشرف : الدكتور محمد بلقاسم، فَلَهُ مني خالص الشكر والامتنان، و الشكر موصول لكلّ الأساتذة أعضاء اللجنة الذين تحملوا مشاق قراءة هذه المذكرة، لكلّ هؤلاء خالص التقدير والإحترام .

مـــدخل

➢ أولا : نظريات الأدب واتّجاهاتها (المناهج السياقية، المناهج النسقية، جماليات التلقي).

➢ ثانيا : النقلة النوعية للقراءة في خِضَمّ ما بعد الحداثة :

❖استراتيجية التفكيكية (التفكيكية بين المنهج والمقاربة،إتخاذ التفكيكية آلية التناص، الهدف من التفكيكية).

❖ المقاربة السيميائية :

- بين السيميائية والأسلوبية.
- مفاهيم غريماس السيميائية (المستوى النظمي/ المستوى التركيبي ، المستوى السطحي / المستوى العميق).

❖جماليات التلقي :

- أبعاد جمالية التلقي (أفق التوقعات/ القارئ الضمني).
- سيميائية إمبرتو إيكو وجمالية التلقي.

مدخل : القراءة والمعاصرة

عرفت المناهج النقدية تحولاً كبيرًا مسايرة بذلك للتَّراكم الفكري المتشابك لقضايا الحداثة، فقامت كلّ منها على آثار سابقتها، على أنّ قديمها لم يكن عبثا وإنما إعادة بعث وخلق جديد.

فضربت "المنهج" في صميمه و أحالته إلى "اللاّمنهج" متجسِّدا بذلك في النَّقد الغربي متبوعاً بالنَّقد العربي ليسجِّل هذا التحوُّل حيرة السؤال للأجيال القادمة[1].

فبعدما كان صدى الحكم و المعيار أبرز ما يُلتقَط خلف حفيف لفظ "النَّقد" تحول الناقد ببطء خادماً طيعاً في يد هذه الفلسفة أو تلك محلّلاً و مفكّكاً للأثر، حيث كانت مهمته قول المعنى وتعيينه ثم أضحت الحديث عن كيفية إنتاجه[2].

فالنقد حسب "بارت" لغة واصفة "méta langage"، فهو لايبحث عن الحقيقة إنما عن الشرعية والصلاحية، فهو ليس تشخيصا لحقيقة الماضي أو حقيقة الآخر بل بناء وتشييد لمعقولية ومفهومية الزمن المعيش[3].

- نظريات الأدب واتجاهاتها :

منذ زمن غير قريب ظلّت الطُّروحات حول الإبداع "تدور في إطار ثالوث أساسي للنقد الأدبي هو المؤلِّف/ النَّص/ القارئ"[4]. و بدورها نظريات الأدب تتجه إلى التركيز على حد من هذه الحدود الثلاثة ما نجم عنه ثلاثة اتجاهات أساسية في قراءة العمل الأدبي أو النصوص الأدبية بعامة :

الاتجاه الأوَّل : قراءة تهتم بالكاتب المؤلِّف و تجدها في المناهج التَّاريخية و النفسية والاجتماعية.

و أما الحديث عن الاتجاهين الأخريين هو حديث عن نظرية القراءة، كمصطلح يكاد يكون بديلا لمصطلح النقد بعد أن انسلخ من سلطويته و أحكامه المعيارية، و قد تمّ النظر إلى هذه المحاولة (نظرية القراءة) "على أنها مشروع جديد للدِّراسات الأدبية أكثر منه مشروعاً لنظرية أدبية"[5].

الاتجاه الثاني : قراءة تهتم بالنَّص/الأثر الأدبي و تجدها في المناهج النصوصية بعامة مثال : البنائية والشعرية و السِّيميولوجية و التَّفكيكية، وإن كان توسُّع نشاط الإتجاهين الأخيرين قد أَوْلى عناية كبيرة بالمتلقي، وهو ما شَكّل الاتجاه الثالث.

---

[1] . أنظر حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي– دراسة المناهج - منشورات الأديب، الجزائر، 2007م، ص 143.

[2] . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، 2001م، ص 211-212.

[3] Voir Barthes Roland, Essais critiques, éd: Seuil, Paris, 1964, pp264-266.

[4] . عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة (مصر)، 1999م، ص 2.

[5] . سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر)، 2002م، ص 199.

الاتجاه الثالث : قراءة تهتم بالمتلقي/ القارئ و تجدها في نظريات التلقي[6]، إذ فهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل(الفهم)، وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك هو خطوة منهجية في المقام الأول لبزوغ جماليات التلقي، لأن اتجاه جمالية التلقي هو الاتجاه الذي ظهر في أعقاب البنيوية؛ فهو اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية؛ أي أنّ هذه النظرية تحاول أن تعيد عملية فهم الأدب، وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التلقي[7].

"إن هذه النظرية ليست تجميعا للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة، وإنما هي تشييد نظري يستند إلى مرجعيات وجهد إتفاقي؛ يحاول أن يبحث في قضيتين أساسيتين للعمل الأدبي وهما : التطور المستمر لقوانين نوعه، وبناء معناه، وقد بُحثت هاتان القضيتان من خلال فعل التلقي بوصفه فعلا مؤثّرا في القضيتين"[8].

إذ يرتئي"جوناثن كولر" أنّ نظرية القراءة يجب أن تكشف عن العمليات التأويلية التي يقوم بها القراء، فإذا كان هناك إجماع أن القراء المختلفين ينتجون تأويلات مختلفة فإن بعضا من المنظرين قادهم ذلك إلى اليأس من تطوير نظرية قراءة على العموم، على أنّ "كولر" يزعم أنّ هذا التعدد في التأويل هو ما يجب أن تفسِّره النظرية، إذ وإن إختلف القراء في المعنى فإنهم قد يتبعون الأعراف التأويلية نفسها ما يفضي إلى الوحدة بشكل من الأشكال[9].

وبالعودة للمناهج السياقية فقد عنيت بالخارج نصي، فلا ينفتح النَّص على العوالم المتداخلة الّتي نسجت لحمته، بل يظل في بوثقة السيَّاق[10]، و هو ما شكّل ثغرة نفذت منها الاتجاهات النَّقدية اللاّحقة، لتضرب هذا الاتجاه في الصميم.

إذ تحين مع الستينات لحظة منهجية نقدية جديدة في العالم تُعنىَ بدراسة الماهية و التشكل النصيين متمثلة أساسا في المنهج البنائي "و لم يكن هذا التحول ينطلق من فراغ فقد كان مقترنا بتغير الأنساق و البُنَى الشعريَّة مما استلزم تغيراً في آلية النَّظر النَّقدي و تقنياته"[11].

"و من الطَّبيعي القول بأنَّ البنائية هي النَّواة المنهجية المولِّدة لما تلتها من اتجاهات عُرفت باتجاهات (ما بعد البنيوية) كالتَّفكيكية و السِّيميولوجيا، و التَّأويل و جماليات التَّلقي، حيث

---

[6] . أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 4.
[7] أنظر ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997م، ص 7- 8.
[8] المرجع نفسه، ص 9.
[9] أنظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت (لبنان)، 1996م، ص 177
[10] . أنظر حبيب مونسي، نقد النقد، ص 127.
[11] . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول ....وتطبيقات، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، د.ت، ص 17.

تولّدت هذه الاتجاهات من نقاط إقتراب أو إفتراق عنها تحوّلت فيما بعد إلى خيوط نظرية وإجرائية قائمة من جوهر البنية و طابعها الإشكالي"[12]، إذ إلى حدٍّ ما ساهمت كل هذه المسارات نحو تشتيت معنى النص الأدبي و جعل مصيره رهنا بقراءة الأفراد و ميولاتهم الثّقافية والإيديولوجية[13].

● النقلة النوعية للقراءة في خضمّ ما بعد الحداثة :

يمكن القول أن الهدف من رصد اتجاهات ما بعد البنيوية في نظرها إلى الأدب يعود إلى أمرين :

الأوّل : أن الأدب العربي في مجمله نتاج تلاقح ثقافي مخصب بين إبداع الذهن العربي والثقافة الغربية. و الأمر الآخر: محاولة الكشف عن آليات هذه القراءة على إختلافها[14].

استراتيجية التفكيكية :

حينما أضحت البنيوية تعاني من داء الواحدية اللاّحوارية، ما دامت تقوم على تحليل بنيوي للمحتوى الخبري للنصوص[15] دون الولوج في مسارب النص الشمولية، إشرأبّ النقد لبدائل تتدارك نقائص البنيوية، فالدلالة النصية لا يمكن ضبطها بشكل تام إلاّ بالرجوع إلى السياقات الخارجية، و لو بصفة جزئية، إذ أن سياق كتابة النص ليس هو بالضرورة سياق قراءته، ما يفضي بالقارئ إلى إستقبال النص أحيانا على غير الوجه الذي تمّ تخطيطه من أجله[16] فهل كانت التّفكيكية بالفعل أظهر هذه البدائل ؟.

"فمثلما كان الأدب حقلا من حقول المنهج البنيوي فإنه أضحى أحد حقول منهج التفكيك ومجالاته التطبيقية ، فمن المعروف أنّ الهدف الأساس والمنطلق المركزي لهذا المنهج هو تفكيك النظم الفلسفية والنظر فيها نظرا فاحصا وعميقا من شأنه الكشف عن مواضع الحضور لتهديمها وإعادة بنائها من جديد "[17].

---

[12] . المرجع السابق، ص 18.

[13] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي- المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003م، ص 32.

[14] . أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 5.

[15] . أنظر بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، 2003م، ص 53.

[16] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 53.

[17] صالح الهويدي ، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه – منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، 2005 م ، ص 118 .

❖ التفكيكية بين المنهج والمقاربة :

كثير من نقاد التفكيكية بدأ بنيويا حتى أخفق الأنموذج البنيوي في تحقيق طموحاتهم في صناعة مشروع منهجي متكامل التحليل، و ربما كان "رولان بارت" " Roland Barthes" على رأس هؤلاء النقاد بفعل أسئلته الحادة التي كان ينهال بها على النص الأدبي ممهدا بذلك لظهور التفكيكية، على أن المؤسس الحقيقي و الفعلي للتفكيكية "جاك دريدا" "Jaques Derrida"، بوصفها استراتيجية لمقاربة النصوص و نقدها، رافضا "مصطلح الدراسة أو المقاربة لأنها واقعة تحت هيمنة نظام منهجي و قمع مفاهيمي (...) و هكذا تصير القراءة محاولة لتفكيك المناورات اللغوية و سلطة الرموز (...) -إذ- إن غياب التلاحم كمبدإ تفكيكي هو الذي يجعل الناقد ينظر إلى النص كمجموعة من العناصر المولّدة لعدد لا نهائي من المعاني (...) و التفكيكية بهذا المفهوم تطمح إلى الانفلات من هيمنة المنهج وإستبداد المصطلح. و لكن ألا يمكن إعتبارها هي الأخرى "منهجا""[18] إذ يمكن تحديد المنهج على أنه مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الذاتية المتضافرة التي تتسم بالإتساق فيما بينها[19] و إن كانت الدراسات النقدية المعاصرة تشرئب إلى مصطلح المقاربة "L'approche" و ما ذاك إلاّ تحرزا، "إذ تتضمن إعتماد منهج لا يُشَكّ في صلاحه في حد ذاته، و لكن لا يُجزَم بخِصب نتائجه سلفا عند تطبيقه في ذلك الظرف المعين"[20]، و إذا جاز القول فإن التفكيكية تكاد لا تخرج عن هذا الإطار؛ إذ اتّخذت لنفسها في نطاق التنظير مقولات ومبادئ حتى تتبين آلياتها القرائية، غير أنه يعسر تطبيقها حتى أن "جاك دريدا" نفسه يتساءل عن أيّة استراتيجية يمكن توخيها حتى يفشل الخطاب، و يعوق المفكك ما يرتد به إلى ذاته فيفرض عليه إختراق تخومه و القبول بمقولات الآخر؟ إذ لا بد من قراءة متأنية تُقَوِّض مقولات الخطاب المتطابق مع ذاته، فتدفع به إلى مناطق صمته، و هناك يصعب إصدار أحكامه و فرض إجراءاته التي لا تخرج عن النظام الثنائي: الخير/الشر، الداخل/الخارج... فتهدم بذلك هذه القراءة بنية الخطاب العمودية السلطوية[21].

[18] . حسين خمري، نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ص 384-385.

[19] . أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول ....وتطبيقات، ص 12.

[20] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م، ص 187.

[21] . أنظر عبد العزيز بن عرفة "جاك دريدا – التفكيك و الاختلاف المرجأ- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت (لبنان)، ع 48-49، شباط 1988م، ص 73.

و مع ذلك فقد إستطاعت استراتيجية التفكيك و بسرعة أن تلج الدراسة الأدبية النقدية، إذ المفكّك لا يبحث عن الملاءمة بل مبدأه هو غياب الملاءمة الكلية، فالتفكيكية تُفجر النص، تُحرضه ضد نفسه، تشكك في المقابلات، تستجوب و تسجل التناقضات و التعارضات التي تحُلّ محلّ النطاق التأويلي في عمل نقدي لا يهدف إلى إغلاق التحليل[22].

"فإذا كانت أغلب الاتجاهات البنيوية المعاصرة قد أعلت من سلطة النص، و لم تُعِر إهتماما مماثلا لبقية العناصر و العوامل التي تقع خارجه كالمؤلف، و القارئ، والواقع الخارجي والتاريخي، فإن الاتجاهات المسماة "بمابعد البنيوية"(...)بخاصة الاتجاه المسمى ب "التفكيك" أو"التشريح" قد أعلت من سلطة القراءة و القارئ"[23].

بهذا يبدو التفكيك استراتيجية تعتمد آلية الكشف عن البنى الخفية من خلال تصديع بنية الخطاب، بحثا عن أنظمته الدلالية و أنساقه المتعالقة، وُصُولاً إلى القراءة المنتجة، فالقراءة التي يبحث عنها التفكيك غير تلك القراءات التقليدية، فهي تملك قدرا من الحرية في التحرك في أرجاء النص فتقرأه قراءة أفقية و عمودية، من الأسفل إلى الأعلى و العكس، و تجول في داخله وخارجه، بدل الانحباس داخله[24].

"و قد أمد "دريدا" النقد الأدبي في الولايات المتحدة الأمريكية بإطار مختلف، مكّن أولئك الذين دربوا ليصبحوا نقادا جددا من أن يرفضوا الإطار القديم للإشارة، و يستبدلوا به إطارا أكثر ملاءمة، و يستمروا في العمل بوصفهم قراء حميمين"[25] من أمثال : بول ديمان "Poule Deman"، هيلس ميلر "Hillis Miller"، و هارتمان " G. Hartman" ... و غيرهم كثير[26]، و أمّا من حاول تقمص السيرورة الدريدية ألا و هو "بول ديمان"، و الذي لا يحبّذ على غرار "دريدا" التصريحات النظرية بوصفها جزءً لا يتجزأ من الممارسة، و كان يَعِي هو الآخر صعوبة مهمته، وإن كانت تأويلية "ديمان" فيها شيء من المأساوية؛ إذ القارئ مدفوع برغبة الفهم، وبرغبة السيطرة على النص و الذي بدوره يعرف بشدة حَبكَ نسجه، فلا يترك أحدا يسيطر عليه في أية لحظة من اللحظات[27].

---

[22] . فيرناند هالين، من التأويلية إلى التفكيكية، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب بحوث في القراءة و التلقي، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 1998م، ص 23-24.

[23] ، فاضل ثامر، من سلطة إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 89.

[24] . أنظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية (مصر)، 1996م، ص 158.

[25] . نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية و التطبيق، دار قباء للطباعة، مصر، دت، ص 67.

[26] . أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 46.

[27] . أنظر . فيرناند هالين، من التأويلية إلى التفكيكية، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب بحوث في القراءة و التلقي، ص 27.

و من الجلي أن المعالجة التفكيكية للنص تنهض على أساس التفسير الحر للمدلولات وتحقيق ذات القارئ الفرد[28] إذ " إنطلقت من القارئ ذاته بوصفه خالقا للنص و مَانِحًا إياه دلالاته ووجوده، فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارئ، و دلالة النص يحددها القارئ، لا النص، و من هنا أطلقت التفكيكية العنان للقراء ات المتعددة، و هي بدورها قراءات غير نهائية، و غير موثوق بها، لأنها تظل هي الأخرى و بضمنها القراءة التفكيكية عرضة للتفكيك أيضا"[29]، فالقراءة التفكيكية تتحول إلى "لا قراءة" أو "إساءة القراءة" حسب "دريدا" فسلطة القراءة ملغاة لا محالة، فالتفكيكية تعمد إلى نبش المعاني الغائبة لإعادة إنتاج النص عند تلقيه لما يكتنزه النص من إيحاء و رمز و لمح و تصوير[30].

❖ إتخاذ التفكيكية آليةَ التناص :

يحكم " دريدا" على الذات بتخلفها عن طموحها، ما يعني تدخل الآخر وذلك بضرورة أن تكون اللغة ذات طابع حواري تناصي، و هنا تلتقي تفكيكية "دريدا" مع مفهوم الحوارية "Dialogisme" عند "باختين" و مفهوم التناص "Intertextualité" كما اصطلحت عليه "جوليا كريستيفا"، و هو تفاعل يُتَرجَم بحركة إختلافية، و ذلك بإختلاف القراء عن بعضهم بعضا، وإختلافهم جميعا عن النص المقروء، هذا ما يفسر عند "دريدا" الدينامية المستمرة في توليد المعاني من خلال تعاقب القراءات، ما يعني تعاقب النصوص، و تعاقب أشكال الإختلاف[31].

إذ التناصية حركة نقدية نشأت على هامش سلطة القراءة، و التي تشرئب إلى أن النص المعين لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، وأسهمت في خلقه، هذا و يحاول التناص إقامة علاقة مشروعة بين النص و الموروث، ويكون دور القارئ حاسما في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، داخل النص المقروء، بل هناك من يحاول إقامة علاقة تناص خاصة بفاعلية القراءة ذاتها حيث الإحالة مستمرة إلى قراءات سابقة، و من هنا فالقراءة الإبداعية تعيد إنتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة، و يتم ذلك على ضوء

[28] . أنظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2005م، ص 97.
[29] . فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 90.
[30] . أنظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءةالتأصيل و الإجراء النقدي، عالم الكتب، مصر، ط2، 2005م، ص 34.
[31] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 30-31.

جدلية حضور الدال و غياب المدلول، و دور القارئ في استحضار هذا الأخير[32] و هو جلّ ما تطمح إليه التفكيكية.

إذ " إنّ النص لا ينطلق من فراغ ولا يظهر في فراغ، إنما يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثَمّ فإنّه يحاول الحلول محلّ هذه النصوص وإزاحتها من مكانها.إنّ التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أن يُعتَبَر أصلاً للنص، فالإقتباسات التي يتكون منها النص هي مجهولة الإسم ومع ذلك سبق قراءتها.ومن المُسَلَّم به أنّ مصطلح التناص في صورته النظرية المعروفة، وفي الطروحات المنهجية التي يحتكم إليها هو محصلة لبحوث غربية، ولكن(...) إذا دققنا النظر في المفاهيم السابقة التي وضعها النقاد العرب، يمكن أن نلاحظ (...) أنّ النقاد العرب قد أسّسوا من ممارستهم النقدية الإرهاصات الأولية للبحوث التناصية في الفكر الإنساني "[33].

و التناص يتخذ لنفسه أشكالا مختلفة فمنه الظّاهر؛ متجسدا مثلا في الاستشهادات والاقتباسات المباشرة، على خلاف ما يكون مضمرا و هو ما يتعسر على جل الدارسين والذي يتطلب دراية جيدة بإيديولوجية الكاتب[34]، إذ يُعتَبَر التناص ذا قيمة نقدية كبرى بصورة : المجانسة، والحذف، والتضخيم والمبالغات والقلب والتشويه، لأنه يساعد على إثراء النص القصصي على الخصوص وعلى توسيع قابليته وطاقته الإستعابية، هذا ويَطرَح التناص عدة قضايا فنية وفكرية يتضمن بعضها جوانب سلبية (تهجين مفهوم الجنس الأدبي) ولكن مساهمته في إغناء وتطوير الأدب أكبر وأعمق[35].

و أيّا ما كان الأمر فإن التناص لدى التفكيكيين مضاد للنصية التي نادت بها البنيوية، إذ كان تحليل النص نابعا من داخله منغلقا على نفسه، على خلاف ما يلفيه لدى التفكيكية فالنص يحمل آثارا تشير و تمحو في الوقت نفسه[36] نصوص كثيرة سابقة عليه، إذ يصبح التناص مشاركا أساسيا

---

[32] . أنظر فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص 92.

[33] عبد العالي بشير ،التناص في الشعر العربي، أطروحة لنيل دكتوراه دولة ، إشراف زبير دراقي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان (الجزائر) ، 2001م ،ص 37 -38 -39.

[34] . أنظر حسين خمري، نظرية النص، ص 260.

[35] أنظر إدريس الناقوري ، الواقعية الرمزية في القصة المغربية ، دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت (لبنان) ، 1986 م ، ص 246 .

[36] . أنظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص 28.

لفكرة لا نهائية المعنى عند التفكيكيين[37] فالنص في تصور "دريدا" آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، و الذي يشكو من غياب ذات الكتابة و الشيء المحال عليه أوالمرجع.[38]

❖ الهدف من التفكيكية :

و إذا كان و لابد من تلمّس ما تتحراه التفكيكية، تجدها و هو الغالب تعمد إلى نبش العناصر التي تشترك فيها الروايات والأفلام و المسلسلات الهزلية، و غيرها مما يكون لفظيا، فتهتم بالتشابهات اللفظية و ليس اللالفظية، فتبحث عن العناصر القصصية في النصوص البلاغية، والتاريخية وكذا الفلسفية، بدل التمييز بين التحليل القصصي و الأنواع القصصية الأخرى (الشعرية) و ذلك من خلال مفهوم الصفات المميزة الخاصة[39].

و ما يمكن الركون إليه بعد استنطاق القراءة التفكيكية، أن هذه القراءة لا تقول شيئا، فهي تعتمد استراتيجية الإختلاف لكنها تكتفي بالإشارة إلى ما يتجاوز الحدود النصية، إنها لا تختزله فلاتنفي جميع المقولات بل تنبه إلى هذا الفائض الذي لا يستوعبه إدراك أو يشمله نسق[40].

لاَبد أن يتوقف القارئ و يتساءل: ما الذي يمكن أن يفيده من تطبيق هذا المنهج أوالرؤية النقدية التفكيكية على النص الأدبي؟ ثم ما نفع أن يخصص الناقد صفحات طوال بالحديث عن عنوان نص أدبي أو حتى عن إحدى عناصر بنائه منفصلة عن مجمل عناصر مكوناته ؟ ما يفضي للقول بأن القارئ الناقد متورط في مأزق التمسك بالنظرة الجزئية دون مبررات فنية أو علمية[41].

بذلك" تقوم التفكيكية على إقصاء كل قراءة أحادية المرجعية والتأويل، تسعى إلى واحدية الدلالة للنص، بل تسعى التفكيكية إلى جعل مدلولية النص بين يدي المتلقين يُفكّكونه إلى المرجعيات التي بُني عليها، فيقفون على هذه المرجعيات، ويقرأون النص وِفقا لها، مهملةً ومهدّمة للنسق الذي يقوم عليه النص، في إعتقادها أنّ النص تركيب لغوي غير متجانس، إذ يُعتَبَر إنعتاق " الدال" من المعنى المرتبط بالمرجعية التقليدية لحدود التفسير التي حاصر بها الخطاب النقدي التقليدي للمدلول " المعنى " وانفتاحه على التفسير اللامحدود من المرتكزات الأساسية للتفكيكية، وهو يقوم

---

[37] . أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2000م، ص 124.

[38] أنظر حميد لحميداني،القراءة و توليد الدلالة،ص46

[39] . أنظر شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي -الشعرية المعاصرة- ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، 1995م، ص 189-190.

[40] . أنظر عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا -التفكيك و الإختلاف المرجأ- ص 73.

[41] . أنظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 177.

على إلغاء المدلول ليحل محله اللامدلول، وبذلك خطا الخطاب النقدي مع التفكيكية خطوة جديدة في مساره المُتَجَدِّد آخذا بمبادئ الألسنية،مستثمِرا لها في فتح آفاق جديدة للنص الأدبي "[42].

فالتفكيكية إذا و على غرار البنيوية تعاني من إفتقار التفكير الحواري و التاريخي إذ ترى بمأزقية النصوص كلها، و التي تنتهي بتفكيك نفسها بنفسها، فتعيد بذلك بعض مساوئ اللوغو مركزية، و هذا ما يترع إلى الحد من البعد التاريخي[43] كما أن تنصيب القارئ منصب المبدع تجعل النص في حالة اغتراب، فإذا كانت مهمة القراءة النقدية أن تفسر لا أن تصف فحسب، فليس للباحث الناقد أن يعتمد عليها كليا، و إن لم تلزمه يرفضها نهائيا، إذ لابد من أن يصبو إلى فائدة من وراء تفتيت عناصر النص ثم إعادة بنائه من جديد[44] إذ طبيعة الموضوع و واقعه هما من يحدد المنهج وليس العكس[45].

☙ المقاربة السيميائية :

بالحديث عن مهد السيميائية أحد المناهج القرائية المعاصرة، فيُرجِع "بارت" بدايتها الأدبية على يد "فلاديمير بروب" « Propp » مُستَندا إلى أفكار"ليفي شتراوس"« Lévi-Strauss » الأنثروبولوجية التي سمحت له باستخدام السيميولوجية كموضوع أدبي في النصوص الحكائية، وإن كانت السيميائية تحيل على الجانب التطبيقي عكس السيميولوجيا التي تشير إلى التصورات النظرية لعلم العلامات[46]، لتعطي "جوليا كريستيفا"« Julia Kristeva » السيميائية مفاهيم جديدة حول نظام الفقرات أوتداخلها«pragmatisme » وكذا مفهوم التناصية « intertextualité » وقد إهتمّت "كريستيفا" بموضوع الفضاء؛ إذ لا تُدمِج الباحثة مجموع المعطيات البصرية التي يُقَدِّمها الاشتغال الفضائي للنص في إطار الوقائع النظمية، بل تقصر هذه الوقائع على معطيات مثل : النبر، والإيقاع، والتنغيم، والوقفات، هذا وترى أنّ القول الشعري لا يَخضَع للنظام النحوي (الخطي)للجملة غير الشعرية، كما أنّ القول الشعري لا يُمكِن أن يُقرأ إلاّ في كليته الدالة، وإلاّ كموضعة

---

[42] محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر – من السياق إلى النسق – (الأسس والآليات) ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002م ،ص 121.

[43] . أنظر بيرق زيما، التفكيكية - دراسة نقدية- تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، 1996م، ص 158-159.

[44] . أنظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 98.

[45] . أنظر المرجع نفسه، ص 190.

[46] أنظر جميل حمداوي، مقدمة مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، لجوزيف كورتيس، ترجمة جمال حضري، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، (الجزائر، لبنان) ، 2007 م، ص 10.

فضائية لوحدات دالة، ذلك وتبقى الإشارة إلى أنّ مقترحات " كريستيفا" حول الموضوع ظلت حتى الآن مجرّد إفتراضات نظرية، و لم يسندها أيّ جهد تطبيقي في مجال تناول النصوص[47] .

وإن كان الحديث عن السيميائية يتطلب الحديث عن أب البنيوية " دي سوسور" والذي أفضى بها إلى الاتجاه السيميولوجي، على أنّ "شارل ساندرس بيرس" أول من وجّه النظرية السيميوطيقية لتحديد المرتبة الأيقونية للعلامات بكثير من الدقة،كما تعتمد منطلقات ظاهراتية واضحة سواء في الجانب التصنيفي للعلامات، أو في الجانب التحليلي للتركيبات العلامية، كما أنّ نظريته أكثر تحررا من هيمنة النموذج اللساني في تعريف العلامة، وتكمن قوة النظرية في طابعها العام الذي منحها قدرة وصفية وتأويلية كبيرة[48] .

ويمكن القول أنّ السيميائية تخطّت جدار اللغة لتنطلق منها نحو تأسيس نظرية في علم الأدب تتمحور حول رصد الكتابة ومطاردة الخيال في لقطاته الواقعية عن طريق تضافر جهود كلّ من الناقد الفرنسي" رولان بارت"، والأمريكي "بيرس" و"كريستيفا"[49] .

لِتُلفي "دريدا" إذ يتجاوز صرامة مدلول العلامة بترشيح تراجع الدوال، وكذا عدم مركزية البنية ليُشَكل "فوكو " « Foucault » حروف العلامة بالحكم عليها بتخصيص مكان لها في تاريخ الماضي، ليؤطّر "لاكان" « Lacan »نظرية تُنهي إنشقاق وانفصال الموضوع، والتي بدونها يُحكَم على العلم بالبقاء أعمى وصامت حول المكان الذي تتحدث عنه، لتُوَحِّد أخيرا مجلة "تل كال"« Tel quel » شتات المساعي الفردية إلى اليوم بتبادل وجهات النظر[50] .

❖ بين السيميائية والأسلوبية :

"إعتمادا على منجزات "السيميولوجيا" الحديثة طورت البنيوية منهجا في "القراءة السيميولوجية"، يبدأ من النص باعتباره حامل أسرار عديدة بحاجة إلى الفك، والأساس السيميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول"[51] و هو ما استقته من الأسلوبية، إذ الكشف عن العلاقة الدلالية يقود بالضرورة إلى عمليات التوصيل، كما تقود إلى محاولة تبين حقيقة الرسالة في النص الأدبي، ما يوسع دائرة المعاني التي لا

---

[47] انظر محمد الماكري ، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء (لبنان ، المغرب) ، 1991 م ، ص 208 – 209 – 210 .

[48] انظر المرجع نفسه ، ص 9 .

[49] انظر صالح الهويدي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 137 .

[50] Voir Barthes Roland, L'aventure sémiologique, éd : Seuil, Paris, 1985, p12.

[51] . فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص 90 .

يمكن حصرها، فإذا كانت الكلمة محور بحث الأسلوبية من حيث سياقها الذي وردت فيه[52]، ومن حيث إيحاءاتها الكثيرة و المتكاثفة فإنها تشكل بالقياس إلى علاقاتها بعضها ببعض بوصفها "علامة" محور إهتمام "علم العلامات" أو السيميائية، مع فارق أن الأسلوبية تظل بعيدة عما هو غير أدبي بخلاف السيميائية التي تطمح للانفتاح على الخارج نصي.

على أنّ السيميائية حسب "بارت" ليست علما ولا نظاما ولا مدرسة، بل أنه يجد أنّها حتى أكبر من أن تُعطى إسما، فهو يرى أنها تتجسد في كل لحظة متقنة، هي إذا مغامرة شخصية لكن ليست ذاتية، لأنه وبالتحديد تَنَقُّل الموضوع هو الذي يصنع المشهد وليس تعبيره[53].

و السيميائية "على غرار المناهج النقدية تسعى إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي"[54] فتعتمد إلى تجزئة اللغة إلى أجزائها المكونة، بوصفها قراءة تنظر إلى النص على أنه نظام من الإشارات الدالة و ليس معاني مبلغة[55] لتجد نظيرا لها ألا و هو علم الدلالة و إن كان هذا الأخير معني مباشرة بمفهوم المعنى أو المغزى لأن علم الدلالة ينصرف انصرافا كليا إلى العمليات التكاملية للغة في تداخلها العضوي[56] في حين تعمد السيميائية إلى إضفاء الدلالة على الأشياء الغائبة بطريق الرمز أو القرنية أو الأيقونة عن الإدراكات الحسية[57].

❖ مفاهيم غريماس السيميائية :

وإذ لاولوج لعالم السيميائية دون الإستناد إلى أفكار "غريماس""Greimas" الذي عرفت معه السيميائية نقلة نوعية؛ إذ مسّت الخطاب الأدبي في مستواه السطحي والعميق على حد سواء، إذ لم يُعرَف "غريماس" كمُشتغل متخصص على موضوع الشعر، وإنما كان إهتمامه منصبا على سيميوطيقا الخطاب عموما والخطابات السردية على وجه الخصوص، حيث ميَّز بين مستويين هما : المستوى النظمي والمستوى التركيبي، على أنّ نظريته المقترحة لتناول الخطاب الشعري، تتضمن كعنصر من عناصر المستوى النظمي دراسة مختلف المعطيات البصرية التي تُقَدَّم من خلال الأشتغال الفضائي للنص، وبخلاف تصور "كريستيفا" يشمل المستوى النظمي عند "غريماس" مجموع

[52] . أنظر محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة (مصر)، 1994م، ص 188-189.

[53] Voir Barthes Roland, L'aventure sémiologique, p10.

[54] . عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 118.

[55] . أنظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 176.

[56] . أنظر بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، ص 32-33.

[57] . أنظر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة –المنطق السيميائي و جبر العلامات- الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، 2005م، ص 35.

المعطيات التي إعتمدتها (النبر، الإيقاع، التنغيم، الوقفات ...) إلى جانب الأشكال الخطية، والتنظيم العام للنص المطبوع، والفضاءات البيضاء، وعلامات الترقيم والمتغيرات الطباعية[58]، هي نقاط تناولها الناقد المغربي " حميد لحميداني " في دراسته للفضاء وهو ما لم يُؤثره " الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض " في دراسته للفضاء، على الأقل لم يقتصر على هذا الجانب بخلاف "لحميداني" من خلال بعض من مؤلّفاته.وبالعودة لمضمار البحث فقد عُدَّت أفكار" غريماس " نبراسا لكلّ ناقد عمد إلى المنهج السيميائي في تحليله للنصوص الأدبية، لكل ذلك ارتأيت أن أخوض ولو بإيجاز فيما خطّت يمينه، مستهلة ذلك بالحديث عن المستوى السطحي المتمثل أساسا في المستوى العاملي، إذ الأدوار العاملية يمكن أن تتوزع على شكل أزواج أو متفردة، فما يُبرِز كفاءة الموضوع هو الفاعل لِيُتبَع ذلك بمساعد ومعارض، فإذا كانت طبيعة الموضوع تفترض رسالة إتصالية فيستوجب ذلك حضور المرسِل والمرسَل إليه[59].

يمكن أن يتجسد المستوى العاملي على النحو التالي:

مرسل-------- -------- المرسل إليه

الفاعل- الموضوع

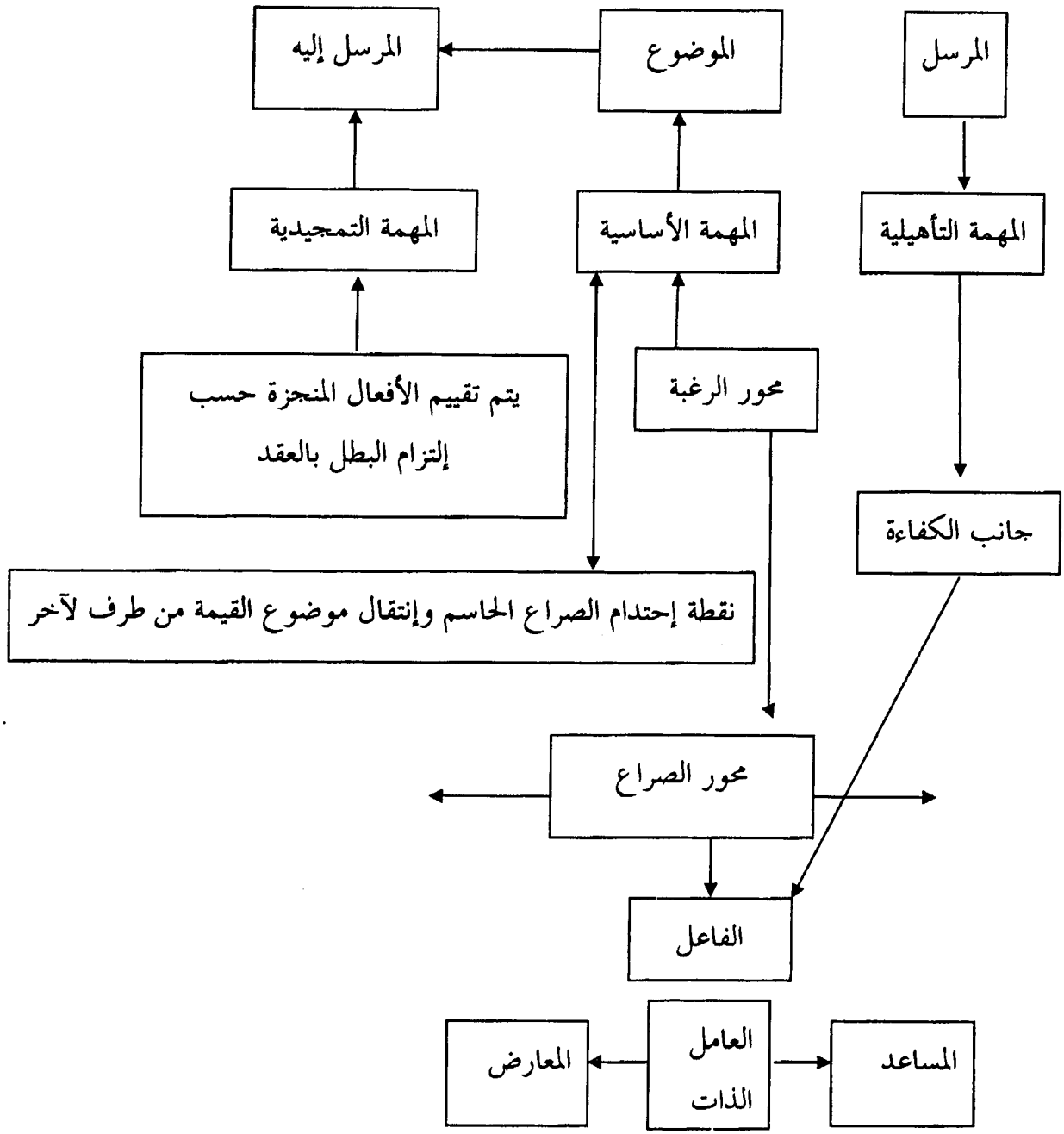
المساعد ------ --------- المعارض

فكل برنامج سردي يتشكل من خلال العوامل التي تُنتج الفعل الذي يمارسه المرسل على الفاعل لتحقيق عمله من خلال جملة من العناصر التي تحاول إنجاح أو إفشال البرنامج تبعا للعلاقات التي تنجلي من خلالها الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النص القصصي، هذا ويتكون المقطع السردي من وحدة سردية كاملة مكونة من المهمة التأهيلية(المناورة)، والمهمة الأساسية(الإنجاز العملي للمشروع)، والمهمة التمجيدية(الجزاء)[60]، ولتوضيح ذلك أكثر يُجَسِّد المخطط التالي حيثيات مهام هذه العوامل :

[58] انظر محمد الماكري ، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – ص 207 – 208 - 210 .

[59] Voir Greimas, A.J, Du sens 2 essais sémiotiques,éd : Seuil, Paris, p 56

[60] انظر أحمد طالب، المنهج السيميائي- من النظرية إلى التطبيق- دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر،2005م،ص 23-24.


المرسل
الموضوع
المرسل إليه
المهمة التأهيلية
المهمة الأساسية
المهمة التمجيدية
جانب الكفاءة
محور الرغبة
يتم تقييم الأفعال المنجزة حسب إلتزام البطل بالعقد
نقطة إحتدام الصراع الحاسم وإنتقال موضوع القيمة من طرف لآخر
محور الصراع
الفاعل
المساعد
العامل الذات
المعارض

إذ يَضغط المرسل على الفاعل لإنجاز فعله، فيسير على محور الرغبة قاطعا محور الصراع، لتنفيذ برنامجه، فيواجه العقبات التي تعترض سبيله،كما يتلقى المساعدات التي تعينه على إنجاز المشروع فيتم الإتصال بموضوع القيمة.[61]

وإذ ذاك يعلق"غريماس"

«lieu a deux types d'énoncés d'état :
-énoncés conjonctifs = s ^ o
-énoncés dis conjonctifs = s v o »[62]

"ففي حالة النجاح ينتقل الفاعل من حالة الإنفصال إلى حالة الإتصال :

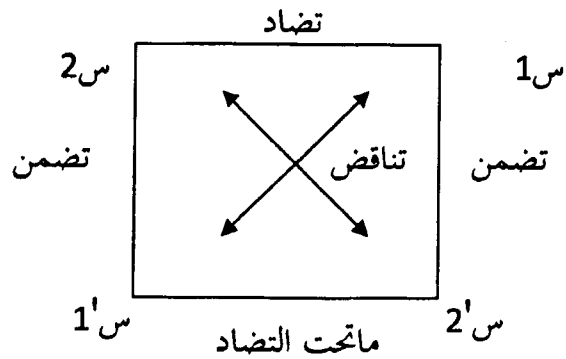
- ف1V م = ف 2 ^ م (ف= الفاعل)، (م= الموضوع).

وفي حالة الإخفاق ينتقل الفاعل من حالة الإتصال إلى حالة الإنفصال :

ف1 ^ م= ف2 V م "[63].

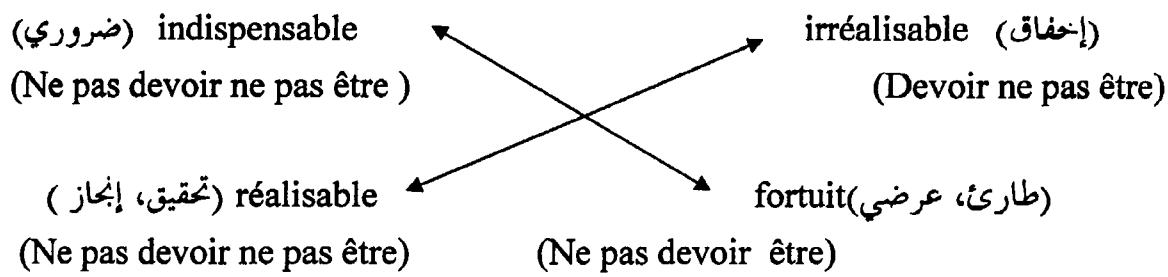
حيث تُشَكِّل الحالة الأولى تحويلا فصليا والأخرى تحويلا وصليا إذ تُشَكل هذه الإعتبارات النظرية نقطة إرتكاز أساسية يَستند إليها المحلل السيميائي لِيَنظُر في صور الخطاب والآليات التي تتعالق بها لِتُشكل مسارات صورية وهو ما يُسمى "المستوى العاملي"كما سلف ذكره آنفا، والذي سَيُفضي في النظرية السيميائية إلى فحص المستوى العميق، والذي يُحَدّد من خلاله الدورة الدلالية للقصة وهو حديث عن المربع السيميائي[64].

وقد خصّص "غريماس" المربع السيميائي لتجسيد المعنى الذي ينبني على ثلاثة علاقات منطقية : تضاد بين{ س1وس2 }وبين{ سَ1وسَ2 }، والتناقض، والتضمن على النحو التالي :[65]



[61] أنظر المرجع السابق،ص 26.
[62] Greimas, A.J, Du sens 2 essais sémiotiques, p28.
[63] أحمد طالب،المنهج السيميائي- من النظرية إلى التطبيق – ص 25.
[64] أنظر رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2000م، ص 73.
[65] أنظر أحمد طالب ، المنهج السيميائي ،ص 27.

وقد جسده "غريماس" في إحدى تشكيلاته على نحو ما يلي:[66]



هذا وإنّ الهدف من التحليل السيميائي "لا يكمن في وضع مربّع للنص، أو وضع نص في مربع، ولكنه يكمن في وصف النص المعتبَر كعالم دلالي مصغّر؛ يُشَكِّل كلاّ دلاليا يمتلك في ذاته تجانسه وانضباطه، يتعلّق الأمر إذا بوصف ما يجعله ينضبط، وبعبارة أخرى لا يتمثّل الهدف في إعطاء أو استظهار "مرسلة" أو محتوى النص، ولكنه يتمثّل في توضيح الظروف الخاصة التي تكون فيها المرسلة ممكنة، وبالتالي وصف الشفرة (اللغة) التي تحكم المرسلة (الخطاب)"[67].

فحسب " غريماس" فإنّ مفهوم البنية طَلَب مُبهَم في كل الاستدلالات، وذلك بافتراض وجود حقل رابط في طراز استبدالي يُضمِر العوامل التي تظهر في الملفوظات السردية، كل ذلك يحدث في إطار يكون فيه الراوي هو السارد و المروي له هو الذي يقرأ الرسالة السردية، ما يفضي بهذا الأخير إلى تحضير بنية تتضمن عناصردلالية في مجموعات متشاكلة داخل المربع السيميائي[68].

هذا وتبعا لاستناد السيميائية إلى القواعد اللسانية فكان لامناص من الإفادة من مفاهيم الكفاءة "compétence" والأداء "performance" لشومسكي، إذ يكتسي التمييز بينهما أهمية بالغة في النظرية السيميائية، فهو يكشف عن آليات الكفاءة وأثرها في تحديد المسار الذي يأخذه فعل الفاعل المقترن بحقل حدثي معين، وطبيعتها من حيث إيجابيتها وسلبيتها، فهي لاتكون دائما إيجابية، قد تكون غير كافية أو سلبية على نحو ما يكون الأداء ناجحا أو فاشلا، وإذ ذاك يَمَثّل الباحث الجزائري "رشيد بن مالك" لذلك بالجدول التالي[69] :

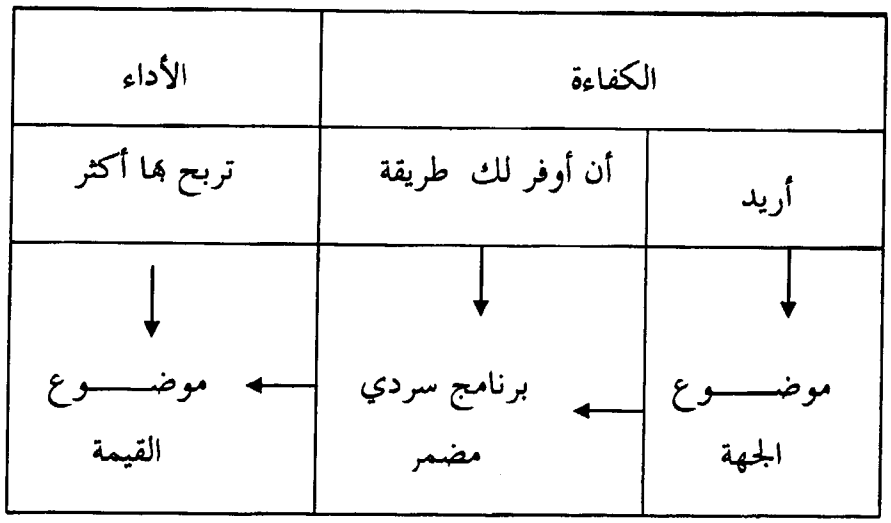
---

[66] Voir Greimas, Du sens 2 essais sémiotiques, p99

[67] جان كلود، لوي بانييه، نظرية لتحليل الخطاب، ترجمة رشيد بن مالك، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، ع 4، 1996 م، ص 224.

[68] Voir Greimas, Du sens 2 essais sémiotiques, p51

[69] أنظر رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص21.



هذا وقد عُدّ التشاكل فرعية من الفرعيات السيميائية التي اهتدى إليها " غريماس" في تأملاته وتجاربه حول نظرية النص الأدبي، هذا لايعني أسبقيته لهذا المفهوم فقد حاول البلاغيون العرب الإلمام بهذه المسألة لكنهم لم يقعوا عليها على أساس أنّها ظاهرة أسلوبية كلية كما عمد إليها "غريماس" وإنما وقَعوا على جزئيات وأطراف مشتّتة تحت مصطلحات مختلفة؛ أهمها : الطباق، والمقابلة، والنشر، والجمع (...)، بذلك كانت أدواتهم الألسنية قاصرة عن تأسيس نظرية كلية لعلم العلامة [70].

وعلى العموم فإنّ التحليل السيميائي لمدرسة باريس، والتي يترأسها "غريماس" و"جوزيف كورتيس" تتجاوز سيميائية التواصل التي انبنى عليها "دي سوسير" و"رولان بارت" و"جورج مونان" و"برييطو" وغيرهم، إذ تعتمد سيميائية "كورتيس" و"غريماس" على المقاربة الوصفية العلمية الرصينة التي تتّكئ على الإستقراء والإستنباط، تنتقل من مستوى إلى آخر، جامعة بين التصور المنهجي والتحليل التطبيقي بشكل تعليمي [71].

"فالتحليل السيميائي في مدرسة باريس غالبا ما يَنصَبّ على تناول المعنى النّصّي من خلال زاويتين منهجيتين : الزاوية السطحية؛ والتي يَتِمّ فيها الإعتماد على المكوّن السردي الذي يُنَظِّم تتابع حالات الشخصيات وتحوّلاتها، والمكوّن الخطابي الذي يتحكّم في تسلسل الصور وآثار المعنى،

[70] أنظر عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية- دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، 1994م، ص 33 .
[71] أنظر جميل حمداوي، مقدمة مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية لجوزيف كورتيس، ترجمة جمال الحضري، ص 11.

وفي الزاوية العميقة تُرصَد شبكة العلاقات التي تُنَظِّم قِيَم المعنى حسب العلاقات التي تُقِيمُها، وكذا تُبيِّن نظام العمليات التي تُنَظِّم الإنتقال من قيمة إلى أخرى، وللتبسيط أكثر فإنّ السيميائي في تعامله مع النّصّ الحكائي أو السردي يَدرُس على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية؛ كالتحفيز والكفاءة، والإنجاز والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات، ودراسة الصور بإعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية، مع إبراز مساراتها والأدوار التّيمية، مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي، وعلى المستوى العميق يَدرُس المكوّن الدلالي والمكون المنطقي بإستقراء التشاكل، والمربع السيميائي؛ الذي يُوَلِّد التمظهرات النصية السطحية سردا وحكيا، ويقوم هذا المربع السيميائي على تشخيص علاقات التضاد والتناقض والإستلزام، ومن خلال – ذلك- (...) يُولَد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة، ويتمظهر على مستوى السطح بصيغ تعبيرية مختلفة ومتنوعة"[72].

فالمنظومة السيميائية تقوم بعملية تنظيم الخطابات المختلفة و توزيعها ونشرها و النص الأدبي من هذا المنظور عبارة عن منظومة سيميائية يتم تحليلها في سياق تداولي والبحث في ظلاله وخفاياه أي المعاني المكبوتة، و بذا فالسيميائية تفتح مجال التبادل التطبيقي بين النصوص المتباينة و تساهم في بلورة نظرية للنص[73]، إذ "تغدو إشكالية المعنى بؤرة التفكير السيميائي التي كلّت أفهام الفلاسفة وأعيت أذهان علماء اللغة، فلم يقووا على إحصاء مناحيها إحصاءً شافيا كافيا"[74]، لأنّ حصر الحقل السيميائي في التواصل التداولي كما يفعل بعضهم يعود عادة إلى مصادرة على نية للتواصل، فيصعب دوما تحديد وضعها؛ في أيّ مستوى توضع هذه النّيّة بالفعل، أنفساني أم اجتماعي (...)، فمعرفة النية من إرادة الفعل يُحدِث أيّما إلتباس، وبالتالي تتعدّد القراءات[75].

و إذ تُشَكِّل الرواية كجنس أدبي ميدانا تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة بل والمتناقضة، فبنيتها الأسلوبية العامة منسوجة بتفاعل ثلة من الأساليب و الخطابات المتباينة[76] أضحت تستهوي الدراسات السيميائية لما تتميز به من آليات إجرائية و شعرية تفوق حتى الشعر ذاته، و حتى يتمكن الباحث السيميولوجي من الوصول إلى البنية السردية، يتحتم عليه غربلة المظاهر النصية و تحييد ما يُشَكل عائقا يحول دون تصور البنية الكامنة، ما يوافق مبدئيا العملية التشريحية، ما يؤدي في بعض

[72] المرجع السابق، ص 12.
[73] . أنظر حسين خمري، نظرية النص، ص 14.
[74] . أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 12.
[75] أنظر جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال الحضري، ص 55- 56.
[76] أنظر حميد الحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 23.

الأحيان إلى الانقطاع بين النص المحدد و البنية التجريدية مع ما يفضي ذلك إلى بعض النتائج السلبية في التحليل[77].

و السؤال الذي يطرح نفسه الآن : هل السيميائية دعوة إلى لا نهائية الدلالة أم إلى نهائيتها ؟. يرى ميشال أوتن (M.OTTEN) بأن فعل القراءة عملية تطبيقية إذ ينطلق القارئ من معارفه ورمزه و رغبته أيضا، فيستجيب لبعض مظاهر النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها، و يتلو تلك المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي، و بذلك لا يبدو أنها قطعت مع التصور التقليدي الذي يرى بحدود الدلالة[78].

غير أن "بيرس" (C.S. Peirce) يرى بلا نهائية الدلالة، على غرار التفكيكية فهل مسعى السيميائية هو نفسه ما ترمي إليه التفكيكية ؟[79] يرى "بيرس" أن الموضوع النصي ما دام ملقى للتأويل، فسيغدو موضوعا ديناميكيا، تتواتر عليه التأويلات حتى يتم الاستقرار إلى الموضوع المباشر المناسب، فالتأويل هو حديث عن شيء سابق في الوجود، و على القارئ أقلمة تأويله والموضوع المؤوَّل، و إذ ذاك يغيب الموضوع الديناميكي، و بذلك يجد نفسه أمام ميلاد شيء جديد لا موقع له في التفكيكية، و بذاك يرتقي إلى المؤوّل المنطقي النهائي، و هو ما يسمى بالعادة[80] إذ يعسر معرفة ما إذا كان التأويل صحيحا و في المقابل يسهل جدا معرفة التأويل الرديء[81].

أمّا ما يمكن أن تشترك فيه السيميائية و التفكيكية استنادهما لأداة إجرائية واحدة ألا وهي مفهوم "التناص"، بوصفه إحدى خصوصيات النص الأدبي -أي جزء من طبيعته-[82] إذ تكمن الوظيفة التناصية في معرفة كيف أصبح لمجموعة من النصوص دورا جديدا في سياق النص الحالي (المدروس)[83].

و ما تجدر الإشارة إليه أن العلاقات التناصية تغلُب على السرد، و هو ما جعل السيميائية تستهوي مقاربة الرواية على الخصوص كما سلف الذكر، بينما الشعر تغلب فيه العلاقات النصية؛

---

77 . أنظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992م، ص 289.
78 . أنظر ميشال أوتن، سيميائية القراءة، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب بحوث في القراءة و التلقي، ص 74-75.
79 أنظر امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 125.
80 . أنظر المرجع نفسه، ص 132- 133-134.
81 . أنظر المرجع نفسه، ص 137.
82 . أنظر حسين خمري، نظرية النص، ص 259.
83 . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 28.

يعني ذلك أن أغلب الروايات تحيل إلى تعددية النظرة في حين تميل أغلب الأشعار إلى أحادية النظرة[84]، غير أن ذلك لا يغمض حق الشعر في الدراسة لرشاقة نسجه.

"و من هنا أضحى الحديث عن سيميائية القراءة ضرورة ملحة، يتحلى بها الإنسان القارئ بغية استنطاق النص: نص القراءة لا نص الكتابة لتُقَوّلَه دلالات تُلامسه (...) في آفاق التأويل الواسعة"[85].

∞ جماليات التلقي :

و إذ ليس من السهل تصور مجالات القراءة منفصلة عن بعضها بعض تحيلنا السيميائية هي الأخرى إلى نظريات التلقي، و التي تضامنت مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ الشكل الواحد للمعنى، و تقويض فكرة الملفوظ اللساني كدليل وحيد لبناء الجمالية النصية، و بذلك خطى منهج القراءة و جمالية التلقي خطوات أشد إيغالا في تشييد جمالية من نوع خاص إستقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدرا للفهم، فاستنادا إلى "هوسرل" فإنّ الموضوع الخاص بالبحث الفلسفي هو محتويات أو مضامين الشعور وليس موضوعات العالم الخارجي، وكانت هذه محاولة لإحياء الفكرة التي انطمست منذ الرومانسيين في أنّ العقل الإنساني الفردي هو مركز كل معنى وأصله، لتشهد أفكار "هوسرل" نقلة نوعية على يد تلميذه"مارتن هايدغر"؛ فقد ارتأى هذا الأخير أنّ أهمّ مايميز الوجود الإنساني هو الآنية؛ (أو الوجود هنا)؛ ذلك أنّ الشعور يتصور أشياء العالم الخارجي وبالضرورة فالإنسان مندمج بموضوع شعوره[86]، وبذلك تضيء شمعة القارئ بزناد كل من"هوسرل"و"هايدغر" و"إنجاردن" لتتغيا إلى أسس نظرية و مفاهيم، فأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، فاتخذت هذه الأفكار طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ و لاسيما نظرية التلقي[87]، متجسدة في أعمال مدرسة كونستانس الألمانية و التي قادها كل من "وولفغانغ إيزر" "Wolf. Ang. Iser" و "هانس روبيرت ياوس" "H.R. Jeuss"، و يمكن القول بأنها –جمالية التلقي– المحاولة الأكثر تجديدا من أجل تكوين علم اجتماع الأدب غير ماركسي، إذ تعمد إلى إحياء التاريخ الأدبي و تحريكه، فاستقصاء أثر القراءات المتتابعة لعمل ما وعبر أجيال

---

[84] . انظرالمرجع السابق، ص 42.
[85] . حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران (الجزائر)، 2007م، ص 53.
[86] انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغامي ، ص162-163.
[87] . انظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول...و تطبيقات، ص 33.

نقدية عديدة لا يُعَد تكوينا لحماقة، و لكنه إضفاء لجدل الكتّاب والقراءة الجماعية ويكشف كذلك عن وجوه جديدة دائما لكاتب واحد، و أسطورة ما، وكلمة ما[88].

❋ أفق التوقعات لدى "ياوس" :

❖ أبعاد جماليات التلقي :

إذ كان سعي "ياوس" مُنَصّبا في اتجاه يتكامل فيه التاريخ و علم الجمال أو الماركسية والشكلانية، و هو ما جسده في مفهوم "أفق التوقعات"، أو "أفق الإنتظار"، و الذي لم يكن جديدا كل الجدة، إذ أخذ مفهوم "الأفق" من غادامير "Cadmier"، أما كلمة "الإنتظار" أخذها من مفهوم "خيبة الإنتظار" عن "كارل بوبر" "Karl Pouper"[89] وقد عَدَّ ياوس مفهومه مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ بعد أن خص "غادامير" مفهومه للأفق بوصفه مدونة تضم أصوات الخبرات و الإدراكات السابقة و التي بدونها يفقد الفهم إمكاناته الحقيقية[90]، كما يُمَثل مفهوم "ياوس" الفضاء الذي تتم منه عملية بناء المعنى، و رسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة، ورواقها لدى جمالية التلقي، بعد أن كان "كسر التوقع"؛ و الذي يُعنىَ بالمقصدية الفنية للإنزياحات الأسلوبية، و التي تكون رهينة[91] الوسيط اللساني هو محور اللذة عند البنائين عامة[92].

يشير "ياوس" إلى أنّ مفهومه يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية :

أولا : إن التطور الذي يجري على النوع الأدبي إنما يتم من خلال "فهم" سابق للمقومات الأساسية للنوع؛ في شكله، وثيماته، وأسلوب لغته؛ أي أنّ الأعمال المؤسسة إنما تتطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعددة، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى، بعضها داخل الأدب نفسه وبعضه الآخر من العلوم المجاورة، وتعمل تلك التفسيرات-وهي تحمل طابعا شخصيا للفهم- على جعل النوع مستعدا لأن يتطور.

ثانيا: إن مقياس تطور النوع إنما هو "المتلقي"، وذلك لأن مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، هي التي تشخّص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك

---

88 . أنظر جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 1994م، ص 152.
89 أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 109.
90 . أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول ...و تطبيقات، ص 40.
91 . أنظر المرجع نفسه، ص 47.
92 . أنظر المرجع نفسه، ص 45.

المعايير إلى تجاوزات في الشكل والثيمات واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة"الخيبة"؛ حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد.

ثالثا: إن الشيء المهم في "أفق الإنتظار"عند "ياوس" هو أنّ هذا المفهوم يتعلق بدراسة النوع الأدبي، وهو يقيم صلة بين هذا التطور، و"تاريخ الأدب" حيث يعتقد أنّ مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات الفهم التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي.

فالأعمال الجديدة التي تعيد استثمار الأسطورة إنما تعيد في الوقت نفسه تاريخ التأويلات وهذا ما يسعى إلى كشفه "ياوس" من خلال "أفق الإنتظار"[93].

ولتوضيح فكرة "أفق الإنتظار" وكيف يتكون يقول الناقد المغربي " عبد الفتاح كيليطو" أنه يتكون "عندما يَطّلِع القارئ (أو المتفرج) على مجموعة من المآسي، فإنه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها ، وعندما يَطّلِع على مأساة جديدة فإنه ينتظر أن يجد فيها نفس العناصر التي سبق له أن فرزها (عادة بصفة ضمنية)، فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر"[94].

إذ نظرا لأهمية الصلة بين المعنى والمتلقي وربط ذلك بالإشكالية المعرفية للمعنى؛ تبعا لأهمية التأثيرات بين المجال المعرفي والنظرية النقدية، دفع بالدراسات الهرمينوطيقية لتتحول من دراسة معنى المؤلف في كلماته، وتعابيره إلى دراسة المعنى الناتج من عملية فهم المتلقي على النحو الذي أسسه "غادامير" والذي حاول أن يكرسه "ياوس"في المجال الأدبي[95].

ينطلق "ياوس" من مقولة أن العمل الأدبي ليس منفتحا على كل القراء في أي حقبة، بذلك يقف على إشكالية أن يُؤخَذ بشهادة القراء الأوائل، أو الحكم الجمالي للحاضر، أوإجماع آراء القراء عبر الزمن ؟، إذ تستند أجوبة "ياوس" على هذه الإشكالية على علم التأويل الفلسفي لدى "هانز جورج غادامير"تلميذ "هايدغر"، فيرى "غادامير" أنّ كل تأويلات الأدب الماضي تنشأ نتيجة حوار بين الماضي والحاضر، إذ لايمكن العودة إلى الماضي دون مَعِيّة الحاضر، ويبدو أنّ انصهار الآفاق ليس اندماجا كليا لجميع وجهات النظر التي ظهرت، بل فقط لوجهات النظر التي تبدو لحسّ الناقد التأويلي جزءً من كلية تنبثق تدريجيا عن المعاني التي تُكَوِّن الوحدة الأصلية للنص[96].

---

[93] أنظر ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص 139-140-141.

[94] أنظر عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي – دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت (لبنان) ،ط 2 ، 1983م، ص 21.

[95] أنظرالمرجع نفسه، ص 7- 8.

[96] أنظر رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ص168-169- 170 .

بذلك يختلف "بارت" و"ياوس" في كون الأول يفهم الجمالية على أنها توجَد في متعة المتلقي للموضوع المؤلف عبر الوسيط اللساني، بينما يجدها "ياوس" الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي، بحيث يكون المعنى هو ما يشكّل معنى العمل الأدبي، ولذلك فأصحاب جمالية التلقي افترضوا أنّ العمل الأدبي يتميز عن النص في أنه يحتل وجودا لامرئيا بين المتلقي والنص[97].

❋ القارئ الضمني لدى "إيزر" :

فإذا كان منحى "ياوس" فلسفيا تاريخيا معتمدا بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمينوطيقا) متأثرا بـــ"هانز جورج غادميرا" فإن الظواهرية (الفينومينولوجيا) كانت هي المؤثر الأكبر في القطب الثاني لجمالية التلقي ألا و هو "إيزر" متأثرا بأفكار "رومان إنجاردن"، فانصبت إهتمامات "ياوس" حول تاريخ التجربة الجمالية بينما إهتمامات "إيزر" كانت و بصفة مبدئية حول النص وكيفية ارتباط القراء به جاعلا العوامل التاريخية لاحقة للمسائل النصية[98].

و قد خطا "إيزر" خطوات أشد إيغالا في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بواسطة فعل الإدراك، و إذا كان لكل من " إيزر" و "ياوس" نفس المنطلقات القرائية بنبذ البنية النصية المنغلقة على نفسها حسب ما ترتئيه البنيوية، فإنهما يفترقان في المحرك الإجرائي للمفاهيم، فإذا اتخذ "ياوس" لنفسه مفهوم "أفق الإنتظار" فإن "إيزر" إبتدع مفهوم "القارئ الضمني"، إذ افترض أن النص يحوي في طياته فجوات على القارئ أن يملأها، بمنح النص سمة التوافق والتلاؤم و التي ليست معطى نصيا إنما تفاعل نصي جمالي بين النص و القارئ[99].

"فمهمة الناقد في نظر"إيزر" ليست إيضاح النص وشرحه كموضوع، بل بالأحرى كشف آثاره على القارئ، ومن طبيعة النصوص أن تسمح بموفور من القراءات الممكنة، بذلك يمكن تقسيم مصطلح "قارئ" إلى قارئ ضمني وقارئ فعلي؛ القارئ الأول هو الذي يخلقه النص وحده وهو يساوي شبكة البنى التي تغري بالإستجابة وتستهوينا للقراءة بطرق معينة، بينما يتلقى القارئ الفعلي بعض الصور العقلية في عملية القراءة برغم أنّ مخزون التجربة الموجودة عند القارئ سيُضفي على هذه الصور لونها بالضرورة(...)القارئ ملزم بسبب الطبيعة الناقصة للنص بربط قيم البطل (الطبيعة الخيرة) بمعايير مختلفة ينتهكها البطل في أحداث معينة، القارئ وحده يستطيع أن يُحَقّق

---

[97] أنظر ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 135.
[98] . أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 123.
[99] . أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول ...و تطبيقات، ص 48-49.

الدرجة التي يرفض عندها بعض المعايير أو تكون موضع سؤال.فتجربة القارئ في القراءة تكمن في مركز العملية الأدبية إنّ القراءة كما يقول "إيزر" تعطينا الفرصة لصياغة مالايُصاغ"[100]. في حين جرى مفهوم "ياوس" "لأفق الإنتظار" للتأكيد "أن النص هو الذي يمدنا بالمؤثر المعين، إلاّ أن القارئ هو الذي يقوم باستكمال العملية"[101].

هي إذا نظرية للتلقي لاتنسب لنفسها القيام بوضع قواعد للقراءة، أو الإستيعاب، أو معرفة التقنيات التي توجه أية قراءة، هي نظرية تحاول أن تبرهن أنّ المعنى الأدبي يُبنى من خلال الإدماج الضروري لفعل الإدراك (الفهم) ولبنية العمل، فالمعنى لايتأتى من شكل الملفوظات على نحو ما تبنته المقاربة البنيوية، وإنما من خلال عملية التفاعل التي أشار إليها "إيزر"، فجمالية التلقي بذلك هي نظرية في الفهم وليست في القراءة كما هو شائع في التداول النقدي[102].

إذ فُهمت النظرية بعد "إيزر" و "ياوس" فَهمًا غير ما أُسِّست لأجله؛ إذ عدّوها تختص بعملية القراءة وأنواع القراء، إنما أصل نظرية التلقي أنها ترى أنّ الفهم-وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات- هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تُسهِم مساهمة أساسية في بناء المعنى الأدبي، وهذا يعود مباشرة إلى استثمار جمالية التلقي مفهوم القصدية عند "هوسرل"، ولذلك فإنّ هذه النظرية تختلف عن كلّ النظريات التي إهتمت بالقراءة وبالقارئ[103].

❖ سيميائية إمبرتو إيكو وجماليات التلقي :

أضحى المعنى لدى أصحاب جمالية التلقي بنية يشيدها المتلقي بإفقار المرجعيات السابقة في الذهن و تجاوز المعطى اللساني الواحد، حتى بلغ بفريق منهم لأن يُنَصِّب القارئ كمسؤول عن تحديد النوع الفني للنص و ليس الكاتب، فهو يكمل بخياله ما كان ناقصا في النص، و ينتقي من النص ماله دلالة عنده و حسب إيديولوجيته، فكان "لإمبرتو إيكو" (Umberto ECO) يدا في هذا الاتجاه من خلال مفهوم " القارئ النموذجي"، إذ ارتأى أن البنية الدالة للنص هي بنية الاستخدام الجماعي له، فاقترب بمفهوم الهرمينوطيقا من مفهوم السيميولوجيا[104].

---

[100] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ص164- 165 - 166.
[101] . فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص 89.
[102] أنظر ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 166.
[103] أنظر المرجع نفسه، ص 121- 123.
[104] . أنظر عبد الرحيم الكردي، السرد و مناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، 2004م، ص 119- 120 .

على أنّ اتجاه جمالية التلقي لم يسلم من المآخذ التي وجهها إليها خصومها؛ إذ أنّ دعوتها إلى الإعلاء من شأن القارئ لا تختلف في جوهرها عن دعوة أصحاب المنهج التاريخي، وأنّ استبدالها أسطورة الكاتب بأسطورة القارئ لا يعدو أن يكون استبدال وهم بوهم آخر، كما أنّ دعوتها ليست في حقيقتها سوى دعوة اتجاه النقد الجديد الذي تزيّا بزي جديد مُستَبدِلة القارئ بالمبدع، وآليات القراءة والتأويل بآليات الإبداع والتشكيل [105].

و إنه لمن الشطط غضّ الطرف عن الإختلافات التي تفصل جمالية التلقي عن سيميائية القراءة لدى "إيكو"، إذ يظل هذا الأخير مهتما بظاهر النص في بعده الخطي، غير أن استرساله في توضيح الطابع غير المحدد و غير المنتهي للنص السردي، يقربه زلفى من إنجازات "ياوس" و "إيزر" على الخصوص، إذ يجد نفسه على غرار "إيزر" مهتما بآلية عمل الفراغ، و كذا مجبرا على إيجاد قارئ ضمني أو متواطئ يُعَرّفه بأنه مرافعة نصية على غرار "إيزر" كذلك ما يصطلح عليه بـــ"القارئ النموذجي"[106] كما سلف الذّكر.

إذ يصرح إيكو بدوره "هناك حالة أشعر فيها بتعاطف مع النظريات المهتمة بالقارئ (...) فعندما يتم إنتاج نص ما لكي يقرأه قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة من القراء فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثا إجتماعيا"[107] غير أن قارئ "إيكو" وعلى غرار قارئ "إيزر" لا يعدوان كونهما بناءً نصيا، و بذا لا يمكن معرفة كنههما باعتبارهما آلة لإنتاج التفسيرات إلا بطريق التجريب، ما يحتم المرور عبر القارئ الحقيقي [108].

و من هنا إستطاعت الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية من تحويل القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص، وذلك ما أطلق العنان للدراسات الخاصة بالتفسير والتأويل حتى نشأ اتجاه نقدي جديد يدورحول التأويل، أطلق عليه مصطلح الهرمينوطيقا "Herméneutique" [109]، و بذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم و الإدراك من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات و تقديم بنية تأويلية

---

105 أنظر صالح الهويدي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 126 – 127 .
106 ، أنظر فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب "بحوث في القراءة و التلقي، ص 49.
107 . امبرتو ايكو، التأويل بين السيميانيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 85-86.
108 . أنظر فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب "بحوث في القراءة و التلقي، ص 53.
109 . أنظر فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص 92.

جديدة، ما دفع بالكثير من النقاد للعناية بضرورة التأويل، والذي يعكس أوليات و أعراف ومشاغل الأمم و أفرادها و بذا فهو يختلف من أمة إلى أخرى بل حتى من فرد لآخر[110].

إذ عنيت الهرمينوطيقا أول ما عنيت بالدراسات اللاهوتية الدِّينية، فاهتمت بمعاني نصوص محددة[111] لتغتدي نظرية لتفسير النصوص الأدبية[112] على يد "شلير ماشير" "Schleiermacher" في إطار ما يسمى بالتأويلية المعاصرة في خضم الرومانسية الألمانية، فكان حرصها على تميز مستويات القصدية الدالة أقل من حرصها على تحديد صيغة مقاربة خصوصية للمعنى[113] فكان "شلير" يرى بضرورة أن يتساوى الأفق التاريخي للمفسر مع المؤلف حتى يتجنب سوء الفهم، وذلك بعد أن يرجع بالزمن إلى الوراء، و طبعا هذا مستبعد، فتجد الهرمينوطيقا تصب إهتمامها للعلاقة بين المفسر و النص المقروء و تسعى إلى أن يصل المفسر إلى أقصى طاقاته في تفسير النص[114].

ذلك و إن التأويل ينصبّ حول مقولتين : "غرابة المعنى عن القيم السائدة؛ القيم الثقافية والسياسية و الفكرية (...) و بث قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى ألفة، و دَسّ الغرابة في الألفة"[115].

لِيُطِلّ "إمبرتو إيكو" من جديد في التيار الهرمينوطيقي بتصوره لفكرة التأويل إذ يرى فيه فرعان: التأويل النهائي المحكوم بغاية بعينها، و التأويل اللانهائي و الذي يقود إلى تدمير المبادئ التي قامت عليها العقلانية الغربية بما في ذلك "مبدأ الهوية" و "مبدأ عدم التناقض"؛ و هذه المتاهة الهرمينوطيقية تجد ضالتها الآن فيما تقدمه التفكيكية من نماذج و تصورات تأويلية نظرية[116].

في حين يكشف "پول ريكور" عن منهجه التأويلي من خلال تمظهر المعنى، إذ يرى بإختلاف المعنى الذي يريد نقله المؤلف و المعنى الذي ينقله الخطاب فعلا، فيرتئي بضرورة إحتفاظ التأويلية بالبعدين معا مشكلين و ظيفتي الهوية الموضوعية و الإسناد الذاتي، ولا يتحقق ذلك حسب "ريكور" إلا من خلال فلسفة في الخطاب تحرر التأويلية من أهوائها النفسانية والوجودية[117].

---

110 . أنظر محمد مفتاح، التلقي و التأويل - مقاربة نسقية- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م، ص 217.
111 . أنظر سا مي إسماعيل، جماليات التلقي، ص202.
112 . أنظر نصر حامد أبو زيد- إشكاليات القراءة و آليات التأويل- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط7، 2005م، ص17.
113 . أنظر فيرناند هالين، من التأويلية إلى التفكيكية، ترجمة محمد خير البقاعي في "بحوث القراءة و التلقي"، ص 14.
114 . أنظر نصر حامد أبو زيد- إشكاليات القراءة و آليات التأويل- ص23.
115 . محمد مفتاح، التلقي و التأويل، ص 218.
116 . أنظر سعيد بنكراد في ترجمته و تقديمه لكتاب "التأويل بين السيميانيات و التفكيكية" لإمبرتو إيكو ،ص 13- 14 - 15 .
117 . أنظر سعيد الغانمي في ترجمته و تقديمه لكتاب نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- لبول ريكور، ص 14-15.

و ما تجدر الإشارة إليه أن إختلاف القراء في تأويل النصوص الأدبية لا يؤدي بالضرورة إلى الإختلاف في تأويل النص بكامله[118] لأن مرجعيته تبقى واحدة مهما إختلفت القراءات.

هذا و سأحاول بسط بعض الحيثيات حول نظرية القراءة، و بخاصة في المغرب العربي، وإن كان الحديث عن الأدب المغربي العربي الجديد يستدعي التذكير بحداثة سنه، وذلك راجع لتأثير المؤسسات الثقافية والشروط الاجتماعية على كلّ إنتاج أدبي أو فكري، إضافة إلى قلة الإمكانيات المادية عند العناصر الساعية إلى إيجاد ثقافة جديدة، فعدم نشر أعمالهم يجعلهم طي الكتمان، ما يؤدي إلى دوائر المدّ والجزر في الإنتاج الأدبي المغربي [119]، فتجد في الجزائر فطاحل من الباحثين والمفكرين من جعلوا القراءة الأدبية شغلهم الشاغل في سبيل تطوير الثقافة الجزائرية، وعلى رأسهم الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"، إذ خصّصتُ لبعض من أعماله القرائية فصلا كاملا، وقبل الولوج في البحث ارتأيت إبراز مهمتي؛ فلن أكون ناقدة إنما دارسة لنظرية القراءة، و كذا آثارها من خلال أعمال الناقد "عبد الملك مرتاض"، فالفرق بين الناقد و الدارس، يكمن في كون دارس النقد يتكلم عن النظريات النقدية و أصحابها و تاريخها، و إنجاز النقاد و تأثيره، و أما الناقد فيعلم كل هذا، و لكنه يخفيه فلا يتكلم إلا في النص الأدبي نفسه، فالناقد الأدبي دارس للنقد، وبإمكانه إيجاد نظرية نقدية، و هي لا تُولد من دراسة النقد إنما بممارسته؛ أي العمل من خلال النصوص[120]، هي إذا محاولة متأمّلة لاختراق حجب القراءة العربية المعاصرة.

---

[118] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 40.

[119] أنظر بول شاوول ، علامات من الثقافة المغربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت (لبنان) ، 1979 م ، ص 18 .

[120] . أنظر محمد حماسة، مقدمة "النقد الأدبي و ما إليه" لمحمود الربيعي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2001م، ص 15- 16 .

الفصل الأول :

جمـــاليات القـــراءة

الفصل الأول : جماليات القراءة

- أولا : انفتاح النص على تعدد القراءات.
- ثانيا : حضور القارئ في النص.
- ثالثا : لذة القراءة.

أولا : انفتاح النص على تعدد القراءات

- ❖ مفاهيم النقاد العرب القدامى عن النصوص الأدبية.
- ❖ القيمة الأدبية والمضمونية للنصوص الأدبية.
- ❖ بين علم النص ونظرية النص.
- ❖ بين النص والخطاب.
- ❖ تصور التفكيكية عن النصوص الأدبية.
- ❖ فعالية التناص في تحليل النصوص الأدبية.
- ❖ النص الأدبي وأفق إنتظار القارئ.
- ❖ التأويل ونوعية القراء.
- ❖ النص بين اللذة والمتعة.
- ❖ السيميائية وأبعادها التحليلية.
- ❖ مرمى القراءة داخل النص الأدبي (أماكن التحقق/ أماكن اللاتحقق).
- ❖ النص بين المؤلف والقارئ.

الفصل الأول: جماليات القراءة

تمهيد:

سعت الدراسات النقدية المعاصرة إلى بلورة نظرية للقراءة، إذ أن «رهان العمل الأدبي هو أن لا نجعل من القارئ مجرد مستهلك و إنما نجعله منتجا للنص»[1]، ما فتح الباب على مصراعيه لدراسة ثالوث أدبي، و الذي يصعب في بعض الأحيان الفصل بين مكوناته لأنها في تداخل مستمر، متجسدة أساسا في:

1. النص نفسه بوصفه مجموعة من الدوال ينبغي تأويلها.
2. نص القارئ أو القارئ بوصفه نصا.
3. تلاقي النص والقارئ، أي عمل الدلالة[2]

القراءة مصطلح ليس بالجديد على الفكر العربي الإسلامي، إذ كتاب الله عز وجل، سُمِّي قرآنا لأنه يَجمع السور ويَضُمّها، لقوله تعالى: ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَه، فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ﴾[3]، أي جمعه وقراءته.قال ابن عباس رضي الله عنهما : "فإذا بيّناه لك بالقراءة، فاعمل بما بيّناه لك"[4]، "يُقال رجل قُرّاء وامرأة قُرّاءة، وتقَرّأ : تفقّه.وتقرّأ : تنسّك.ويُقال : قرأتُ أي صرتُ قارئا ناسكا(...)ويُقال : أقرَأتُ في الشعر، وهذا الشِّعر على قَرءِ هذا الشعر أي طريقته ومثاله"[5].

وقبل هذا وذاك فإن أكبر مشكل الآن كما يرى "بارت" هو في إمكانية أن يكون كل قارئ كاتبا أي منتجا، وهذا ما يستبعده "بارت" في الوقت الحالي، فيرى أنه في اليوم الذي يَضحى فيه كل قارئ كاتبا خياليا أو موجودا بالقوة فإنّ كل مشاكل المقروئية ستختفي[6].

وتبعا لطبيعة البحث فسأقتصر على إنتاجية القراءة، فهو حديث عن الكتابة أي إنتاج نص أدبي جديد؛ وذلك في حالة القراءة المنتجة، ففعل الكتابة في حد ذاته قراءة للمخيلة للذات

---

[1]. عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية و حرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران (الجزائر) ، ع4، 1996م، ص24.

[2]. أنظر ميشال أوتن، سيميانية القراءة، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب "بحوث القراءة و التلقي"، ص 75.

[3] سورة القيامة ، الآية 16- 17.

[4] أنظر ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت (لبنان)،مادة قرأ، ط1 ،1992م ،

[5] المرجع نفسه، ص 130.

[6] Voir Barthes Roland, Nadeau Maurice, Sur la littérature éd: Presses universitaires de Grenoble, France, 1980, p46

القريحة؛ فهي مظهر من مظاهر القراءة الخفية[7]، والتي تجد مأربها في اتجاه يُعَدّ نقلة نوعية في الثقافة العالمية المعاصرة ألا وهو التأويل، و الذي يسلط الأضواء على القارئ دون إغفال كلي للنص والمؤلف[8]، لتجد في المقابل كل ناقد قارئ يرقص على جنب، فتُلفي منهم من يؤمن بمقصدية المؤلف وبعضا يجعل النص سيدا على نفسه، وثلة تُغَني بمزمار القارئ، غير أن في الأمر مفارقة فرغم إختلافِهِم مأرَبهم واحد و هو مسألة القراءة، و كأن محاصرتها تستوجب محاصرة الإنسان ذاته[9].

و بذلك فقد تعددت مشارب نظرية القراءة في السنوات الأخيرة، إلى أن أصبحت تُعنى بنظريات مختلفة تفرض على الباحث أن يتعرف على موقعه داخلها، إذ أضحى النص يتحقق بحسب إمتداد تاريخ تداول النص، فموقف هذه النظرية من النص الفني إنما هو موقع التفاعل بين المبدع و المتلقي[10].

وإذ لا ينبغي لنظرية القراءة أن تصف و حسب، فإن أي فعل شامل للقراءة متعطش للتعددية النصية أن يصبو للتمييز بين لعب محافل النص و القارئ، و كذا الدلالة الناجمة عن تفاعلهما، فإذا تم إبراز مدى تعقد هذه القضايا دون السعي لاستنفاذها فإن ذلك سيشكل برنامجا نظريا، أو قُل مخططا أوليا لمنهجية ملموسة عن فعل القراءة.[11]

أولا: انفتاح النص على تعدد القراءات.

❖ مفاهيم النقاد العرب القدامى عن النصوص الأدبية :

ما أكثر ما اتّجهت عناية الأدباء العرب القدامى إلى شرح النص الأدبي والتّعليق عليه والإحتفاء به، إذ تُلفي أقدم المناهج العربية القُحّة قامت على تصنيف الشعراء الأوائل إنطلاقا من النصوص الشعرية المروية لهم، بما في ذلك جهود "محمد ابن سلاّم الجمحي"، بيد أنّها جهود لم تقم على منهج علماني يُتيح لها الإستمرار، وإن لم تفارق المؤلّفات النقدية العربية المعاصرة فذلك من باب الإلمام بالتراث والإنتفاع بالمعرفة التّاريخية، فهي جهود لم تتناول دراسة النص الأدبي بكل ما يَحمل لفظ "دراسة" من مدلول، والنقاد القدامى أنفسهم لم يَزعموا أنهم

---

[7]. أنظر عبدالملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية و حرية التلقي، ص 25.
[8]. أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 80.
[9]. أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 177.
[10]. أنظر إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية- دراسات لنصوص شعرية حديثة- دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، المغرب، 2000م، ص 5.
[11]. أنظر ميشال أوتن، سيميائية القراءة، ترجمة محمد خير البقاعي في كتاب "بحوث القراءة و التلقي"، ص 75.

يَدرسون النصوص إنّما اقتصرو على مفهوم "الشرح" إذ يَعرضون للجوانب اللغوية والبلاغية والتّاريخية، ذلك غير دراسة النصوص التي تبتغي استكناه قضاياها الفنية في إتّساعها وتَعَمّقها واعتياصها[12].

❖ القيمة الأدبية والمضمونية للنصوص الأدبية :

النص الأدبي وليد تجربة ذاتية للمبدع، لكن ترجمة هذه التجربة على قرطاس يتجاوز إطار الذاتية، من خلال وسيلة موضوعية هي اللغة، مما يعطيه طابع العموم الموضوعي والذي يكسبه استقلالية عن المبدع في لحظة التلقي، حتى ليمكن القول أنه لم يعد ممثّلا للعالَم بقدر ما يتمثل العالَم فيه[13].

تدفع التجربة الجديدة ثمن انفتاحها وتمرّدها اللامتناهي في اللحظة التي تظهر فيها عندما تُقابَل بالسخرية والرفض، لتأتي القراءة الجديدة في هذا السياق تُحَلِّل إنغلاق القراءات وانفتاح التجارب، مسهمةً في دفع الحركة الإبداعية الجديدة، والتصور الجديد للإبداع والنقد في أفق التطور [14].

النص ليس بمقدوره أن يقول أو يُخبِر، فهو دال صامت، وإنما بمقدوره فقط أن يُقرَأ و يُعاد من جديد لِيُؤَوّل الأمر إلى ما يُسمى بقراءة القراءة، أي دلالة الدلالة[15].

فإذا كانت الكلمات في النص متعارفا عليها فإن النص لا يقول ما إعتقد القارئ أنه قرأه، إذ لا غرو أنه ينساق في قراءته لمزاجه و هواه، فما بين قصدية الكاتب الصعبة الإدراك و بين قصدية القارئ، تلفي القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش[16]، «فالرموز تتكاثر لكنها لا تبقى أبدا فارغة»[17].

فاللغة كما يرى "بارت"" Roland Barthes" ليست أبدا بريئة، وحتى وإن كُتِبت بشكل يمكن قراءته إلا أنّه يُؤخَذ بأصل الكلام، إذ لايتعامل القارئ مع الكتابة إلاّ إذا اتخذ تقنية تقوم

---

[12] أنظر عبد الملك مرتاض ، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين ؟، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983م، ص 3.
[13]. أنظر محمد عبدالمطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 246.
[14] أنظر سعيد يقطين، القراءة والتجربة – حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب – دار الثقافة ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1985 م، ص 145 .
[15] أنظر عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007م، ص 11.
[16]. أنظر امبروتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 100.
[17]. أنظر المرجع نفسه، ص 136.

على إضفاء علاقة منطقية أساسية على المخطط المقروء، لأنّه سيقوم بتجاوز كلّ مايبدو للعيان أنه مُهِم[18].

«فما هو هذا النص؟ كيف يدل؟ و على ماذا يدل؟ كيف نتلقى نصا أدبيا أُنتِج في غير السياق الذي نتلقاه فيه كقراء؟ أين يمكننا الإمساك ببنياته الخارج نصية؟ أسئلة كثيرة بدأت تُطرح بشكل جديد (...) من خلال ما تبلور بصدده من آراء و اتجاهات على تطوير فهمنا، وتفسيرنا للنص الأدبي بموقعتنا أياه ضمن المستوى الدلالي حيث يتم إنتاج الدلالة من خلال فعل الكتابة و القراءة ...»[19]

فالنص الأدبي ليس مجرد رسالة تتوقف على وجود أطراف التواصل المرسِل و المتلقي، وإنما يقوم على نوع النظام و التراتب فيما بين عناصره[20] إذ «نرى أن الخاصية الأولى لتحديد النص هي الاكتمال و ليس الطول أو الحجم المعين»[21]، فالأثر الإبداعي ليس ذلك الجسد«Corps» المادي وحده، إنما علاقة بين المبدع و المتلقي في إطار من الزمان و المكان، وكأن الأثر يتجدد عبر المنظومات القرائية التي تعالجه، فوجوده معزولا عن فعل التلقي يجعله في غياب[22].

فإذا كان من المعلوم بالحس و الملكة أنّ قطعة موسيقية غنائية لا يفهمها المستمع قد تثير نشوة فنية لديه، فينساب مع مدارجها، فإنه من غير المعقول أن يصفق أحدهم نشوة لنص أدبي روائيا كان أو شعريا في لغة لا يفهمها، إذ الحدث الأدبي مزدوج في غايته و بنيته فيستحضر الحواس و كذا منافذ الإدراك في الآن نفسه[23]، و بذلك لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم يكن له صدى لدى متلقيه.

إذ «ينتج النص في زمن محدد، و لكنه يُتلقى في أزمنة عديدة، و كلما توفر البعد الإنتاجي في النص، كانت إمكانيات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة، تبرز إنتاجية النص في مكوناته المختلفة صرفية كانت أو نحوية أو دلالية»[24].

---

18 Voir Barthes Roland, Nadeau Maurice, Sur la littérature, p29

19. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي-النص و السياق- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط2، 2001م، ص 5.

20. أنظر صلاح فضل، قراءة الصورة و صورة القراءة، دار الشروق القاهرة (مصر)، 1997م، ص 7.

21. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 214.

22. أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 295.

23. أنظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 121.

24. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي- النص و السياق- ص 150.

كما أن القيمة الأدبية و المضمونية للنصوص لا تبقى على حالها في كل العصور، و أمّا ما يسمى بالنص الخالد فيظل محل نقاش و لا غرو، إذ من الأشكال الأدبية ما كان له صدى في زمانه، لكن قيمته تلاشت مع مضي الزمن كما هو الحال مع الخَطابة و الرسائل في الأدب العربي، وإن كان من الرسائل ما استطاعت أن تُجاوز الطوق العقلي النفعي الذي أحاط بها في ذلك العهد، لِتَلِج النسق الإبداعي التخييلي في زمن مُبَكّر نحو تجسيد جماليات الأدب، بما في ذلك "رسالة التربيع والتدوير" للجاحظ، وكذا "رسالة الغفران" لأبي العلاء، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن الشهيد، وأمَام عَبَق تشكيلات هذه الرسائل الجمالية لم يجد الدارسون العرب المعاصرون أنفسهم إلاّ وقد شمروا على سواعدهم للخوض في نسيجها الجمالي يستكشفون شفراته[25]، و منه ما كانت قيمته خاملة إلى أن سطع بريقها مع مرور الزمن كما نستشفه في ألف ليلة و ليلة مثلا[26]، إذ كانت «خاملة الذكر في الأوساط النقدية القديمة، و لكنها تحتل الآن منزلة مرموقة على المستوى العالمي في حضن عالم الأدب و النقد، و ينطبق هذا على كثير من النتاجات القصصية؛ الشعبية، و الخرافية، و السِّيَر، و الرحلات، هذا يدل على أن فعل القراءة المتعاقبة على النصوص مسؤول إلى حد ما عن إعطائها القيمة الأدبية أو سحبها عنها حسب الظروف و المراحل التاريخية المختلفة »[27].

❖ بين علم النص ونظرية النص :

و نظرا لأهمية الأثر الأدبي فقد عني به علم خاص وُسِم بعلم النص؛ و الذي يُعَد الممارسة التطبيقية لنظرية النص، فإذا كانت هذه الأخيرة تتجاوز النص الأدبي إلى كل ما يتصل بالإبلاغ و التبليغ[28] فإن علم النص ممارسة تجريبية موضوعها النص الأدبي إذ مثله مثل السيميائيات يحاول تأمل الخطاب الأدبي، أو الخطاب الذي أُنتِج حوله أي تحليل لغته الذاتية على حين أن نظرية النص تكتسي طابعا تأمليا فلسفيا[29].

[25] انظر محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مجلة فصول- قراءات تراثية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد 13، ع 3، 1994 م، ص 62.
[26]. أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 5.
[27]. المرجع نفسه، ص 6.
[28]. أنظر حسين خمري، نظرية النص- من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- ص 13-14.
[29]. أنظر المرجع نفسه، ص 17.

❖ بين النص والخطاب :

كثيرا ما يتم تداول النص بمصطلح الخطاب كتساو لدلالتهما، غير أن الخطاب في حقيقته أعمّ من النص، بوصف هذا الأخير شكلا من أشكال الخطاب الذي يشمل المنطوق والمكتوب[30]، هذا ويُفَرِّق الناقد المغربي "عبد الجليل ناظم" بين النص والخطاب بأنّ " النص أوالملفوظ سلسلة من الجمل المبثوثة بين فراغين دلاليين، أو بين وقفتين في عملية الإتصال، أما الخطاب فهو الآلية الإفهامية التي تشرط النص، وهذا الأمر لا يتحقق إلاّ بعملية الربط بين الآلية الداخلية وشروط الإنتاج، فالخطاب هنا أوسع من النص أو الملفوظ من حيث التحديد، وهو أكثر إتصالا بالعلوم الإنسانية"[31] .

هذا وتُلفي الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو" يرى أنّ الخطاب هو فعل الحرية، وهو خاص بالمُخاطِب وحسب، فالصراع الحقيقي ليس بين اللغات وإنما بين الخطابات، إذ لايجب أن يَهتَمّ القارئ بلغة الكاتب وإنّما بخطابه، فلا ينبغي رفض خطاب الآخر كما لا ينبغي السقوط في الفخّ الذي ينصبه[32].

❖ تصور التفكيكية عن النصوص الأدبية :

و حتى لا أنزاح عن لُبِّ البحث، أعود أدراجي للحديث عن النص و قابليته للنقد، فلم يوجد حتى الآن نص عصيّ على النقد، فكل نص إلاّ و يتآكل ذاتيا، و النص الذي لا يتحول إلى مرآة ذات عمق لجيّ، يتمرأى فيه أيٌّ كان، فيطيل النظر العقلي في فضائه لا يستحق إسمه، فالبناء العظيم هو من يتملك الحواس و البصيرة، و يفجر التساؤلات الفنية تجاهه، حيث يُرَمَّم باستمرار، ليكون حدثا و حديثا باستمرار، بذلك كله كان المؤلف الحق من تكون نسابته يتداخل فيها المجهول و المعلوم معا[33].

و بذلك فإن «التفكيك شرط ضروري لإدراك الأثر و تميز عناصره، ذلك أن الأثر ليس معطى بسيط التشكيل (...) و إنما هو كلية شديدة التعقيد، تتبادل عناصرها علاقات غاية في الدقة، لا تشهدها اللغة و لا النسيج الأسلوبي، بقدر ما تحتفل بها العلامة و الرمز خارج هيمنة

[30]. أنظر بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، ص 54.
[31] عبد الجليل ناظم ، نقد الشعر في المغرب الحديث ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1992 م ، ص 13 – 14 .
[32] أنظر عبد الفتاح كيليطو، لغة عرائس البحر، مجلة فصول- قراءات تراثية- ص 129.
[33]. أنظر إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى- حقيقة النص بين التواصل و التمايز- مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 2000م ،ص 55-56

المدلول، و كل رفض للعمليات التشريحية، بدعوى صون الوحدة الكلية، معناه السكوت أمام الأثر ما دمنا عاجزين عن الحديث عنه، و عن عناصره (...) و مراميه دفعة واحدة »[34].

❖ فعالية التناص في تحليل النصوص الأدبية :

إذ النص الأدبي تصوران : إستتيكي ثابت و الآخر ديناميكي متحرك، و هو الذي يولع به التفكيكيون و يرتكز على مفهوم التناص[35]، فالكلمة أكبر من صاحبها لذا تكون محط تأويلات مختلفة، إذ يتناص النص المؤوَّل من خلال تموجاته و طياته مع أصداء موغلة في القدم تاريخيا، وأساطير الأولين، و عصورا متراكبة تنتظر من ينقب فيها، إذ يشكل الماضي مغذيا كبيرا لنص المبدع فينساب للفكر الراهن و يصبح هاجسا مستقبليا، و ما ذلك باتكاء معرفي على أسلافنا إنما تواصل و تمايز في الآن نفسه، و بذا ينتج المعنى، في حين يشهد القارئ بروزه[36].

إذ يُتَّخَذُ التناص كمعول للتحليل النصي فقد يشمل خواص شكلية محددة كالإيقاعات والأوزان كما قد يقتصر على أنماط الشخصيات و المواقف كحد أدنى للتناص، و قد يتمثل في الدرجة الوسطى من التناص كالإشارات المتضمنة و الإنعكاسات غير المباشرة، أما الدرجة القصوى من التناص فتقوم فيها تلك الممارسات الإقتباسية متمثلة في المعارضات و التي تحيل على مجموعة من الشفرات الأسلوبية و البلاغية المستخدمة في نصوص سابقة، إذ يتعّذر على القارئ المتوسط أن يتبينها و هو ما كان مشاعا بمصطلح «السرقات» في النقد العربي القديم، فالنص وحدة معقدة من الخطاب فلا يُفهم من مجرد الكتابة و إنما عملية إنتاج الخطاب و هو ما يتجه إليه التأويل البلاغي[37].

❖ النص الأدبي وأفق إنتظار القارئ :

بناءً على رفض القارئ الثبات و ميله للانفتاح و التأويل فإن النص الأدبي ينفتح على تعدد القراءات ما يسمح له بالتجدد و الإستمرار[38]، و إن كانت سلطته توجهه أحيانا نحو الحصر النسبي لإحتمالات الدلالة، إذ تُشَكِّل السياقات النصية الداخلية تقاربا بين القراءات المختلفة، ضف إلى ذلك دور السياقات الاجتماعية و الحضارية و التي تسمح دائما بتأويلات محددة

[34]. حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 294.
[35]. أنظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 220.
[36]. أنظر إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى، ص 6-7.
[37]. أنظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 222-223.
[38]. أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 204.

تلتقي عندها شرائح كاملة من القراء في عصر من العصور دون أن يغيب الإختلاف بشكل تام[39].

إذ يبني القارئ حال مباشرته النص أول فرضية شاملة للمضمون العام للنص، إذا هو يتصور مساراً معينا للنص حسب توقعاته و كذا تتمة معينة، فإما يُتبَع أفق انتظاره باستجابة النص للمتوقع، و إما يحصل نوع من الارتجاع إذ يكون النص محمَّلا بدلالات غير متوقعة، فلا يكون مطابقا لنماذج و صيغ معروفة لدى القارئ، ما يتطلب إعادة تشكيل و تقويم لكل ما أنجزه القارئ من قبل، و بذا لم يَغدُ النص كما يبدو قابلا للقراءة[40]، و هنا تظهر كفاءة القارئ في التأويل و القراءة.

❖ التأويل ونوعية القراء :

أمّا السؤال الذي يطرح نفسه الآن: هل الإقرار بتعدد القراءات لأثر واحد كلها صالحة ولها قيمتها؟ فالنص بنية متحركة، و هي انفتاح مستمر على مسار التطور الزمني يلتقط كافة الردود، فتأتي القراءات حواله تباعا، فهو ككرة الثلج التي تنطلق صغيرة من رأس الجبل، وكلما نزلت ازدادت سرعة و حجما بما ينضاف إليها من طبقات ثلجية[41].

و ذلك متوقف على قدرة القارئ في تلقيه للنصوص الأدبية، و قد شهدت الساحة النقدية فوضى في تفسير النصوص الأدبية، و هذا ما حمل أصحاب جماليات التلقي إلى تحديد نوعية القراء؛ إذ القارئ المعني بنظرية التلقي هو القارئ المثقف الذي يفسر النص إنطلاقا من وعيه بأفقه و آفاق الآخرين، و كذا فإن الدارسين رأوا أن عملية التخاطب تفرض شيئا من التحديد لتكاثر القراءات، فالأثر الأدبي مهما رآه القارئ غامضا فإنه يحوي دلالات بعينها يتحدد بها تأويله وفهمه، فهو منوط بثقافة و بمجتمع معين، و لغته تشير إلى قيم حضارية تلزم القراءة بقدر من الموضوعية لا تجاوزها، فهي «تتمتع بوضع فردي خاص من الوجهة السيميولوجية تجعل النص الأدبي -ليس- (...) مجرد ممارسة معينة للنص اللغوي، بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم والشفرات (...) مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد

[39]. أنظر حميد الحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 7.
[40]. أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، مجلة تجليات الحداثة معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران (الجزائر)، ع4، 1996م، ص 229.
[41]. أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 159.

الأجناس أو العصور الأدبية على سبيل المثال»[42].ثم يأتي بناء النص بغموضه المتعمد، و بفراغاته التي يضمنها الكاتب فيه في إنتظار القارئ أن يملأها، و التي تُعَد المسؤولة عادة عن التأويلات الاحتمالية المتعددة في النصوص الأدبية، إذ لا يُصَرِّح الكُتَّاب ببعض التفاصيل، أو يشيرون إلى دلالات محتملة بشكل غير مباشر بواسطة الصور التخيلية، و الشعرية الإيحائية المعروفة في الأدب[43]. فإذن الأثر الأدبي ليس ذا معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه، كما أنه ليس منفتحا مطلقا على مختلف القراءات بحيث يقبل أيّ تأويل يوضع له[44].

إن فهم النص الأدبي يتأتى بإدراك التلاحم الداخلي فيه، و لذا وجب وضعه تحت مظلة التفسير و الشرح، وذلك بإدراك التراكيب الدالة الشاملة، ونمطية هذه التراكيب، وسياقاتها الإيحائية، إذ تكون الصياغة وسيلة النفاذ الأساسية إلى أعماق كل هذه الأبعاد، و ما ذلك إلا من خلال تصنيفات لا تبتعد عن النص إلا بمقدار ما تعود إليه[45].

وقد شغل تحليل النص الأدبي حيزا كبيرا من الكد المنهجي المعاصر، إذ سعت المناهج النقدية بأصولها المعرفية المتباينة، وركائزها الإجرائية المختلفة إلى إحكام الطوق حول النص الأدبي بفعل حركتها اللولبية، كأنها يستدرك بعضها بعضا، إلى أن حدثت المناقلة الأوسع، والتي طوقت بنية الأدب بذاتية المتلقي، لتغدو دائرة العمل الفني تشع من خلاله، ليرسم مقاربة جديدة في خريطة النقد الأدبي المعاصر تبدأ به، لتنصهر بذلك الأبعاد الثلاثة : المؤلف/النص/القارئ في علاقة حوارية، مشهرة بذلك أبعاد نظرية التلقي[46].

❖ النص بين اللذة والمتعة :

و قد ارتأيت في هذا الصدد أن أتناول ما طرحه «رولان بارت» حول نص اللذة ونص المتعة، لما لهما من علاقة وطيدة بجماليات القراءة.فالنص حسب "بارت" ليس نتاجا جماليا إنما ممارسة دلالية، وليس بنية إنما تشييد، هو ليس موضوعا إنما عمل ولعب، وهو ليس جملة علامات مغلقة إنما آثار متحركة، فلحظية النص ليست الدلالة إنما الدليل، وهو ما تُنَقّب عنه السيميائية[47].

[42]. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 215.
[43]. أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 234- 235 .
[44]. أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 66-67.
[45]. أنظر محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 203.
[46]. أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول...و تطبيقات، ص 31-32.
[47] Voir Barthes Roland, L'aventure sémiotique, p13.

"إن النص عند بارت هو الإنتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة، فالممارسة الأدبية حسب "بارت" ليست ممارسة تعبيرية أو إنعكاسا، إنما هي تقليد ونقل لانهائي، هي إذا موضوع يصعب تعريفه بوصفها تيارا جاريا[48]، و هنا يمكن أن نسأل: ما هو حظ المتعة في نص يتحدث عن المتعة ؟ أمام نص «بارت» الذي بين أيدينا ما نراه هو مشهد اللذة، و هي بصدد الحصول على اللذة إن صح التعبير، فهو لا يعلّمنا، و لا يقدم لنا موضوعا، إنما يبرز لنا أن كل خطاب عن الكتابة لا يرقى إلى مستوى ما يتحدث عنه، إلا أن يكون هو الكتابة عينها (...) فلعلّ الترجمة حينئذ مكان ضياع السلطة، و تلاشي كل مقدمة"[49]، فبارت ينفي إمكانية ترجمة كتابه «لذة النص»، و بذلك تغدو القراءة بديلا للترجمة، إذ محور حديثه النظري حول موضوع اللذة[50].

يرى «رولان بارت» أنه لا يزال هناك تأرجح من الوجهة الاصطلاحية بين اللذة و المتعة، فهو نفسه يُقِر بأنه يخلط بينهما و يخفق في التمييز[51]، و إن كان قد أطّر مفاهيم لِكِلا المصطلحين، «فنص اللذة إنه ذلك الذي يرضي، يفعم و يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، و لا يقطع صلة بها، هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة، أمّا نص المتعة ذلك الذي يضعُكَ في حالة ضياع ذلك الذي يُتعب – و ربما إلى حد نوع ما من الملل- فإنه يجعل القاعدة التاريخية و الثقافية و السيكولوجية للقارئ تترنح و يُزعزِع كذلك ثبات أذواقه و قيمه وذكرياته، و يؤزم علاقته باللغة»[52].

● السيميائية وأبعادها التحليلية :

ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال أدبية قديمة، وهي متعة قراءة كتابة الأسلاف، قد يتساءل بعضهم : هل يوجد نص جديد جيد وآخر قديم رديء ؟، تناول هذه النقطة العديد من النقاد فألفَوها قضيةَ إعادة توزيع اللغة، إذا هي قضية قراءة؛ هدم وبناء، وتناوب[53].

48

49. أنظر فؤاد الصفا و حسين سبحان، مقدمة " لذة النص " لرولان بارت، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ص 10.
Voir Barthes Roland, Nadeau Maurice, Sur la littérature, pp 11-12.

50. أنظر نادر السباعي في حوار مع منذر عياشي في كتاب "لذة نص" لرولان بارت، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 1992م، ص 22.

51. أنظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 13.

52. المرجع نفسه، ص 22.

53. أنظر عبد العالي بشير، التناص في الشعر العربي، ص 10- 11-12.

"يتم توزيع اللغة في السيميائية التحليلية وفقا لعمليتين مزدوجتين :

أولا : إحياء الأشكال التعبيرية القديمة وتطويعها تِبَعا لإرادة الكاتب التعبيرية.

ثانيا : إحداث علاقات تركيبية جديدة في سبيل ابتكار دلالات مستحدثة.وهذه العملية المزدوجة هي التي تضفي على النص صفة الفضاء المفتوح على لغات متعددة، بمعنى أنّ النص يعيد توزيع المقولات النحوية والعلائق الدلالية عن طريق أنماط سابقة أو متزامنة؛ وهذا ما يُطلَق عليه تناص في الدراسات النصية "[54].

التعددية الدلالية في النص تنتجها نصوص سابقة في وجودها على المقروء، هذا ما يكسب النص غنى دلاليا يُحدِث متعة التلقي و التخريج المتعددين، ما ينجم عنه قراءة تحاورية مخصبة بين القارئ و النص الأدبي[55]، إذ «نجد مصادر تحيل القارئ إليها، و هي في الحقيقة تبث في عقله آليات وظيفية، تمنعه من التواصل مباشرة مع ما يقرأ (...) و ربما نجد نصوصا (...) مبعثرة، تترك فراغات كثيرة أكثر مما يجب في الصفحات التي تسكنها (...) و إن كان بالإمكان اعتبار عملية البعثرة تلك، غير مستهدِفة إقامة وعي حر للقارئ، أو تقديم نصوص دون تمهيد، كما هي دون إشارات معينة»[56].

ما يجعل «بارت» يتساءل «هل تضمن لي الكتابة في لذة – أنا الكاتب- لذة قارئ؟ - فيجيب عن سؤاله- لا بكلّ تأكيد، هذا القارئ علي أن أبحث عنه (أن أراوده عن نفسه) دون أن أدري أين يوجد، و لسوف يكون حينئذ مكانا للمتعة قد خُلِق، فليس شخص الآخر هو ما يلزمني، بل إنه المكان، إمكانية جدل للرغبة، إمكانية فجائية المتعة ينبغي أن لا يكون الأمر قد قضى و أن يبقى ثمة مجال للعب»[57].

فالنص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه و هو ذلك القارئ المدرَّب، فالعلاقة بين النص والقارئ جدلية متفاعلة، فالنص الأدبي طريقة إبداع و تلق معا[58]، فالتأويل يبدأ مع استيلاء القارئ على النص، و إذ ذاك يصعب جدا الحديث عن النص خارج القراءة التي تصنعه، أمّا ما

---

[54] المرجع نفسه، 15-16.

[55]. أنظر رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النص، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)، ع 7، 2005م، ص 26.

[56]. إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى، ص 47-48.

[57]. رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 14.

[58]. أنظر رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النص، ص 28.

يمكن ملاحظته حول النص فمَنُوط بالتأويل، و إن كان التحليل المتبصِّر يجب أن يسمح مبدئيا بعزل كل ما أدى إلى التأويل داخل النص[59].

وغير بعيد عن "بارت" يرى "موريس نادو" " Nadeau Maurice" أنّ الأثر الأدبي المقروء هو نتاج أصلي، وأصليته هي ما يتذوقه القارئ، وموقفه من هذا الأثر ليس نقدا، وليس مجرد أفكار عامة، ولا مقاربات، هو ليس مواقفا غير واعية، هو إذا موضوع تصريح ولذة[60].

هو حديث عن ذلك الصوت الغائب، ذلك الهاجس الداخلي الذي يراود القارئ، أثناء تأويله للنص الأدبي، ذلك المعنى الذي يفتقده رغم إلحاحه عليه في أعماقه، فيزعم القارئ أنه أخرج كل ما بداخله، لكن لا، ثمة صوت بالجوار ينتظر الحضور، هذا ما يؤكد إلى أيّ مدى يخدع القارئ نفسه، فهو مُقَيّد بحضور المذهبية أو الحقيقة الدينية و كذا الحقيقة النقدية[61]، والتي تكبح جموح الانفتاح إلى أبعد الحدود.

- لِيَشُدّ «بارت» بعد ذلك الخناق على الكتّاب فيحملهم مسؤولية كتابة نصوص تقدم للقارئ دليلا على أنها ترغب فيه، فلذة النص حسب «بارت» تتأتى من بعض التصادمات[62]، و هو ما يسمى عند أصحاب نظرية التلقي بخيبة الإنتظار عند المتلقي، إذ يصدم النص القارئ بتغير أفق انتظاره، فيُشَيِّد القارئُ هذا المفهوم لقياس التغيرات التي تطرأ على بنية التلقي[63].

«من هذا يتبين أن القراءة المعوّل عليها هي قراءة من شأنها أن تضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار و تتجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب»[64].

● مرمى القراءة داخل النص الأدبي

بصورة عامة فإن: ما تبتغي القراءة رصده داخل النص، يدور دائما حول قطبين : أماكن التحقق «lieux de certitudes »، و أماكن اللاتحقق «lieux d'incertitudes» :

1. أماكن التحقق : و التحقق في الغالب سلبي، ذلك أنه يمثل المواضع الأكثر وضوحا وظهورا داخل النص، و هي تشكل المنطلق في تطبيق التأويل على النص الأدبي، إذ تبرز نقاط

[59]. انظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 231.
[60]. Voir Barthes Roland, Nadeau Maurice, Sur la littérature, p10.
[61]. انظر إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى، ص 61-62-63.
[62]. انظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول ...وتطبيقات، ص 47.
[63]. انظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 15-16.
[64]. رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النص، ص 29.

الضغط أساسا في العنوان و كذا العناوين الفرعية، فرغم تعدد معانيها إلا أنها تؤسس منطلقات حتمية للقراءة، و كذا الإنتماء الأدبي للنصوص (رواية، حكاية، دراما...) إذ يحدد أفقا لتوقع القارئ، و هو يخضع لقابلية الاحتمال، ضف إلى ذلك بعض المظاهر الأسلوبية كتكرار وحدات دلالية[65].

2. أما أماكن اللاتحقق : فتُجَسِّد مولّدات لتعددية النص، إذ تضع القارئ في حيرة فيوظف كل حريته باعتباره قارئا، فهو مُطالَب بالتدخل في استغلال مناطق الظل في النص الأدبي التي تُظهر كوامنه و تسمح بتراكب التأويلات من حول هذا النص، إنطلاقا من نقاط ضبابية وغموض، و رموز معتمة، و وجود تلميحات ضمنية و كذا ما يسمّى بالبياض متجسدا في الحذف و الانقطاعات و التصدعات[66].

و يضيف «بارت» أن النص قد كفّ عن أن يتخذ الجملة نموذجا له، فهو في الغالب دفق قوي من الكلمات، شريط تحت لساني كما هو الحال في الأشعة تحت الحمراء[67]، وهذه هي خاصية الخطاب البلاغي الأدبي، إذ يتجه لاكتساب طبيعة كلية شاملة تتجاوز الصبغة الجزئية التي غلبت عليه[68]، إذ يُشَيِّد اللسان ذاته بواسطة المد المُتَعَجِّل لكل لذّات اللغة و لكن أين يقع هذا المكان؟ يجيب «بارت» بأنه في فردوس الكلمات، ها هنا يوجد حقا نص فردوسي طوباوي (لا مكان له) فهو خليط يأتي عن امتلاء فكل الدلائل حاضرة و كل منها يصيب مرماه[69].

● النص بين المؤلّف والقارئ :

لغة النص الأدبي رمزية تعددية و أكثر حرية و سلاسة، و هي ليست من نفس طبيعة لغة الشرح و التعليق، فما تتطلبه لغة أولاهما من أجل الفهم، أن يتقدم القارئ بترجمة حقيقية، في محاولة لاجتذاب النص ضمن إيديولوجيته و عالمه، لكن عبثا فالنص سيكون دائما في موضوع آخر، لذا تجد أن كل قراءة منجزة كثيرا ما تكون مصحوبة بشعور عميق بعدم الرّضى[70].

65. أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 231-232.
66. أنظر المرجع نفسه، ص 231- 233.
67. أنظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 17.
68. أنظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 7.
69. أنظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 17.
70. أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 239.

فالنص إذا لا يسعى إلى هدف معين، و لا يحمل معنى معينا، إنما يطمح للحرية بمعزل عن السلطة و الايديولوجيا و المعايير، فتجد من أبرز آلياته الإنزياح «إذ يخرق به قانون اللغة في لحظة ما لكن سرعان ما يعيد إلى الكلام انسجامه و وظيفته التواصلية -و هو إنزياح معقول- أما غير المعقول فهو إنزياح مفرط يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي التواصل»[71]، إذ تكاد جل التيارات الأدبية النقدية تنصَبُّ على مفهوم الإنزياح، و الذي يَستَمِد تصوره من علاقة الخطاب الأصغر (النص) بالخطاب الأكبر (اللغة) التي فيها يُسبَك، فهو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة، إذ لا تتصور إنزياحا إلاّ عن شيء ما، وهذا المِسبار الأصلي الذي يقع عنه الخروج، و إليه يُنسب الإنزياح هو في ذاته مُتَصَوَّر نسبي تذَبذَب الفكر اللساني في تحديده، و الذي كان منوطا بوظيفته العملية و غائيته الواعية[72].

و على أية حال فالنص يريد تحقيق نشوة أو هزة أو تأثير، و هو مفتوح على تعدد القراءات يتم إنتاجه بواسطة قارئ ماهر[73].

ليس النص أبدا حوارا حسب رؤى «بارت» فليس فيه شيء من مخاطر المراوغة و العدوان فيرى أن الفراغ وحده اجتماعي، و يجعل القارئ يستشف الحقيقة الفاضحة للمتعة، أي أنها قد تكون محايدة، تُفصل النص و تتيح بناء التخيل البنّاء الذي يضيف للنص دلالات جديدة لم تكن في بنيته القبلية[74].

و يوضح «بارت» أن للعلماء العرب يدا في إحياء القراءة النقدية الأدبية، إذ «يبدو أن علماء العرب استعملوا و هم يتحدثون عن النص العبارة الرائعة التالية : المتن (الجسم الصحيح) – أيّ جسم؟»[75] فلذة النص كما يرى «بارت» لا تقبل أن تُختَزَل إلى عملها النحوي الظاهر وإنما هي «تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة، ذلك لأن جسدي ليس له نفس أفكاري»[76].

– ليسترسل «بارت» في حديثه عن نص اللذة و نص المتعة نظرا لتشابكهما و صعوبة التمييز بينهما، إذ يرى أن كل نص عن اللذة لن يكون أبدا إرجائيا، و سيكون مدخلا لنص لن

71. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة – التأصيل و الإجراء النقدي- ص 179.
72. أنظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 97-98.
73. أنظر رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النص، ص 30.
74. أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 154.
75. رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 24.
76. أنظر المرجع نفسه، ص 25.

يُكتَب أبدا، فاللذة تتسع لتشمل المتعة و تارة أخرى تتعارض معها، إذ يورِد أحد الأسباب هو أن في اللغة الفرنسية لاتوجد كلمة تشمل في ذات الوقت اللذة لمعنى الرضى و المتعة بمعنى التلاشي[77].

فيحاول «بارت» كشف الغمامة عن مصطلحي اللذة و المتعة، فاللذة كما يقول "بارت" قابلة لأن تقال على خلاف المتعة فهي غير قابلة لأن تقال علنًا و إنما تقال في الداخل، فهي لا ثقافية، لذا فالنقد ينصبّ دائما على نصوص اللذة و لا يتناول أبدا نصوص المتعة، ذلك أن النقد تاريخي أو استقبالي أما عرض المتعة فممنوعان عليه، فاللذة ليست عنصرا في النص و لا مجرد بقية كما لا تتوقف على منطق الفهم و الإحساس[78].

يُعبِّر «بارت» عن نص اللذة و ما يثيره في ذات القارئ بعبارة رائعة «أن أكون مع من أحب و أفكر في ذات الوقت في شيء آخر؛ هكذا أتوصل إلى أحسن الأفكار (...) كذلك شأن النص يبعث فيّ لذة أحسن إذا ما تمكن من أن يجعلني أنصت إليه بكيفية غير مباشرة إذا ما دفعني و أنا أقرأه، إلى أن أرفع رأسي عاليا، و أن أسمع شيئا آخر، فلست بالضرورة مأسورا بنص اللذة، قد يكون فعله خفيفا، معقدا، دقيقا، شاردا»[79].

«فالنص في انفتاحه المعنوي على فاعلية التأويل مجالا للحرية الدائبة جيئة و ذهابا، و ليس النص أخيرا إلاّ نقطة لقاء بين قدرة التعبير و فاعلية التأويل، إذ تأخذ حجمها الفعلي مع كل قراءة و مع اقتدار كل قارئ»[80]، فكلما تطورت الأدوات الإجرائية تغيَّر شكل القراءة، واتّسعت آفاقها وتعددت رؤاها واغتدى النص قابلا لأن يمنح القارئ ما لم يمنحه له من قبل[81].

يختفي «بارت» من خلال قراءته بالنص و القارئ، فالمؤلف بنظره قد مات، و لكن ليس ككائن بل كمؤسسة، إذ يختفي شخصه المدني، فيرى أنّ حضورالكاتب ينتهي بمجرد انتهائه من الكتابة، أمّا ما بعدها فذلك خارج عن سيطرته، وإذ ذاك يُناط الأمر كله للقارئ المتلقي، وذلك ينطبق عليه ككاتب فيرى أنه بمجرد نشره لكتابه يتوقف عن قول أي شيء عنه، وتنسلخ ملكيته عنه، لكنه يرجع ويقول أنّ المجتمع القارئ عليه الآن أن يطلب من الكُتّاب

---

77. أنظر المرجع نفسه، ص 26.
78. أنظر المرجع نفسه، ص 28-29.
79. أنظر المرجع نفسه، ص 31.
80. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 161.
81 أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة - قصيدة القراءة- ص 88 .

التحرر من قيد الصمت[82]، ويقول في غير موضع «بيد أنني أرغب في المؤلف على نحو ما داخل النص، إنني بحاجة إلى صورته كما أنه بحاجة إلى صورتي (إلا إذا كان يثغثغ)»[83].

فإذا كانت قصدية النص كما يرى «إمبرتو إيكو» تكمن أساسا في إنتاج قارئ نموذجي يُمحِّص ما تجُود به ذهنية القارئ الحقيقي، فإن مبادرة هذا القارئ تكمن في تصور كاتب نموذجي لا يمت بصلة للكاتب المحسوس، بل يتطابق مع استراتيجية النص[84].

إذ من المؤكد أن النصوص الأدبية تحدد مكانة اللافظ، غير أن هذا الأخير الذي يرسم معالَمه النصّ لا يماثل أبدا كاتب النص، إذ تطغى على هذا الكاتب التجليات الفنية و تتراجع ذاته للوراء، إذ يبني حيز رؤيته من خلال الترتيب الذي توجد عليه الصور الفنية من خلال التوزيع الفني لكل من الشخصيات و الأمكنة و الأزمنة[85].

فلا مكان للنص، إذ يستمد حالة غريبة من خلال نسقه المنغمر المنفك بفعل تولد الدلالة اللغوية، إذ هي «دلالة تراكيب أسلوبية و ليست دلالة ألفاظ و وحدات صوتية مستقلة»[86] فيتلقاها القارئ، لتكون بذلك النصوص الأدبية لحظات هادئة تتخلل حرب اللغات كما يرتئي «بارت»، أما لذة النص فيراها على خلاف فتكون أشبه بالانمحاء المفاجئ للقيمة الحربية، بترع مخالب الكاتب بتوقف للفؤاد «للشجاعة»[87].

ليتساءل بعدها «بارت» : «هل من فعل اللذة أن يجعلنا موضوعيين؟ – مجيبا– أن بعضهم يريد نصا لا ظِل له، مقطوع الصلة بالإيديولوجيا السائدة و لكن ذلك يعني أنهم يريدون نصا لا خصوبة فيه و لا إنتاجية (...)، إن النص في حاجة إلى ظله و هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا»[88]، ليُطنِب «پول ريكور» بقوله: «في رأيي أن الخطاب لا يستطيع إلاّ أن يكون عن شيء ما»[89] إذ طبيعة الطاقة التعبيرية للغة مزدوجة في ذاتها؛ إذ تحمل قدرة إخبارية تصريحية

---

82 Voir Barthes Roland, Nadeau Maurice, Sur la littérature, p20.

83. رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 33.

84. انظر امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بن كراد، ص 78.

85. انظر كلود جيروڤانيه، نظرية تحليل الخطاب، ترجمة رشيد بن مالك، مجلة تجليات الحداثة معهد اللغة العربية و آدابها، ص 226.

86. عبد الرحيم الكردي، السرد و مناهج النقد الأدبي، ص 13.

87. رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 35.

88. المرجع السابق، ص 37.

89. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، ص 70.

تستمدها من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوي، كما تحمل قدرة إيحابية إيمائية تستمدها من الدلالات السياقية بكثافات متنوعة عبر اختراقها لطبقات التاريخ و منازل المجتمع [90].

لأسلط الضوء مرة ثانية على نظرية النص، و التي لم تُعنَ بشكل جدي بلذة النص على حد تعبير «بارت»، فهي تسلّم بالمتعة، و لكنها ذات مستقبل مؤسسي لا يُذكَر إذ لا تنتج أبدا متخصصين (نقادا و باحثين و أساتذة و طلبة)، إنما تنتج سوى منظرين، فحتى المتعة في منظور نظرية الأدب لا تستطيع قول ذاتها في النص ما تجعل رعشة إلغائها تتخللها[91].

بذلك كله يمكن القول أن النص «يتكلم عن عالم ممكن و عن طريقة ممكنة يوجه بها المرء ذاته فيه، و أبعادُ هذا العالم يفتحها و يفضحها معا النص نفسه»[92]، فالنص الجدير بالقراءة فضاء دلالي وإمكان تأويلي لا يمتّ بصلة للدلالة الجاهزة والنهائية، بالتالي لاينفصل عن قارئه،ولايتحقق من دون مساهمة القارئ[93].

[90]. أنظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 94-95.
[91]. أ نظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 60.
[92]. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، ص 140.
[93] أنظر لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران (الجزائر) ، 2007م ، ص 290.

ثانيا : حضور القارئ في النص

- القارئ بين التأثير والتأثر .
- القراءة وتحديد القراء .
  - المبدع قارئا.
  - قراءة الأدب ومحدودية القراء.
  - الذات القارئة ومراحل التلقي .
- الإبداع وحاجته إلى القارئ.
- النضوب بين النص والقارئ .

ثانيا: حضور القارئ في النص :

❖ القارئ بين التأثير والتأثر :

من البديهي وجود المتلقّي في عمليّة الإبداع؛ بل هذا ما تؤكّده التّجربة الفعليّة، إذ المبدع يحاول ما أمكن أقلمة أسلوبه بحسب طبيعة من يوجّه إليهم هذا الأسلوب، فطبيعة المتلقّي حاضرة حضورا بيّنا في العمليّة الإبداعيّة، و هذا راجع بلا شك إلى أنّ المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانيّة أن ينقل المتلقّي إلى الحالة التي يعايشها، أو نقله إلى نفس التّجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع[1].

فالتّجربة محرّك الأديب و مضمون أدبه، تبدأ من الذّات لتنداح فتتّسع و تشمل الإنسان والكون،على أن تكون تجربة صادقة لا في الواقع إنّما صدقا شعوريّا يُفعِمُ وجدان الأديب و يملأ عليه نفسه؛ إذ يتخيّل و هو صادق[2]، و بذا يكون التّأثير في القارئ المتلقّي منوطا بصدق هذه التّجربة.

" إنّ عالمي الكتابة والقراءة يلتقيان فور إختفاء الكاتب، ليتمظهر بعد ذلك(...) القارئ، غير أن هذا القارئ وعلى الرغم من تميز عالم القراءة عن عالم الكتابة لا يُمَثِّله، فضلا عن أن يُجَسِّدَه،أو يَطمَح ليقوم مقامه"[3].

هي إذا طروحات أسهم نقّاد و منظّرو جامعة كونستانس الألمانيّة، و بخاصّة "هانس ربيرت ياوس" و "وولف جانغ إيزر" في تحديد محاورها الكبرى المتضمنة لجماليّات التّلقّي، و التي تؤكّد أهميّة دور المتلقّي القارئ في تحقيق الأثر الجمالي؛ أي في نقل النّصّ من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز، و معها يولد نصّ القارئ[4]، و بذلك توازي إهتمامات نظريّة جماليّات التّلقّي اتّجاه نقد إستجابة القارئ، حيث أماطتا اللّثام عن كيفيّة تفكير القارئ و هو يتناول العمل الأدبي و ماذا ا ينتظر منه[5].

ليس من الغريب أن تصبو نظريّة التّلقّي إلى إنصاف متلقّي النّص و العناية به، فقد كان القرّاء "دائما يجأرون بالشّكوى من أنّهم يقرؤون دون أن يستمع أحد إلى آرائهم في النّصوص

---

[1] . أنظر محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 234-235.
[2] . أنظر أحمد هيكل، في الأدب و اللغة، مكتبة الأسرة، القاهرة (مصر)، 1998، ص 15- 16.
[3] عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي – طروحات جدلية في الإبداع والتلقي- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م، ص 23.
[4] . أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 227.
[5] . أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 94- 95.

التي يقرؤونها، فينفعلون بها، و يتأثّرون بشكلها و مضمونها، أو ينفرون منها و يرمونها غير آسفين"[6]. و بذلك يكون قد تمّ طرق جميع جوانب الإبداع الأدبي من مؤلّف و نصّ و قارئ.

❖ القراءة وتحديد القراء :

"ثم لا يتحدد مفهوم القراءة ولا وظيفتها إلاّ من خلال تحديد هويات القراء، بمعنى أنّ مفهوم القراءة يتحدد تبعا لثقافة القراء وأذواقهم ومواصفاتهم، وإيديولوجياتهم، وتوجّهاتهم وفلسفتهم في الحياة"[7]، ذلك لايعني دراسة نفسية اجتماعية للقراء، فذلك سيفضي بالدارس إلى الخروج عن إطار القراءة، إنما عُنيت جمالية التلقي بالخصوص بكيفية تلقي القارئ للنصوص الأدبية.

فالقرّاء و النّقّاد يقرأون النّصوص بغايات و دوافع متباينة، و هم لذلك يؤوّلون الأدب أكثر ممّا يفهمونه، و في مقابل ذلك كلّه فقد ظلّت نظريّتا القراءة العربيّة و الغربيّة على السّواء في غالب الأمر متشبّثتين بثوابت المتكلّم ذي المقصديّة، الذي يعبّر عن أفكاره الماثلة سلفا في الذّهن، من خلال نصّ ثابت الدّلالة موجّه إلى قارئ أو سامع عليه أن يفهم ما يقال له، لا أن يعتدّ بما يقوله هو بصدد النّص[8]، و إن كانت "حياة الإنسان اللّغويّة لا تستدعي منه دائما أن يفهم، بل تحرّضه في كثير من المجالات على أن ينفعل و يؤوّل و يقترح و يغيّر، والنّصوص الأدبيّة هي من أكثر النّصوص اللّغويّة إثارة لهذه الملكات، فهي حافز متميّز بتشغيل القدرة التّفاعليّة و الإنتاجيّة لحظة القراءة"[9].

❖ المبدع قارئا :

يذهب "إمبرتو إيكو" إلى أنّ قصديّة الكاتب الفعلي قد تمّ تجاهلها كلّيّا ضمن جدليّة قصديّة القارئ و قصديّة النّصّ، إذ على القارئ إحترام النّصّ دون الكاتب لِذَاته، غير أنّ "إيكو" يجد في ذلك قسوة على الكاتب، إذ هناك حالات يصبح فيها التّعرّف على نوايا المتكلّم أمرا في غاية الأهمّيّة، لكن بالقيّاس إلى ذلك تجد الكاتب أحيانا يتدخّل في الرّدّ على بعض التّأويلات المنصبَّة على إنتاجه قائلا : "لا، لم أكن أقصد ذلك"، فيتساءل "إيكو" إذا كان بالإمكان أخذ ذلك في

[6] موقع إتحاد الكتاب العرب، سمر روحي الفيصل، النص و قضايا التلقي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق (سوريا)،ع 440، 1997.
[7] أنظر لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة ، ص 264.
[8] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 66.
[9] . المرجع نفسه، ص 70.

الحسبان[10]، إذ لا يكتفي بدعوة القارئ لمشاركته همومه التّعبيريّة، بل يقتحم عالم النّقد الأدبي كردّ فعل واضح باتّجاه تحدّي النّقّاد، بادّعائه المقدرة على كشف أسرار الإبداع أمام جمهور القرّاء، فها هو المبدع يتولّى هذه المهمّة حتّى من داخل النّصّ الإبداعي نفسه في محاولة حاسمة لسحب البساط من تحت أقدام النّقّاد، ففي الكتابة السّرديّة تلفي المبدع يحاول خلخلة البناء الذي هو بصدد إقامته أمام القرّاء، إلى حدّ طرح قضايا نقديّة تهمّ الرّؤية السّرديّة و بناء الشّخوص و رسم مصائرها، و بذلك ترَك لهم مجالا أكبر للإنصات إلى النّصّ وإلى أنفسهم بدل الإنصات إلى النّقّاد[11].

كيف إذًا يمكن للكاتب أن يصبح قارئا لنصّه؟ و متى يكون قارئا؟ و ما طبيعة العلاقة بينهما؟ و هل هي كعلاقة كاتب يقرأ لسواه أو كأيّ قارئ يقرأ نصّا لكاتب ما؟[12].

إنّ طبيعة التّجربة ليست نقديّة بل هي نظريّة، لتلفي حالات أخرى يتقمّص المؤلّف فيها دور النّاقد المنظّر للنّصوص، و تبعا لذلك تجد نفسك أمام نوعين من ردود الفعل، فإمّا أن ينفي عن نفسه قول ذلك لكن يعترف بأنّ النّص قد يوحي بما يستنبطه القارئ، فيشيد بوجهة نظره، و إمّا أن يرفض رؤى القارئ و يتهكّم تأويله غير المسؤول، غير أنّ "إمبرتو إيكو" لا يعتدّ بهذا و لا بذاك فذلك الإجراء لا يستعين به لتأويل نصّ ما[13].

و إن كانت "قراءة المبدع لأدبه عمل مشروع و ممكن و لكنّه لا يمكن أن يكون هو القراءة ذات الحظوة و المصداقيّة التّامّة فيما يخصّ تحديد مضمون العمل و قيمته الجماليّة"[14]، إذ لن يستطيع العمل اكتشاف حقيقة النّوعيّة الخاصّة به، إلاّ بوجود القارئ الذي يمتلك ناصية المشاركة في مغامرة المؤلّف الرّوحيّة[15]، و هو يسبح في دهاليز النّص الأدبي.

ليستشعر "إمبرتو إيكو" بعد ذلك قسوته على المؤلّف الفعلي فيترك مجالا للكاتب المؤلّف، إذ تكون شهادته ذات أهميّة، لا من أجل فهم النّصّ فهما جيّدا، إنّما من أجل فهم سيرورة الإبداع الفنّي، فمن الأهميّة بماكان معرفة الفرق بين الاستراتيجيّة النّصيّة، باعتبارها موضوعا لسانيّا وُضع بين يديّ القرّاء النّموذجيّين، ما سمح لهم بالتّحرّك داخل النّص دون الإستعانة

[10] . أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ص 79-80.
[11] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 13-14.
[12] . أنظر إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى، ص 31.
[13] . أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 92-93.
[14] . حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 300.
[15] . أنظر محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة و التلقي، ص 18.

بالمؤلّف الفعلي وبين تاريخ تطوّر هذه الاستراتيجيّة. إذ يمثّل النّصّ في ذاته حضورا مكثّفا للمؤلّف، أو هو بؤرة يجب أن التشبث بها[16]، إذ أنّ "عمليّة الفهم تتمّ من خلال معايشة التّجربة التي يعبّر عنها النّصّ"[17]، فلا يكتب القارئ من خارج النّصّ من فوق التّجربة، ذلك أنّ النّقد ليس انفصالا ولا موضوعيّة إنّما إتّصال و تجربة معايشة[18].

قراءة الأدب ومحدودية القراء :

و إذ لا وجود لأدب من غير قارئ و لا وجود لقارئ من غير أدب، فإنّ العلاقة بين القارئ و النّصّ علاقة جدليّة، تستدعي من كلّ واحد منهما حضورهما، ثمّ تنغلق عليه ليشكّل احتمالا ينقضي، و يكون وجودهما بقاء لا يتناهى، لتتّخذ بذلك طبيعة تكاملية.[19]

فلم يعد دور المتلقّي دورا سلبيّا إستهلاكيّا في صلته بالنّصّ، و لم تعد إستجابته عفويّة ترضي تعطّشه الجمالي، بل أصبح مشاركا في صنع النّصّ، فعمليّة التّلقّي المستمرّ تنسى إحساسها بأبعاد النّصّ العميقة، التي تظلّ تعطي دلالات لانهائيّة تسمح بالتّأويل في دائرة لا ينغلق فيها النّصّ، بل يتجدّد مع كلّ قراءة تُعَدّ بدورها إساءة قراءة أخرى[20]، كما ذهبت إلى ذلك القراءة التّفكيكيّة.

فتلقّي القارئ النّاقد للنّصوص الأدبية ليس عاديّا، إذ لابدّ من وجود سلطة ما معرفيّة يمارسها، و التي تهدف إلى أن تكون معرفته موازية تماما لسلطة الكاتب في مجال الإبداع، شرط أن يكون من أهمّ مبادئها: الحوار العقلاني حول النّصوص.[21]

فالنّصّ الجيّد هو النّصّ الذي يشرئبُّ لأكبر عدد من القراءات، حتّى يستديم فعل اللّعب ويحتدّ الصّراع بين القارئ و النّصّ، و الكتّاب المجيدون هم من تكون كتاباتهم صدى رحبا لقراءات نفس القارئ، أو لثلّة من القرّاء عبر أجيال متلاحقة، بمحافظتهم على حرارة السّؤال وجدّته، ذلك ما يستدعي تسلّح القارئ لهذا الصّراع المستمر[22].

و السّؤال الذي يطرح نفسه الآن: "هل يكتفي القارئ في قراءته بعلاقات ذاته؟، أم يتلقّى شيئا من خارجها؟ بل ما الذي يعتمل في عقل القارئ و في ضميره أثناء القراءة؟ و هل القارئ

---

16. أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 108-112.
17. حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 27.
18. أنظر عبد الله الغذامي، القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994م، ص 5.
19. أنظر منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان)، 1998م، ص 10.
20. أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 98.
21. أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 234- 235.
22. أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 19.

يقرأ بحرّيّة أم أنّه يتوسّم خطى قارئ ضُمّن داخل النّصّ، ثمّ ما الذي يشترك فيه القرّاء المتعدّدون و هم يقرأون النّصوص المختلفة؟، و يمكن بالمثل أن تطرح الأسئلة المشابهة على عمليّة الكتابة باعتبارها الوجه الآخر للقراءة، حيث لا وجود لأيّ منهما إلاّ بوجود الآخر".[23]

إنّ" النصّ الجديد نادر أبدا، ومفتوح دائما على الإبداع والعطاء، وعندما ينغلق القارئ على نموذجية نصية ما لا يُمكِنُه إلاّ أن يعيد إنتاج القراءة نفسها وإن تعدّدت النصوص التي تعيد إنتاج نص ما، أو تَصُبّ في إطار خلفية نصية متداولة، وتدفع القراءةُ بمُضيّ الزمن ثمن إنغلاقها"[24].

فماذا يمكن القول حول الخلفية النصية للقارئ ؟ هي إذا ما يترسّخ في أذهان القراء من نصوص مُكَوَّنة من قِيَم بنيوية، وقد مَحَّصَتها عناصر التحكم الثقافي والفني؛ من مؤسسات ونقد (...)في بيئة سوسيو تاريخية معينة تأخذ فيها طابع الهيمنة إنتاجا وتلقيا، فتُصبِح هي مؤشّر تفاعل القارئ وإنفعاله وحكمه على النصوص، وقد تكون الخلفية النصية مُشتَرَكَة بين القراء وقد تكون غير مشتركة، بل حتى قد تتضارب لدى القارئ نفسه بحسب النوع الأدبي[25].

ذلك و إنّ النّاقد القارئ لا يستغني عن اكتساب المعرفة و تفعيلها و التّفاعل معها، إذ للثّقافة النّقديّة دور هامّ في بلورة إجراءاته النّقديّة، و بالتّالي تكوين منهجه في التّفكير النّقدي، وفي التّعامل مع الإنتاج الأدبي، و سبر أغواره لأنّ الثّقافة المتعدّدة تُكسبه مهارة و قوّة معرفيّة واسعة و متجدّدة[26].

فاستجابة القرّاء هي التي تجعل النّص مهمًّا، و بالمثل الاستقلال الدّلالي للنّص يفتح نطاق القرّاء الضّمنيّين و يخلق بالتّالي جمهور النّص، من ذلك كلّه تجد المؤلّفين الذين لا يبالون بقرّائهم و يستخِفّون بهم فيتحدّثون مع قرّائهم و كأنّهم جماعة سريّة، ينتج عن ذلك مشكلة تملُّك معنى النّص، فيصبح أمراً لا يقلّ مفارقة عن التّأليف، فيتداخل حقُّ القارئ بحقّ النّص في نزاع يولّد حركيّة التّأويل برمّتها، إذ تبدأ التّأويليّة حيث ينتهي الحوار[27].

---

[23] . أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 65.
[24] سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 145 .
[25] أنظر المرجع نفسه ، ص 88 .
[26] . أنظر محمد بلقاسم، اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب من الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الثمانينيات، رسالة دكتوراه دولة في النقد الأدبي، إشراف عكاشة الشايف، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الجزائر، 2004-2005م.
[27] . أنظر بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، ص 64.

و "من أجل إنقاذ النّص؛ أي نقله من وضع الحاضن لدلالة ما، و العودة به إلى طابعه اللاّمتناهي على القارئ أن يتخيّل أن كلّ سطر يخفي دلالة خفيّة. فعوض أن تقول الكلمات، فإنّها تخفي ما لا تقول. إنّ مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنّه بإمكان النّصوص أن تقول كلّ شيء باستثناء ما يودّ الكاتب التّدليل عليه، ففي اللّحظة التي يتمّ فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنّها ليست الدّلالة الجيّدة، إنّ الدّلالة الجيّدة هي التي ستأتي بعد ذلك، و هكذا دواليك:إنّ الأغبياء، أيّ الخاسرين هم الذين يُنهُون السيرورة قائلين : "لقد فهمنا". إنّ القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أنّ سرَّ النّصِّ يكمن في عدمه".[28]

غير أنّ العلاقة الدّيناميّة بين النّقد و الأعمال الأدبيّة لا تبلغ مداها المثمر إلاّ بوجود نصّ ثريّ، على أن يتجاوز النّاقد القارئ مرحلة التّذوّق، وحكم القيمة إلى التّعامل مع النّصّ بالتّحليل العقلاني الذي لا ينتهي إلى إعادة صياغة، إلاّ إذا استثمر المعطيات النّصيّة، و علامات التّفكيك، وإعادة البناء و استخلاص النّتائج[29]، إذ يقوم المؤلّف بعمليّة التّركيب على أن يتولّى القارئ عمليّة التّفكيك، بحيث تغتدي دلالة النّصّ المعنويّة سوى اهتداء القارئ إلى تفكيكها حسب نفس السّنن التي انتظمت بموجبها.[30]

الذات القارئة ومراحل التلقي :

إنّ التّلقّي نزوع إدراكي يتهيّأ لاستقبال الموضوع الجمالي عبر تحويلات ضروريّة، ذلك أنّ أولى خطوات الاستقبال تقوم على إعادة إنتاج الأثر، من خلال تمريره في المنظومة القرائية للقارئ، فيكون النّاتج شيئا ذا خصوصيّة ترتبط بالذّات لا بالموضوع، ساعتها يكون الأثر ملكا لها، إذ تعمل هذه الخصوصيّة على تكييف الأثر وفق مطالبها، حتّى تتمكّن من مبادلته الحوار الحميمي الذي يتخلّل كلّ بناه، فالتّكييف إعادة خلق تأخذ في حسبانها معطيات الذّات القارئة، و لا تلتفت البتّة لمعطيات الذّات المبدعة، و إن تركت بصماتها في الأثر فلا وجود لها فيه، لذلك كانت الذّات القارئة تتلمّس ذاتها داخل الأثر عبر شبكة من التّحويلات، و التي تعيد من خلالها بعث نصّ جديد له من الإبداعيّة و الأدبيّة ما للنّصّ الأوّل أو أكثر، و كلّما كان التّكييف كلّيّا كان الاستيعاب كذلك، و بذلك يصبح الأثر بعدا من أبعاد الذّات و أفق انتظارها الجديد،

[28] . إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 43.
[29] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 241.
[30] . أنظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 137- 138.

ومهما كان النّصّ مخيّبا للإنتظار فإنّ عمليّات التّحويل تكيّف الذّات، و تزعزعها عن موقفها القديم لأنّها اكتسبت جديدا في قراءتها، فحركة التّحوّل حركة شاملة تدفع الذّات و الأثر في اتّجاه جديد.[31]

فالعمل الإبداعيّ النّاجح هو الذي يستغمضه القارئ، إذ يحسّ باللّذّة بسبب علمه بالقدر الذي علمه، و بالألم بسبب حرمانه من الباقي، فتحصل لذّات و آلام متعاقبة، و اللّذّة إذا حصلت عُقيبَ الألم كانت أقوى.[32]

ليدلي "بارت" بدلوه، إذ يقول: "ليس في وسع نصّ اللّذّة أن يكون شيئا آخر سوى نصّ قصير (على غرار ما يقال: أهذا كلّ ما هنالك، هذا قصير شيئا ما)، و لأنّ اللّذّة لا تنقاد للقول إلاّ عبر الطّبيعة اللاّمباشرة للمطالبة بالحقّ (لي حقّ في اللّذّة)، فإنّنا لن نستطيع الخروج من دائرة الجدل و حيّز ذي زمنين : زمن الظّنّ و زمن ما يفارق الظّنّ و الاحتجاج" _[33] على أن يكون القارئ طرازا نصّيا، أو جمعا من النّصوص و السّنن اللاّمتناهيّة، و تكون تجربته القرائيّة ممارسة أرسطوقراطيّة.[34]

" و بناءً عليه، فإنّ النّص ليس مجرّد أداة تستعمل للتّصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التّأويل ببنائه ضمن حركة دائريّة، تقود إلى التّصديق على هذا التّأويل من خلال ما تتمّ صياغته، باعتباره نتيجة لهذه الحركة (...)، إنّ التّعرّف على قصديّة النّصّ هو التّعرّف على استراتيجيّة سيميائيّة. و قد يتمّ التّعرّف على الاستراتيجيّة السيميائيّة أحيانا إنطلاقا من أسس أسلوبيّة متداولة . فبمجرّد ما نستمع إلى قصّة تبدأ بـــ"كان يا مكان"، فإننا سندرك أنّ الأمر يتعلّق بحكاية خرافيّة قارؤها النّموذجي سيكون طفلاً (أو رجلاً يرغب في تقمُّص ردود أفعال صبيانية). قد يتعلّق الأمر بطبيعة الحال، بحالة من حالات السُّخريّة، و سيقرأ النّص بعد ذلك قراءة عالِمة، و في هذه الحالة، كأنّ عليّ أن أعترف بِأنّ النّص يُوهِمني بأنّه يبدأ بداية خُرافيّة".[35]

لكن بالنظر لما سلف، كان ولابُد من التّساؤل عن هوية القرّاء، فمن هم؟ و ما مواصفاتهم؟ و ما إيديولوجياتهم؟ و ما أذواقهم و ثقافاتهم؟، أمّا العمال فلا يقرأون الأدب، في حين طُلاّب

[31] . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 342-343.
[32] . أنظر عبد الله حمّادي، الشعرية العربية بين الإبداع و الابتداع، ص 180.
[33] . رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و الحسين سبحان، ص 25- 26.
[34] . أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 228.
[35] . إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 78.

الجامعة لا يقرأون من النّصوص إلاّ ما يندرج في إطار دراستهم، أمّا الأساتذة فلا يقرأون الأدب إلاّ بمقدار؟ فمن يقرأ الأدب ؟ و هل القراءة منوطة بالإنتاج و إلاّ فلا يُعترف بقرائيتها[36]، وهذا ما ذهب إليه بارت بححفا حقّ سواد القرّاء.

يمكن إسناد قراءة الأدب لصنفين من القراء؛ متذوّق للأدب، و الذي غالبا ما يلجأ إلى الإندماج في النّصّ في شبه حالة لا واعية بما يجري في ذهنه، و ناقد متمرّس؛ إذ تصاحب عمليّة تلقّيه أشكال من الوعي تتجلّى في التّحليل و التّعليل إعتمادا على معطيات النّصوص ذاتها[37]، بل أكثر من هذا يجد القارئ أنّ هناك مساحة داخل النّصّ توحي بوجود شيء لا يمكن التّعبير عنه بالكلمات، و لعلّ مردّ ذلك إلى إعتباطيّة الإشارة أو حرّيّتها، و بالتّالي يتغيّر المدلول بحسب طاقة المتلقّي الخياليّة و هذا ما يكمّل النّصّ و يستحضر غائبه، فالقارئ مطالب بقراءة باطن النّصّ كما يقرأ ظاهره حتّى يكون تفسيره تفسيرا إبداعيّا، على أن لا يكون حدثا أجنبيّا على النّصّ، باستنطاق مرجعيّاته إنّما يكون نابعا من داخله، فالقراءة حرّة و لكنّها نظاميّة و جادّة، وفيها يتوحّد القديم الموروث و كلّ معطياته مع الجديد المبتكر و كل إيحاءاته، لاسيما أنّ أيّ نصّ هو خلاصة لما لا يحصى من النّصوص قبله[38].

و من هنا لا يصحّ فنّيّا أن يتّسم العمل الأدبي بالإبهام و الإنغلاق و الألغاز تحت أيّ دعوى و أيّ شعار، حتّى لا يغدو العمل الأدبي أخرس لا ينطق بشيء، منغلقا لا ينفتح على شيء، ولا يوحي بشيء، و إن كان و لا بدّ من وَمضَة من الغموض الفنّي نظرا لاقتضاء الظّروف السّياقيّة و كذا الفنّيّة فلا بأس من الأخذ بالبَين بَين، فلا يأخذ النّصّ طابع التّقريريّة الإخباريّة و لا طابعا رمزيّا يتعذّر معه كشف خبايا النّصّ الأدبي.[39]

هذا و إنّ فهم نصّ هو أوّلا تكوين فرضيّة دلاليّة أو أكثر، على أن تكون شاملة حول محتواه، لكن كيف ؟ و أيّ الفرضيّات يمكن أن تَحضر إلى عقل القارئ؟ ، فمثلا النّص السّردي يكون ذلك في الغالب بواسطة إنحراف السّيناريو، حيث ستتمّ عمليّة المعرفة دون علم الذّات التي تعتقد اكتشاف معنى، و لو أنّها انتبهت لأدركت أنّ نصّ القراءة يستدعي نصّا آخر قُرِئ من قبل[40]. أمّا من حيث التّخطيط، فعمليّة القراءة منوطة بالبحث، و إختيار فرضيّة دلاليّة

36 . أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية و حرية التلقي، ص 32-33.
37 . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 214.
38 . أنظر رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النص، ص 29-30.
39 . أنظر أحمد هيكل، في الأدب و اللغة، ص 21-22.
40 أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص235- 236.

شاملة مجسّدة البنيّة الدّلاليّة الكبرى للّسانيّات النّصيّة، و ذلك وفق تواتر دلالي (isotopie)، على أن تتحكّم في كلّ العمل اللاّحق، و هو ما يحتّم على القارئ أن يقوم بمبادرات هامّة متبوعا بإشارات علاميّة تقدّمها له النّصوص الأدبيّة، و لا سيّما بعض الرّوايات المحكمة البناء كأنّها تمديد العون لهذا القارئ، مانحة إيّاه في نقطة من مسارها و غالبا نحو النّهاية إقتراحا ذا طبيعة تجريديّة بحتة، و الذي يصبح أرضيّة ممتازة لبناء التّواتر الدّلالي، و من هنا فإنّ تعدّدا أكيدا يظهر ليجبر القارئ على أن يختار، و على الأقل فالقارئ يحسّ أنّه مرتاح، لأنّه يتّكئ على مكان في النّص، إذ يعمد لإختيار قاعدة دلاليّة يتّخذ منها منطلقا في إختيار تواتر دلالي يسمح بتجديد تماسك ما، فالقراءة تستطيع استثمار مجموع النّص من أجل جعله دالاّ[41] .

❖ الإبداع وحاجته إلى القارئ :

"إنّ النّص السّردي يهب نفسه للمتلقّي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرّة واحدة (...)، ممّا يجعله مادّة أثيرة في الدّراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، و ميدانا جليّا لتطبيق علم النّص أيضا إبّان تبلوره، (...) و ربّما أسهم في ذلك قلّة المخزون في ذاكرة الشّعريّة القديمة عن السّرديات"Narratologie "، مما يجعلها حقلا بكراً للمقاربات التجريبية"[42]، وقد استقطبت الرواية على وجه الخصوص النُّقاد القرّاء بوصفها كليَّة مُبنينة و دالّة، فلا يمكن للقارئ غالبا الإحاطة بهذه الكليَّة لاعتبارات منهجية بالأساس، فالرواية تسمح في كل قراءة نقديَّة أنواعا من الانتقاد تمنح بعضاً من الإمتيازات لمستويات على حساب أخرى[43].

و هذا العمل الّذي يحدِّده القارئ يعالج مختلف فرضيَّاته الدالّة وفق إجراءات مختلفة منها: التلخيص؛ و الذي يعمد أساساً لترتيب أماكن النَّص الّتي تبدو أنها أساسية، و كذا الترجمة (الشرح)؛ وتذهب رأسا لمظاهر الغموض البارزة و التلميحات الظّاهرة، و الرموز، على أن تكون في موضعها، حتى تُؤدي دورها في العمل الأدبي فتُثمره و تُغنيه[44]، لتحتِّم الإضافة هي الأخرى على القراءة أن تضيف روابط منطقيَّة غالبا ما تكون غائبة في النُّصوص الأدبيَّة، ليشكّل

[41] . أنظر المرجع نفسه، ص237-238.
[42] . صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 253.
[43] . أنظر حسين نجمي، شعرية الفضاء- المتخيل والهوية في الرواية العربية- المركز الثقافي العربي المغرب، 2000م، ص 49- 50.
[44] . أنظر أحمد هيكل، في الأدب و اللغة، ص 23.

حذفُ أكثر العناصر جموحا في النَّص أحد سمات القراءة، مؤطِّرةً إياها في خانة الإستطرادات والتَّفاصيل[45].

و حتى يؤدِّي القارئ مهامه القرائيَّة داخل النَّص، يزوِّده الكاتب بمفعول "المثير" حتى يبقى في حالة يقظة، غير أنَّه لا يتكرَّر بصورة آليَّة أبدًا، فما لم يعبأ له القارئ في تجربته القرائية الأولى، يصبحُ ذا شأن في قراءته الثانية، و تتأسس عليه حقيقة النَّص جملة، فتصرفه عن سابقتها إلى فهم جديد دون أن تدّعي ثباته[46]. "فأحكام المتلقي هي بمثابة ردود فعل ظهرت مع التقائه النص وكان ما حواه هذا النَّص من منبِّهات بمثابة وخزات تثير في هذا المتلقي أحكاما لاشك في أنها أحكام ذاتية، و لكن عند ربطها بمسبِّبها و هو النَّص تأخذ مسحة موضوعية، وذلك من خلال قاعدة التأثير و التأثر"[47].

"فتفكيك النص يشترط وجود علاقة بين القارئ والنص أساسها الرغبة والعشق، تكون فيه اللغة مدارا لآفاق ذات دلالات كثيرة، ولعل من بين الدلالات المهمة لهذه الممارسة تحرير الخطاب الأدبي من أغراضه المحددة، والإعلاء من شأن التعدد والإختلاف في المعاني بقدر ما تكشف عمّا هو مُغَيَّب منها"[48].

ذلك و لم تعد ذهنية القارئ المعاصر تقبل الحشو أو الإفاضة في وصف الواقع، لأنها متوترة، فلا تستكين إلاَّ لنصٍ مقتضَب، إنَّه قارئ مهووس بالكليات ورافض للتفاصيل، إلاَّ إذا كانت تعكس قلقا وجوديا لا إرتياحا و تفاؤلا بالواقع، و تبعا لذلك إهتم الكُتَّاب بإقتصاد النَّص في كتاباتهم، فكان لابد من حساب دقيق لكل خطوة في مسار الكتابة، منافِسة بذلك الثقافة السمعية البصرية، و التي استقطبت الجمهور و لا تزال، فكادت تطمس جوهر الكتاب، ما حزّ في نفس الكتّاب المبدعين فراحوا يسايرون الثقافة العصريَّة، فمالوا للإختصار فنشطت القصة القصيرة بدل الروايات، وكذا عنصر الإغراء، فمسألة إخراج الغلاف، بلوحات جمالية وطلاسم أصبحت الأداة الإشهاريَّة الفعالة لمنافسة الوسائل السمعية البصرية، هذه الوسائل هي في الواقع أداة منافسة و توجيه و تدعيم للقراءة في نفس الوقت، لأنَّها تُستخدَم للدعاية لِكتُبٍ بعينها، ولها تأثير ناجح في توجيه جمهور القُرَّاء و تكييف أذواقهم، كما هو الحال مع السلع

[45] . أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 238.
[46] . أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 15.
[47] . محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 240.
[48] صالح الهويدي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 118 – 119 .

الإستهلاكية الأخرى، ما ينجم عنه شطط في حق مبدعين أكفّاء لم يلقوا دعما من قبل هذه الوسائل، ما يتركهم خلف السّتار و تبقى كتبهم في الظّل[49].

هذا و لم يتوقّف الحديث في جمالية التلقي عند الذات القارئة إزاء الموضوع الجمالي، و إنما يسارع لدراسة مستويات التلقي، آخذا في اعتباره مستويات الجمهور الثّقافيّة و استعداداتهم الشعورية، و هو منحى يحاول أن يرى في التلقي العلم الذي يفسر عمليات القراءة، بكشف ميكانيزماتها و تسمية عناصرها، و لكنه لا يدّعي شرحه التفاعلات التي تحدث داخل الذّات، كما التفت البحث إلى أثر علاقة القارئ بالنص في حركية التأويل، إذ لم يعد القارئ يتقيّد بمعايير و منطلقات موضوعية خالصة يمكن أن تُوَجه عمله حسب أنموذج معين، كما كان الناقد، بل يسعى دائما إلى إنتاج شيء آخر، ينطلق من النص و لا يختلط به أو يماثله، بل يُشكّل احتمالا و تجربة فريدة يمكن أن تكون أيضا نقطة إنطلاق لقراءات جديدة، و هو ما شكّل أحد أبعاد القراءة عند "إمبرتو إيكو"[50].

❖ النضوب بين النص والقارئ :

غدا القارئ محدّدا للجنس الأدبي الذي يقرأه، فمن حقه مثلا أن ينسُج مشهدا مسرحيا أقامه الكاتب على شاكلة نص شعري إنطلاقا من آلياته القرائية، و هذه التجاوزات و غيرها يتولاها القارئ مفرِغا عليها من خبرته، و مهاراته أبعادا تتشكل منها مادة "اللذة"، كما تتشكل منها جسور التواصل بين نص اللذة ونص المتعة[51]، ليُصبَّ الحديث حول "نضوب" مَعِين النص، و كيف يُفسَّرُ الجذب بعد قراءات متعددة محدودة؟ و هل هي ظاهرة منوطة بالنص؟ أم بالقارئ؟[52].

إذ يستعير "إمبرتو إيكو" مصطلح "entropie" من "علم الديناميكا الحرارية"؛ و الذي يفيد أنّ الطاقة المستخدمة تفقد قدرتها تدريجيا أثناء الاستعمال حتى تبلغ حالة "النضوب" فتتوقف عن العطاء، و به يَتّهِم القارئ و ليس النص، فيرى أن في القارئ خللا، إذ يُصاب بحالة النضوب، و هكذا يَسْلم النص من كل عيب، و يلحق القصور بالقارئ الذي تخبو فيه شعلة الانتباه، إذ تصير الرموز لديه عادية لا تُثير أيّ دهشة، و هي حالة ملازمة للذات، لا صلة لها

[49] . انظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدّلالة، ص 14- 15 .
[50] ، أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 227-228 .
[51] . انظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 22.
[52] . انظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 344.

بالرمز حيث كونه رمزا، لذلك يجب على التفكير النقدي قياس درجة التوترات العاطفية أثناء القراءة، ما يكفل للدارس ربط التوتر العاطفي بالعطائية النصية، إذ يقترح "إيكو" عزل القارئ عن الأثر مدة طويلة على أن يتم تحديد اللقاء بالأثر، عن طريق إنعاش الإحساس، مستعيرا لذلك مصطلحا طبيا "La quarantaine"[53].

فإذا كانت جمالية التلقي في "جامعة كونستانس" تتحدث عن أفقين للانتظار: قبل قراءة وبعد قراءة، فإن "إيكو" يعلن عن انتظارات داخل القراءة الواحدة[54]، فالنص جهاز يُراد منه إنتاج نموذجي قادر على الإتيان بتخمينات لا نهائية حول ذلك النص، فحسب "إيكو" القارئ المحسوس هو مجرد ممثِّل يقوم بتخمينات تخص القارئ النموذجي الذي يفترضه النص[55]، "إذ تتوسل القراءة التأويلية حاسة شديدة الدقة و الفاعلية لتَلمُّس الأغوار التحتية لطبقات النص، والتي تتسرب بعيدا عن السطح في تلافيف رحم النص"[56].

و بذلك فإن كل قراءة ذات مسلك جلي يكشف عن أماكن المقاومة، أو عن بواقي النص "Les restes"، و التي تصبح نقاط إنطلاق لقراءات جديدة من خلال التجربة القرائية[57]. ليصل "أوتن" في نهاية المطاف إلى أن القارئ "المثالي" حسبَه لا يعدو كونَه أسطورة بشكل ما، ومع ذلك فإن كل كاتب يدعوه بكل أمانيه[58].

يتبين مما تقدم ان النص الأدبي ما كان ليكون لولا القارئ بوصفه دليلا يَستَدل النص به على نفسه، فلا يستمد حضوره إلا به و إليه وحده يكون احتكامه، و لكن بالمقابل فإن النص أيضا يُظهِر القارئ مستجيبا لدواعي وجوده، المنوطة بمؤثرات حضارية كوَّنت لا شعوره، وتدفعه دائما إلى التَّميز عمَّن سواه[59].

53 . أنظر المرجع السابق ، ص 345-346.
54 . أنظر المرجع نفسه ، ص 348.
55 . أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 77- 78.
56 . حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 350.
57 . أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روانية، ص 238.
58 . أنظر المرجع نفسه، ص 235.
59 . أنظر منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 11.

ثالثا : لذة القراءة

- ❖ بين النقد والقراءة .
- ❖ أبعاد القراءة المعاصرة .
- ❖ جوهر نظرية التلقي والتأويل .
- ❖ بين التفسير والفهم والتأويل .
- ❖ منبَثَق لذّة النص .
- ❖ مرامي علم النص القرائية .
- ❖ مستويات القراءة .
- ❖ التأويل والقراءة .
- ❖ فحوى القراءة التفكيكية .
- ❖ العناية بالقارئ وتأثيرها في إنتاجية الأدب .

ثالثا : لذة القراءة :

❖ بين النقد والقراءة :

تتخلق القراءة في صلب عملية الدمج الواسعة بوصفها نشاطا قائما وراء النقد، والتي تتخطى حدود الأثر ونظامه الرمزي إلى نظام ذي مسحة جديدة، تتعدد بتعدد القراء بل حتى عند القارئ الواحد فتتجاوز مهمة الناقد القصديّة القائمة وراء الحرفية و الدلالة الأحادية[1].

"واضح أنّ القراءة الحداثية ترفض استعمال أحكام القيمة التي هي في أصلها تعليمية بسيطة،رفضت ذلك، وعوضته بإثارة الأسئلة دون الإجابة عنها، بل لقد رفضت ذلك كله وعوّضته بقراءة تنشُد اللذّة الفنية لا الفائدة النفعية، كما كان سائدا من قبل في الدراسات الأدبية" [2].

"و لكي تتضح لنا الأمور أكثر علينا أن نتساءل: هل يمكن أن يحل النقد محل القراءة الجديدة؟ أي هل يمكن الاستغناء عن وظيفة النّاقد و تعويضها بوظيفة المحلّل؟"[3]. فما يمكن قوله عن هذا التحول من النقد إلى القراءة، كون أنّ هذه الأخيرة أعادت الإعتبار لطرفين خطيرين في العملية الإبداعية: المبدع والقارئ، إذ لم يكن الحديث عن المبدع في المقاربات التقليدية إلا من وجهة تاريخية حصرته في السِّيَر الذاتية، وكما أن المبدع يصدر عن منظومة فكرية خاصة به راجعة لخلفيته الثقافية، و التي تؤثث المنظومة الإبداعية وتعطيها صبغة التفرد، فالشأن نفسه لدى القارئ إذ يتلقى فيه الأثر الفني[4] .

فوظيفة القراءة لا ينبغي لها أن تلغي وظيفة النقد، فإنما القراءة جهاز معرفي و جمالي جديد قد يُظاهر الناقد على تمثل ظاهرة أدبية بعينها بأيسر السبل، إذ يمكنه الإستعانة بجهد القارئ المحلّل في اتخاذ موقف بعينه، لكن لا يجوز بأي حال أن ترقى القراءة إلى مستوى النقد بمعناه الكامل والعكس، فكأنّ القراءة شكل من أشكال المعرفة الأدبية الجديدة، فلا هي أرفع من النقد درجة ولا أحطّ منه منزلة، فكلٌّ له منزلته، فإذا كان النقد يستند في ممارسته إلى جملة من المعارف الإنسانية الكبرى (كالتاريخ، و المنطق، و الفلسفة وعلم الاجتماع)، فيذر ما هو أولى بالتحليل و ما هو

---

[1] . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص213-214.
[2] لخضر العرابي ، المدارس النقدية المعاصرة ، ص 266.
[3] . عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها- دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2005م، ص 65.
[4] . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 215- 216 .

ألصق بوظيفة النص الأدبي، ذلك أنه يمكن عدُّ النقد عملية تنظيريّة للإبداع، من حيث يكون النقد التطبيقي عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير، فإنّ القراءة أو التحليل الأدبي على الرغم من إستناده على إحدى الثقافات المعرفية فانه يمكن أن يفلت منها، بوصفه منهجا تفكيكيا مداره تفكيك الكل إلى عناصره المُرَكّبة[5]، لما في هذه الثقافات من مغالطات في سرد المعلومات، فيقف جهده على عمل إبداعي واحد يرصده بالدراسة الأدبية بمستوياتها المختلفة داخل المذهب الفني الواحد، مستخدما إجراءات فنية وتقنية و معرفية جديدة مثل: التأويلية Herméneutique، والسيميائية La Sémiotique، و علم الدلالة La Sémantique، وكل ما يبحث في نظام العلاقات ومستويات النسج الأسلوبي، و إذن فتحليل النص أو قراءته هو شكل من الكتابة أدنى إلى الممارسة الإبداعية منه إلى شيء آخر، و ذلك على الرغم من المحاولات التي سعت إلى علمنة الأدب و نقده ومنها الشكلانية الروسية والبنائية، و التقويضية و السيميائيّة فلم تفلح في مساعيها[6]، ذلك أن الأدب هو قبل كل شيء فنّ و ما نقده أو قراءته ستَخرج عن هذا الإطار.

❖ أبعاد القراءة المعاصرة :

عرف فعل القراءة تطورا تاريخيا و تضخما دلاليا، إذ برزت العناية بظاهرة القراءة أوالتلقي في العقود الأخيرة، بحيث يمكن الجزم أن مقاربة الأدب من جانب القارئ تكاد تستأثر بإهتمام البحث النظري و النقدي الراهن، و الذي يُصطَلح عليه بما بعد البنيوية"Le post structuralisme" بحيث أثار قتل البنيوية للمؤلّف و اتخاذها النص الأدبي بنية لغوية مغلقة ردودَ فعل متباينة، لعلَّ أبرزها تبلور خطاب مُبْئِر* يَرُد الإعتبار إلى القارئ، لا بما هو عنصر بين عناصر أخرى مكونة للفعل الأدبي، بل بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث.[7]

وبذلك ثار هذا النقد الجديد إن صح التعبير أو نظرية القراءة على المؤسسة الأكاديمية وهيمنتها على المعنى، فكان التجريب و الانفتاح إلى حدود اللاّمحدود[8]، و هو يسمح بالإمكانية الدائمة للإستمرار في قراءة النصوص، فكلما كان عدم الضبط و التحديد أقوى كلما كانت إمكانيات التدليل أكبر و أوسع، ما جعل مفهوم الأدب يرتبط غالبا بالغموض، أو الإنزياح، أوالعدول،

---

[5] . أنظر عبدالسلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 150.
[6] . عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها- ص 65-66-67-68.
* .مبئر:من التبئير و هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، أنظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 46.
[7] . أنظر رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، ع 48-49 ك 2 ، 1988م، ص 13.
[8] . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 210.

أوغيرها من المصطلحات الدالة على مُجانبَة الخبر المباشر[9]، و بذلك "صارت القراءة مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص و تعدديته و بديمقراطية الناقد، الذي يسمي عمله على النص"قراءة" ليترك المجال لأقوال أخرى، أو تأويلات (...) تعيش مع (...) تأويلاته حالة من التعددية، التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة و السعي إلى إلغاء الآخر...".[10]

فلم تعد القراءة تُذعِن لمنهج واحد و لا لإيديولوجيا واحدة، وإذا كان من الضرورة إيثار منهج نقدي على آخر، فإن حتى ذلك لا يحل المشكلة ما دامت ماهية النقد في تطور مدهش[11]، إذ "كان من الأَوْلى أن تُطَوَّع النصوص الأدبية بشكل خاص لنظرية تأويلية تراعي نسبية القيم الفنية وخضوعها على الدوام للارتقاء و الإنحدار عند الأدباء"[12]، و ذلك راجع "لأبعاد اللغة وخصائصها، فإن ما يقوله الأثر الأدبي يتجاوز حتما ما قاله كاتبه، لأن ما ينبثق عنه من معان لا يمكن أبدا حصره في ملفوظات، بل ذلك ما يشكل الغموض الأساسي للكتابة"[13]، و إن كان هناك اتجاهات تنادي بتطويق التأويل بالمقاصد الأصلية للمؤلّف، و التي يرى فيها"إمبرتو إيكو" صعوبة في التحديد و بدون أهمية في تأويل نص ما، إذ يشير "إيكو" كما سلف الذكر إلى قصدية النص، بوصفها الإمكانية الثالثة التي تتوسط قصدية المؤلف و القارئ[14]، فالدلالة يُنَقَّب عنها داخل أغوار النص.

"ففعل القراءة يتدرج عادة من فهم النصوص التي لها ارتباط بتلبية الحاجات التواصلية اليومية، إلى تأويل النصوص التي يتجاوز بناؤه واستراتجيتها تلبية هذه الحاجات، لأنها تنقلها إلى مستويات أرقى من التفاعل لنعبر عن ردود أفعالنا النفسية، وعن آرائنا، و مواقفنا، و إقتراحاتنا بإعتبارنا قرّاء"[15]، إذ أنّ هذا النمط من التفاعل بين معرفة القارئ و النص لا يقود إلى نوايا المؤلّف، بل إلى نوايا النص، أي نوايا ذلك الكاتب النموذجي بإعتباره استراتيجية نصية، كما ينظر إليه "إمبرتو إيكو"[16]، من هنا يمكن القول أنّ القراءة و رغم ما حصل فيها من تطوّر تبعا لتألُّق الكتابة الأدبية، لا تزال تميل إلى المعنى كتجلّ ثابت لمقصديات الكتّاب، و إن كان معظم القرّاء ينتقون من النص

9. أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 65.
10. محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة و التلقي، ص 69.
11. أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 181.
12. أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 5.
13. حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 214.
14. أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 23.
15. حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 7.
16. أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 87-88.

الأدبي ما يوافق ميولاتهم و إيديولوجياتهم، و هم بذلك يؤوّلون النصوص أكثر ممّا يفهمونها كما سلف الذّكر، غير أنّ القراءة المتخصصة محكومة ببعض الضوابط النسبية، التي من شأنها أن تميز بين القراءات المندمجة، أو الواهمة وبين القراءات الواعية بشروط، و إمكانيات التدليل.[17]

وقبل الخوض في غمار لذّة القراءة وجدت نفسي أمام مصطلح القراءة، فهل يمكن إعطاء مفهوم محدّد للقراءة؟ إذ أجمع جلّ الباحثين و النّقاد على أنّه ليس من اليسير بما كان تعريف القراءة النقدية المعاصرة بشكل محدّد، فهي فعل من أفعال التأمّل العميق للتّجربة النّصية، إنها أشبه بقراءات الفيلسوف للكون و الحياة[18]، فهي فعل خلاّق، وليست عملا سلبيا يكتفي فيه المتلقي بالدلالة الجاهزة، إذ يوظّف جهده وخبراته كي يدخل طرفا حقيقيا في لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ، فكلما قاربَ النصوصَ اكتشف شيئا جديدا لم يَنتَبه إليه من قبل، تبعا لطاقاته التخيلية فلا تتجمّد عند نقطة واحدة، بشكل لا يضيّع فيه حقيقة النصّ، و هذا راجع للطّاقة الرّمزية في اللغة والتي تُحَرِّض على تعدّد القراءات.[19]

و من الأكيد أن فعل القراءة كان يُنظَر إليه في السابق على أنّه إجراء* متميّز بالتبعية، فلم تخضع القراءة لسلطة النص فحسب بل لسلطة الكاتب، ما جعل المقصدية الأدبية مرتكزة أساسا على أسبقية المضمون على التجربة الأدبية، و هو ما سيطر على نظرية الإبداع سواء في التّصوّر الغربي أو العربي، و أيّ خروج عن نظرتها اعتُبِر تطاولا على الحقائق الثّابتة، و هذا لا يعني أنّ التّأويلات المختلفة لم تكن حاضرة في ساحة القراءات، فقد كان حضورها المتعارض أحيانا مسؤولا عن النّقاش الحاد حول ما كان يُدعَى بفهم النّصوص أدبية كانت أم دينية، كلّ هذا كان يحدث دون أن يتخلّى أحد من النّقّاد أو الشّرّاح عن الإعتقاد بأنّ هناك دائما دلالة أوحقيقة لا بدّ من الوصول إليها.[20]

لتغدو القراءة قراءات تصبو إلى إعادة كتابة الإبداع المقروء بطريقة أخرى، هذه الكتابة التي عُدَّت بدورها قراءة أُولىَ جسّدت الأفكار العائمة في قريحة المبدع قبل أن يفرغها على القرطاس، فتغتدي نسيجا جميلا [21]، فالقراءة فعل لذّة و متعة، وقد يكون منشأُ اللّذة ذلك الصّراع الذي

---

[17] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 18.

[18] .أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 64.

[19] . أنظر صلاح فضل، قراءة الصورة و صور القراءة، ص 26.

* الإجراء: لفظ يتمحض غالبا للدلالة على عملية تحويل الفطرة إلى واقع مطبق على منوالها، أنظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 146.

[20] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 5-6.

[21] ، أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 7.

ينشب بين إرادتين تتجاذبان النّص، فتستدرجه الأولى إلى مقصدية المؤلّف، و تسحبه الثّانية من خلال رغبات القارئ، و هو ينتظر من النّص أن يبادله اللّعب، و الذي ينبثق من تضارب و تفاعل الدّلالات.[22]

فثمّة فعاليتان للمتعة، تنطلق منهما كلّ عملية إبداعية، فعالية القراءة، و فعاليّة الكتابة و إن كانتا وجهان لفعل واحد، فلا غنى لكلّ منهما عن الأخرى، ما ينجم عن ارتباطهما فعل واحد هو فعل المتعة، من هنا يُفهَم أن يكون كلّ مكتوب هو كتابة ثانية بحدث القراءة فيه، و أن يكون كلّ مقروء هو قراءة ثانية بحدث الكتابة فيه[23]، فكلّ مؤلّف مؤوِّل بكيفية أو بأخرى، و إن كانت درجة دنيا من التّأويل متّسمة بالقراءة.[24]

كأنّ الكتّاب لم يكتبوا أبدا حسب "غاستون باشلار"، كأنّهم قرأوا فقط، مؤسِّسًا بذلك في لذّة نقدا خالصا للقراءة، لكن ما إن يدرَك العمل ضمن نوع من أنواع كتابة ما حتى تنسحب اللّذّة و تبرز المتعة، و يبتعد "باشلار".[25]

فكلّما تقدّم البحث في مجاهل القراءة تبدّت أمامه مسافات من الحيرة و الغموض، وسرعان ما تنحدر و تغور بعيدا، لتوحي بقرب مداركها و أشراطها، إذ تدور حول أقطاب ثلاثة: النّصّ والكاتب و القارئ[26]، لتجتبي القراءة المعاصرة القطب الثّالث و مُهِمّتُهُ في قراءة النّصّ، كيف يفهمه؟و ما هو السبيل لذلك؟.

فالنّصّ عجينة طيّعة، لا دخل له في تكييف التّحليل المتناوَل به أو فيه، وإنّما القراءة التي تُمَارَس عليه هي التي ترفع به أو تسفّ، بناءً على طبيعة الأدوات التي تتسلّح بها المستويات الفنيّة، و التّقنيّة التي تسخّرها أثناء هذه القراءة[27]، و لولا هذا لاستعصى إدراك النّصّ الأدبي واستحال فهمه، وغاب حضوره، فالقراءة أمور ثلاثة: حدث و زمان و مكان، أمّا حدث؛ فلأنّها فعل غير عادي على نصّ أنجزه فعل غير عادي، و القارئ حال شعوره بهذا الفعل غير المألوف يلتذّ حتّى يصبح وجوده و غيابه سواء، فإذا بحث عن نفسه في قراءته -مرآة نفسه- فلن يرى سوى إنفجارات من

---

[22] . موقع اتحاد الكتاب العرب، حبيب مونسي، القراءة و الحداثة – مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية- منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 8.

[23] . أنظر منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 5-6.

[24] . أنظر محمد مفتاح، التلقي و التأويل، ص 221.

[25] . أنظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و الحسين سبحان، ص 41-42.

[26] . أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 83.

[27] . أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص 20.

المتعة يقف منها جسدُه خشوعا، و القراءة حدث يرتبط بالزّمان و ليست التّزمين، إنّه الزّمان الذي يمتدّ فلا ينتهي إلى أجل مسمّى فيجري بامتداده في الزّمن المتعالي؛ الذي هو زمان كلّ الأزمنة، وهي تتمّ في النّصّ مكانها المرتَحِل تُصَيِّره ثقافة المجتمع، مكان لا يكفّ انتشارا و لا يتوقّف انتشارا، فهو مكان كلّ الأمكنة، فهي استدعاء يجعل من القديم حضورا في ذاكرة الحديث، و يقذف به إلى المستقبل ليكون وجودا مستمرّا يشهد عليه قارئ دائم تحرّكه في لذّة لا تنتهي، و لذا كانت قراءة و كتابة لهذا النّصّ في الوقت نفسه[28]، بذلك "فلا سبيل لإيجاد قراءة موضوعية لأيّ نصّ، و ستظلّ القراءة تجربة شخصيّة".[29]

بذا تصير القراءة فعلا لسانيّا لفاعلين هما: النّصّ و القارئ، فالنّصّ مضغة، و القارئ يساهم في إعادة إنتاجها، و ما كان ذلك إلاّ لطبيعة النّصّ المفرد المتعدّد، فهو مفرد لأنّه بنية سطحيّة يحكم نسيجَها نظامٌ صوتي، به يُفصِح النّصّ عن نفسه، و نظام نحوي وتركيبي به يكشف المكتوب عن نموذج وجوده في نصّ، و متعدّد لأنّه كذلك بنية عميقة يقيمها نظام دلالي يسمح بتأويلها، وإعادة صيّاغتها[30]، إذ لا يمكن انفتاح النّصّ كموضوع إلاّ في المرحلة النّهائيّة للقراءة، و هذا ما يحدّده خصوصيّة فهم الموضوعات الجماليّة للنّصّوص الأدبيّة[31]، إذ يحرّك القارئ قواعد النّصّ الثّابتة على وجهها الخلاّق، فإذا بالبنية فوقيّها و تحتيّها تصير بنى متعدّدة، فيصبح الثّابت فيه متغيّرا، و الغائب حاضرا، و يستدعي نظامه حينئذ أشكالا متعدّدة للقراءة[32]، فإذ يتوحّد الكاتب مع كتابته "حتّى يقول لها يا أنا، و يشدّ إليه القارئَ الذي يصبح طرفا في عملية الإبداع و التّأويل، فيصيبه رذاذ العشق و يدخل في خلوته"[33].

كما الكاتب حين ينغمس في العالم الفنّي فيتراجع الخلق الفنّي الغامض لذا كانت القراءة في هذا الوجه مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعملية الإبداعية تُوقِفُ عليها شرط الفهم و الإستفادة، فكلّما ازداد إدراك ميكانيزمات العمليّة الإبداعيّة، كلّما كان فهم الفعل القرائي أخصب، و أبعد إيغالا في عالم المعنى[34]، "فالمرء لا يتأثّر من الخارج إلاّ بما يجيب عن أسئلة في نفسه، أو يوضّح له غامضا،

28 . أنظر منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 12-13.
29 . سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 204.
30 . أنظر منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 13-14.
31 . أنظر صلاح فضل، قراءة الصورة و صور القراءة، ص 32.
32 . أنظر منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ص 15.
33 . صلاح فضل، قراءة الصورة و صور القراءة، ص 179.
34 . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 269-270.

أويجلّي له شيئا مبهما في داخله"[35]، و هو ما دفع بالنّاقد محمود الربيعي إلى إرساء مصطلح للقراءة خاصّ به هو "القراءة الفاحصة" إذ كان نقده من داخل النّص، و هو منهج أعطى ثماره أو كاد، لولا تدابر من يدّعي الانتساب للنّظريّات المستوردة.[36]

❖ جوهر نظرية التلقي والتأويل :

تنادي القراءة بفهم النّصّ و تدبّره و معرفة معناه، ما يعني أنّ المعنى و القيمة الأدبيّين ليسا موجودين في الأدب و لا في المتلقّين، و لكن في نقطة التّلامس بين القرّاء و النّصّ الأدبي، وهذا هو جوهر نظريّة التّلقّي و التّأويل و خاصّة عند"وولف جانغ إيزر"[37]، مايجعلها قراءة مفتوحة، و لكن ليست نهائية، كما أنّ القراءة لم تعد مجرّد شروح و تعليقات، بل صارت تسعى إلى تحويل المسلّمات إلى مساءلات أو إشكاليات، كالتّساؤل عمّا ذا يحدث عندما يواجه القارئ نصّا؟ ما نوعية العلاقة التي تتخلّق من اللّقاء بين القارئ و النّص؟، و غير ذلك من التّساؤلات المثيرة لحركة ذهنيّة تؤدّي إلى استثمار الرّموز، و هذا مؤدّاه عدم الإعتراف بوجود حدود تحصر المعنى، فلا بدّ من مواجهة النّصوص بتجربة دونما نظرة مسبّقة.[38]

❖ بين التفسير والفهم والتأويل :

لأطرح بعد ذلك تساؤلا ظلّ يشكّل جدلا في الأوساط القرائيّة ألا و هو: ماماهية كلٍّ من الفهم و التّفسير و التّأويل، و ما طبيعة العلاقة بين هذه المصطلحات؟. أن تفسّر شيئا ما لشخص من أجل أن يفهمه، و الذي بدوره يقوم بنفس العمليّة لطرف ثالث، بذلك يتداخل الفهم والتّفسير، لكن ذلك لا يعني توافقهما، فالتّفسير يعمد ما أمكن إلى البسط و التّحليل، في حين أنّ مهمّة الفهم لَمّ و استيعاب المعاني الجزئية في فعل من أفعال التّأليف[39]، هذا من جهة أمّا التّأويل فبالغ التّعقيد، فهو ليس إقليما من أقاليم الفهم، إذ يتّسم التّأويل بالحركيّة، إذ يتدرّج شيئا فشيئا من الفهم إلى التّفسير، ثمّ كنقلة من التّفسير إلى الإستيعاب[40]، ليُخلَق جدل جديد بين التّفسير والاستيعاب في خضمّ نظريّة القراءة، إذ ينمّ عن ذلك موقفان متعارضان، فإمّا أن يُعَامَل النّص ككيان لا واقعة له فيبقى القارئ في نوع من حالة التّعليق، و إمّا أن يحقّق خياليّا الإحالات غير

35 . محمد حماسة عبد اللطيف، مقدمة "النقد الأدبي و ما إليه" لمحمود الربيعي، ص 10.
36 . أنظر المرجع نفسه، ص 18.
37 . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 87.
38 . أنظر رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النّص، ص 31-32.
39 . أنظر بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، ص 118.
40 . أنظر المرجع نفسه، ص 121.

الظّاهريّة الضمنيّة للنّصّ في موقف جديد، و كلا الموقفين مرهونين بفعل القراءة بوصفه تفاعلا جدليّا.[41]

يُرجِع الناقد المغربي " إدريس الناقوري " تعدد التأويلات في النص إلى شيئين : إلى النص نفسه، ثمّ إلى الناقد، ولكن على الناقد أن يَفهَم أنّ تعدد الاحتمالات في النص العظيم على أنه استيعاب كامل لمجمل تناقضات الواقع، الذي يَصدُر عنه النص أو يحاول رصده، فكلما كانت نظرة النص للواقع الذي يُعنى به نظرة شمولية كان هذا النص ناجحا وعظيما، هذا من جهة النص وأما من ناحية النقاد فيَرجع تعدد تأويلات النص إلى قدرتهم على فهم النص، والوقوف منه موقفا معينا، بإعتبار إنتماءاتهم وآرائهم في النص، لكن يرجع "إدريس الناقوري " ويقول أنّ طرح مسألة تعدد احتمالات النص قد تكون ذريعة لتمييع النص وتشويهه بحجة أنّ الأدب هو فنّ سام يقع خارج التاريخ وحركة الواقع الاجتماعي، فترى النقاد يذهبون بالنص شرقا وغربا دون مراعاة لخصوصيته [42].

❖ منبَثَق لذّة النص :

"ليغدو الفعل القرائي بِعَدِّه باعثا على اللّذّة و المتعة، في محاوراته للنّصوص و القراءات السالفة"[43]، و هو ما دفع "رولان بارت"لجعل اللّذة موضوعا لحديث نظريّ في كتابة لذّة النّصّ، وهذا لا يتعلّق بتكوين نظريّة حول الجمال و الجميل بل الحديث عن اللّغة (المتعة) من حيث هي بُعدٌ في الخطاب نفسه، ليطرح تساؤلا يفضي بكيفية الحديث عن اللّذّة، بل هل يمكن الحديث عنها ،ليتخلى بعدها "بارت" عن هذه التسمية فيتحدث عن النصوص القابلة لأن تصبح موضوع لذة، إذ تتداخل لديه اللذة و المتعة فرغم تمييزه بين نص اللذة و نص المتعة لا يفتأ يخرج عنه، و يمحو فواصله ليفصح في النهاية عن عمل الكتابة الذي يصدر عن جسد المتعة، إذ النص يُنسَج حسب إيقاع جسد القارئ المُتَعي و نبضه.[44]

غير أنّ محاولة "بارت" للتمييز بين نصي اللذة والمتعة خلق جسورا للجدل و التساؤلات إذ هل يمكن إعتبار نص المتعة هدما للأجناس القديمة؟ أم مجرد استبدال لها بجنس آخر؟[45] إذ المتعة منوطة

41 . أنظر المرجع السابق، ص 130.
42 أنظر بول شاوول ، علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، ص 29 .
43 . حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 2.
44 . أنظر فؤاد الصفا و الحسين سبحان، مقدمة "لذة النّص" لرولان بارت، ص 7.
45 . أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 22.

بالنص الحداثي الذي لا يقبل النقد بل يرضى فقد بالتحدث فيه و بطريقته هو، ما يسد على القارئ منافذ ذاته، في حين أن اللذة منوطة بالنص الكلاسيكي التقليدي، الذي لا يقدم مادته إلا من خلال ثراء الفعل القرائي لدى القارئ، فكلما اتسعت عطاءات النص، ذلك ما يفسر إقبال القراء الجدد على النصوص التراثية، ما يجعل الارتباط بها مثار لذة تغري بمواصلة القراءة، و هي لذة إن عولجت من باب الخبرة و القدرة مكنت من تواصل الماضي و الحاضر، فتتجاوز النصوص عصرها لتتقاطع من جديد خالقة "نص المتعة"[46]، هذا ما لا يغمض حق نص المتعة، إذ بقدر ما يتعب القارئ في فكه لخطوط نسيج النص الحداثي يحس بالمتعة أكثر، ما يترتب على ذلك أن الفعل القرائي أقدس في ذاته من الحاصل عنه لأنه يؤسس حركة مستمرة مثمرة، فلا تقنع بما آلت إليه، بل تجد في متعة فعلها ما يغنيها عن التوقف إزاءه، فهي تستأنس به و تقيس جهدها من خلاله، ثم تمضي قدما[47] ممارسة لعبة الصراع في تحليل النصوص الأدبية.

❖ مرامي علم النص القرائية :

فالتحليل النصي إذن يبدأ من البنية الكبرى المتحققة بالفعل، هي تتسم بدرجة قصوى من الإنسجام و التماسك، فحتى المتواليات النصية اشترط لها علماء النص شروطا حتى تكون متماسكة دلاليا، و بناءً عليها يُعتَدُّ بالنص الأدبي، ذلك أن تَقبَل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، بحيث يكون تأويلها امتدادا لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية، من هنا فمفهوم النص تتحدد خصائصه بفكرة "التفسير النسبي"، و ذلك بتفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظَمِ كليا[48]، عن طريق تحليل الخصائص العامة التي تتصف بها النصوص والاستعمالات اللغوية فيها، "و ما أن يتم هذا التحليل حتى يصير بوسعنا أن نتفحص عن كثب النقاط التي يمكن أن تتباين فيها النصوص من حيث البنية و الوظيفة، إن هذه المقاربة للنصوص ذات الطابع الأعم (...) هي التي ينادي بها علم النص، (...) -و هو- يتكئ بصفة خاصة على مجال اللسانيات، بدراسة الملفوظات اللغوية بكليتها و الأشكال و الأبنية المختصة بها (القواعد اللغوية)(...) -و بذلك- يقترب من الميدان الذي كان مخصصا للبلاغة، بحيث يرى العلماء أنه الممثّل الحديث لها"[49].

---

[46] . أنظر المرجع السابق، ص 20.
[47] . أنظر المرجع نفسه ، ص 9.
[48] . أنظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 235-236.
[49] . المرجع نفسه ، ص 8.

وبوصف التداولية "Pragmatique" هي أحدث فروع العلوم اللغوية؛ إذ تُعنى بتحليل عمليات الكلام و الكتابة بصبغة تنفيذية عملية. يستند عليها محلّلُو النصوص الأدبية، إذ يتكون لديهم جهاز معرفي بلاغي مبسط، يتمكنون به من اختبار النصوص المدروسة، و على الرغم من أن الجوانب التقنية في تحليل الخطاب الأدبي، و الكشف عن فعاليته، و جماليته تتم بشكل معقد، فلا تركن إلى هذا التبسيط و ترفض التحول إلى لغة كمية، فإن حصرها و مقاربتها بمفاهيم أشد تلاؤما و تركيبا مع طبيعتها يظل مهمة عاجلة لتحديث الفكر اللغوي و الأدبي في النقد المعاصر.[50]

❖ مستويات القراءة :

و عن ماهية القراءة تتولد أشكال أدبية متفرعة عن المعنى العام لها؛ و هو حديث عن مستويات القراءة التي تتباين و تتعدد سعة و عمقا من قارئ إلى آخر، وفقا لخبرة القارئ القرائية، و لأسلوبه في التعامل مع النص، بل حتى أن القارئ الواحد يمكن أن يقدم قراءات مختلفة عن بعضها بعضا، وقد إختلف النقاد في تحديد مستويات القراءة، و أنواعها، و شروطها، إلاّ أن أحكامهم واجتهاداتهم ظلت محكومة بمنطلقاتهم النقدية و المنهجية ذاتها[51]، وهو حديث عن القراءة الإحترافية قراءة مركبة معقدة تنهض على جملة من الإجراءات التجريبية، والإستطلاعية، و الإستنتاجية جميعا، و التي يتولد عنها نص أدبي مكتوب، إذ أُطلق عليها من بعض الوجوه مصطلح النقد، والحقّ أن مصطلح النقد نتيجة حتمية لضرب من القراءة، لتَجد في المقابل القراءة الإستهلاكية؛ و هي قراءة عامة للأدب ابتغاء الاستمتاع بنصوصه أو الإفادة من معرفته، و هي عقيمة في ظاهرها منتجة في باطنها، حتى يُتاحَ للقارئ إعادة إنتاج النص المقروء، بعد أن كانت قراءته قابعة في مجاهل ذاكرة القارئ، و لو في شكل رد فعل شفوي ما.[52]

في حين يرى "بارت" أن ثمة نظامان للقراءة؛ قراءة تذهب رأسا إلى مفاصل القصة تأخذ بعين الإعتبار امتداد النص، و تجهل ألاعيب اللغة، أما القراءة الأخرى فلا تُغفل شيئا، بل تلتصق بالنص وتنهمك في عملها بجدٍّ و حماس، فما يأسر هذه القراءة ليس التّصوّر المنطقي، و لا تعريّة الحقائق بل الصبغة المورِقة لتولد الدلالة[53]، غير أن "بارت" لا يأخذ بأيّ من القراءتين، إذ يجتبي القراءة

[50] . أنظر المرجع السابق، ص8.
[51] . أنظر فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص 93.
[52] . أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 13-14 .
[53] . أنظر رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا و حسين سبحان، ص 20-21.

المنتجة، إذ يقول: "ليس في وسع النّص (...) أن ينتزع منّي سوى الحكم التّالي (...) هو ذاك بالنّسبة إليّ (...) هي إرادة النّص للمتعة".[54]

لكن أن تكون القراءة مفهوما إنتاجيّا على الإطلاق مذهب غير سليم، إذ ليس كلّ النّاس قادرون على إنتاج قراءة، فالقراءة المتعة تكون خالصة للكتّاب، و هو أمر غير يسير على كلّ القرّاء، إلاّ إذا كان "بارت" يريد تضييق مجال القراءة فيحصره في الكتّاب وحدهم، و هو ما يلغي جمهور القرّاء و سوادهم، و هذا الأخير هو المقصود بالكتابة الأدبية، فلا يعقل أن يكتب الكتّاب لأنفسهم أو لبعضهم بعضا، فلا ينشأ عن مثل هذا التّفكير إلاّ قتل للقراءة و القرّاء معا، أي نعي الأدب ثمّ تشييعه إلى مثواه الأخير و إلى الأبد.[55]

و إذا كان للنّصوص مستوياتها في الكثافة و الخفّة، في الصعوبة و اليسر، و في الاكتناز الدّلالي فإنّ القراءات التي تسبح فوقها كما سلف الذّكر تختلف طبقا لمدى اتّساع "أفق التّلقّي" أو"الانتظار"، أي بمدى تراكم الخبرتين: المعرفية و الجمالية لدى القارئ و مدى قدراته على فك شفرات النّصّ المتشابكة.[56]

إنّ المقاربة النّقديّة المعاصرة، تنظر إلى الملفوظ النّصّي على أنه واحد من المستويات التي تفيد منها القراءة، و لا تختزل دور القارئ على الكشف عنه، مما أحدث تطورا في النظرية الأدبية الحديثة إذ تستند في ذلك على جملة المناهج المعاصرة، بما في ذلك الاتجاهات الأربع لمرحلة ما بعد البنيوية: القراءة و التلقي، و التفكيكية، و السيميولوجيا، و التأويلية، و إذ ليس من اليسير الإلمام بكل هذه المناهج لما تتضمنه من فائض إصطلاحي ذي مقصدية معرفية، فقد أوجدت بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى و إنتاجه و تغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم.[57]

❖ التأويل والقراءة :

هناك بديهيات أساسية تشترك فيها هذه المناهج في تأويل النصوص الأدبية منها؛ نجد أن تأويل نصٍّ ما يبدأ عندما يُشرَع في القراءة، إذ يركز التأويل مباشرة على المعنى الكلي للنص، فأن يقرأ القارئ ليس أن يقرأ كلمات و لا عبارات، و لكن أن يقرأ دفعة واحدة وضمن رؤية النص

54 . المرجع السابق، ص 22.
55 . أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية و حرية التلقي، ص 31-32.
56 . أنظر صلاح فضل، قراءة الصورة و صور القراءة، ص 30.
57 . أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول....وتطبيقات، ص 32-33.

الكلي. إذًا كيف يكون التأويل؟ و هل يمكن مراقبته بتأكيده أو إلغائه، وهل يمكن تمحيصه و جعله متعددا إذا كان النص يحث على تعدد المعاني؟ فالجهد النقدي للقارئ ينعكس على عمله التأويلي الخاص ما إن يشرع في القراءة، فيُكَوِّن مادته الأولية في التحليل داخل علاقة مستمرة مع نص القراءة.[58]

لِيُطرَح السؤال هنا عن الفرق بين تأويل النص و بين استعماله، فأن تقرأ نصا لكي تُبين كيف يمكن أن يُقرَأ في علاقته بسياقات ثقافية متعددة، إذ "إن مسار تأويل الخطاب الأدبي وتلقيه لا يمكن فصله عن مسارات تأويل مجالات أخرى من النتاج الفكري : النص الفلسفي-النص الديني- النص الصوفي-الأحلام، فطرائق تأويلاتها و تلقيها متبادلة"[59]، في حين أن استعمال النص هو أن تقرأ نصًّا لتستلهم منه تأملا ذاتيا من أجل غايات شخصية.[60]

ففعل القراءة إذن هو عملية تطبيقية، إذ يحاول القارئ معارضة بعض مظاهر النص التي يتعرف عليها أو يظن ذلك إنطلاقا من خلفيته الثقافية و رغبته، و هذا التعرف يكون متبوعا بعمل كامل من المطابقة حيث سينشأ التأويل النهائي، هذا و إنّ نظرية كاملة للقراءة يتحتم عليها أن تواجه وصفالحقول الثلاثة السالف ذكرها:

1. النص نفسه باعتباره مجموعة من الدوال القابلة للتأويل.
2. نص القارئ أو هو باعتباره نصا.
3. لقاء النص و قارئه أي عمل الدلالة

و ليس على نظرية القراءة أن تصف هذه الحقول بصفة كلية، لكن كل فعل كامل للقراءة بانفتاحه على التعددية النصية، يحاول التميز بوضوح في إطار إجراءاته بين أنظمة هذه المكونات الثلاثة.[61]

إنّ المناهج التي استُحدِثَت إنما لتكون أكثر قابلية لنصوص مستحدثة و أشكال جديدة، فالمنهج يمثل سمة بارزة من سمات النصوص التي يتعامل معها، فالنص هو الذي يَطلُب المنهج الذي يُستعمَل في تحليله و تفكيك عناصره و ليس العكس.[62]

---

58 . أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 228-229.
59 . حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 80.
60 . أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص 87.
61 . أنظر ميشال أوتن، سيميولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روابنية، ص 230.
62 . أنظر حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2001م، ص 106.

❖ فحوى القراءة التفكيكية :

السؤال الذي يطرح نفسه الآن؛ هل القراءة تفكيك للأثر؟ أم القراءة إثراء للأثر تتوسل النص لإضافة أقوالها إلى مقول الأثر؟ إذ ارتبط التفكيك بالفعل الفلسفي عند "جاك دريدا" كما سلف الذكر على أنه التموضع داخل الظاهرة، و توجيه الضربات المتتالية لها من الداخل، و بذا يكون التفكيك هدماو تصديعا للنظريات التي شيدها الفكر الفلسفي، و النقدي على حد سواء، ذلك أن استراتيجيا التفكيك تتأسس على تكسير رتابة المعرفة و جمودها، ما يُمَكِّن القارئ من الثورة على النصوص الجامدة المستقرة، وتجعلها مناط تساؤل جديد عند كل قراءة جديدة، فهو دعوة لتدمير عناصر الثبات أكثر منه اكتشافا لعناصر جديدة تساعد على فهم المعنى[63]، و هذا ما لم يطمح إليه النقاد القراء، فالقراءة النقدية لا تسعى إلى القضاء على شيء يُعَدُّ بمثابة الجوهر في النصوص[64]، ولكنها إن أضافته لنفسها فلأنها تأخذه بحرفية الكلمة، لا بحمولة المصطلح، فيكون التفكيك الذي ترومه عزل للعناصر بغية فحصها، و إعادة تشكيلها، و ذلك تبسيط منهجي فقط.[65]

"فهو منهج تحليلي وصفي ذو نزعة تجزيئية"[66]، إذ يتم تفتيت النص إلى وحدات صغرى والتحليل الوصفي هنا يُعِين على تحقيق ذلك، فهو يُمَكِّن القارئ من تصنيف هذه الوحدات غير أنه لا يقرأ من خلالها سوى مستوى واحد، هو المستوى اللغوي الشكلي فحسب، أمّا المستويات الخارج نصية (النفسي، الاجتماعي ...) فهذا شيء غير قائم في هذه القراءة[67]، غير أن هذه الاستراتيجية لا تأخذ في حسبانها كون العنصر داخل نسق التلقي بطريقة شعرية داخل الكل/النص[68]، ذلك أن الكاتب لا يأمن القارئ، فهو يعمد إلى زرع المثيرات "Stimulus"، و التي تعمل عمل العبوات الناسفة فتعيد للقارئ انتباهه لكلّ الكلمات، و العبارات داخل النّص، وزراعتها تكتسي طابعا فنّيا و استراتيجيّا فتتجلّى أساسا في الفجوات، و الصّمت، و الإنتظار واللامقول.[69]

63 . أنظر عبد الرحيم الكردي، السرد و مناهج النقد الأدبي، ص 122.
64 . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 340-341.
65 . أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 165.
66 . سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد المعاصر، ص 175.
67 . أنظر المرجع نفسه، ص 152.
68 . أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 165.
69 . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 334-335.

و من مفاهيم التفكيك كون القارئ يتّجه صوب عنوان النّص، و إمّا إلى بنية السّرد والشّخصيّات و الرّاوي، و ذلك باعتماد الأسلوب الإحصائي تارة و البنيوي تارة أخرى، وأمّا عَدُّ هذا الجزء عنصرا في ذلك الكل/النّص، فهذا ما لا يضعه في الحسبان، لماذا؟[70]، "لأنّ المعنى - حسب أنصار التّفكيك- مستمَدّ من أحداث و أفعال دائمة التّجدّد، كلّ معنى يزيح المعنى الآخر، ومن ثمّ فإنّ قراءة أيّ نصّ من النّصوص لا تعني البحث عن معناه، إذ أنّه في الحقيقة لا معنى له، بل إنّ القراءة معناها إحلال قراءة مكان قراءة (...) ثمّ الوقوع على معنى مذبذب ناقص، ولّدته استخدامات قبلية تراكمت على كل كلمة من كلماته".[71]

و لكن ألا يُعَدُّ عزل وحدات و عناصر النص عيبا شائعًا؟، هذا العيب قائم حقيقة، لأن النص الأدبي ذو طبيعة مركبة و متشابكة، و الوقوف على بعد واحد كالبعد اللغوي أوالنحوي يعد نظرة وحيدة الجانب، تتنافى و خصائص النص، و تتنافى مع النظرة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة[72]، و مع ذلك لا يمكن إغفال دور القراءة اللغوية و الشكلية ذات المستوى الواحد في تقديم طابع جديد في نقد النصوص الأدبية بلغة تنهض على أساس الإنشاء والانطباع و الوصف، وتجعل ما هو جوهري في النص ثانويا و العكس، كالتحدث بإسهاب عن عنوان النص، و تناول جملة أو جملتين منه و جعلها محور إهتمام الناقد و ترك النص جانبا، و على هذا الأساس لا يُرتَجى تطبيق مفاهيم و أساليب التفكيك تطبيقا حرفيا.[73]

إنّ تعاقب المناهج على الظاهرة الأدبية يوَسِّع مدارها و أعماقها، إذ كل مذهب يذهب فيه شأوا بعيدا في مقاربته إضافة و توجيها دون أن يزعم استنفاذ مادتها و بلوغ حقيقتها ما جعل كل تصور مذهبي يتسم بأبعاد و حدودية في أدواته ما يُخَوِّل لغيره من المذاهب استلام شعلة البحث على أنقاضه ليواصل المشوار، كاشفا نقائص سابقيه فاتحا أفاق جديدة.[74]

فالتفكيكيون ذهبوا إلى أن معنى العلامة ليس كامنا فيها، بل فيما بينها و بين غيرها من الدلالات، و من ثمة فإن اللغة نفسها لا تملك بنية ثابتة، و كلماتها لا تحمل معنى ثابتا، فكانوا يَنشُدُون الضياع، بخلاف السيميوطيقيين الذين يرون أن كلّ كلمة و كلّ فعل في العمل إلاّ

---

70. انظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج، ص 174.
71. عبد الرحيم الكردي، السرد و مناهج النقد، ص 121-122.
72. انظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج، ص 169.
73. انظر المرجع نفسه، ص 153-154.
74. انظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 89.

ويكتسب دلالته من حضوره[75]، فالسيميولوجيا بإعتبارها جهازا معرفيا نظريا واصفا لأنظمة العلامات، و كذا لأنظمة التأويل التي يمارسها القارئ في بناء دلالي مولّد للتباين، و منتِج للإختلاف، اتخذت شكلا أوسع يشمل القراءة بوصفها ممارسة للتأويل، لترتقي فتَصُبَّ في فضاء أرحب يقوم على نظام علائقي مُبَنيَن هو فضاء التواصل[76]، لتنصب في إهتماماتها الأدبية على السرديَّات، لما تولّد عن هذه الأخيرة من أشكال محدثة في الفنون السمعية، و البصرية الجديدة، "بحيث برز الطابع الدلالي الإشاري لها، و لم تعد تقف عند سطح النص، و تجري على عينات منه بدلا من تناوله بأكمله".[77] إذ يقدم النص السردي للباحث مادة جلية في تجانسها و طابعها الكلي العام، تتراء ى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السَّرد.[78]

❖ العناية بالقارئ وتأثيرها في إنتاجية الأدب :

يتوجب على القارئ أن يشارك بإيجاب في النص الأدبي حتى يكون منتجا لا مستهلكا، بدرجة ترفعه إلى مستوى الإسهام في الإبداع، فتخدُم قراءته تماسك النص الفني والدلالي معا[79]، ذلك أن الحدث القرائي يرتكز على إعتقادات أولية تكشف له أن النص/كتابة، فيضطر القارئ إلى تجاوزها إلى مخاض النص، فالنص في تعارضه مع الكتابة يقع حتما خارجها، و كذا أنَّ القراءة/تفكيك بصورة تجعل القارئ لا يهتم بجزئيات النص، إذ يجب أن تكون نظرته تكاملية، وأنَّ التلقي/تأويل، إذ يتوجب على القارئ تجاوز المكتوب، و الإنتشار خارجه إلى فضاء المعنى لتحقيق النص[80]، فالتأويل غير محدود، و محاولة سد الدلالات سيؤدي حتما إلى فتح متاهات، و إنزلاقات دلالية لا حصر لها.[81]

على أن ما يمكن التأكيد عليه أنّ أيَّ "قراءة مهما كانت قدرتها ومعطياتها- لا يمكن- أن تدّعي الإحاطة المطلقة بالنص مهما كانت طبيعته وجنسه الأدبي، وهذا ما تنتهي إليه النظريات الحديثة في القراءة" [82].

---

75 . أنظر عبد الرحيم الكردي، السرد و مناهج النقد الأدبي، ص 121.
76 . الطاهر روابنية "مقدمة" سيميولوجيا القراءة لميشال أوتن، ص 227.
77 . صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 288.
78 . أنظر المرجع نفسه، ص 253-254.
79 . أنظر رمضان كريب، القراءة و إيحاءات النص، ص 31.
80 . أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 372.
81 . أنظر إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية و التفكيكية، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، ص33.
82 محمد بلوحي ، الشعر العذري – في ضوء النقد العربي الحديث(دراسة في نقد النقد)- منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2000م ، ص 153.

"خلاصة القول إنه يظهر مما سبق أنّ القراءة قد تكون شرحا أو تحليلا، وقد تكون تعليقا أوتشريحا .وهذا مفاده أنّ القراءة نشاط ذهني متنوع ومتعدد المظاهر "[83].

و ما ينبغي الإشارة إليه في آخر هذا المبحث أن تعويض مكانة و دور النص، و المؤلّف بمكانة ودور القراءة و القارئ سيعود إلى الوقوع في نفس الخطأ القديم، ذي النظرة الأحادية التي لا ترى في مسار إنتاج الإبداع و تداوله إلا جانبا واحدا، فالأدب سيرورة إنتاجية تفاعلية، و تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم و الهيمنة التامة و لكن عن طريق التفاعل، وهذه الأطراف هي المؤلّف، و النص، و القارئ.[84]

هي إذا ترسانة من المفاهيم والآليات الإجرائية القرائية، سأنطلق منها في خضمّ فعالية القراءة في نقد المغرب العربي، في محاولة لمعرفة موقع هذه الآليات في الثقافة النقدية القرائية العربية، وكذا مدى جدواها في النصوص الأدبية العربية.

[83] أنظر لخضر العرابي ، المدارس النقدية المعاصرة ، ص 311.
[84] . أنظر حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 6.

الفصل الثاني :

فعالية القراءة في نقد المغرب العربي

الفصل الثاني :فعالية القراءة في نقد المغرب العربي

- أولا : انفتاح نقد المغرب العربي على مفهوم نظرية القراءة.

- ثانيا :أبعاد الفعل القرائي عند نقاد المغرب العربي.

الفصل الثاني:فعالية القراءة في نقد المغرب العربي

تمهيد

تجلّى مفهوم الحداثة لدى النقاد العرب في مدى استقصائهم للإجراءات النقدية الغربية، ومحاولة الإفادة منها في تحليل النصوص الأدبية العربية .

فقد عَرَف التأسيس المنهجي النقدي العربي الحديث مرحلتين في شقّ طريقه نحو اللّحاق بركب النّقاد الغرب، إذ تجلّت المرحلة الأولى في الأخذ، و هو ما اصطُلِحَ عليه بالمرحلة التّعريفيّة؛ إذِ انصبّ جهد النّقاد العرب في ترجمة ما جادت به أنامل أبرز النقاد الغربيين، قصد التّعريف بالمناهج النّقديّة الحديثة في محاولةٍ لفهمها، و استلهامها لِتتفتّق بعدها المرحلة الإجرائيّة؛ حيث تحوّل الإنجاز النّقديّ العربي صوب محاولة اختبار صحّة الفروض الغربيّة على النّتاجات العربيّة [1]، و إن كانت معظم هذه المحاولات يَشوبُها غياب الأساليب أو التّفكير العلمي، و مردّ ذلك حاجة النّقّاد العرب إلى المنهج، إذ عليهم استيعاب أنّ المناهج خطوات علمية لا تكديس معلومات أو سرد وقائع أدبيّة[2].

ضِف إلى ذلك أنّ من النقاد العرب من حاول تطبيق المناهج الغربيّة بحرفيّتها على النّتاجات الأدبية العربية، دون أن يأخذ بعين الإعتبارأنّها مناهج أجنبيّة عن الأدب العربي، لها أصول وخلفيات معرفيّة تختلف وَ الثّقافة العربية، وهنا يُصبح المنهج هو الذي يَفرض نفسه على النّص، ما يجعل الدراسة فجّة مُستغلَقَةً لدى القارئ، فعوض أن تكون مهمّةُ النقد تقريب القارئ من النّص الأدبي تَجِده يُنَفِّره أكثر، هذا ما يَجعل قارئ النّقد العربي يتساءل عن هذه التّحوّلات التي عرفها النّقد، أوبالأحرى القراءة العربية المعاصرة تحوّلات شكليّة أو تحوّلات كيفيّة ؟[3]، وهو ما سأتطرّق إليه في هذا الفصل، و مواكَبةً لِما أُطِّر لهذه المُذَكّرة فسأحصُر بحثي على نقد المغرب العربي، فكما يُقال لِكُلِّ مقام مقال.

[1] انظر بشرى موسى صالح، نظريّة التلقي : أصول...و تطبيقات ،ص23
[2] انظر سمير سعيد حجازي، إشكاليّة المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 5
[3] انظر المرجع نفسه، ص118

أولا : انفتاح نقد المغرب العربي على مفهوم نظرية القراءة.

النقاد الجزائريون وإستقطاب المفاهيم النقدية :

- دور عبد الملك مرتاض في نقل المفاهيم النقدية واللسانية إلى النقدالجزائري .
- عبد القادر فيدوح وتأثره بالقراءة السيميائية .
- منظور حسين خمري حول التأسيس المنهجي بين التنظير والممارسة .
- رؤى حبيب مونسي حول إزدواجية القراءة العربية بين الأصالة والمعاصرة .

المغرب الأقصى بوابة النقد العربي المعاصر :

- إدريس بلمليح : التوازن المعرفي بين الوافد والمتجذّر من الثقافة النقدية .
- حميد لحميداني : أقلمة المناهج النقدية المعاصرة والنصوص العربية .
- سعيد يقطين : مترلة النقد العربي في خضمّ الإجراءات القرائية الغربية.
- محمد مفتاح وإستقصاؤه الواسع للمفاهيم والإجراءات النقدية واللسانية الغربية.
- محمد برادة : إشكالية الحداثة .
- عبد الفتاح الحجمري : مراحل الدراسات الأدبية والنقدية في المغرب الأقصى .
- محمد خطابي : محور إنسجام الخطاب الشعري بين الغرب والعرب .

النقد التونسي وإستقطاب اللسانيات والأسلوبية العربية :

- توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث .

ليبيا بين الحشمة والتطلع المعرفي :

- الطيب علي الشريف : قضية الطبع والتطبع .
- حسين الأشلم : النقد الليبي بين التوسط والإعتدال .

أولا:انفتاح نقد المغرب العربي على مفهوم نظريةالقراءة

على غرار نُقّاد الوطن العربي انفتح نُقاد المغرب العربي على النّقد الغربي، وحاولوا ما أمكن تطوير أدواتهم الإجرائيّة في مقاربة النص الأدبي العربي، فبعد تمزّق وتشدّق التّيّارات النّقديّة السّياقيّة و كذا البنائيّة تفتّق عنها و منها تيّارات نقديّة معاصرة تنهل من هذه و تلك، متجسِّدة فيما يُسمّى نظريّة القراءة، و إن كانت البنائيّة جذرها الأصلي الذي تفرّع منه اتّجاهات ما بعد البنائيّة وهي مقصدي في هذا البحث، فرغم إختلاف أدواتها الإجرائيّة إلاّ أنّ هدفها واحد غزو النّص والدّخول إلى باطنه وجعله منبَثَقًا لها؛ إذ النّص هو من يُحدِّد المنهج و ليس العكس كما سلف الذّكر،والسّؤال الآن: أين مكانة النقد الأدبي الجزائري ضمن هذا المنظور؟[4] .

"فالبنيوية سرعان ما تجاوزها الخطاب النقدي ليؤَسِّس لطروحات ما بعد البنيوية، وهذا ما يؤكّد أنّ الخطاب النقدي المعاصر يَعمَل دائما من أجل الكشف و الاستكشاف؛ بتجديد أدواته الإجرائية ومفاهيمه ورؤاه، حتى يُبقي على دم التجدد يسري في عروقه، وذلك ديدن كل معرفة أصيلة متفتحة طَموحة"[5]، هي إذا مواضيع تناولها الباحث الجزائري" محمد بلوحي" في إطار دراسته للمناهج النقدية الغربية المعاصرة، و مدى تأثيرها في الدراسات النقدية العربية.

فقد عرف الوطن العربي القراءة السيميائية إحدى المقاربات القرائية التي تصدرت الأعمال النقدية العربية خلال الثمانينيات من بوابة المغرب العربي، ومن خلال أقلام ساهمت في نشر السيميائية عبر أقطار الوطن العربي، بما في ذلك على وجه الخصوص "عبد الملك مرتاض"، و "عبد القادر فيدوح"، و"أحمد يوسف "، و "عبد الحميد بورايو"، و"رشيد بن مالك" من الجزائر، و"محمد مفتاح"، و"عبد الفتاح كيليطو "، و"محمد الماكري" من المغرب، وغيرهم كثير، على أنّ الملاحظ حول الأعمال النقدية المستندة للمقاربة السيميائية أنّها تتراح لتحليل الأعمال السردية، وبخاصة الروائية منها، وذلك على مستوى الخطاب النقدي الغربي والعربي على حد سواء[6]، وهو ما سأحاول الخوض فيه من خلال الأسطر القليلة القادمة.

[4] أنظر رمضان كريب، القراءة وإيحاءات النص،32
[5] محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر ، ص 128.
[6] أنظر المرجع نفسه، ص 119- 120.

النقاد الجزائريون وإستقطاب المفاهيم النقدية :

دور "عبد الملك مرتاض" في نقل المفاهيم النقدية واللسانية إلى النقد الجزائري :

لاشكّ وأنّ الساحة النقدية في الجزائر تشهد في السنوات الأخيرة تطوّرا منقطع النظير، إذ أخذ ثلّة من الدارسين والباحثين على عاتقهم النهوض بالثقافة والأدب في الجزائر، وبخاصة النقد؛ إذ انكبّ الباحثون على الإبداعات الأدبية والفكرية العربية، وبخاصة ما دبّجته أقلام جزائرية بالتحليل والتنقيح، ومن بين هؤلاء النقاد الأفذاذ يبرز على قمّة الهرم الدكتور" عبد الملك مرتاض" الذي أثرى الساحة الأدبية والنقدية بأعماله الكثيرة والقَيّمة[7].

"هيمنت التفكيكية على كثير من أعمال- عبد الملك مرتاض- النقدية في نهاية الثمانينيات، منها "ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد" ، و "أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد "، و "تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"، وكل هذه الدراسات يُقِرّ فيها بالتفكيكية كأداة إجرائية إلى جانب السيميائية"[8]، كل ذلك سأُرجئ الحديث في تفاصيله في السطور القليلة القادمة.

فإذا كانت البنيويّة قد نشأت في فرنسا منذ عشرين عاما، وبرز لها روّاد ونقّاد أمثال "رولان بارت"، فإنّها لم تطأ الأرض العربيّة إلاّ منذ زُهاء عشر سنوات، وذلك حسبما ورد في دراسة النّاقد الجزائريّ عبد الملك مرتاض التي أجراها حول رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ[9]، فالدارسون الغربيون تباروا في سبر أغوار النص الأدبي منذ أن وضعت الحرب العالمية أوزارها، في حين لم يُكَلّف الدرسون العرب أنفُسهم لدراسة النصوص الأدبية العربية، واستكناه أغوارها إلاّ محاولات قليلة،كعمل "إلياس خوري" في محاولته "دراسات في نقد الشعر" بمنهج بنيوي جديد، وكمحاولة "حسين الواد" المتعلّقة ب"البنية القصصية في رسالة الغفران"، ولعلّ الأسوأ من تنكُّبِهم عن دراسة النصوص كما يقول "عبد الملك مرتاض" عنايتهم بالدراسات التّقليدية، التي تُعنى بالمؤلّف، وبيئته، وزمانه بدل دراسة النصوص لذاتها، والأكثر سوءً أن يَصدُر ذلك من أساتذة جامعيين وبخاصة في المشرق العربي، هو إذن هدر للوقت في سبيل تجميع وتكديس هذه الشروحات حول النص الأدبي دون دراسته، فالمدار في المنظور الحديث على الدراسة العمودية

---

[7] انظر عمر بن طرية، عبد الملك مرتاض- من خلال كتابه في نظرية النقد- مجلة الأثر، ص 169.
[8] محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر ، ص 124 – 125.
[9] انظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة لرواية"زقاق المدق"- ص 5.

للمنهج لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشرح التعليمي الأفقي المنهج، وعلى افتضاض أسرار النص الأدبي والتحكم بعقلانية وخيالية معا في خفاياه ومكامنه المعتاصة[10].فإذا جنحت الدراسات النّقديّة الغربيّة إلى اتّجاهات ما بعد البنيوية، فكيف تدّعي الدّراسات النّقديّةالعربيّة جنوحها إلى هذا الوليد الذي نشأ مُشَوَّه الخلقة؟، إذ مازالت أسُس ما بعد البنيويّة لم تتّخذ قاعدة صلبة لها في أوربا، والدّراسات النّقديّة العربيّةما فَتِئَت أن استقبلت البنائِيّة و شرعت في تطبيقاتها، تَرَاها تزعم مواكبة هذا المشروع الجديد، الذي إن صحّ التّعبير هو شيء لم يولَد أصلا، والناس له ينتظرون[11].

الحديث عن القراءة ينحو بالقارئ النّاقد إلى التّساؤل: أيُّ نصٍ ستُطَبَّقُ عليه القراءة النّقديّة؟، إذ كثيرا ما عُني النّقد العربي القديم بالشّعر لِطُغيانه على السّاحة الأدبيّة، و مع تطوُّر فن النّثر في الآونة الأخيرة و بخاصّة الأعمال السّردية الرّوائيّة، و التي أضحت أُمّ الأجناس الأدبيّة كما سلف الذّكر، فكان و لابدّ من دراسات نقديّة مواكِبة لهذا الجنس الأدبي المُعَقَّد، إذ أدلى النّقّاد الغربيّون بدلوهم في الدّراسات السّرديّة، فتكاثفت جهودهم لإرساء نظريّة جامعة تقوم على وضع الرّوايات في مخبر التّحليل حتّى تتّضح أهمّ الأدوات الإجرائيّة، التي يتطلّبُها هذا الجنس الأدبي لتحليله، وإن كان من النّقاد الغربيين وعلى رأسهم "رولان بارت" لا يُدرِج الرّواية على أنّها جنس من أجناس السرد، ربّما لأن ذلك شيء مفروغ منه أو ربّما لتركيزه على الأجناس السرديّة الشّفويّة[12].

ليَسعى النقاد العرب بدورهم لإرساء نظريّة التّحليل السّردي، على غرار النّقّاد الغرب لكن بالتّبعيّة، إذ انكبّ فريق من النّقاد العرب لنقل النّظريّات السّرديّة الغربية، و شرحها، و محاولة تطبيقها على السّرديّات العربيّة، فكيف ستُنتِج الدراسات السّرديّة العربيّة نظريّة للسرد وهي لم تتهيّأ بعد لدراسات نقديّة أصيلة، فهي تأخذ و تُقَلِّد دون أن تُنتِج، ذلك لا يعني رفض المذاهب السّرديّة الغربيّة، كما يذهب إلى ذلك بعض النّقاد، فيقتَصرون على التُراث النّقدي العربي متَقوقعين على أنفسهم متجاهلين الظاهرة الحضاريّة بحجة الحفاض على الهويّة القوميّة، فالسّبيل لإرساء نظريّة سرديّة عربيّة هو النّهل من أصالة التّراث النّقدي العربي و ارتشاف صرامة الاتجاهات النقدية الغربية بالإفادة منها دون التّتلمذ عليها[13].

[10] أنظر عبد الملك مرتا ض ،النص الأدبي من أين ؟و إلى أين ؟، ص 3- 4.
[11] أنظر المرجع نفسه، ص 5
[12] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية- بحث في تقنيّات السّرد- عالم المعرفة، الكويت، 1998م ، ص 220 .
[13] أنظر عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد، ص 123-124-125

فهاهو عبد الملك مرتاض يَتّخذ إجراءات نقديّة غربيّة تسعى إلى التّلطيف من الذّوق العربي، على أن يتمتّع هذا الإدماج بالمرونة في التّحليل النّصيّ، و إن كان من النّقاد العرب من يدّعي تَحفُّظه كما سلف الذّكر وهو لا يُطبّق ذلك، ومنهم من يَدّعي القطيعة مع التّراث النّقدي العربي، فيتبنّى المذاهب الغربية خالصة وهو أيضا لا يطبّق ذلك، فتغدو كتاباتهم لا عربيّة خالصة و لا غربية خالصة، و إنّما تقع بين ذلك سبيلا بنهج غير متماسك و لا منسجم إنّما فجّ ومستَغلَق[14].فمرتاض وإن سعى في جلّ كتاباته إلى إبراز أسبقيّة النّقاد العرب في معظم الإجراءات النقديّة المعاصرة، فهو لا يتقوقع على نفسه إنّما ينحو إلى الإفادة من النّظريّات النقديّة الغربيّة، وكذا اللسانياتيّة بغية تعميق الرّؤية وتحديث الإجراءات، وتجديد الأدوات، حتّى يَتِمَّ النّظر إلى ما جدّ من إجراءات نقديّة بمنظار أوسع[15].

إذ يعود الفضل لعبد الملك مرتاض في نقل النّظريات اللسانيّة الجديدة، و في استيراد المفاهيم والمصطلاحات إلى سوق النّقد الجزائرية، وهو ما شكّل له رصيدا ثقافيّا زاخرا[16]، إذ نهل من أب اللسانيات "دي سوسير"،مستندا في ذلك على ماحقّقته أسلوبيّة"شارل بالي"و"ليو سبيتزر"، إضافة إلى نظريّة"الشّعريّة" على يد أبرز أعلامها"رومان جاكبسون"،ومُستنيرا بما جادت به سيميائيّة"بيرس"، ومعتمدا أفكار"فلاديمير بروب"، و"كلودبريمون"(Bermand)، و"تودوروف"من خلال قواميس غربية جامعة لعلوم اللغة مثل: اللسانيات و السيميائيّة، من أبرزها معجم"تودوروف وَديكرو"، ثم معجم"جريماس وَكورتيس "السيميائي المُعَقلَن، وإن كانت أعمال"تودوروف"هي حصيلة أعمال اللسانياتيين مثل"بريمون"و"جينيت"(G.Génette)، وقد سبق لمرتاض أن قرأ لهما، ومستَلهِما أفكار"رولان بارت"، و مفاهيمه إلى درجة محاكاته في عنوان أحد كتبه وهو كتاب(S.Z)، فتُلفي"مرتاض"يُحاكي "بارت" بكتاب"أ.ي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة"[17]، وإن كان مرتاض يُفنّد هذا القول، إذ لربّما وبدون انتباه من"مرتاض"تَناصّت أفكاره و أفكار "بارت" من شدّة ما قرأ له و تأثّر به.

[14] أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة- قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانيّة- ص 233

[15] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مُرَكب لسورة الرّحمن- دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر،2001 م،ص 23.

[16] أنظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي-دراسة وصفية نقدية إحصائيّة في نموذجي عبد الملك مرتاض وَمحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، 2005 م،ص 11.

[17] أنظر المرجع السابق، ص 43-44-45-46.

لِتُطِلّ تفكيكيّة "جاك دريدا"، فتَجِد "مرتاض"من السّبّاقين للخوض في غمارها، و محاولةالإفادة منها إن أمكن، إذ اصطلح عليها"نظريّة التّقويض"لقيامها على تقويض النّص، و تشظيته وتبديد عناصره اللسانيّة قبل العمد إلى تركيب المُتشَظّيات من عناصره، لإقامة بناء أدبي يَركَح إلى الأصل دون أن يكونه، و يعمد إلى تأويل النّص لا إلى استعماله منطَلِقة من فكر فلسفي لا يتعصّب لجماليّة المدلول كما ذهب إلى ذلك"هيجل"، وخطا خُطاه العالِم اللسانياتي الدانماركي"لويس هجلمسليف"، و لا إلى جماليّة التّعبير أوالدّال كما نَهَجها "كانط"، إنّما "دريدا" حاول أن يَخلُق لنفسه نَهجا جديدا، إذ سعى إلى استخراج معنى جديد من الدّال بِربطه بنفسه وهو ما يُسَمّى "دال الدّال"(le signifiant du signifiant)، على نحو ما ذهب إليه "عبد القاهر الجرجاني"في"معنى المعنى"[18]، وإن عاب كثير من المفكرين هذا النمط من التفكير، خشية ردّ الحديث إلى القديم في أيّ موضع، وتقويل التراث ما لم يقُله، كردّ البنيوية إلى "عبد القاهر الجرجاني"[19]، وإن كان "عبد الملك مرتاض" ناقدا كيّسا فطنا و لا يمكن بأيّ حال تصنيفه ضمن المتبجحين بالتراث العربي المكتفين به.

فرغم ما جادت به أفكار "دريدا" من تأسيسات منهجيّة إلاّ أنّها ظلّت مُستَغمَضةً لدى القراء النقاد بل حتّى على مُنشئها نفسه، فهو يطمح كما سلف الذّكر إلى المجهول، و إلى اللاّشيء، تدمير لا بناء، وهو ما نحا بالمفكّرين و النّقاد إلى وصف نظريّته بأنّها مُجَرّد سخافة كما يقضي بذلك "كوندياك"، إذ اتّهمه وَ سائرُ النّقاد الاجتماعيين برفضه الإعتراف بالمرجعية الاجتماعية، كما ذهب إلى ذلك"بورديو"، وَكلٌّ نَقده مُنافحا عن قناعاته وَ إن كان بعضها خارجا عن نطاق الأدب[20].

صحيح أنّ ما قديُؤخَذ عليه"دريدا" إصراره على تأسيس نقد أدبي إرتكازا على أصول معرفيّة فلسفيّة خالصة، وبذلك لا يمكن عَدُّه مُنَظّرا للأدب، لكن رغم ذلك فإن "مرتاض" أشَدّ ميلا إلى تصور "دريدا"في مفهوم التّأجيل"Différance" منه عن مفهوم الإختلاف"Différence " لدى"دي سوسير"، التي بَنى عليها اللسانيات و أفضت إلى بروز البنيويّة[21]، إذ المفهوم الأوّل يَعمد دوما إلى تّشوّف جديد مع كلّ قراءة، على خلاف المفهوم الآخر الذي لا يُفضي إلاّ لقراءة

[18] انظر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النقد، ص 89-90.
[19] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر) ، 2001- 2002 م، ص 221.
[20] انظر عبد الملك مرتاض، في نظريّة النقد، ص 94.
[21] انظر المرجع السابق ، ص 100.

واحدة، هذا لا يعني تطبيق "مرتاض" لنظريّة "دريدا"بحرفيتها من خلال دراساته التّفكيكية إنّما اكتفى بالتّركيب المصطَلحي لا بحَمولة المصطلح .

و السؤال الآن "هل هناك نظرية نقديّة واحدة مُسَلّمة يُمكن الإستنامة إليها و الإنطلاق منها للتّنظير و التّطبيق؟"[22]، نظريّة القراءة ليست اتّجاها نقديّا جديدا، و لا منهجا واحدا، بقدر ماهي حوصلة لشَتات الاتّجاهات النّقدية السّابقة، إذ كُلّ منهج من المناهج النّقديّة تَراه إمّا منطويا على نفسه مُتَعصّبالإجراءاته، وإما متخلّفا عمّا جَدّ من إجراءات و جماليات في النّصوص الأدبية، لذا كان لازما الإفادة من كلّ التّجارب النّقديّة السّابقة، دون التّسليم بأنّ التّركيب بينها سيكون هو المسعى النقدي النهائي، إذ أصبحت التّعدّديّة المنهجيّة تَشيع في بعض المدارس النّقديّة الغربيّة، وقد أفاد منها"عبد الملك مرتاض"إذ لم يجد حرجا في ذلك، وذلك مُسايَرة لتعَقّد النصوص الأدبية وصعوبة تحليلها بمنهج نقدي واحد[23] .

عبد القادر فيدوح وتأثره بالسيميائية :

وعلى غرار "مرتاض" تلفي "عبد القادر فيدوح "، يحاول إضاءة جماليات الإبداع الجزائري خاصة بالإستناد أساسا إلى المقاربة السيميائية، إذ يرى أنّ ظهورها على الساحة القرائية إنما للقضاء على نظرية المحاكاة الأرسطية، حتى تنبجس حرية التعامل مع النص الأدبي[24] .

فواقع سيميائية القراءة يُلخصه " عبد القادر فيدوح " في منحه المحلل السيميائي المقدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه الراهن للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية؛ هي إذا أهداف القراءة التأويلية، وهي مهمة يراها تنحصر في فهم تساؤل الخطاب لا في استيعاب القراءة الظاهرة، فنوعية الاستيعاب الباطني لتساؤل النص يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق، ما يمنح النص السابق فعالية الدفع إلى الاستشراف والانفتاح على تعددية القراءات، تبعا لدخول هذه الأخيرة عالم الاحتمال[25]، "ومن ثمة يؤدي كل نص إلى طرح سؤال جديد، وهكذا تتعدد المعاني بتعدد الأسئلة، بحيث يتوارى خلف كل سؤال أفق توقعات منتظرة "[26].

---

[22] المرجع السابق، ص 74.

[23] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" – ص 6 .

[24] أنظر عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي – دراسة سيميائية للشعر الجزائري – ديوان المطبوعات الجامعية، وهران (الجزائر) ، 1993م ،ص 1 – 2 .

[25] أنظر المرجع نفسه ، ص 24 – 25 .

[26] أنظر المرجع نفسه ، ص 3.

منظور حسين خمري حول التأسيس المنهجي بين التنظير و الممارسة:

إذا كان النقد السّياقي يَفصِلُ بين نشاطين نقديين: التّنظير والتّطبيق، فإنّ النقد المعاصر، وخاصة التحليل النّصي، فإنّه يُزاوِج بين النّظريّة و الممارَسة، بغية الوصول إلى تأسيس "علم النّص"، وهو ما نَحَتْه الدراسات النّقدية الغربية؛ إذ تَعرِض العناصرَ النظرية ثم تعمد إلى تطبيقها على نص معيَّن أوجزء منه، وهو ما حذا بحسين خمري إلى كشف نقاط ارتكاز هذا التّأسيس المنهجي من خلال مُؤَلَّفه"نظريّة النّص" مسلِّطا الضوء على أبرز النّقاد الغرب، بمن في ذلك"رولان بارت"وَ "جيرار جينيت"، إذ بات النّقد المعاصر يَتَسلّط على نص واحد للكشف عن خباياه بدل مجموعة من النصوص،كما يُلاحَظ في الممارَسة الفرنسية، إذ حسب"بارت" فإنّ النص إذا كان قويّا و جيّدا فإنه يَختَزل، و يختزن أكبر عدد من خصائص الأدب، باعتبار الأدب هو نص كبير أي "جامع النص" كما ذهب إلى ذلك "جينيت"، والهدف من هذه الممَارَسة حسب "حسين خمري" القبض على العناصر الأساسية التي يَعرِضها النص حتى لا تضيع بين التّفاصيل المُتَكَرِّرة والتي لا يَجِدّ منها شيء على المستوى الجمالي للخطاب[27].

فإذا شكّلت التّحولات المنهجيّة النّقدية حيرة لدى النقاد الغربيين فإنّها في المقابل على الساحة النّقدية العربية كانت سببا في إضمحلال الأصالة النقدية العربية، أكثر من كونها تطويرا للنقد العربي المعاصر، إذ أضحى كلٌّ يُغني على هواه، إذ أَنتج النقادالعرب فكرا هجينا؛ فمنهم من لجأ إلى استنساخ المقولات النقدية دون وعي، في محاولة لاستيعاب النّظريّات الغربية، و من النقاد من طَمح لاستيعاب المناهج النقدية دون التّمكّن من أدواتها، وإجراءاتها ما خَلّف تطبيقات مُشَوّهة، فترى منهم من زاوَج بين مناهج متناقضة لجهلهم بأصولها الفلسفيّة، و مرتكزاتها النظرية، و كلتا الحالتين لا تعدوان كونهما محاكاة و تقليدا للنقد الغربي، وما ذلك إلاّ لعجز النقاد العرب عن مسايرة الإنجازات النقدية الغربية، ومحصلة هذا و ذاك مأزق كارثي كان ضحيّته القارئ العربي والفكر عموما[28].

فولوج النقد لاتجاهات القراءة بعد عجز البنيوية عن إدراك سرّ أدبية النص أبهر النقد العربي، فراح النقاد العرب يُغَنُّون أغنية التلقي، والتّأويل، والتفكيك، فما كان لتنقُّلهم السريع بين ضفّة البنائيّة وما بعدها من داع سوى داعي التّبعية، فاتّسمت هذه التّحولات المنهجية بطابع

[27] أنظر حسين خمري، نظرية النص- من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدال- ص 364 و ما بعدها.
[28] أنظر المرجع نفسه، ص 11-12.

كاريكاتوري أحيانا، فخرجت من غُلُوّ وضعيّة الأثر و صاحبه إلى غلوّ النّصّانية البنائية، إذ تقوقعت عن السياق، إلى غلو التّناصيّة التي غيّبت النص، فأنكرت وجوده بوصفه عبارة عن تناص، ما يُغمِض حَقّ الخلق الإبداعي لدى الكاتب، فنسفت المراجع و الثّوابت بإقصاء المُبدِع والتّعلّق بوهم الإطلاق والعدمية ونفي الدليل[29].

رؤى "حبيب مونسي" حول إزدواجية القراءة العربية بين الأصالة والمعاصرة :

كان التّسارع إلى الاغتراف من ينابيع الغرب بطريقة غير منهجية اغتراف العطشان الذي يُعَكّر المَورِد دون أن يفوز بالرّي، كما يَذهب إلى ذلك "حبيب مونسي" من خلال كتابه"نقد النقد"[30]، إذ أضحت النظريات الوافدة من منظور التصورات الحداثية مبتورة الصلة عن روافدها الفلسفية، مما جعل مهمة الوصول إلى كنهها المُفَعِّل لها أمرا مُتَعَسِّرا، يُكَلّف الباحث العربي قراءتين على الأقل سياقية و نسقية، إذ عليه أن يخوض في غمار منشأ الاتجاه النقدي المعتمد، ثم يعمد إلى فهم إجراءاته التطبيقية، وهو ما سَبَّب خللا في الأدوات الإجرائية التي يَستند إليها الناقد العربي في تحليل النصوص الأدبية العربية، ضف إلى ذلك إزدواجية القراءة العربية بين المطلب الغربي الحداثي، ومطلب الأصالة العربية دون الفهم الواعي لكلّ منهما، ما يُضعف ركب النقد العربي أمام هذا التّطور النقدي الغربي الزّئبقي و الذي لا يَملك فيه النقاد العرب ذاتا و لا وجودا[31]، وبذلك تكتفي القراءة العربية بالتّمظهرات الجزئية، دون أن تكون لها الرّغبة في الغوص بعيدا و راء المفاهيم لِتمحيصها، وتَمَثُّلِها على وجهها الحقيقي[32].

المغرب الأقصى بوابة النقد العربي المعاصر :

فألِجُ بعد ذلك إلى الفكر النقدي المغربي، الذي كان السّبّاق إلى التّعريف بالمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، لِتَشَبُّع مُفَكّري المغرب الأقصى بالثّقافة الأوربية، فترجموا العديد من المؤلّفات النقدية والتي مَهّدت النقاد المغاربة لتمحيص إجراءاتهم النقدية، وبَلوَرتها في أعمال نقديّة لا يُستهان بقيمتها، إذ المُلاحَظ أنّ"الفكر النقدي المغربي قي تَثاقُف مستمر، فهو يَستَمِدّ من مَعين لا يَنضب، متعدّد الثقافة النقدية من عربية أصيلة وغربية متفتحة، فهو يُزاوِج بينها ويَتّخذها مَطِيّة لرؤيته

---

[29] أنظر الطاهر الهمامي، الخطاب النقدي العربي المعاصر- تحولات فعلية أم قفزات شكلية؟- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، جامعة اليرموك، (عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي)، الأردن، 2006 م، ص 9 - 10-11.

[30] أنظرحبيب مونسي،نقد النقد، ص 4.

[31] أنظر المرجع نفسه، ص 140.

[32] أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 362.

ومنهجه، ومن ذلك جاء الإختلاف في التّوجهات وتمايزت المناهج والمقاصد(...)فاتّجه كثير من النقاد والدارسين نحو الثقافة العربية في ثوبها الجديد في المشرق العربي، فوسّعوا مفاهيمهم ورُؤاهم، فاكتسبوا من خلال النموذج البارز في المشرق مفاهيم جديدة، كانت بمثابة اللبنات الأولى لتأسيس الثقافة النقدية في المغرب(...)، كما توجه البعض من المثقّفين نحو الغرب، بعد يأسهم وشعورهم بخيبة أملٍ في العثور على مناهج تسدّ الفراغ، وتردم الهوة الكبيرة بين ما هو موجود و تطلّعاتهم نحو الجديد، فيبحثوا ما عند الغربيين وحاولوا توظيف ما استطاعوا استيعابه من مفاهيم، و مُدرَكات جديدة عبر المُثاقفة النقديّة الجديدة لتكوين مناهج (...)أو استيعاب ما عند الغرب..."[33].

حميد لحميداني : أقلمة المناهج النقدية والنصوص العربية :

فهاهو "حميد لحميداني"الذي تندرج كتاباته النقدية المتعدّدة ضمن سياق عام أساسه الرغبة في استحضار المناهج النقدية المعاصرة، و العمل على تَبيئَتِها في الفضاء الثقافي، والإبداعي العربي[34]، إذ كثيرا ما يَطمَح "حميد لحميداني" للتعريف بالمناهج الغربية، وأثرها على الدراسات النقدية العربية، ففي مُؤَلّفه"بنية النص السردي" يَهدف "لتقديم معرفة منتظمة بالجهود المبذولة خارج العالم العربي،وهي جهود ليس لها نظير في ثقافتنا النقدية، وتأتي أهمّية نقل التجربة النقدية البنائية من حيث أنّها أعادت النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال السردية استنادا إلى معطيات علمية، وخاصة بعد التطور الذي عرفته الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة، وهو ما لم يحدث في ثقافتنا بسبب غياب أيّ اهتمام بالسرد في النقد القديم، وبسبب هيمَنة نظريّة الشعر على الدراسات الأولى التي ظهرت في بداية هذا القرن، مع أنّها كانت تقوم بتحليل أعمال سرديّة لها طبيعَة مخالفة، وكذلك بسبب هيمنة المناهج الخارجية فيما بعد على تحليل هذه الأعمال"[35]، ومن الجدير بالذّكر أنّ النقد الروائي العربي قد عانى كثيرا من أحادية الدلالة، ولايَتمّ ذلك في الغالب إلاّ بواسطة قراءة إنتقائيّة تُهَمِّش عددا من العناصر النّصيّة لصالح إبراز عناصر مُنتَقاة[36]، ومرَدّ ذلك الإرتِهان غير المَشروط للمنهج على حساب النص المَقروء، وكذا غياب النقد الحِواري، و هَيمَنَة النّزعة الوَصفِية

---

[33] محمد بلقاسم، إتّجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب- من الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الثمانينيات - ص 128-129.

[34] أنظر عبد الوهاب شعلان(أستاذ بجامعة سوق أهراس " الجزائر")، من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص – قراءة في تجربة الناقد المغربي حميد لحميداني- تحولات الخطاب النقدي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر،ص 76.

[35] حميد لحميداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، (المغرب ،لبنان) ، ط 3 ، 2000 م ، ص 5 .

[36] أنظر حميد لحميداني ، القراءة و توليد الدلالة ، ص 27 .

التّحليليّة على النّزعة التّقييمية التّأويلية بدافع من عَلمَنة الخطاب النّقدي[37]، وبذلك يُضَيِّعون حَقّ الرواية التي تُعَدّ من أكثر الفنون الأدبية خضوعا لقانون الحوارية و التّناص، إذ تَستفيد من جميع المعطيات الثّقافية، ومن مختَلَف أشكال الرّصيد المعرفي الإنساني الموجودة سلفا في الواقع الاجتماعي[38].

فكما يرى الناقد المغربي "سعيد بنكراد" أنه "إذا كانت الغاية النهائية لكل نظرية هي غاية تأويلية، فإنّ هذا التأويل سيكون مزدوجا :

- فتطبيق نظرية ما على نص ما، لايخلو من تأويل أوّلي يَمتدّ لعناصر هذه النظرية نفسها، وذلك وفق التصور الذي يملكه الشخص المؤَوِّل عن الحياة وعن الإنسان، وعلى هذا الأساس فإنّ تبني نظرية ما لمقاربة ظاهرة ما ليس مشكلة تقنية بحتة تتلخّص في إمتلاك مجموعة من الأدوات الإجرائية البريئة، بل هو إختيار معرفي وإيديولوجي لا تنفصل نتائجه عن مقدماته.

- ويأتي التأويل الثاني كقراءة للمنهج وللنص على حدّ سواء، فأيّ ممارسة تطبيقية لنظرية ما هي تأويل لها بشكل ضمني أو صريح "[39].

و بصدد منافحة "حميد لحميداني " عن النقد الروائي، و عما يَستَوجبه يورِد منشأ الحوارية لدى "باختين"، والتي ما فَتِئَت تَتَّسِم بمفهوم التّناصية لدى "جوليا كريستيفا "، ليُغَيّر هذا المفهومُ النظرَ إلى النصوص الأدبية، بعد أن عجزت المناهج السابقة كبح جموح النص و تمرّده، و لا على التّحكم في أنماط القراءات التّأويلية[40] .

و يُميط حميد لحميداني اللثام عن التّبعيّة التي يَتّسم بها الإبداع العربي لنظيره الغربي حتى في الجماليات؛ إذ اكتشف الشاعر الفرنسي "بودلير" "جمالية البشاعة " فوجد "حميد لحميداني" في العالم العربي من حاول السَّيرَ على خُطاه، ولحسن الحظ كما يقول أنّ ذلك لم يكن بالدّرجة نفسها لدى الغربيين إذ أنّ الإبداع العربي لم يَقِف بعد على ركيزة صلبة في جماليات الإنسجام فكيف به إلى جماليات البشاعة [41].

---

[37] أنظر محمد بلقاسم ، إتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب ، مقدمة ص (ذ).
[38] أنظر حميد لحميداني ، القراءة و توليد الدلالة ، ص 26 .
[39] سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، دار تينمل للطباعة والنشر ، المغرب ، 1994 م ، ص 6 .
[40] أنظر المرجع نفسه ، ص 24 .
[41] أنظر المرجع السابق ، ص 17 .

ﷺ إدريس بلمليح : التوازن المعرفي بين الوافد والمتجذّر من الثقافة النقدية :

لِتُلفي "إدريس بلّمليح"هو الآخر يُحاول إقامة توازن معرفي بين الثقافة الغربية والعربية من خلال كتابة القراءة التّفاعليّة، فحاول بلورة إجراءات نقديّة غربية من خلال مفاهيم عربية، بما في ذلك ما جادت به قريحة"وولفجانج إيزر"، الذي بيّن أنّ علاقة النص الفني بالمتلقي علاقة من نوع الأنظمة التي تَشتَغل من ذاتها، فعزا "إدريس بلمليح" ذلك إلى الإستعارة، بوصفها أبرز سمة تُميّز هذا النص و توقِفُنا على خصوصياته[42].

ليستعير "إدريس بلمليح" بعد ذلك أفق إنتظار "ياوس" ويُسَخّره في مفاهيم عربية، جاعلا له فروعا وأغراضا بما في ذلك الأفق اللغوي والمعرفي والبلاغي[43].

ﷺ سعيد يقطين : مترلة النقد العربي في خضمّ الإجراءات القرائية الغربية :

وهاهو "سعيد يقطين" هو الآخر في مُؤَلّفه"انفتاح النص الروائي" يُعَرِّف بأبرز ما جادت به قرائح النقاد الغرب، بمن في ذلك"جيرار جينيت" و"تودوروف" في مجال النقد السردي، إذ يُوظّفان مصطلح الخطاب أكثر من النص، وإن كان أوّل المصطلحين ذو وظيفة تواصلية بين الراوي والكاتب، وكذا الشخصيات، و القارئ، في حين أنّ النص ذو وظيفة نصية قائمة على الخطية والإنسجام، فيقفان عند الحدّ اللفظي للحكي إذ لا يُميّزان بين الخطاب و النص[44]، فالخطاب أعم من النص كما سلف الذّكر.

فيفتح "سعيد يقطين" هو الآخر على غرار"حميد لحميداني" باب التناص بالخوض في منشئه على يد"جوليا كريستيفا"، و الذي خَصَّصه "جيرار جينيت" بحضور نصٍّ في آخر كالإستشهاد و السرقة وما شابه، فصار بؤرة تتولّد عنه المصطلحات، والتي تعدّدت السوابق فيها و اللواحق التي تَدور حول النص، بما في ذلك :

أ- الميتانص(Méta texte) : وهو علاقة التعليق الذي يَربِط نصا بآخر يَتحدّث عنه دون أن يَذكره أحيانا .

ب- النص اللاحق(Hypertexte) : و يَكمن في العلاقة التي تَجمع النص اللاّحق بالنص السابق (Hypo texte) و هي علاقة تحويل أو محاكاة .

---

[42] أنظر إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة – ص 61 .
[43] أنظر المرجع نفسه ، ص 63 و مابعدها .
[44] أنظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص و السياق – ص 10 وما بعدها .

تنفتق من واقعها وتاريخها، ولا تُهمِل سؤالا تَطرَحه ثقافتها ،أو تغفل عن معنى يُحيل على شَرط وجودها الإنساني الخاص"[47].

فكان من بين الأصوات المناهضة "محمد مفتاح" إذ يَقول في كتابه "التلقي والتأويل" : "إنّ أوّل ما يَجب أن نُنَبّه إليه أنّ فرز بعض العناصر الكونية في الثّقافة الإنسانية الموجودة في كُتُب التيار المنطقي المغربي جَعَلَنا نفقد بعض الثقة فيما يُنتجه المحدثون من الأوروبيين و الأمريكيين في البلاغة وفي الدلالة على الخصوص. فقد مرّ علينا زمن كُنّا نَعتَبرها مصادر أساسية لا يُعلى عليها، ولكنّنا تَبيّنا بعد الرجوع إلى أصولها و خصوصا الميراث الأرسطي، وما لحقه من تراكمات مختلفة (...)- أنّها- قراءة شبيهة بهذه القراءة التي أنجزها البلاغيون، و المناطقة والأصوليون المسلمون القدامى، ومن يَرجع إلى القراءتين يَجِدُهما تتلاقيان في كثير من طموحاتهما، رغم بُعد الشُّقّة الزمانية والمكانية(...)- ف- القراءة الجديدة(...)لاتتم إلاّفي ظروف إبستيمولوجيّة، وعلمية جديدة، وآية ذلك أنّ غيرنا استطاع أن يُعيد قراءة أرسطو وغيره قراءة إبداعية في حين أنّنا لم نستطع قراءة المناطقة البلاغيين والأصوليين المسلمين قراءة إبداعية إلاّ فيما ندر وَشَذّ..."[48]، فمحمد مفتاح لايَدّعي أسبقية العرب إنّما أرجع تلاقي أفكار الغرب بأفكار العرب إلى وحدة الطبيعة البشرية أوما أسماه آنفا الميراث الكوني الإنساني المُتَمَثّل في المنطق.

و الملاحَظ أنّ أعمال "محمد مفتاح" النقدية تَنهَل أساسا من المدارس الغربية فرنسية وَ ألمانية وأمريكية، فتوسَّعت مفاهيمه وَإجراءاته التي استقاها من الدراسات السيميائيّة، و المنطقية والسوسيولوجية، و الأنتروبولوجية، و النفسية، و الفلسفية، أمّاعن المُنَظِّرِينَ الذين قَرَأ لهم فمُتَمَركِزون أساسا في فرنسا مثل "تودوروف"، و "ديكرو"، و"قريماس"، و "جاكبسون"، و"كلود ليفي ستراوس"، و"بنفيست"، و"رولان بارت"، و"جوليا كريستيفا"، و"جيرار جينيت"، وغيرهم كثير[49]، "وإنّ المطّلع على مسارات"محمد مفتاح" وتحليلاته النقدية و وسائطها على المستَوَين النظري و المنهجي، يُلفي مصادرَه السيميائية تُمَثّل مهمّة أساسية"[50] تِبَعا لطبيعة المنهج السيميائي المُتَفَتّحة التي استهوت ولاتزال الناقد العربي لِرَغبَتها"الجامحة في التّفقيص و تكسير حواجز الإنفلات من سجن البيضة، كل ذلك يُمكن أن يُسهِم في بلورة قواعد الخطابات الأدبية، وقوانينها التي

[47] يمنى العيد، فن الرواية العربية – بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب- دار الآداب ، بيروت (لبنان)، 1998 م ، ص 39.
[48] محمد مفتاح، التلقي و التاويل – مقاربة نسقية – ص81-82.
[49] أنظر مولاي علي بوخاتم ، الدرس السيميائي المغاربي ، ص 13.
[50] المرجع نفسه، ص 29.

تستطيع من خلالها أن تُمارس حُرّيتها"[51]، إذ اكتسحت المفاهيم السيميائية الغربية جُلّ مُؤَلّفات"محمد مفتاح" فَعُدّ ناقدا مُطَبّقا للقراءة السيميائية وَ بجدارة[52]، ما عدا مؤلّفاته الثّلاثة (مجهول البيان، و التلقي و التّأويل، ثمّ التّشابه و الإختلاف)[53]، إذ هذا المُؤَلّف الأخير تطابَق به "مفتاح" نسبيا مع كتاب "الكتابة والإختلاف" لجاك دريدا[54]؛ إذ غاص في خِضَمّ التفكيكية الدُّرَيدِيَّة وإن كان على غرار الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" قد اكتفى في بعض دراساته بالتّركيب المُصطَلَحي لا بحَمولة المصطلح، لوعيهما بخطورة المنهج التفكيكي الذي استَنَّ نَهج التدمير لا البناء،كما إستفاد"محمد مفتاح" من النظريات اللسانية الغربية مع السعي لغربلتها وتمحيصها بالمناقشة و التّحليل[55].

❀ محمد برادة : إشكالية الحداثة :

يرى "محمد برادة" أنّ الإستعمار الفرنسي كان سببا في انفتاح الثقافة المغاربية على الثقافة الغربية، لكنّ عمق المشكل كما يرى هو الوصول إلى التخلص من الإنبهار أمام الثقافة الأجنبية ومن نموذجية الغرب، وأيضا من تقديس الماضي، هو إذا ما أدى إلى ظهور بذور مشروع ثقافي نقدي يقوده ثلة من نقاد وكتاب ومثقفين باللغة العربية والفرنسية، يرمي إلى طرح الإشكالية الثقافية طرحا جديدا لتخليصها من الإستلاب تجاه الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى من الثقافة العربية الجامدة [56].

فحتى مفهوم الحداثة حسب "برادة" "مرتبط أساسا بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة"[57]، لذا على جميع الباحثين والأدباء إعادة بلورة مفاهيمهم عن الحداثة ليس بالقطيعة ولا الإنبهار وإنما بالتواصل.

ولمّا كانت الرواية الشغل الشاغل للنقاد المعاصرين، يرى "محمد برادة" "أنّ سيرورة تنظير الرواية (...) اغتنت من خلال التيارات الأساسية في التفكير والنقد، والتي يمكن أن نميزها إلى ثلاثة اتجاهات :

---

[51] رابح بوحوش ،معضلة الخطاب الادبي و أزمة المناهج النقدية (نحو سلطة الخطاب الادبي)، تحولات الخطاب النقدي العربي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ص 682- 683.

[52] أنظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي ،ص 228.

[53] أنظر المرجع نفسه، ص 46.

[54] أنظر المرجع نفسه، ص 44.

[55] أنظر المرجع نفسه ، ص 99.

[56] أنظر پول شاوول ، علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، ص 17 – 16 .

[57] محمد برادة، إعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول- الحداثة في اللغة والأدب- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 1، مجلد 4، ع 3، 1984 م، ص 11.

أولا: تنظير للرواية على أسس إستيتيقية فلسفية اجتماعية، تولي الإعتبار للمضمون ولعلائقه بأنماط الوعي والرؤيات للعالم.

ثانيا: تنظير قائم على تحليل وإبراز الخصائص الخطابية للرواية التي تجعل من بنيتها بنية ذات خصوصية نوعية، يمكن صوغها في عناصر تجريدية تُحَدّد جنس الخطاب الروائي، وتجعل منه موضوعا لتحليل علمي (نظرية الشكلانيين، ونظرية شعرية الرواية وتنظيرات روائيي الرواية الجديدة في فرنسا).

ثالثا: تنظير سيميائي دلالي إستيتيقي بلوَرَه "ميخائيل باختين" الذي إنطلق من أبحاث الشكلانيين الروس، وزاوج بين التحليل السيميائي للنسيج المادي للرواية وبين مختلف الدلالات الاجتماعية والثقافية والفكرية التي تتصل بسياق الرواية وتَبرُز من خلال ما يُسَميه "عبر اللساني" (La translinguistique)، الذي يتعدى العلامات ونسق اللغة إلى ما يتّصل بالتبليغ والتداول"[58].

بذلك يبرز "محمد برادة" مظاهر التحول للرواية العربية منذ الستينات نتيجة إحتكاكها بالثقافة الغربية، وذلك على شكل نقاط :

أولا :دلاليا؛ بروز ثيمات يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي عبر رؤيات إشكالية تحاول أن تُقَدِّم أجوبة عن أسئلة الواقع، ومن أهمّ تلك الثيمات : جحيم المدينة، و تمزق الذات، وكذا تداخل القيم واهتزازها، و الهوية في مواجهة الآخر، إلى جانب التمرد والإحتجاج، عدا عن تصوير القمع وإحتقار الإنسان، و طبعا تجارب الحب والجنس .على أنّ الروايات التي اقتصر "برادة" على تحليلها من خلال مؤلفه "أسئلة الرواية" الروايات الطلائعية، التي تراهن على حلم الثورة المعاقة، هي إذا أجوبة ثقافية عن واقع التردي ولا تبحث على إمتاع الجمهور، وإنما جعله في الأمر الواقع.

ثانيا : شكليا؛ لم يعد السرد قائما على فكرة الإيهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء، إنما تعددت منظورات الحكي، فلم يعد السارد يعلم إلا قدر ما تعلمه شخصيات الحكاية ،وإن كان ذلك في الظاهر، ما يَسّر إلتقاط التعقيدات والتشابكات القائمة في واقع المجتمع، وفي خطاباته واتجاهاته الفكرية والإيديولوجية[59].

وقد اعتمدت الرواية الحداثية المغربية في تشكيل تقنياتها وأهمها الشخصية على مرجعيات عديدة يتصدّرها التأثر بالرواية الجديدة في أوربا؛ حيث تفقد الشخصية مكانتها التي تميّزت بها في

[58] محمد برادة ، أسئلة الرواية – أسئلة النقد – شركة الرابطة ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1996م ، ص 59 – 60 .
[59] انظر المرجع نفسه ، ص 65 – 66 .

الروايات الكلاسيكية، إذ أضحت الشخصية بعيدة عن تمثيل فرد في جماعة محددة، ما يجعل الشخوص تتحرك في لحظة دائرية مغلقة دون اتخاذ التطورية التاريخية إطارا لمصيرها بعكس الرواية الكلاسيكية، كما أنّ الشخصية تغدو علامة رامزة إلى رؤية أو ظاهرة(صورة المجتمع العربي المنحط في نفسها وفي رؤية غيرها إليها)، فدلالة الشخصية لاتختلف عن دلالة أية لفظة في الرواية، هذا وإنّ الأسماء والألقاب ليست شخوصا ولكنها أثواب لغوية مستعارة لمدلول خاص (رؤية) أو عام (ظاهرة)، لذلك يسهل توالد شخوص أخرى من مجرد هذيان تلك الأسماء كما تتوالد العبارات الشفافة المنبثقة من الحُلُم، بذلك تُسَجِّل الرواية المغربية الحداثية قفزة فنية خارج مدار الرواية الكلاسيكية في تكسيرها للإيهام ومنطق الأحداث وحدود الزمان والمكان، كل ذلك يتعالق مع ذلك البناء الشخوصي [60].

يتساءل الناقد المغربي "محمد بنيس":"هل إخفاق التقدم مُسَوِّغ لتجهيز جنازة الحداثة وإقامة مراسيم دفنها؟ وهل نهاية التقدم هي نهاية الحداثة حتما؟"[61]، فيرى أنّ المثقفين العرب المعاصرين يربطون مفهوم الحداثة بالثقافة الغربية معيارا لكل قراءة وتأويل ومعيارا لكل حلم وصراع، على أنّ مفهوم ما بعد الحداثة إنما يتمثل في إحلال فرضية الإبدال محلّ فرضيات التطور والتغير والتجاوز، حيث لايكون الإنتقال قطيعة مع الماضي ولا إقامة شقّيّة فيه، بل هو عودة حيوية لا نهائية لماضي الكتابة وحاضرها من خلال تجربة الذات وإختراقِها هي وتاريخِها للغة، بفكّ الإرتباط بين الحداثة والتقدم للتخلي عن مراسيم جنازة الحداثة في الغرب، والغزو المزدوج،وذلك بالتواصل بين الماضي والحاضر[62].

عبد الفتاح الحجمري : مراحل الدراسات الأدبية والنقدية في المغرب الأقصى .

يرى " عبد الفتاح الحجمري" أنّ الدراسات الأدبية والنقدية في المغرب الأقصى عرفت إنجازات لافتة للنظر؛ إذ تبلورت أسئلة نظرية وتطبيقية خصبة وفاعلة [63]، ما أدّى إلى" توزيع مجال البحث والقراءة إلى مدارات معينة :

---

[60] أنظر محمد أقضاض ، الشخصية في الرواية الحداثية المغربية ، الرواية المغربية – أسئلة الحداثة – مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1996 م ، ص 228 – 229 .

[61] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها : مسالة الحداثة – دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 2001 م ، ص 169 .

[62] أنظر المرجع نفسه ، ص 171 – 172 – 173 .

[63] أنظر عبد الفتاح الحجمري ، الكتابة والنقد ، مجلة الثقافة المغربية ، وزارة الشؤون الثقافية ، المغرب ، ع 16، 2000م ، ص 17 .

- أولا : تحليلات لنصوص وآثار أدبية وشعرية، ونثرية قديمة وحديثة ذات خلفية منهجية ونظرية محددة ضمن فضاء الأبحاث الجامعية .

- ثانيا: تحليلات شيّدت لنفسها أفقا للقراءة إقترن بمواكبة ومتابعة الإصدارات الأدبية، تعلقت أحيانا بصرامة الأداة الإجرائية، وتحررت أحيانا أخرى من كفايتها النظرية، لذلك إقترن سؤال القراءة في تلك التحليلات بمستويات متكاملة من الفهم والتأويل والمراجعة والتعليق .

- ثالثا : تحليلات إهتمت بالتأريخ لمناهج النقد ووصف مصدره وآليات خطابه، وثانية جعلت من نقد النقد محورا للمعاينة، والتعرف على مقاصد النقد وتنظيراته، وثالثة نزعت نحو إنجاز بيبليوغرافيات خاصة بهذا النوع الأدبي أو ذاك بغاية توثيق وتصنيف الآثار الإبداعية .

- رابعا : تحليلات تتخذ من أبعاد النص الذاتية، والجمالية، والفنية سبيلا لملامسة قضايا الكتابة واللغة، والمتخيل والثقافة الوطنية، والهوية، وغيرها من القضايا التي تُقَرِّب النص من مجال قراءة الذوق والمتعة بأبعاد ثقافية وفكرية عميقة ودالة "[64].

محمد خطابي : محور إنسجام الخطاب الشعري بين الغرب والعرب :

يَستَلّ "محمد خطابي" سيف الدراسات اللسانية النقدية من خلال مُؤَلّفه لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب، إذ يتساءل إذا كانت الأدوات و المفاهيم المُقتَرَحة من قِبَل الغربيين كافية لدراسة وصف انسجام الخطاب الشعري الحديث، و جعله مِحوَر مؤَلّفه، والذي يُحيل هو بدوره للتساؤل فيما إذا كان يُمكن إيجاد مساهمات في التراث العربي قابلة لأن تُدرَج في لسانيات الخطاب بصفة عامة، وفي انسجام الخطاب بصفة خاصة [65]، فيجيب عن أسئلته عبر مراحل بحثه، إذ يُبَيِّن أسبقية النقاد العرب في العديد من الإجراءات المُتَّخَذة في اللسانيات النقديّة، وَ المنسوبة إلى النقاد و اللسانيين الغرب، بما في ذلك قضيّة الوصل و الفصل، إذ لا يَهتَمّ "عبد القاهر الجرجاني" بارتباط الجمل برابط "الواو" فقط إنّما عُني بالرابط الخفي بين الجمل، إذ تَأكيد جملة لأخرى وسيلة هامة من وسائل تماسك الخطاب، و إن كانت كيفية الإتصال معنوية غير معتَمِدة على رابط شَكلي [66]، وهو ما يَهدِف النقد المعاصر لاستكشافه؛ إذ لا يَعمَد للظواهر السطحية من النص إنّما

[64] المرجع نفسه ، ص 18 .
[65] أنظر محمد خطابي ، لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي، (المغرب ، لبنان)، 2006م، ص 6-7.
[66] أنظر المرجع السابق، ص 107.

إلى ما بين السطور، تلك العلاقات الخفية التي يَتَعَمَّدُ الكاتب دَسّها في النص، ويَنتظر من القارئ بَسطَها.

و السؤال الآن الذي يَطرَح نفسَه هو : ما علاقة اللسانيات بالنقد؟، هي مسألة تُثير كثيرا من النّقاشات بين المُشتَغِلين في هذين الحقلين، فالنّقد مبتَغاه الكشف عن عالم النص و تفكيكه وإعادة بنائه، لتجد بالمُقابل اللسانيات الحديثة تُعنى بدراسة اللغات البشرية كافة دراسة علمية متعدّدة الجوانب و مُختَلفة المناهج، وانطلاقا من ذلك استفاد النقد الأدبي من النظريات اللسانية الحديثة وأسُسِها[67].

بذلك كُلّه يُمكِن الخلوص إلى أنّ النّقد المغربي لم يَقِف عند نتائج مُحَدَّدة، و لا عند منهج بعينه، وإنّما ظَلّت رُؤى النقاد المغاربة متعدّدة، و اتّجاهاتهم متباينة في سياق إثراء المرجعيّات والأدوات، و الاجتهادات التي هي شريعة النقد و الناقد، وهو ما حَقّقَ اجتهادات في التّأويل عبر مبادئ الملاءمة، و التّطويع، و الإختبار، فهو عبور طبيعي عبر تراكمات تُنَمّي أرصِدة الخطاب النقدي المغربي المُتَمَيّز بالتّنوّع و الإختلاف[68].

النقد التونسي وإستقطاب اللسانيات والأسلوبية العربية :

توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث :

و في نفس سياق أثر اللسانيات في النقد تُلفي من النّقاد التونسيين على غرارنقاد مغاربة من عُنِي بهذا الصدد، فكان مِمَّن حَمَل الشُّعلة"توفيق الزيدي" من خلال مُؤَلّفه " أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث" إذ يُبرِز أهمية أن يَتَزوّد ناقدُ الأدب بثقافة لسانية متينة، و مُتَجَدّدة إذ باعتمادها يُمكن إرساء مناهج للأدب، فاللساني و الناقد الأدبي مُطالَبان بإحكام الصلة بينهما لفكّ مغالق النص[69]، إذ بؤرة اهتمامهما واحدة و هي اللغة.

ليشير الناقد "محمود الربيعي" إلى فحوى العنوان، ويتساءل :هل فعلا أضحى النقد الأدبي ألسنيا في مجمله ؟ أو أنّ "توفيق الزيدي" لم يُعمّم مقصده وإنّما حصر تطبيقاته على مادة محدودة ؟ وبالفعل بالرجوع إلى صلب الكتاب تلفي مادته محدودة في الزمان والمكان[70].

---

[67] انظر مولاي علي بوخاتم ، الدرس السيميائي المغاربي ، ص 3.

[68] انظر شعيب حليفي ، الخطاب النقدي المغربي- الهوية و الأفق – تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، ص 133.

[69] انظر توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984م، ص 10.

[70] انظر محمود الربيعي، عرض كتاب أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزيدي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، مجلد 4، ع 3، 1984 م، ص 217.

إنّ "توفيق الزيدي" على غرار النقاد الآخرين يُشيد بضرورة الاستزادة من حصيلة ما جادت به أنامل النقاد الغربيين للانفتاح على الدراسات العالمية، وهو مسعى يُثري المكتبة العربية النقدية ، إذ تواصلت الترجمة لنصوص كبار النقاد الغربيين، فَيَضرب " الزيدي"لذلك مَثَلا فمجلة الثقافة الجديدة المغربية خَصّصت عددا كاملا سنة 1978م لترجمة ما جادت به قرائح كلٌ من "تودوروف" و"رولان بارت"و"قولدمان"، و غيرهم من فطاحل النقاد الغربيين، مما يُساهِم في تَمحيص الإجراءات النقدية التي يَستَلزمها النص الأدبي العربي[71].

إذ عملية النقد أو القراءة تَخضَع إلى تجميع علائقي بين النظرية، و المصطلح، والمنهج، والتطبيق وهي مستويات تتكامل، إذ تغيب النظرية العربية النقدية ذات المنحى اللساني أمام الدّفق النظري الغربي في النقد العربي على حَدّ رؤى "توفيق الزيدي"، وإذ ذاك يُطلق أحكاما على اللغة العربية لا تخلو من غرابة، فكيف يمكن القول بأنّ العربية لاتعتمد الطبقات الصوتية ؟ وهل طبقة الصوت في الجملة الإستفهامية مثلا هي طبقة الصوت في الجملة الخبرية ؟ فَيطرح "الربيعي" حيرته تاركا الإجابة للمختصين من علماء اللغة[72]، ليَستثني "الزيدي" مجهودات بعض النقاد العرب الذين انبَرَوا لدراسة الموروث اللساني النقدي العربي بما في ذلك الناقد التونسي"عبد السلام المسدي"، إذ عُني بقراءة أسلوبية للبلاغة القديمة، ولي حديث عن هذا الناقد الفذ في السطور القليلة القادمة، إذ تجد "الزيدي" يقتبس من "عبد السلام المسدي" "لا الكلام فحسب بل الأقواس والأسهم وأنصاف الدوائر، وما إلى ذلك ممّا ولع به البنيويون"[73].

لِيَدُقَّ بعد ذلك مفهوم المصطلح ناقوس الخطر في الدراسات النقدية العربية، إذ يَتَمَيّز بالشيوع و عدم الدّقة، إذ تَجد الناقد الواحد تَختَلط لديه عدة مصطلحات لمعنى واحد، هذا ما يُعرقِلُ إنتشار النموذج اللساني النقدي، ضِف إلى ذلك استيراد المصطلحات الأجنبية و الاكتفاء بتعريبها دون ترجمتها، فتظلّ بذلك طاقة التوليد والإنتاج لدى النقاد العرب تكاد تكون منعدمة، إذ "أكّد النقاد العرب على جدلية العلاقة بين المنهج و المصطلح، إذ يُحَدّد المنهج المصطلح و يُؤَطّره، ويُؤَكّد المصطلح المنهج و يُوضحه، فإذا لم يَكن المصطلح واضحا يَتَأثّر المنهج بالتّأكيد ويُسَبّب مشاكل في الإستيعاب، وصعوبة في تَلَقي المادة لدى القارئ"[74].

---

[71] أنظر توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 30-31.

[72] أنظر محمود الربيعي، عرض كتاب أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزيدي، ص 218.

[73] المرجع نفسه، ص 218.

[74] زبيدة القاضي(دكتورة بجامعة حلب- سوريا -)، النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر،2006 م، ص66- 68.

لِيُطِلّ التطبيق بعد ذلك رافعا راية التبعيّة المُشَوّهة، إذ تَجد النقاد العرب يَستَلهِمون المبادئ العامة للمناهج الغربية و التصرف فيها دونما أيّ ضوابط، إذ لا يَرُدّون الفروع إلى أصولها ولايَتَعَمّقون في جوهرها، إذ لايَكتفون باستنطاق النص و الإنطلاق من مبناه للوصول إلى معناه، أو تفكيكه ثم تركيبه، أو استغلال جهاز التواصل بوظائفه الستّ، ما يَجعل النقد اللساني العربي يَتّسم بالسطحية، فلا تجد تَخَصّصا نقديا إنّما خلطا منهجيا تُعانيه الوتيرة اللسانية النقدية العربية، ومما لاريب فيه حاجة النقد اللساني العربي إلى الرؤية الشمولية النقدية و الإطاحة بالتّمذهب لأنه دلالة على التطرف الفكري، "توفيق الزيدي"يَرُدّ كُلّ ذلك إلى ضعف ثقافة الناقد اللسانية وارتحالِه من منهج لآخر، مكتفيا بالأخذ دون العطاء، وإنّ"الزيدي"كما سلف الذكر لِيُشيد بنقاد عرب مازالو يَحملون شعلة إنقاذ النقد العربي بمجهودات وقراءات تُسَلِّط الضوء على الموروث النقدي العربي لتعصير مفاهيمه ومصطلحاته حتى يَتوازى ونظيره الغربي[75].

إذ لامس "عبد السلام المسدي"نقاط احتكاك النقد العربي بالنقد الغربي، وحاول ما أمكن أن يُعيد للموروث النقدي العربي مَجدَه، وكما هو معروف في ميدان الطّب لإيجاد الدواء لا بُدّ من معرفة الداء، إذ وَجد أنّ الدراسات النقدية العربية الحديثة بَقِيَت سجينة الأخذ مَحظورا عليها العطاء، وذلك لإفتقارها إلى بُعدَين : بعد نقدي و بعد أصولي، إذ يَتجلى انعدام البعد النقدي من خلال غلبة المناحي المذهبية في التيّارات النقدية الحديثة، فَيَرُدّ"عبد السلام المسدي"ذلك إلى الإفراز العقائدي، إذ تُشَلّ به الرؤية الفردية الواضحة، فيتحرّج الناقد تَجاوُز الحدود و بذلك تُكبَح الطاقات الإبداعية بلجام الإيديولوجيا، أمّا انعدام البعد الأصولي، وهو ما أشار إليه"توفيق الزيدي" آنفا إذ يَكتَفي النقاد القراء المُحدَثون بالفروع دون إرجاعها إلى أصولها، وأكبر حاجز آثم كما يَقول"عبد السلام المسدي" يَطغى على تاريخ الفكر العربي هو الذي قام بين الفلسفة و النقد الأدبي،فترى النقاد العرب لا يَعون وُجود أصولية الأدب و النقد، بل و لِفلسفة المناهج، فتراهم يَتَشَدّقون فتات الموروث النقدي العربي، ما نجم عنه قِصَر النظر الأصولي الإبستيمولوجي، فكان من البديهي أن تُرَجَّح كفة الأخذ على كفة العطاء[76].

[75] أنظر توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 156-157- 158.
[76] أنظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 18-19.

فإذا كان ولابدّ من التبعية فلِم لا تكون تبعية في المنهجية وليس في الحصيلة، لِمَ لايَتمذهب النقاد العرب مذهب الغربيين في اتخاذ العلوم الإنسانية ولاسِيَمَا الفلسفة منطَلَقا للوصول إلى إجراءات نقدية قائمة على المنطق؟ لِمَ يَجنَح النقاد العرب للتقليد دون الإلتفات إلى التّقاليد؟ هي أسئلة لا تَنتظر الإجابة بقدر ما تنتظر تطبيقا فعليا.

ليبيا بين الحشمة والتطلع المعرفي :

الطيب علي الشريف : قضية الطبع والتطبع :

ليبيا أيضا على غرار دول المغرب العربي تُواكِب المسيرة الثقافية الأدبية العالمية، وإن كان ذلك بشيء من الحِشمة، إذ يَغلُب عليها دور التلمَذة، ولا سيما للمدّ الثقافي المشرقي، ومصر خصوصا، إذ تُعَدّ المنفَذ الأوّل و الأهم لِرُوّاد الثقافة والأدب في ليبيا منذ القدم حسبما يورِدُه "الطيّب علي الشّريف"[77]، لِيَفتَح النقد الليبي عينيه في الآونة الأخيرة على المذاهب الأدبية النقدية الغربية التي اكتسحت الساحة النقدية العربية، فتعدّدت مناهجه وكذا الرّؤى النقدية للنقاد الليبيين، ذلك وإنّ غلبة الطّبع على التّطبّع كان سِمَتَهُم البارزة، إذ ظلّت قراءاتهم قائمة على الذاتية والتّأثريّة، وإن كان ذلك لا يَنفي وُجودَ بَصيصٍ لِنقد ليبي رفيع، والذي شَمِل الرواية والمسرحية[78].

حسين الأشلم : النقد الليبي بين التوسط والإعتدال :

ما يجب التّأكيد عليه هنا أنّ النقد الليبي لم تُرسَم ملامحُ مشرِقة له كُلّ الإشراق، إذ النّقاد الليبيون في العهد القريب فقط استطاعوا اختراق المُؤَسّسات الأكاديمية، لِيَلجوا عالم الصحافة حتى تُعرَف مكامنهم النقدية، وتواصل ذلك مع شبكة الأنترنيت في قراءات متعدّدة و مشتَرَكة لنصوص روائية، لِيَقفز النقاد الأكادميون بذلك خارج أسوار الجامعة في محاوَلةٍ لِتأصيل المرجعية الثقافية عبر التلاقح مع النّقدَين الصحافي والإحترافي، فخطوا خطوات واسعة لِتَحقيق جدليّة الرؤية والمنهج في الخطاب النقدي الروائي الليبي[79]، إذ ظَلّ النقد الليبي، أو بالأحرى النقد العربي لسنوات عدّة مُتَحَمّسا للمناهج النقدية الأوروبية، فكانت الممارسات الأولى لا تعدو كونَها تلقّيا، أو أخذا لا يَسمَح بالمناقشة، فكانت الدراسات فَجّة غيرمُستَوعَبَة تفتَقِد إلى المرونة، إذ طُبِّقَت المبادئ

[77] أنظر الطيب علي الشريف، النقد الأدبي في ليبيا -المسيرة و التوجهات – تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقدي الدولي الحادي عشر، ص13.

[78] أنظر المرجع نفسه ، ص 17.

[79] أنظر حسن الأشلم ، جدلية الرؤية والمنهج – قراءة في نقد الرواية الليبية – تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ص 64.

والمصطلحات الغربية كما هي على النصوص العربية ظنّا منهم أنّ الأدب يُمكِن أن يَتحوّل إلى علم صارم، مما أدّى إلى التباس الخطاب النقدي لدى المتلقي، وهو ما تجلى في النقد المضموني الإيديولوجي، وكذا النقد البنائي الشكلاني النصي لِتَغيب معه الدلالة، فغُرِّبَ النص عن متلقيه، لِتَرتفع بعد ذلك أصوات نقدية جديدة حاولت الوصول إلى نوع من التّوازن في النص، إذ يقول "حسن الأشلم" أنّ هذه الأصوات بَحَثَت ولازال عن البؤرة الجمالية و ذلك في تَوَسّط واعتدال لاستكناه و اكتشاف أسرار النص و عالمه الدّاخلي، لِتَتَصَدّر الأعمال السردية قائمة الخطاب النقدي، و ذلك لميزتها في استحضار شخصية الناقد وثقافته، إذ يَتطَلّب تحليل هذه الأعمال السردية وَ لا سيما الرواية مناهج متعدّدة لِتَعَقّدها وزِئبَقِيّة إجراءاتها، بل تتطلّب دمج المناهج المختلفة في دراسة واحدة ما يُكسبها مرونة، وهو ما تَمَيّز به هذا التّيار النقدي الجديد، أو بالأحرى القراءة الجديدة، فالرواية مُلتَقى النصوص أو ما يُسَمّى تناصّا، وهكذا تَحوّل النقد إلى أداة للبحث عن عناصر الجمال و التّألّق في النص، قراءة مفتوحة، ودعوة لاكتشاف خفايا النص، و كنوزه نقدا إبداعيا بحق"[80].

حاول النقاد الليبيون تجاوز مرحلة الإنبهار بالآخر الغربي وإرساء لَبِنَة نقدية ليبية من خلال عمل نقدي جماعي، وهو ما تَجَسّد من خلال ما عُرِف بالجماعة السيميائية حسبما يَذكُر"حسن الأشلم" وذلك في مدينة "بنغازي" الليبية، لكنّ هذه الجماعة حتى الآونة الأخيرة تعيش مرحلة الشفاهية، إذ لم تُجَسّد هذه الأعمال في قراطيس يُبدونَها على الملأ، مُتَذَرّعة بأنّها ما تزال في إطار التّشَكّل و التطوّر في غيابٍ للمنجز النقدي، وكذا إقصاء المنجزات الصحفية والأكاديمية، واعتبار النص الغربي من البديهيات التي لا تَقبل الجدل أو النّقض، وفي هذا الإطار يُحاوِل الدارس"حسن الأشلم" مسك الحبل من وسطه؛ إذ إرساء حركة نقدية ليبية تتطلّب تجاوز مرحلة الإنبهار، والدّخول في إطار الواقعية النقدية، و الإحترافية حتى يَكون هناك توازن بين قطبي الرؤية و المنهج وهذا التجاوز لا يُمكن أن يَتِمّ في وقت قريب من دون التخلّص من عُقَد محاكاة المحاكاة، وغياب لغة التواصل، وإقصاء النقد الإنطباعي، و اجتزاء النص النقدي الحداثي من سياقه لخدمة القراءة الأدبية الضيّقة، كُلّ ذلك كفيل بإدخال هذا النقد في "قراءة القراءة" عوضا عن "محاكاة المحاكاة"، وبالتالي تأصيل هذه القراءة في الموروث النقدي و التراث السردي، فالإحترافية كما يقول "حسن

[80] أنظر المرجع نفسه ، ص 56.

الأشلم" تُرَكّز على معضلة المنهج من خلال التّأكيد على عدم اعتبار ماضي الأنا خطأ كُلّه والحاضر الأخَر ليس صوابا كله على أنّ عنصر الرؤية حاضر بقوة من خلال البحث عن ملامح العمل الجماعي في هذه الممارسات النقدية الإحترافية التي تَظهر في صدق النوايا و التّوَجّهات، لكن رغم ذلك فزاويتا الإنبهار و الإقصاء تَظَلاّن لصيقَتَين بهذه الممارسات، ما أدّى إلى تأجيل إعلان حضور جدلية الرؤية و المنهج في المشهد النقدي الليبي[81].

فإذا كان النقد في المغرب العربي مُتَطَلّعا للإحتكاك بنظيره الغربي و الاستزادة من تجربة الآخر، أفلا يكون ذلك مُحَفّزا لاستنطاق النص الأدبي العربي، و تحليل مكامنه من خلال دمج معطيات الآخر مع الموروث النقدي العربي؟، بل حتى إلى تجاوز الآخر في محاولة لِتَأصيل النقد العربي فيُماثل بذلك صِنوَه الغربي؟ هذا ما سأستَشِفُّه في المبحث الثاني المُتَمركِز حول الأبعاد النقدية التي انتهجها نقّاد المغرب العربي في استكناه خبايا النصوص الأدبية العربية.

[81] انظر المرجع السابق ، ص 63 -64.

ثانيا : أبعاد الفعل القرائي عند نقاد المغرب العربي

النقد الجزائري ومواكبته التجديد :

- عبد الملك مرتاض ومرونته في تطبيق الإجراءات النقدية .
- عبد القادر فيدوح والنص الأدبي الجزائري .
- حسين خمري : آلية التناص .
- حبيب مونسي : قراءة القراءة .
- محمد بلوحي : محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

النقد المغربي وتصدره الطليعة القرائية العربية :

- حميد لحميداني : مواكبة القراءة النقدية المعاصرة .
- سعيد يقطين : آليات قراءة الرواية الجديدة .
- محمدمفتاح : في خضمّ ترسانة الإجراءات السيميائية .
- محمد برادة : التطور بين الرواية العربية والكتابات النقدية .
- عبد الفتاح كيليطو : متعة قراءة النصوص الكلاسيكية .
- عبد المجيد نوسي : أبعاد التشاكل السيميائي .
- الطائع الحداوي : مراحل القراءة .
- عبد الرحيم علام : فوضى الروايات العربية بين أصالة ومعاصرة .
- إدريس بلمليح : القارئ بين التأثير والتّأثر .
- محمد خطابي : كيفية إنسجام الخطاب الشعري .
- رشيد بنحدو : أهمية القراءة النقدية .
- عبد الرحمن تبرماسين : أبعاد القراءة النقدية .

أبعاد القراءة اللسانية والأسلوبية في خضمّ النقد التونسي :

- عبد السلام المسدي والبديل الألسني .
- توفيق الزيدي والأثر الألسني في النقد العربي الحديث .
- توفيق بكار ومحاولة تطوير الأدب التونسي .

حصيلة استشراف النقد الليبي للتجديد القرائي الأدبي :

- صالح الهويدي وحاجة النقد العربي للوافد الغربي .
- الطيب علي الشريف ومأزق القراءة الذاتية .
- طاهر محمد بن طاهر وعشوائية إستخدام المنهج .

ثانيا:أبعاد الفعل القرائي عند نقاد المغرب العربي

انفتاح نقاد المغرب العربي على نظرية القراءة وما أردفها من دراسات النقاد الغرب، التي أقامت دنيا الأدب والنقد وأقعدها على ضرورة تجديد وتطوير الإجراءات النقدية حتى تواكب الوتيرة النامية للنصوص الأدبية المعاصرة، ما جعلهم لا يَستَنكِفون عن أن يكونوا قراء و نقادا لهم حظّهم أيضا في دراسة النصوص الأدبية واتّخاذ الإجراءات النقدية الملائمة للثقافة العربية ونصوصها الأدبية.

إذ "لم تَغفَل حركة النقد المغاربية على مسايرة هذا التقاطع والتطور الحاصل في تقييم الأعمال الأدبية،فَتَقَدّم الباحثون المغاربة يُشاركون في تشييد هذا البنيان الجديد، وظهرت عندهم حركة جادة، جَهدت وجاهدت لتنهض بالأدب والنقد، ترتدي خصائص هذا التحول وألوانه.هذه الحركة المتوثّبة النشيطة لم ترض بالموروث من الأحكام الانطباعية النقدية ولا بالقراءة العابرة الفوقية، بل راحت تعكف على دراسة الأعمال الأدبية في تَأنٍّ وصبر وجلد، مُستَهدين في دراستها بمقاييس جديدة في النقد، ومضت في طريقها نشيطة حتى أفرزت أعلاما ونقّادا جادّين في ساحة النقد العربي المعاصر..."[82]، إذ التطبيق التقني ضرورة في السياق التاريخي لحركة النقد العربي الحديث اقتضاها تطوير الأدوات المفهومية للنقد، ما أدى إلى مفارقة في التجربة النقدية العربية التي تسعى إلى تمييز خطابها، وبخاصة الروائي بصياغة لغة جديدة تتمتع بقوة الإحالة اللامباشرة في محاولة لتجاوز مرحلة محاكاة الأدب الغربي، وإن كان واقع القراءة العربية يشير إلى أنّ التجاوز يقع على التطبيق التقني لا على مرحلة الأخذ من الآخر[83].

النقد الجزائري ومواكبته التجديد :

عبد الملك مرتاض ومرونته في تطبيق الإجراءات النقدية .

يتساءل "عبد الملك مرتاض" عن إمكانية وجود نقد عربي معاصر يَرقى إلى مستوى النظرية، و له وزنه على الساحة النقدية العالمية، ليُجيب بدوره مُقِرًّا بوجود نقاد عرب كبار معاصرين لكن ذلك لم يَشفَع لهم بالضرورة لإنتاج نقد عربي قُحّ، رغم تَألُّقهم وإلمامهم بالمذاهب النقدية العالمية، والتّقرير في شأن خلفيّاتها المعرفية بكفاءة، وبالمقابل يُشيدُ "عبد الملك مرتاض"

[82] مولاي علي بوخاتم ، الدرس السيميا ني المغاربي، ص 3.
[83] انظر يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 40.

بقدماء العرب الذين أنشأوا نظريّات نقدية رصينة تتعلّق بعمودية الشّعر، ونظرية اللفظ والمعنى، كما هو الحال في كتاب "عيار الشعر" لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، و"المرزوقي" في مقدّمة شرح كتاب حماسة "أبي تمام"، ومسألة القديم والجديد كما أثارها "ابن قتيبة" في مقدّمة كتابه "الشعر والشعراء" و"ابن سلام الجمحي" في "طبقات فحول الشعراء"...ومسألة النّظم كما نَظّر لها "عبد القاهر الجرجاني"، وغيرهم كثير، إذ استطاع هؤلاء الجهابذة أن يُنشِؤوا مدرسة نقدية عربية أصيلة أسمعت الخلائق بوظيفتها الفكرية والجمالية، إلى حدّ أنّ الموسوعة العالمية تعترف بعبقريّتها وأصالتها من خلال الحديث عن "ابن قتيبة" خصوصا، فيَتساءل"مرتاض" إذا استطاع أحفادهم أن يَأتو شيئا من ذلك فَيُجاوِزوا التّقليد إلى التّجديد؟ إذ لا يَرى "عبد الملك مرتاض" في تنظير النقاد العرب المعاصرين إلاّ اجترارا للنّظريّات النقدية الغربية، فيَدعو "مرتاض" إلى ضرورة إعادة المجد للتّنظير العربي النّقدي، ولكن كيف؟ ومتى؟[84].

حاول "عبد الملك مرتاض" على غرار نقاد المغرب العربي أن يَكتُب إسمه بحروف من ذهب، حتى يَسطع نجمه على الساحة النقدية العربية، من خلال ما جادت به قريحته النقدية تنظيرا وتطبيقا، بما في ذلك مؤَلّفه "في نظرية النقد: متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرةورصد لنظرياتها" وهو ما اقتَطَفتُ منه المقطع السالف، إذ حاول من خلال مُؤَلّفه هذا توضيح ماهية النقد، فتابع الوتيرة التي سارت عليها المدارس النقدية المعاصرة، والتي غَيّرت من وظيفة النقد وَحَدّت من غُلُوّ أحكامه القيمية متجلّية بِحُلّة القراءات المعاصرة، التي تحاول التّنقيب عن مكامن النصوص الأدبية والكشف عن خفاياها.لِيَلِج بذلك "عبد الملك مرتاض"عالم التنظير، فَتَجده فَينَةً يُنَظّر و أخرى يُطَبّق مُسايَرة للدراسات التحليلية المعاصرة و التي تَمزِج بين التنظير والتطبيق كما سلف الذّكر، فَتَجِد له مُؤَلّفات عِدّة بما في ذلك مُؤَلّفه "في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد"[85]، وخوضه في عالم الرواية يُفضي به بالضرورة إلى الغوص في عالم القصة، إذ خَصّص مؤَلّفا عن القصة الجزائرية المعاصرة[86]، وغيرها كثير من المُؤَلّفات التي لا تَحضُرُني الساعة.

"عبد الملك مرتاض" في تطبيقاته أكثر مرونة منها في التنظير، إذ تجد تطبيقاته مُفعَمَة بالاكتشاف الشخصي، إذ تُلفيه كما العالِم الكيميائي يَخلِط هذا المزيج بذاك حتى يَحصُل على

[84] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد – متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها - ص 18 وما بعدها.
[85] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-عالم المعرفة، الكويت،1998م.
[86] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران(الجزائر) ، ط 4 ، 2007م.

التّفاعل المُناسِب و المُلائِم لِتَجرِبَتِه، فكذلك "مرتاض" تجده يُحاوِل أقلَمَة النّظريّات و الإجراءات النقدية الغربية و ما جادت به قرائح النقاد العرب القدامى لِيَستَميز لِنفسه إجراءات ومفاهيم خاصة.

إذ تُلفي مُؤَلّفه "شعرية القصيدة : قصيدة القراءة تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية" يُطَبّق منهجا سيميائيا مُرَكّبا على هذه القصيدة لعبد العزيز المقالح، فتَجِدُه يَنتَقي لنفسه فرعا من فروع التّشاكل السيميائي قائم على الانتشارية والانحصارية، إذ يرى أنّ كلّ عنصر إلاّ و يَقوم على هذين المفهومين، مثال ذلك مُقَوّمَي:المنفى – إحترقت، يُجسّدان تشاكلا معنويا على سبيل الإنتشارية في كلّ منهما، كما يجوز أن يَكون التّشاكل بقراءة أخرى قائِما على انحصارية كلّ منهما[87]، وغيرها من المفاهيم التي اختَصّ بها هذا الناقد الفذ.

وتحليل "مرتاض" للنصوص الشعرية لم يَمنعه من تحليل الرواية، وذلك من خلال مؤَلّفه "تحليل الخطاب السردي : معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" "، إذ يُقِرّ بضرورة التحليل النقدي المركّب، وهذا مسَايَرَة لِتَعقّد الرواية، إذ يَصطلح عليها بأنّها عالَم بدونما حدود، وأفق بلانهاية، وبذلك لا يمكن لمنهج قائم على أحادية الرؤية والأدوات والإجراءات أن يَستوفيه حقّه[88].

ذلك وإنّ "مرتاض" أبى إلاّ أن يَدخُل عالَم التّأويل القرآني، إذ حاول أن يُطَبّق تحليلا سيميائيا مركّبا لسورة الرحمن، فيرى أن لاأحقّية لأيّ قارئ مسلم بإسم القارئ الناقد إذا لم يَلِج عالم التأويل القرآني، وتراه يَتَهَتّك بمن يدّعي خوفه من تحريف القرآن الكريم إذا أخضعه للدراسة، لأنّ العالِم عليه أن يَجتهد فإذا أصاب فله أجران وإن أخطأ فله أجر الإجتهاد[89].مكتفية بهذه النقاط حول الفعل القرائي لدى "عبد الملك مرتاض" في هذا الفصل على أَمَل أن أُقَدّم بعض أعماله القرائية كأنموذج في الفصل الثالث بشيء من التفصيل.

☙ عبد القادر فيدوح والنص الأدبي الجزائري .

ليشغَل النص الأدبي الجزائري إهتمامات ناقد جزائري آخر "عبد القادر فيدوح"، الذي لايدعي أنّ دراسته أول دراسة تتناول الشعر الجزائري، لكن بالمقابل يزعم أنّ دراسته تتصدرالدراسات التي

[87] أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية - ص 45.
[88] أنظر عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" - ص 9.
[89] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر، 2001م.

تتناول الشعر الجزائري المعاصر بإجراءات قرائية حداثية، إذ يُشكّل كتاب "دلائلية النص الأدبي" تجربته الأولى في محاولة لإثارة الصمت المحبوك حول الإبداع الجزائري، على أنّ "عبد القادر فيدوح" وبعد تحليله للنص الأدبي عبر آليات السيميائية التأويلية ألفاها مغامرة تعمل على تتبع الحركية التركيبية واتساع فضائها الإشاري، فتحول درسه من تحليل الكتابة إلى كتابة إبداع مستمر، وخلق لاَحِق لنص سابق، وما ذلك إلاّ لإلحاحه على طرح السؤال وعدم التقوقع على رؤى واحدة[90] إذ " عندما تنصهر اللغة يتم توليد المعنى، وعندما يُوَلّد المعنى تنصهر الرؤيا"[91].

يرى "عبد القادر فيدوح" أنّ الخطاب الشعري الجزائري جُلُّه نص جاهز يتسلّط عليه الحكم البرهاني، على أنّ الحركة الإبداعية الفاعلة هي التي تخلق علاقة حميمية مع القارئ، حيث يلفي هذا الأخير ثغرات بين ثنايا النص تسمح لإنفتاحه على تعدد القراءات والتأويلات، من ثمة يجد " عبد القادر فيدوح" لنفسه عذرا لإنتقائه قصائد شعرية جزائرية بعينها دون قصائد أخرى لِما وجد في طياتها ما سمح له بتطبيق إجراءات سيميائية تضيئ جوانب جمالية لهذه النصوص الشعرية[92].

إذ " هناك علامات تحكم نظام النص وهي متضمنة أيضا لمكونات أساسية – مكونات دلالية – يمكن اعتبارها كعلامات أيقونية تُسهِم في معرفتنا بمضامين النص بما تقيمه من علاقات تعارض، أو تقابل أو تطابق، ولا يمكننا التعرف على هذه – العلامات- إلاّ بواسطة المؤوِّل المباشرة الذي يقوم برصدها، والمؤوِّل الدينامي الذي يدخل في سياق معرفتنا بالواقع ويضفي على العلامات معانيها، أمّا المؤوِّل النهائي فهو الذي يعمل على مقاربة النص والكشف عن رموزه الباطنية"[93].

يرى "عبد القادر فيدوح" من خلال مقاربة النص الشعري الجزائري المعاصر أنّ المخيلة الشعرية لم تستوعب فنيات الأسطورة، فظَلّ تعامل الشعر الجزائري مع الأسطورة تعاملا سطحيا وباهتا، فلم يلامس العمق الجوهري لكينونتها، ما جعل محاولاتهم الإقتباس من الأسطورة مجرد استعارة، دون أن تكون امتدادا رؤيويا ومعرفيا تضيف إلى النص أبعادا جمالية ودلالية تُسهِم في تحقيق بعث الحياة[94].

---

[90] أنظر عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ص 2 .

[91] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل – مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة- ديوان المطبوعات الجامعية، وهران (الجزائر)، ص 98 .

[92] أنظر المرجع نفسه ، ص 4 – 5 .

[93] المرجع نفسه ، ص 90.

[94] أنظر المرجعالسابق ، ص 122.

ﷺ حسين خمري : آلية التناص .

وُلوجُ عالَم النقد لم يَمنع باحثين ودارسين جزائريين من أن ينالوا حظّا في قراءاتٍ لا يُستهان بها، بما في ذلك "حسين خمري" إذ تَجده في مؤَلّفه "فضاء المُتَخيَّل" مُسلّطا الضوء على التناص بوصفه أداة إجرائية ضخمةو"عنوانا للبحث والتّدقيق فاكتسح الرواية الجديدة باعتبارها شكلا من أشكال البحث، وهذا ما جعل منها جنسا أدبيا نُخبَويّا "[95].

و ما إختيار "حسين خمري" لرواية "معركة الزقاق" للروائي الجزائري "رشيد بوجدرة" في مقاربته القائمة على أداة التناص إلاّ لأنّ السمة التركيبية التناصية هي الغالبة عليها، هي رواية تقليدية غُيِّبَت فيها المغامرة والعقدة والصراع، إذ المغامرة الوحيدة التي يعيشها القارئ هي مغامرة الكتابة، فلا تَجد في فضاء هذه الرواية إلاّ رموزا تاريخية ونصوصا تداولتها وقيلت من حولها، وما على القارئ إلاّ تأمّلها واستقراء دلالاتها، ودور الروائي هنا لايَقتَصرعلى تنظير النصوص وترجمتها، إنّما يَتّخذ ذلك مطيّة واستراتيجية لتفجير المسكوت عنه فيها، لِيطرَح "حسين خمري" تساؤله :من أين يبدأ؟ و ما البوابة التي يَلِجها في البداية لِيَصل إلى سرّ الإشكالية التي هو بصدد البحث فيها ؟ هي مقاربة كما يقول "حسين خمري" تطمح إلى تحليل السمة البارزة في هذه الرواية، ويُؤَكّد هنا على ضرورة الإلمام بنظريات الإستقبال والتحليل السيميائي، إذ تساءل كيف تكون البداية؟ سؤال لا يَعكس قضية بلاغية ولكنّها قضية إبستيمولوجية معرفية[96].

إذا كان النص الأدبي لا يَتَمظهر إلاّ بعنوانه، فيشغل هذا الأخير بداية التحليل، إذ يتمرأى العنوان "معركة الزقاق" حسب "حسين خمري" داخل سياقين:

الأوّل : السياق التاريخي متجسّدا في معركة خليج الزقاق الذي كان "طارق بن زياد"صانع أحداثها.

وأمّا السياق الثاني: فهو السياق الروائي التّخييلي ذو النسق السردي؛ وهو المعركة التي تتحدّث عنها الرواية والتي قادتها نساء قسنطينة الملتحفات.

ومن منظور سيميائي وَوفق نظام التّناص تأخذ رواية "معركة الزقاق" بنهج الرواية الجديدة، فتعمل على إعادة كتابة بعض النصوص بحرفيتها، وذلك من ملامح الرواية الجديدة باعتبارها قراءة وكتابة في نفس الوقت، إضافة إلى احتواء هذه الرواية على كلمات مثل :

[95] حسين خمري ، فضاء المتخيل ، ص 105.
[96] انظر المرجع نفسه،ص 106-107-108 .

الحروف، الجروح، الكلمات، الآيات، وكلها تُمَثّل أفكار المضامين التي تناولتها الرواية، وما ذلك إلاّ ملمح آخر من ملامح الرواية الجديدة، ليستميز "حسين خمري" مستويات التناص بانضوائها في المستوى التاريخي، والمستوى اللغوي، والمستوى المعرفي، وكذا المستوى الجمالي، وكلّ منها إنّما يُجَسّد جانبا في قراءة "معركة الزقاق" و تتجلى أهمّيّة هذه المستويات في ربطها بالبنية الكليّة للنص الروائي، فالمستوى التاريخي يَتجلى أساسا بعزل النص التاريخي عن الأنساق الإجتماعية وجعل السببية الجمالية هي التي تتحكم فيه لا المنطقية، وما تحويل النص التاريخي إلى نص روائي وتفكيكه ونقده إلاّ لإزاحة الغشاء عن المناطق المظلمة منه والكشف عن المسكوت عنه، ومما لاشكّ فيه أن يَشغل المستوى اللغوي فرعا من فروع التحليل إذ الرواية كباقي أنواع الخطاب الأدبي إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، وهو وقوف على مزية اللغة بالمفهوم السيميائي والتي تمنح الروائي حرّيّة التعبير والإنتقال بين الرموز الثقافية المختلفة، وأمّا المستوى المعرفي فجديد على الرواية العربية كاستخدام الأرقام والمعادَلات وإن أكسَبت الرواية جفاء فإنّها تُشَكّل جزءً من ذكريات البطل في الرواية، بذلك يُشَكّل هذا المستوى جزءً هامّا من المستوى التّاريخي، لِيَغدو المستوى الجمالي حديثا عن اللوحات الفنية ورونق الألوان ودلالاتها[97].

لِتَشغل رواية "صوت الكهف"للأديب الناقد "عبد الملك مرتاض"[98] حيّزا لا يُستَهان به في مُؤَلّف "حسين خمري" "فضاء المتَخيَّل"، واختياره لهذه الرواية إنّما لإتّخاذها مسارا مزدَوجا هي الأخرى كونَها كتابة وقراءة للتراث الروائي العربي، إذ تُحيل على مجمل قراءات الكتّاب من "الطيب صالح" إلى "رشيد بو جدرة"، وقد اتّخذ "حسين خمري" مسارا لقراءته وذلك من أصغر الوحدات أو العلامات وُصولا إلى البنية الكلية التي تَحكم هذه الرواية مع مراعاة خصائص النُّظُم وقِيَمَه التّعبيرية، وطرائق تُشكّل المضامين الروائية جاعلا المقاربة السيميائية نهجا لقراءته، إذ كان منطَلقُه تحليل نظام الأشياء الذي لم يخرج عن إطار الثنائيات تِبَعا لطبيعة الصراع في الرواية بين فئتين : غريبة ومحلّية، فكان هذا النظام ماثلا في الأشياء و الأمكنة ما جعله يُمَثّل نظاما علاميا سيميائيا متكاملا، فلا دلالة لأيّ علامة دون اقترانها بالبناء الكلي .

فكان منطلق "حسين خمري" من العنوان"صوت الكهف"؛ إذ ورود "صوت" إسما نكرة جعله يَتّخذ سياقات عديدة ومصادرمتعدّدة، أمّا العنصر الثاني"الكهف"معرّف ب"ال" لأنّه دائما في

[97] انظر المرجع السابق ، ص 114 وما بعدها.
[98] انظر عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، دار الحداثة ، بيروت ، 1986 م .

نفس السياق وله وظيفة معيّنة في كلّ السياقات التي يَرِد فيها مبدئيا، فالصوت يَتّخذ دلالات كثيرة منها "صوت الضمير"و"الكهف" كذلك له دلالات دينية والمغزى منها البعث بعد الموت وهو ما حصل مع أهل القرية في الرواية، إذ استيقضوا من سُباتهم لِيُثبّطوا العدوان الغاشم ويُحَرّروا أرضهم من قبضة المستعمر، أمّا عن الضمير الذي طغى على هذه الرواية ضمير الغائب "هو" ما يُؤَكّد سلطة الآخر وعنجهيته، أمّا استعمال الكاتب لعنصر"الصوت" بدل "الإنسان"هو استعمال للجزء بدل الكل، أو الدال بدل المدلول إمعانا منه في الإحتقار، والتّأفّف من ذكر المدلول وهو المستعمر، لِيَحتَلّ ضمير "الأنت" الصدارة بعدها وهو ما يَدُلّ على المقاومة والكفاح، ورواية "صوت الكهف" هي الأخرى كما الرواية الجديدة تَتّخذ لنفسها كلمات رموزا تُشَكّل بنية الرواية مثل:الطهر، الرمز، القيمة، التحرير، الثورة، بذلك التحم الصوت الذي عُدّ المُحَرّض، أمّا "الكهف" عُدّ مكانا للعصيان و التّمرّد، ما أشعل فتيل الثورة، لِيَشهد "حسين خمري" تواتر وظيفتي "الكهف" و"الصوت" من خلال الكلمات المضامينية المُوَلّدة للمعاني التي تصُبّ في العنوان، والحال نفسها مع ثنائيات مثل:العقد والحقد، المرآة والخنجر، إذ ارتفع مُقَوّم العقد من مجرّد اداة للزينة إلى رمز للحرية وإثبات الهوية الجزائرية، وكذلك الحال مع المرآة، وإن كانت هذه الأخيرة تَعكس مرحة من مراحل تاريخ الجزائر الجريحة، أمّا مقومي الحقد والخنجر فمغزاهما واحد، وهو نبذ المستعمِر واشتطاط الجزائريين غيظا لقهره فلم يجدوا سبيلا إلاّ الدّفاع عن الكرامة بالسلاح فما يُؤخَذ بالقوة لايُستَرجَع إلاّ بالقوة، أمّا ما يُلاحظه "حسين خمري" في رواية"صوت الكهف"لعبد الملك مرتاض استفادة هذا الكاتب الناقد مماّ جَدّ في الرواية العالمية المعاصرة باتّخاذه ضمير"الأنت" في محاولة لمخاطبة المتلقي القارئ و إدماجه في عالَم الرواية، ومن جهة أخرى تَبرُز البنية الأسطورية في رواية"صوت الكهف" بشكلٍ واضح، ومرَدّ ذلك إهتمام "عبد الملك مرتاض"بدراسة الفلكلور والأدب الشعبي والشفوي، فتراه يُجَسّده في الشخوص والأماكن والأحداث مُستَندا في ذلك على دراسات كلّ من "غريماس"و الوظائف الواحد والثلاثون التي استنّها "فلاديمير بروب" في دراسته للحكاية الخرافية الشعبية[99].

[99] أنظر حسين خمري، فضاء المُتخيّل، ص 157 و ما بعدها.

حبيب مونسي : قراءة القراءة .

لِيُطِلّ "حبيب مونسي" من خلال مؤَلّفاته النقدية التي تطمح إلى تقريب مفاهيم النقد المعاصر للقارئ العربي وبما في ذلك مؤَلّفه "فلسفة القراءةو إشكاليات المعنى"، إذ تجلى مسعاه في تقديم نموذج للقراءة يَشهد حضورا غربيا وعربيا على مستوى النص، من خلال رصد طبيعة النّاتج الغربي قوة وضعفا، وكذا الإستفادة وتطعيم الموروث النقدي العربي بما يُفضي إلى وضع إطار قائم على التناص بين الذات و الآخر في آن واحد[100].

أبى "حبيب مونسي" إلاّ أن يغوص في عالَم يَتَشابَك فيه النقد باللسانيات من خلال مؤَلّفه"نقد النقد" إذ يَرى أنّ النقد الألسني يَروم إلى لغة أدبية غير اللغة التي تبغيها اللسانيات، لأنّها لغة تخرق كلّ معيارية، وتتجاوز كلّ تقعيد، ما يَجعَل النّاقد الأدبي يتعذّر عليه تطبيق أدوات التحليل الألسني للغة كما تواترت عند الألسنيين، فهو يصبو إلى تطويع الأدوات حتى تنفُضَ عنها الصّرامة العلمية التي نيطَت بهاوهي تُعالِج اللسان القار، والذي لا ترى فيه سوى وسيلة تواصلية فمنحى الناقد لغة جمالية تتلاشى فيها القصدية، هي لغة تُراوِد عن نفسها تتجنّب الوقوع في الإلتباس الذي يُشين كلّ مقاربة، إذ اللبس عائق يتعثّر به الفعل القرائي من بابين : الأول لساني والثاني أدبي، فتحاول اللسانيات ضبط الأوّل؛ إذ اللبس اللساني انتهاك للمعيار اللغوي على المستوى الصوتي أو النحوي أو التركيبي، فهو شذوذ عن القاعدة لا يُفَسّره شيء، أمّا اللبس الأدبي و الذي يَحدث ساعة خروج اللغة عن الوظيفة الإتّصالية المُثقَلَة بالقصدية إلى رحاب الجمالية العائمة في مدارات الدّلالات المختلفة، والتي يَسعى النقد والقراءات إلى تطويق الثاني وعزله عن الغموض، وعند هذا المستوى لايغدو اللبس عيبا كما كان في الفهم اللساني، وإنّما غموضا بلاغيا جماليا تحكمه تلوينات شتّى، إذ رصدها بعض النقاد في : الغموض الناتج عن المجاز إذ تتراح الكلمات والعبارات إنزياحا شديدا عن اللغة لِتتجاوزها إلى ماوراء اللغة، لكنّه يظلّ غموضا إيجابيا إذ يُنَشّط تفكير القارئ، وكذا الغموض النّاتج عن الهذيان والجنون إذ يُشَكّل تركيب الكلمات والعبارات معنى لا معنى له، فيكون صحيحا من النّاحية القواعديّة التركيبية لكنه غير مقبول، وهو يكثر في الشّعر الحر[101].

[100] أنظر حبيب مونسي ، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى ، ص 5.
[101] أنظر حبيب مونسي ، نقد النقد، ص 159-160.

لذا تظلّ القراءة اللسانياتية قراءة قواعدية، ما دامت تُحاوِر اللغة في شكلها العام المُكَوِّن للسان، ولكنّها تتقاصر عندما تغدو اللغة أدبية، فينقلب همّ الدّارس تجاه المنهج يُرَكّبه و يختار أدواته من حقول لسانية شتى، متمظهرة أساسا في البنيوية والأسلوبية والسيميائية في مقاربتها للنص[102]، عسى النّاقد اللساني في الأخير يستطيع محاصرة المدلول، و "حبيب مونسي" على يقين أنّ القراءة اللسانياتية لا تمسك باللغة إنّما هو تمظهر خطّي "كاليغرافي" وحسب، إذ المظنون و سمة الخطاب الأدبي قابعان وراء المشاعر والعواطف التي تلبّست ذاك الشكل ساعة تمظهرها فقط، فالتّغلغل في هذه السمة قَمين بتحمّل عبء التّداعي خارج اللغة[103].

ليرسم "حبيب مونسي" خطّا آخر للقراءة عبر قراءتها من خلال مؤَلّفه "فعل القراءة النشأة والتحول- مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض-"، إذ كان يصبو من فحوى هذه الدراسة وقفة مواجهة، و إستفادة في آن، والتي تشهد تناصا إيجابيا وسلبيا بين نمطين من القراءة؛ تتجلى أولاهما في مناهج النقد الحداثية وأدواتها، لتتربّع الثانية على التّراث الأدبي، إذ تتزاوج فيه الأصالة والمعاصرة، إذن هو تغلغل في نصوص المتعة واللذّة في آن، وهو ما نحاه الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، وحتى يَبسط "حبيب مونسي"بحثه لجأ إلى تقسيمه إلى فصول أربعة؛ فخصّص الفصل الأوّل لنشأة القراءة لدى "مرتاض" وتَحَوُّلها إلى اليوم مبرزا دواعي الكتابة عنده وهواجسها التي تجسّدت في هاجس الرّيادة، إذ عادة ما يُشيد الناقد "عبدالملك مرتاض"بأعماله مبرزا أسبقيّتها، وكذا هاجس المنهج، إذ كثيرا ما أبدى "عبد الملك مرتاض" قلقه تجاه جدوائية المنهج الواحد وصرامته ما دفع به إلى التّخلي عنه ليُفيد من التركيب المنهجي في معالجة وتحليل النصوص الأدبية،وهو ما يُفضي بالضرورة إلى هاجس الإنتشار، إذ يغدو المنهج مجرّد رؤية باطنية فتُسيطر فضاءات النص ومجالاته على الدراسة، فتطفو على السطح تاركة المنهج خلفها، إذ "يَتطلّب الدخول إلى حرم النصوص رؤية ثاقبة، لذلك ينبغي مُحاتَلَتُها ومحاورتها للكشف عن طبقاتها الغائرة المتخفّية وراء المتمظهر لغويا"[104].

يَعرِض "حبيب مونسي" آليات القراءة لدى "مرتاض" تحليلا، ودراسة، وتشريحا، وتفكيكا وسيميائية، وكذا قراءة للقراءة، إذ يَجد "حبيب مونسي" أنّ المصطلح يبقى على حاله بينما تتغير

[102] أنظر المرجع نفسه ، ص 154.
[103] أنظر المرجع نفسه ، ص 162.
[104] شادية شقروش (من الجزائر) ، النص الشعري و آليات النقد الأسطوري، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ص 251.

المفاهيم، وكذا الوظائف داخل كلّ مستوى من مستويات التحليل، فتقع قراءة "عبد الملك مرتاض"في ما أسماه هو نفسه "بين بين" فلا هي حداثية غربية ولا تراثية عربية، بل هي تَحَوّلٌ مستمرّ فتراه يَنهل من لُبّ هذا وذاك[105].

ولِلأمانة العلمية فسأقول أني لن أستَنكِفَ أن أعرِض ما جادت به قريحة "حبيب مونسي" في قراءته لقراءات "عبد الملك مرتاض"، من خلال الفصل اللاّحق الذي خصَّصتُه لدراسة ما عبَقَت به أنامل "عبد الملك مرتاض"، جاعلة دراسة "حبيب مونسي" منارا أهتدي به في دراستي.

☙ محمد بلوحي : محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

لتُشَكِّل أبحاث "محمد بلوحي" لبنة من لبنات الدرس النقدي الجزائري، إذ كثيرا ما حاول الجمع بين التراث والحداثة من خلال دراساته للنص الجاهلي بأدوات إجرائية حداثية، فهو يرى أن لاحداثة بدون تراث،كما شَكّك في دعاة القراءة التراثية للتراث، وإن كان غير مُجحِفٍ لحقها لما تحمله من رؤى حداثية في طياتها، فالتراث لا يُثمَّن إلا بالإلمام به أولا، ثم قراءته قراءة حداثية تضيئ جوانبه ثانيا، وتميط اللثام عن مكوناته، وبخاصة إذا كانت هذه القراءة الحداثية محيطة بالتراث من جهة، وكذا بالأصول المعرفية للمناهج النقدية من جهة ثانية[106].

و "محمد بلوحي" على دراية بأنّ محاكمة الأعمال النقدية من حيث التزامها بتطبيق الأصول النظرية للمنهج المنتقى، لِيُطَبَّق على الأعمال الإبداعية مهمة شاقة وصعبة، فهو حديث عن معرفة المعرفة، مايتطلب معرفة واسعة بالمناهج النقدية في أصولها المعرفية الأولى[107]، نظرا لتشعب المعطيات المعرفية لكل منهج، هذا عدا عن أنّ لبّ بحثه لايتوقف عند هذا الحدّ، بل يشمله لتتبع مدى عمق تطبيقاتها على النصوص الجاهلية، بما في ذلك الظاهرة العذرية كظاهرة شعرية تراثية، على أنه يرى أنّ الطريقة الأنجع لمثل هذه الدراسات إعتماد الوصف لإدراكه إلى أيّ حد يمكن للوصف أن يقدم خدمة لنظرية المعرفة في مجال البحث، وبذلك يكون أمام تحصيل حاصل[108].

ذلك وإنّ "محمد بلوحي" يُقِرّ بقصور قراءة القراءة؛ لما تتطلبه من تعالي الباحث عن الميل إلى قراءة دون أخرى ميلا غير موضوعي، وهو مطلب يصعب تحقيقه دوما[109].

---

[105] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة و التحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ، ص 5-6-7-8

[106] أنظر محمد بلوحي ،الشعر العذري – في ضوء النقد العربي الحديث – (دراسة في نقد النقد) ، ص 6.

[107] أنظر محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي – بحث في تجليات القراءة السياقية – منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 2004م ،ص 7.

[108] أنظرمحمد بلوحي ، الشعر العذري ، ص 5.

[109] أنظر المرجع نفسه ، ص 154.

النقد المغربي وتصدره الطليعة القرائية العربية :

وبالمقابل فإنّ النقد في المغرب الأقصى نال ولازال بالحُظوة القصوى في مسايرة نظرية القراءة وإتّجاهاتها النقدية المعاصرة، فإن كان سَبقًا في الترجمة لأبرز المؤلّفات النقدية الغربية كما سلف الذكر فكان ولابد أن يَكون سَبقًا في إنتاج نقدي متميّز ذاع صيته عبر أرجاء الوطن العربي، على أنّني لن أدّعي استيفاء كلّ ما جادت به قرائح النقاد المغاربة، وذلك لسوء الحظّ لكن أقول : شيء خير من لا شيء، فسأكتفي ببعض وُرَيقات من شجرة النقد المغربي.

حميد لحميداني : مواكبة القراءة النقدية المعاصرة .

"حميد لحميداني" إسم طَلّ على واجهة النقد الأدبي العربي تنظيرا وممارسة، إذ يَتميّز بِبَاع طويل وَزخم فكري، فمؤلّفاته النقدية تحمل بصمة الناقد المُحَنَّك، بما في ذلك مؤلّفه "في التّنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية" إذ أبى إلاّ أن يُشيدَ بما أبدعَتهُ أنامل الروائيين المغاربة في محاولة لتطوير الكتابة الروائية المغربية حتى تَلِجَ عالَم الرواية المعاصرة، إذ يَرى أنّ الرواية ليست ذات وجه واحد وهو سرُّ استقطابها لِنقّاد الأدب، إذ يَتعامَل معها الناقد من جانب منفرد، فتَشتمِل صورا خيالية وتركيبات متفاوتة المستويات.لكن "حميد لحميداني" يُؤَكّد عدمَ انفساخها عن مبدعها إذ تَحمِل بصماته الفكرية، فهو حاضر فيها بشكل من الأشكال مهما حاول إخفاء ذاته فيها، فالرواية تَحمِل علامات على وجود مؤلِّفِها، فيَشعُر قارئ الرواية بحضور الراوي مهما غيَّرَ من استعمال الضمائر، فإذا كانت صيغة المتكلّم هي أكثر الصيغ دلالة على حضور الرّاوي (الكاتب) فإنّ صيغ الحكي بالضمائر الأخرى كلّها تفترض وجود الراوي، وذلك يتجلى أثناء القراءة، إذ يَشعُر القارئ أنّ ثمّة يَدا خفيّة تُحَرّكه وتُوجّهه، دائما يُحِسّ بوجود المُخاطِب، ليَضرِب"حميد لحميداني" لذلك مثلا، إذ ماتَحَدّث عنه"لوسيانغولدمان" (L.Goldman) حول رؤية العالَم، إلاّ ليقينه بأنّ الكاتب يُهيمن من الداخل بآرائه الخاصة الممَثّلة لجماعته التي يَنتمي إليها، فتبدو الرواية مشدودة بمُخَاطِب ما بغرض توجيهها إلى مُخَاطَب ما رغم استقلاليتها الواضحة[110].

لِيفتَح"حميد لحميداني" مسألة لطالَما تداوَلَها ولا زال النقاد العرب، وهي حول جدوى المنهج التكامُلي، وهل فعلا يُوجَد منهج تكاملي لدراسة الأعمال الأدبية، بالخصوص إذا علم القارئ كما

[110] انظر حميد لحميداني، في التنظير والممارسة : دراسات في الرواية المغربية، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ،الدار البيضاء (المغرب) ،1986م ، ص 7- 8 .

سلف الذّكر أنّ الرواية تحتاج لأكثَر من منهج لدراستها، إذ يُفنِّد "حميد لحميداني" مقولة المنهج التّكامُلي بوصفها سِتَارا لبعض النقّاد العرب لِتَغطية التّنافر بين الإختيارات المنهجية في دراسة الأعمال الروائية، وذلك يُؤَكّد حاجة النّقاد العرب للرؤية الشمولية الحقيقية الدّاعية للتّأليف بين المناهج التي تعتمدها، فالإنتقال العشوائي من تطبيق منهج إلى تطبيق آخر لا يُؤدّي بالضرورة إلى "تكامل" الرؤية المنهجية، بل على العكس، إذ يَخلِط الحابل بالنّابل ما يَخلُق فوضى نقدية وتناقُضا فاضحا في نتائج التحليل، وخاصة إذا كان الناقد يَفتَقر لتنظيم فلسفي يُمَكّنه من وضع كلّ جانب منهجي في مكانه الصحيح، طبعا كما يَقول"لحميداني" حسب الرؤية النقدية العامة[111].

وإذا كانت الأعمال السردية مناط تحليل نقاد الأدب المعاصرين وبؤرَة اهتمامهم، فكان من الطبيعي أن يُسَخِّرَ "حميد لحميداني" قَلَمَه لدراسة الأعمال السردية في أكثر من مؤَلّف بما في ذلك "بنية النص السردي : من منظور النقد الأدبي" إذ سعت محاولته هذه إلى الكشف عن الطّاقات المنهجية والإجرائية لمنهج وصفي بنيوي صنع الحدث الفكري والفلسفي في أوربا في فترة ما، مُلِحّا على أهمّية الصرامة المنهجية والدّقة العلمية لهذه الممارسة، فحاول أن يُقَرّب إلى القارئ الأسس المنهجية لتحليل النص السردي من خلال ما خَطّته أنامل كلٌّ من "تودوروف"(Todorov) و"غريماس"(A.Greimas)و"كلودبريمون"(C.Bremond)،و"جيرارجينيت"(G.Génette)،والشكلا نيين الروس، و"رولان بارت" (R.Barthes)، وغيرهم كثير ممّن ثاروا على المقاربات الإنطباعية والتّاريخية في قراءة النص السردي[112].

تحدّث "حميد لحميداني" في أكثر من سياق عن المقاربة الباختينية للرواية، مُسهِبا الحديث عن الآليات المنهجية والإجرائية لها مثل:الحوارية، والمونولوجية، والتّهجينية، وحضور الآخر في كلام الذّات والتّناص، مع العلم أنّ باختين لم يَطمَح إلى تحويل هاجسه النّظري للإجراءات إلى أدوات لقراءة النص الروائي، ليَطرَح"حميد لحميداني" تساؤلا حول إمكانية استفادة النص العربي من المرجعية الباختينية، فيرى بعد تَصَفُّحِه روايات عربية أنّ طابع الحوار غالبا ما يَغلُب على هذه الروايات وليس الحوارية، إذ يُهَيمِن عليها صوت واحد وإن تعَدّدت الشخصيات، فيرى أنّ تَميُّز الرواية يَنجَلي من خلال اللّعبة الحوارية التي يَنبَغي توَفّرها في النص الروائي، فالرّهان يَكمن في تحويل هذه البذور الحوارية إلى كينونة تخييلية متعدّدة ومتناقضة في نسق واحد، بحيث يغدو النص

[111] أنظر المرجع نفسه، ص 6-7.
[112] أنظر المرجع نفسه، ص 6-7.

متاهة جمالية تتشتّت فيها الأصوات والرّؤى والإيديولوجيات، وكلّ ذلك دون أن يَعي المتلقي أنّ ثمّة سلطة واحدة تُوَجّه وتُؤَطّر الرّؤيا داخل الرواية، وحتى يُقَرِّب لحميداني الفكرة يقول أنّ النص الحواري عند باختين هو الدّال التّفكيكي عند جاك دريدا، الدّال الموزِّع والمُمَزِّق، المعنى الغائب واللاّنهائي[113].

خوض "حميد لحميداني" في بنية النص السردي يُحتّم عليه لا محالة الإسهاب في الحديث عن مكوّنات الخطاب السردي، بما في ذلك السرد، والشخصية، والزمن الحكائي، والفضاء الحكائي الذي لا إمكانية للحديث عنه في الرواية دون تحديد وجهة نظر السارد، على أنّ الفضاء لا يُمكن أن يُقَدّم نفسه، بل على القارئ تشييدَه وفق مقتضيات القراءة التي تأخذ بعين الإعتبار لزوميات الكتابة، وبالنظر للخطابات النقدية المعاصرة فإنّ الفضاء ظلّ مكوّنا هامشيّا أومقصيّا بالرّغم من بعض الإشارات الخفيفةوالعابرة وذلك بالرغم من تطوّر الوعي في العقود الأخيرة.[114]

وبالعودة إلى مفهوم الفضاء عند "حميد لحميداني " فقد صنّفه إلى أربعة أشكال:

أوّلا: الفضاء الجغرافي؛ وهو مقابل لمفهوم المكان، والذي يَتحرّك فيه الأبطال، أو يُفتَرَض أنّهم يَتحرّكون فيه.

ثانيا: فضاء النص؛ هوأيضا فضاء مكاني، غير أنّه متعلّق فقط بمساحة الورق الذي تَشغَلُه الكتابة الروائية أوالحكائية ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

ثالثا:الفضاء الدلالي؛ ويُشير إلى الصورة التي تخلُقها لغة الحكي وما يَنشَأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

رابعا : الفضاء كمنظور؛ ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تُشبه واجهة الخشبة في المسرح.

وبعد أن سرد "حميد لحميداني" أشكال الفضاء يشير إلى أنّ مفهومي الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور اتّخذا تسمية الفضاء دون أن يَتّخذا دلالة مكانية مُحَدّدة إذ لهما علاقة بمباحث أخرى إذ يمكن إرجاع أوّلهما إلى موضوع الصورة في الحكي، وثانيهما إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي، على خلاف الفضاء الجغرافي وكذا فضاء النص يَعدّهما "لحميداني" مبحثين حقيقيين في

---

[113] انظر عبد الوهاب شعلان(أستاذ بجامعة سوق أهراس "الجزائر")،من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص:قراءة في تجربة الناقد المغربي حميد لحميداني، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ،ص 76-77.

[114] انظر حسين نجمي، شعرية الفضاء – المتخيّل والهويّة في الرواية العربية ، ص46.

فضاء الحكي[115]، "وهكذا تغدو استراتيجية الفضاء استراتيجية تأويلية في جوهرها حتّى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتَحِمة ببناء النص، أقصد أنّها بحث عن المعنى كما انكتب، وكما ينبغي أن يُقرأ"[116]، وإن كان للناقد "عبد الملك مرتاض"تعقيب على "حميد لحميداني" حول فضاء النص، وهو ما سأتطرّق إليه في الفصل الثالث بشيء من الإقتضاب.

لِيَتّخذ الوصف هو بدوره مكانه ضمن مكونات النص السردي إذ "الوصف مفتوح على غرار الفضاء، ونقصد بهذا الوصف الذي يكون لا زمنيا بالقدر نفسه الذي يكون فيه زمنيا"[117]، فحاجة السرد إلى الوصف أكثر من حاجة الوصف إلى السرد، إذ يُحَدّد"حميد لحميداني" "وظائف الوصف بشكل عام في وظيفتين أساسيّتين :

الأولى : جمالية؛ والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهويُشَكّل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي(...)

الثانية : توضيحية أوتفسيرية؛ أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي"[118].

وكما هو معروف فإنّ الناقد الأدبي لا يكتفي بنقد وقراءة النصوص الأدبية فحسب بل يتخطّاها لقراءة القراءة، وذلك مسعى تداوله النقاد العرب منذ الأوّل، في محاولة لتطوير القراءة الأدبية العربية، وهو مسعى نحاه "حميد لحميداني" إذ تُلفيه في مؤَلّفه "بنية النص السردي" يتطرّق لمؤَلّف الناقد المغربي"سعيد يقطين" "القراءة والتجربة"، فيتساءل عن السبب الذي جعل "سعيد يقطين" يتراح عن الدراسات المتخصّصة في الرواية بما في ذلك جهود "توماتشوفسكي، وإيخنباوم، وفلاديميربروب، وبريمون، وغريماس، ورولان بارت، إلى توليد مصطلحات جديدة لدراسة الرواية في وقت لم يَستَوعب فيه النقد العربي المعاصر التعقيد المصطلحي الوارد من الغرب، وبذلك فتح "حميد لحميداني" بتساؤلِه باب النقاش حول هذا المؤَلّف وإن كان"لحميداني" لاينوي التقليل من قيمة العمل النقدي لسعيد يقطين، إذ يرى أنّ مؤَلّفه هذا يَفرض نفسه على المهتم بنقد النقد وسرّ ذلك يَكمُن في الحدود الواقعية التي يَضع فيها نفسَه، إذ أطّر"سعيد يقطين"لنفسه مسارا وإطارا يكتفي به لتوضيح بعض الإجراءات النقدية بِعَدّه بداية البدايات، إذ من البديهي أن يَكون "سعيد

[115] أنظر حميد لحميداني،بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي – ص 62.
[116] حسين نجمي،شعرية الفضاء- المتخيل والهوية في الرواية العربية- ص 33.
[117] المرجع نفسه ،ص 74.
[118] حميد لحميداني، بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي- ص 79.

يقطين" على دراية واطلاع بكل من ساهم في تحديث الإجراءات النقدية، لاسيما أنّ مؤلّفه هذا يخوض في غمار البنيوية، ومعروف أنّ "سعيد يقطين"كثيرا ما سطع نجمه في هذا الإتجاه على الساحة النقدية العربية، بذلك عُدّ مشروعه هذا مُوَلِّدا للأسئلة حول نفسه أكثر من كونه يَقترح شيئا نهائيا[119]، هذا وَسأبسِط شيئا من هذا المؤلّف في السطور القليلة القادمة لما له من أهميّة قرائية لا يُستَهان بها.

ومُسايَرَة للتطوّرات النقدية العالمية يُواكِب"حميد لحميداني" ماآلت إليه"نظرية القراءة" على الصعيد العالمي، فتراه يقف على الإجراءات النقدية القرائية المُستَحدَثة من خلال ما تَخُطّه أنامله على قراطيس نقدية بما في ذلك مؤلّفه"القراءة وتوليد الدّلالة : تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي"إذ يُسَطّر في المقدمة أهدافه من وراء تأليفه لكتابه هذا، إذ يُحاول من خلاله إعادة النظر في علاقة النقاد القرّاء العرب بالنصوص الأدبية وبخاصة فكرة الدّلالة الثّابتة للنص الأدبي، إذ النصوص الأدبية تحمل خاصية جوهرية تُمَكّنها من تبديل لونها عبر العصور بل حتى في العصر الواحد، إذ تُقرأ من زوايا نظر مختلفة وجديدة بين القرّاء بل حتى لدى القارئ الواحد، إذ يستطيع قراءة نص واحد عدّة قراءات من خلال تطبيقه لمناهج نقدية مختلفة وذلك في ضوء التّصوّرات الحاصلة في تَقَدّم الفكر بشكل عام، وتبعا لميزة التحليل النقدي المعاصر القائم على التّنظير والتّطبيق في آن فإنّ "حميد لحميداني" إلى جانب التّحليل النّظري لم يُغفِل الجانب التطبيقي عند الضرورة، فتراه يَهتمّ بالبنية النّصّية الأدبية ومكوّناتها المتفاعلة كسبيل لإظهار الخاصّية الإحتمالية للتّدليل فيها، ولتوضيح ميكانيزمات العملية الإبداعية وما يترتّب عنها من تَبِعات على مستوى عملية القراءة والتّأويل، استحدث النقاد "التناص"(L'intertextualité)كأداة إجرائية في مقاربة النصوص الأدبية، والذي لَقي ولا زال إهتماما بالغا في الفكر النقدي الحديث، وكان القصد من وراء هذا الإهتمام أيضا هو إبراز خاصية التّدليل المُتَوَلّدة عن التّفاعل النصي الدّاخلي، لِيَعود "لحميداني" أدراجه للحديث عن القسم النّظري والتّطبيقي للكِتَاب؛ إذ اهتم بالمشاكل النّظرية لقراءة الأدب وتأويله إلى جانب القسم التّطبيقي؛ إذ وقف على بعض النصوص الشعرية والسردية من أجل فهم أكثر للقضايا المطروحة في عملية القراءة،كلّ ذلك لتجاوز عادات مألوفة في قراءة النصوص الأدبية تلتزم بوُثوقية

[119] أنظر المرجع السابق،ص 119.

صارمة لا يتناسب ونسبية الدراسات الأدبية، وذلك من أجل ترك المجال مفتوحا للحوار حول مضامين هذه النصوص الأدبيةوقيمها الجمالية بغاية تحصيل مردودية معرفية أكبر[120].

لِيُردِف "حميد لحميداني" مقدّمة مؤلّفه"القراءة وتوليد الدّلالة"بمدخل يَعرِض فيه واقع الأدب العربي خلال السنوات العشر الأخيرة، وهو عرض للتّفاعل مع هذا الواقع أكثر منه دراسة منهجية له في محاولة لتقريب صورة الإبداع العربي المعاصر للقارئ العربي[121]، وهو إذ ذاك يرى أنّ النّتاج الأدبي العربي غالبا ما يُتجَاوز فيه التّمثيل والإستعارة مُجَسّدَين وسيلة المبدع والتي ستبقى على الدّوام الإلهام بواقعية الحدث بواسطة التّمثيل والتّأثير بسحر وإمكانيات اللغة عن طريق الصور الشعرية والرموز وتوظيف الأساطير،ذلك عن العناصر التّخييلية، أمّا فيما يَخُصّ أدوات التّخييل فهو حديث عن الإيهام بواقعية الأحداث، إذ يَتّخذ أشكالا مختلفة؛ فإمّا أن تُكَثّف وسائل التّحفيز الواقعي، فتُدمَج موادّ الواقع في عالم تخييلي جديد؛ وذلك بإعادة صياغتها وفق مثال غير محتذى بالضرورة، وإمّا أن يتمّ خلق علاقة مباشرة أو غير مباشرة بنصوص قديمة ومعاصرة يُفتَرَض أن يكون للقارئ سبق في معرفتها فتُتّخذُ مرجعيّة فيقع "التّناص" معها بتوليد عالَم دلالي وتخييلي جديد عن طريق التّفاعل بين هذه النّصوص[122]، بذلك سعت نظرية القراءة المعاصرة التي نشأت وتطوّرت في ألمانيا وغيرها من المراكز العلمية الغربية إلى تجاوز مفهوم القصدية،فالمعنى لايَملِكُه لاالكاتب ولاالنص ولاالقارئ، إنّما يقع بين ذلك سبيلا، وفي هذا الصّدد أشار "حميد لحميداني" إلى نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني دلالة على السبق العربي في محاولة لتطوير النقد الأدبي العربي[123]، وإذ ذاك لم أر بأسا في إيراد مقتطف من "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني حول معاني النظم، إذ "لو كان القصد بالنّظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيبَ المعاني في النّفس، ثمّ النّطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي أن لايَختلف حال اثنين في العلم بحُسنِ النّظم أوغير الحسن فيه، لأنّهما يُحِسّان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا، ولا يَعرف أحدُهُما في ذلك شيئا يجهلُه الآخر، وأوضَح من هذا كُلّه، وهو أنّ هذا النّظم الذي يتواصَفه البلغاء، وتتفاضَل مراتب البلاغة من أجله، صنعةٌ يُستعانُ عليها بالفكرة لا محالة وإذا كانت مما يُستَعان عليها بالفكرة، ويُستَخرَج بالرّويّة فينبغي أن يُنظَر في الفكر، بماذا تَلَبّس؟ أبالمعاني أم بالألفاظ؟ فأيّ شيء

[120] أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي- ص 7-8.

[121] أنظر المرجع نفسه، ص 9.
[122] أنظر المرجع نفسه، ص 11.
[123] أنظر المرجع نفسه ،ص 105- 106.

وجدتَه الذي تلبّس به فكرُك من بين المعاني والألفاظ فهو الذي تَحدُث فيه صنعتُك وتقع فيه صياغتُك ونظمُك وتصويرك، فمحال أن تتفكّر في شيء وأنت لاتصنع فيه شيئا وإنّما تصنع في غيره..."[124].

وبالحديث عن المقصدية يلجأ "حميد لحميداني" إلى رصد الآراء النقدية لأبرز النّقاد الغربيين، بما في ذلك "ريفاتير" الذي لاينفي القصدية بشكل تام، لكنه يَتّخذ بالمقابل النص كمُنطلق مع الأخذ بعين الإعتبار دور القارئ وأثر التّطور التّاريخي وتغيُّر السّنن في عملية القراءة، لِيمضي "امبرتو إيكو" في نفس الإتّجاه مراعيا نوعا من التّكافؤ بين مقاصد المؤلّف ومعطيات النص ودور القارئ، لِيُشهِر "رولان بارت" الحرب على المُؤلّف قاضيا بموته داعيا إلى لانهائية الدّلالة النّصية، نافيا بذلك أيَّ مقصدية، وعلى غرار "إيكو" الذي لطالما تماسَّ مع نظريّة التّلقي تجدُ "ياوس" يجعل المقصدية تفاعلا بين المؤلّف سلبا وإيجابا مع آفاق قراء العصر مع الأخذ بعين الإعتبار الحضور التّاريخي للنص في ضوء تطوّر آفاق القراءة، لِيَقترِح "إيزر" بدوره بديلا للنص والقارئ في نقطة التّفاعل الحاصل بينهما مبيِّنا أنّ أيَّ ضابط للنص لايَشتَغِل إلاّ أثناء فعل القراءة[125].

"هكذا تَفتَح نظرية التّلقي أفقا جديدا في مجال النقد الأدبي غايته لم تَعُد هي المعرفة، بل معرفة المعرفة، وهذا يُنذِر في الواقع بزيادة التّباعد بين القرّاء العاديين والقرّاء الإبستمولوجيين؛ أي المتأمّلين في فعل القراءة نفسه، على خلاف ما يَظن البعض من أنّ نظرية التّلقي ما دامت أوكَلَت أمرَ فهم النصوص إلى قُرّائها فإنّها دفعت بنقّاد الأدب إلى متحف التّاريخ، إنّها في الواقع وَسّعَت الشُّقّة بين قرّاء الأدب ونقّاده الذين يعتقدون أنّهم يَقرأون القراءة الوحيدة المُمكِنة من جهة، وبين الباحثين في الكيفية التي تُقرَأ بها النصوص الأدبية، باعتبار أنّ هؤلاء لايَشتَغلون بمعرفة النصوص فحسب بل أيضا بمعرفة كيف نَعرِفها"[126].

ساهمت نظرية القراءة المعاصرة في دمج القارئ في النصوص الأدبية ومشاركة المبدِع همومه التّعبيرية، كلّ ذلك فتح أعين المبدِع؛ إذ أبى إلاّ أن يقتحم عالم النقد الأدبي كتَحَدّي للنقاد بادّعائهم كشفَ أسرار الإبداع وهتكِ أسرار أدوات وميكانيزمات التّعبير أمام جمهور القُرّاء، إذ يَتولّى المبدِع هذه المهمّة من داخل النص الأدبي في محاولة حاسمة لِسحب البساط من تحت أقدام النّقّاد،

---

[124] أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، قرأ وعلق عليه ابو فهر محمود محمد شاكر، (مطبعة المدني، دار المدني)، (مصر، السعودية)، ط 3، 1992م، ص 51.

[125] أنظر حميد لحميداني،القراءة وتوليد الدّلالة، ص 81.

[126] المرجع نفسه، ص 79.

وبخاصة في الكتابة السّرديّة تِبَعا لِطبيعَتِها النّسجية الشّائكة، إذ ذهب المُبدِع إلى حدّ طرح قضايا نقدية تَهُمّ الرّؤية السرديةوبناء الشُّخوص، ورسم مصائرها، بل حتى أنّه حاول خلخلة البناء الذي هوَبِصَدَد إقامته أمام القرّاء، وبذلك تَرَكَ لَهُ مجالا أكبر للإنصات إلى النص وإلى أنفُسِهم بدل الإنصات إلى النقاد، وقد شَكّلت التجربة المسرحية أكبر دليل على ذلك؛ إذ عملت على تحطيم القواعد النّقدية المسرحية المألوفة على المستوى العلمي، وتجلى ذلك في استخدام السرد وتجاوز نطاق الخشبة، ما شَجّع التّلقائية في الأداء وكذا الدّخول في حوار مفتوح مع الجمهور متجاوِزَة سلطة التّأليف المسرحي بإدخال عناصر تعبيرية مُتَنَوّعة إلى جانب اللغة الحوارية كالموسيقى والغناء والتّعبير الجسدي[127].

هذا ودُخول المُبدِع عالَم النقد من بابه الأوسع لم يَكُن مُستَغرَبا؛ إذ لم يَكتَف بزعزعة بنائه النّصي من داخله حتى يَفتَح باب التّساؤل والنّقاش، بل راح يُزاوِج بين الكتابة والقراءة؛ فتراه يَكتُب ثمّ يَقرأ ما كتبه إمّا لِغاية استدراكية؛ إذ كما هو معروف فالمُبدِع أثناء الكتابة يَكون مُغَيَّبا في عالَم الخيال، و إمّايَقرأ رَدّا على قارئي نصِّهِ،وهو عمل مشروع وممكن لكنه لا يُمكِن أن يُشَكِّل القراءة ذات الحُظوَة والمصداقية التّامة فيما يَخُصّ تحديد مضمون العمل وقيمَتِه الجمالية، فطبيعة النصوص الأدبية التّخييلية تَتَناصّ بالضرورة مع غيرها من النّصوص التي شَكّلت خزينة المُبدِع الثّقافية من حيث يَشعُر أو لايَشعُر، وبذلك تَتَدَخّل في عملية القراءة ظروف مُتَعَلّقة بالقارئ وبالعصر الذي يَقرأ فيه النص، وبناءً على ذلك تتفاوَت القراءات للنص الواحد تِبَعا لِتَخييلية اللغة الأدبية وكذا اتّسامِها بِوسائل حُلمِيّة ورمزية[128].

وهنا يُوَسّع "حميد لحميداني" نطاق التّأويل الأدبي إلى تأويل الأحلام؛ إذ يَرى أنّ الإهتمام ببنية الحلم وتأويل الأحلام يُمكِن أن يُقَدّم لدارس الأدب كثيرا من الأفكار البَنّاءة لِفهم طبيعة النصوص الشعرية والقصصيّة على السّواء، بحُكمِ التّماثل القائم بين الحَقلَين على مستوى الصور والتّراكيب ووسائل التّكثيف والنّقل والتّرميز ويَضرِب لذلك مَثَل النّظرية السيميوطيقية الحديثة والتّأويل الصوفي العربي؛ إذ يَجد بينهما تَماسّا يُعَزِّز هذا الإتّجاه في تأويل النّصوص[129].

[127] أنظر المرجع السابق، ص 13-14.
[128] أنظر المرجع نفسه، ص 300.
[129] أنظر المرجع السابق ، ص 8.

بذلك يَرى "حميد لحميداني" أنّ الخيال أمر ضروري للإنسان حتى يُثبت قُدرَته على تحديد صورته، كلّ ذلك جعل النّظريّات النقدية الأدبية الجديدة بما في ذلك الأنثروبولوجيا ونظرية التّلقي تتحدّث عن الوظيفة الوُجوديّة التي يَقوم بها الخيال في حياة الأفراد في كلّ المجتمعات[130].

كلّ ذلك التّحوّل الذي طَرَأ في شكل ووظيفة الأدب غيّر من علاقة القارئ العربي بالنصوص الأدبية، إذ كانت النصوص الأدبية القديمة مَنوطَة بالواقع المُعاش، بما في ذلك الشعر الذي لم يَكُن يَخرُج عن الوظيفة المرجعية، أمّا الوظيفة الإنشائية فلم تَتعَدّ الإستعارات والكنايات والمجازات؛ والتي أُطّرت لأغراض المدح والهجاء والرّثاء، إلى حدّ أنّ البلاغة العربية القديمة رَسَمت للشعراء حدودا لاينبَغي تخطّيها وإلاّسَقَطوا في هاوية المُبالَغات والغموض، في حين أنّ الإنسان العربي الحديث تَشَبَّع بالفلسفات واستوعَب الزّخم التّاريخي والثقافي والأدبي العالَمي فكان على الشعرأن يَستجيب لهذا الأفق الجديد بوسائل تعبيرية جديدة كالرّمز وتوظيف التّاريخ والأسطورة فكان من الطّبيعي أن تزداد مهمّة القُرّاء تعقيدا، ما زاد في تَورُّطِهم في صياغة الصّور الخاصة بهم أثناء تَلَقّي النّصوص الشعرية، فهَيمَنة التّعبير الرّمزي على الإحالات المرجعية يَزيد من حُرّيَة القارئ في التّأويل والتّخييل على حدّ سواء، "فالقصيدة العربية المُعاصِرة تَستَدعي قارئها بإلحاح لِفَكّ رموزها وتتبُّع بنائها العضوي وعقد علاقة بين أجزائها المَبنيّة، وإرجاع الصور إلى أصولها الأسطورية، و التراثية والتّاريخية، والصوفية، والذهنية، هكذا تَحَوّلت القصيدة العربية المعاصرة إلى فضاء مَشيد يَجد فيه المتلقّي حُرّيّته الكافية للمشارَكة الفعلية، لأنّه لا يَصطَدم بصرامة الوزن والقافية الثّابتين، ولابالتّسطير المتوازي، أمامه إمكانيات متاحة في كلّ اتّجاه، فهو إذن يَنتقي منها الأنساق التي يَتجاوَب أو يَتفاعل معها ويُسهِم بنفسه في تشييد قصيدته المفضّلة"[131]، كلّ هذا دفع بحميد لحميداني وغيره من النّقّاد القرّاء المعاصرين إلى ضرورة الإهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلا منتجا، لامُستَهلِكا للأدب[132].

إنّ السرد العربي المعاصر نال حُظوَة كبيرة من الدّراسات النقدية إلى جانب الشعر؛ إذ يَسمح للقارئ أن يَقوم بنشاط ذهني مزدَوَج، فَيَتلقّى اقتراحات المُبدِع لِيُعيد صياغَتَها من جديد لِيَكتَشِف نَصّه الخاص، وكما سَلَف الذّكر فإنّ المسرح قد خطا في هذا المسار خطوات رائدة تَستَحِقّ

[130] أنظر المرجع نفسه ، ص 204.
[131] المرجع نفسه، ص 13.
[132] أنظر المرجع السابق ، ص 9-10-11.

الإهتمام، بذلك سار كلّ من السرد والتّمثيل والشعر العربي في درب واحد بُغيَة الإرتقاء بالإبداع والقراءة الأدبيين على حدّ سواء[133] .

وإن كان "حميد لحميداني" يَرى حاجة العالَم العربي للدراسات المتخصّصة في موضوع الرواية، وإختلاف التّأويلات والمواقف من منظور زاوية التّلقي؛ أي باعتماد إختلاف دينامية مواقف القُرّاء، فلايَجد حسبما اطّلَع عليه إلاّ مقالا قصيرا نشره "محمد الباردي"تحت عنوان "الخطاب الروائي بين الواقع والإيديولوجيا"، والذي أُدرِج في مجلّة فصول عام 1985م[134]، فحميد لحميداني يرى في تحديد طريقة هذه الدّراسات ليس بالأمر السّهل، فمراعاة القارئ لاتعني حلّ جميع المشاكل، لأنّ المسألة قد تبقى مجرّد واجهة تُخفي وراءها نقدا إيديولوجيا تقليديا، فالإشكالية تكمن في معرفة مكانة القارئ ودور النص، ودور الثّقافة والفكر والإيديولوجيا في أيّ عملية يهدِف من ورائها النقاد القرّاء دراسة المتن الروائي العربي، و"حميد لحميداني" يُصَرِّح إذ ذاك أنّ ما يُقَدّمه من تأويلات لاتتعدّى كونَها أحد القراءات الممكنة فقط،لِيَطرَح "لحميداني" بالمقابل الإشكالية أوبالأحرى تَصَوّرا لِخطوات دراسة موضوع الرواية العربية واختلاف التّأويلات مُتَمَثّلة أساسا في : معرفة ماهي الإجابات التي قدّمها النص الروائي العربي لمعاصريه، وكذا معرفة تطوّر هذه الإجابات عبر المراحل التّاريخية التي مرّ بها النص؛ أي عبر القراءات المتعاقبة ثم كيف يَفهَم الناقدُ القارئُ النصَّ وكيف يَعمل على تأويله على غرار ما يَفعَلُه القرّاء الآخرون، ثمّ ماذا يَقتَرح هذا القارئ على النّص من دلالات قد لا تكون أُعطِيَت له سابقا[135].

السؤال الآن: هل القارئ العربي يُؤَوِّل النص أثناء قراءته أم يَفهَمُه؟ يُشير"حميد لحميداني" إلى هذه النقطة فيرى أنّ القرّاء والنقاد إنّما يَقرأون النصوص بغايات ودوافع متباينة، بذلك هم يُؤَوّلون الأدب أكثر مما يَفهمونه، وإن أصرّوا على أنّهم يَفهَمونه في الوقت الذي يُؤَوّلونه، وفي هذا الصّدد أَرجِعُ إلى ما ذكَرتُه سالفا حول مفهوم القصدية، إذ أنّ "حميد لحميداني" يُبَيّن أنّ نظريّتا القراءة العربية والغربية على السّواء مع تفاوت في ذلك في غالب الأمر مُتَشَبّثان بثوابت المتكلم ذي المقصدية الذي يُعَبّر عن أفكاره الماثلة سلفا في الذهن ما يُفضي إلى ثبوت الدّلالة النّصيّة والذي يَتَطَلّب من القارئ فهم النص الأدبي لا أن يَعتَدّ بما يقوله هو بصدد النص[136].

[133] أنظر المرجع نفسه ، ص 13.
[134] أنظر المرجع نفسه ، ص 261.
[135] أنظر المرجع نفسه، ص 262-263.
[136] أنظر المرجع السابق ، ص 66.

غير أنّ النصوص الأدبية كثيرا ما تُحَفّز القارئ على أن يَنفَعل ويُؤَوّل ويَقتَرِح ويُغيّر، إذ تُحَرّضه على تشغيل القدرة التفاعلية والإنتاجية لحظة القراءة، بذلك يَظَلّ الفهم مُجَرّد مُنطَلَق يَتَحوّل عبر مراحل القراءة إلى مفهوم تأويلي[137].

يَخلُص "حميد لحميداني" إلى أنّ تأويل النصوص الأدبية يكون حسب مستويات المعرفة لدى القارئ ومنها تنتج مستويات القراءة تِباعا، مُؤَطّرا لذلك جدولا كالآتي:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية المعرفة الإيديولوجية المعرفةالذّهنيةأوالفكرية المعرفة الإبستيمولوجية	قراءة حدسية قراءة إيديولوجية قراءة معرفية قراءة منهجية	التذوّق،المتعة المنفعة التحليل التّأمّل،المقارنـــــــــة وإدراك الأبعاد

ثمّ يبين "حميد لحميداني" أنّ هذه المستويات ممكن أن تلتقي في نقاط عدّة، وإذا كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها في كلّ مستوى من مستويات تلقّي النص الأدبي، وما يلاحِظه على مستويات التلقي أنّها ترسم خطّا تصاعدِيّا من القراءة الحدسية إلى القراءة المنهاجية وهو ما يُشَكّل رُقيّا معرفيا، هو إذا تَوَجُّه نحو التّأمّل الشمولي في الإمكانيات المتاحة للفهم والتحليل والتّأويل[138].

فالحديث عن مستويات القراءة هو بالضرورة حديث عن مستويات القرّاء المعرفية، فالقراءة إذن تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذّهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله[139]، إلى جانب ارتباط مستويات التّلقي لدى القارئ بالسّن، ونوعية اللغة، وإختلاف الثّقافات والإيديولوجيات[140].

[137] انظر المرجع نفسه ، ص 70.
[138] انظر المرجع نفسه، ص 216.
[139] انظر المرجع السابق، ص 218.
[140] انظر عبد الرحمن تبرماسين، ما القراءة؟ تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 391.

وما إجراء هذه الدّراسات إلاّ لهدف تطوير وتغيير القراءة الأدبية العربية نحو الشّمولية، والتي لا يتمّ الوصول إليها إلاّ بفعل قراءة حوارية مع النّص غايتها الوصول إلى المعرفة، لا إلى تأكيد معرفة مُحصّلة سلفا في الذّهن[141].

السؤال الآن كيف تَتِمّ هذه الحوارية مع النصوص الأدبية؟ الحديث عن الحوارية يفضي بالضرورة إلى حوارية "باختين" المُعَبّرة عن حياد الكاتب وإثبات السلطة المطلَقة للذّات القارئة في توليد أيّ تأويل محتمل، وهنا يرى "حميد لحميداني" أنّه كان ينبغي التمييز بين القراءات الحرّة للقرّاء العاديين والقراءات النقدية مُشيرا إلى أنّ القراءات الحرّة قد تكون غير مقبولة منطقيا مع الإشارة إلى أنّ قراءة الأفراد ليست خاضعة تماما لأمزجة القراء أنفسهم بل بالتّوجّهات الفكرية والإيديولوجية العامة لكلّ عصر على حِدَة[142]، وفي ذلك إشارة إلى أنّ العمل الأدبي بحاجة إلى توسيع نطاق القراءة فلا تكون قَصرا على النّقاد وحسب بل تشمل قراء في طور النضج، وذلك منوط بدور النقاد الأكادميين، بتحديث مناهج التفكير النقدي القرائي فلا يقتصر فقط على التّلقي والمقولات الجاهزة التي تعيق تفعيل الإنتاجية الفكرية[143].

وبالعودة لمفهوم الحوارية أو التناص حسب المفهوم الحدائي فإنّه احتَلّ مركز البحث في طبيعة النصوص الأدبية وهو ما إهتمّت به الدّراسات النقدية المعاصرة، إذ يُشَكّل التناص عاملا من عوامل التدليل وتوليد النصوص الجديدة مع كلّ ما يترتّب عن ذلك من تعدّدية القراءات وسيادة التّأويل بدل سيادة الفهم[144].

"إذاكان التناص فعالية تماهي أو تباين بين النصوص، فإنّ الخطاب أداة هذه الفعالية اللغوية في علاقاتها بما هو خارج سياق النص الحاضر، في تفاعله مع الغائب وفق منظومة التناص"[145]، والسؤال الآن هل التناص مقتصر على الشعر أو الرواية أو يشمل كلتا الدّفّتين؟ يجيب "حميد لحميداني"بأنّ الشعر الغنائي ما دام يعتمد في الغالب على ملفوظ واحد لمتكلّم واحد، فإنّه بذلك يعطّل الإجراء الحواري بالمفهوم الذي شرحه "باختين" على الخصوص، وإن كان "حميد لحميداني" يجد في هذا الشعر حوارية من نوع خاص إذ تتجلى على مستوى الجمل الشعرية والتي تؤدي هي أيضا إلى تشتيت المعنى ممّا يجعل التّأويل ضروريا عند القراءة، فإذا كان التّناص في الشعر لا يتعدّى

[141] أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، ص 213.
[142] أنظر المرجع نفسه ، ص29.
[143] أنظر يمنى العيد ، فن الرواية العربية، ص 45.
[144] أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، ص 46.
[145] حافظ المغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 169.

إطارا ضيّقا فإنّه في الرواية وجد مَرتَعَه؛ إذ تعدّد الشخصيات في الرواية يخلق حوارية متعدّدة الأطراف، وبناء على ذلك فإنّ التّناص المقابل لا يعني إرتباط نصّين فقط بل جملة من النّصوص يجمعها على صعيد مشترك نصٌّ واحد وذلك باعتبار أنّ التناص يتصادى مع مفهوم الحوارية الباختيني الذي يشير إلى حوارية الذّوات والنصوص معا،كلّ ذلك يفضي إلى أنّ الرواية بخلاف الشعر الغنائي إذ لا تهيمن عليها الذّات المبدعة بنصّها الخاص كامل الهيمنة، فالذّات تتنازل عن بعض حقّها الوجودي الكامل لصالح نصوص ذوات أخرى وسرّ هذا التنازل الإستراتيجي هو النقص الوجود الذي تعاني منه الذّات المبدعة فتراها تتخبّط باحثة في نصوص الآخرين عمّا يملأ هذا الفراغ أو يُكمّل هذا النقص فتصوغ منها ذاتا أخرى حتى تتجاوز ذاتها السّابقة، أو أنّ الذّات المبدعة تحتاج إلى الإنفتاح على نصوص ذوات أخرى بعد أن تُخضِعها لوضعية جديدة في النص الحاضر، وبعد هذا وذاك يشير "حميد لحميداني" إلى أنّ الحديث عن مفهومي التناص والحوار منوط بخطاب أدبي تتجاذبه مجموعة من الذّوات[146].

فإذا كان كذلك فهل تُقصى الرواية المونولوجية من هذا الإجراء النقدي؟ يرى "حميد لحميداني" أنّ الرواية المونولوجية هي أيضا ذات مستوى معيّن من الحوارية أو التّناص لسبب بسيط كما يَذكُر؛ وهو أنّ الشخصية الرئيسة فيها وإن مَحوَرت وعيَها حول نفسها فإنّها غير قادرة أبدا على الإنفراد بفضاء العالم الروائي، إذ على الكاتب إدراج شخصيات أخرى تُحيط بها إمّا تكون نقيضة أو مماثلة أو محايدة، ما ينجم عنه امتداد لذاتها في مرايا هذه الشخصيات، فلا تبقى على حالها إذ تتعدّد صورتها بناء على ما يُقال عنها أو يُتَصوّر بشأنها في وعي هذه الشخصيات،كلّ ذلك رغم المحاولة الجاهدة للكاتب في جعلها تبدو أحادية الصورة، وهو ما يفتح ثغرة صغيرة تتسرّب منها رؤى القارئ، مُشَكّلة الحدّ الأدنى من الحرّيّة في قراءته لهذه الشخصية بعيدا عن رؤى الكاتب، إنّما من منظور الظّلال النّقيضة أو المُعَدِّلة، وحتى يكتسب تأويل القارئ مشروعيته فإنّه منوط بنطاق الاحتمالية النصية، بذلك تتأكّد قابلية النص الروائي المونولوجي أيضا لتعدّدية المعاني، أمّا إذا كان تأيل القارئ بعيدا كلّ البعد عن الاحتمالية النصية أو الظّرفية فسيغدو تأويله عشوائيا لا يُعتَدّ به في مجال النقد، ليرصد بعد ذلك خاصية يمتاز بها النص الروائي المونولوجي هي الإستفادة من الوسائل الشعرية بغرض التقليل من إمكانيات تدخّل القارئ للقيام بقراءة لاتتوقّف مع

[146] انظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 23 وما بعدها.

استراتيجية التّأليف، وبذلك يضعف الحس النقدي لدى القارئ، ولكنّها مع ذلك تفتح مجالا آخر للتّأويل والقراءات المتعدّدة على مستوى الجمل السردية، وهو ما يجعل الرواية المونولوجية خاضعة هي أيضا لتعدّدية المعاني على مستوى العبارات[147].

لم يقتصر "حميد لحميداني" على غرار نقاد المغرب العربي في دراساته النقدية على الجانب النظري، بل يطمح دائما إلى استغلال القراءة التّأويلية في ضوء الأفكار الجديدة، بالنسبة لدراسة بعض النصوص الأدبية العربية، بما في ذلك تطبيقه على قصيدة للشاعر "صلاح عبد الصبور"بعنوان "رسالة إلى سيدة طيّبة" من ديوانه "أحلام الفارس القديم"[148]، إذ حاول "لحميداني" الكشف عن دور السياق في التّأويل فاتّخذ دليل "الوردة" مَطِيَّة لذلك، إذ عمل السياق الكلي للقصيدة على توسيع دلالة الوردة وإخراجها من الحيّز الضيق لمعناها الواقعي إلى معنى المعاناة الإنسانية العامة[149]، وبذلك أضع النقطة الأخيرة على سطر هذا المُؤَلَّف، وإن كنتُ على يقين بتقصيري في بسط الإجراءات النقدية التي توخّاها "حميد لحميداني" من خلال هذا المؤَلَّف ساعيا من خلالها إلى تطوير وتغيير القراءة العربية للنصوص الأدبية.

وأفتح بذلك صفحة جديدة من إنجازات الناقد المغربي "حميد لحميداني"، وإن كانت امتدادا لتطلّعاته القرائية حول نظرية القراءة المعاصرة، إذ لم تقتصر عطاءات "حميد لحميداني" في المؤلّفات النقدية، فكثيرا ما شارك ولازال "حميد لحميداني" في مؤتمرات أدبية ونقدية في محاولة لتبادل النقاشات والآراء النقدية مع الأدباء والنقاد القراء، وقد حالفني الحظ في الاطّلاع على مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر عام 1996م، والذي طُبِع تحت عنوان "تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر" إذ بصم "حميد لحميداني" حضوره بما أدلاه حول نظرية قراءة الأدب وتأويله.

يقدّم "حميد لحميداني" في بداية النقاش صورةً عامة لما يتضمّنه بحثه، بما في ذلك الخوض في مدلول ارتباط قراءة النصوص الأدبية بدائرة الخبر عند القدامى، مع محاولة فهم وضع نظرية القراءة العربية من الناحية المعرفية، وفهم وضع نظرية القراءة في الفكر المعاصر في ضوء ما قدّمَتهُ أبحاث التحليل النفسي والأنتروبولوجيا من دلائل ملموسة على تفكُّك بنية الذّات المبدعة، وأنساق الذّات

[147] أنظر المرجع السابق ، ص 36- 37.
[148] أنظر صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، دار العودة ، بيروت ، ط 4، 1972م.
[149] أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 81- 82 – 83.

القارئة لمؤثّرات بعضُها فردي وبعضُها متّصل بثقافة العصر، "إذ تتحقّق عملية القراءة بالتوسّطات الفنية على قاعدة المشابهة بين النصي والمرجعي، والتي بها أيضا تتشكّل مساحة متعة القراءة"[150].

كما مُنيَت دراسته هته بالبحث في تراجع مفهوم القصدية أمام مفهوم المحصّلة، الذي اقترحه "لحميداني" لفهم آليات التفاعل بين القراء والنصوص الأدبية، وإن كان قد تناول هذا الموضوع في غير موضع لكنّه أبى إلاّ أن يغوص في هذا المضمار بغية توضيح هذه الفكرة للقارئ العربي، ولتقريب الصورة للقارئ العربي عمد "حميد لحميداني" إلى أمثلة مقتضبة من الشعر العربي من أجل فهم الحدود التّأويلية التي تكون مناحة للقراء أمام صورة الشعر وآلياته التخييلية[151].

يرى "حميد لحميداني" أنّ ثمّة مفارقة في واقع القراءة عبر التاريخ تقوم على تعايش نمطين من القراءة في ظلّ هيمنة نظرية واحدة لا تُمَثّل في واقع الأمر إلاّ نمطا واحدا، وهو ينبني على فكرة مقصدية صاحب النص أو المتكلّم في مقابل مقصدية القراء، إذ حسب الثقافة العربية القديمة، وبالأخَصّ ما جادت به أنامل "عبد القاهر الجرجاني" فإنّ استخراج المعاني الكامنة في النصوص لا يتعدى ما أطّر له الكاتب في نصه، فحتى التأويل بقصد الوصول إلى معنى المعنى؛ والذي يُفضي بالقارئ إلى أن يعقل من اللفظ معنى ثانيا غير الذي يُصَرّح به ذلك اللفظ[152]، فلا ينفلت قيد أنملة عما قصده المؤلّف، إنّما هو أعمق فهم ممكن للنص، فالحديث عن مقصدية القراء إنما هو تحريف أو بُعد عن المدلول الفعلي للنص إذ أُوِّل النصُّ بدرجة أعمق من الفهم، وهو راجع لإستخدام النيات المسبَّقَة من لدن القراء، هكذا يُصبِح النمط الثاني للقراءة مجرّد حدث عرضي في تاريخ قراءة النصوص وتأويلها استنادا إلى الإعتقاد الراسخ آنذاك بالمدلولية الثابتة للنصوص، وارتباطها بشكل تام بمقصدية المؤلّف، بذلك تظلّ وظيفة القراء منحصرة في مستويي الفهم، والذي يتجلى في إدراك المقاصد من خلال المنجز اللفظي للنص، وكذا التأويل الفاهم الذي يصبو للمقاصد الحقيقية بعد مجاوزة المعاني الظاهرة؛ بما في ذلك المجاز والإستعارات والكنايات، أما التأويل ذو المرجعية الإيديولوجية والثقافية للقارئ فَخُطِّئ لامحالة و عُدَّ خارجا عن دائرة الفهم والصواب معا، ذلك لم يمنع من اختلاف التأويلات؛ فكلٌّ يدّعي بلوغه الحقيقة مُخَطِّئا بذلك غيره[153].

---

[150] يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص 39.

[151] انظر حميد لحميداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله- من المقصدية إلى المحصّلة- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 341.

[152] انظر أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، دلائل الإعجاز ، ص 263 .

[153] انظر حميد لحميداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله- من المقصدية إلى المحصّلة- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص 342 – 343 .

ويرى الناقد المغربي " محمد سويرتي " أنّ "المقصدية ظاهرة نفسية دالة على تعلّق الوعي بشيء أو قيمة، الوعي المتجه نحو غاية محدّدة، والقاصد هدفا مرصودا، لذا فالغائية تحكمه والمقصدية توجّهه (...) المقصدية تُحَدّد لغة القاصد ووجهة نظره وأيديولوجيته كما تُحَدّد لغة المتكلم وجهة نظره وعقيدته ومقصديته"[154].

يُدرِج "حميد لحميداني" في فحوى نقاشه حول نظرية القراءة بالمفهوم النقدي القديم نظريةَ الخبر التي كانت تُهَيمِن على جلّ الأبحاث البلاغية والنقدية العربية؛ والتي ترى أنّ أيَّ تعبير لغوي إنما هو خبري بالضرورة، حتى التعبير المجازي الأدبي في ظلّ مفهوميتها يبقى خبرا وإن كان في مظهر غير خبري، وما على المتلقي أو القارئ إلاّ فهمَ مدلولات النصوص الكامنة وراء الإستعارات وأشكال الكناية والمجاز، وإن قَصُر فهمه فعليه الإستعانة بمن لهم معرفة ودُربة في استنطاق المعاني الكامنة في النصوص، فهاهو "الجرجاني" يُشَبّه البحث عن المعنى الغائرة في النصوص ببحث الغواص عن اللؤلؤ في قاع البحر، وهو ما يؤكّد أنّ النظرية البلاغية العربية برمّتها بُنِيَت على أساس مفهوم التواصل بالمعنى الخاص الذي يغتدي فيه المُرسِل المصدرَ الأساسي للمعرفة وما على المتلقي إلاّ البحث عن هذه المعرفة لا المساهمة في تأسيسها، لكن رغم كلّ هذه الأطر المحدّدة لم يمنع من انبثاق نظرية للقراءة آنذاك قائمة على تمرّد القراء والإدلاء بقراءاتهم، وإن كان كلّ منهم يدّعي الوصول إلى الحقيقة النصّية كما سلف الذكر استنادا لإيمانهم بواحدية الدلالة، ليشير "حميد لحميداني " في خضمّ نظرية القراءة القديمة أنّ رواد النقد الأدبي قديما لم يتفطّنوا، أو بالأحرى لم يُصَرّحوا بأنّ تأويل النصوص الأدبية وقراءتها كانا مسؤولين عن حدوث المفارقة في تاريخ قراءة النصوص، بخلاف ما يُلحَظ في الخطاب اليومي الذي يرمي إلى التواصل العادي، وإن تخللته استعارات وكنايات، وكذا الخطاب العلمي الذي ينبني أساسا على الدقة والوضوح [155].

إذ التأويل يرتكز أساسا على مفهوم المفارقة بين اللغة باعتبارها تعبيرا يتوسّل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس وتجربة معيشة، وعليه فإنّ محتوى العمل الأدبي هو مجرّد تصوّر، ولا يمكن للحقيقة التي ينبني العمل الأدبي معناها إلاّ أن تكون نسبية، لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على التعدد ربما اللامحدود؛ أي على اللامعنى، لكن لامعنى للمفارقة بين الأعمال الأدبية والمرجعيات ما إذا كان الشكل معزولا عن المضمون الإجتماعي والتريخي

[154] محمد سويرتي ، شعرية ما بعد الحداثة – قراءة في "دينامية النص ... لمحمد مفتاح – مطبعة الأمنية ، المغرب ، 1999م ، ص 165 .
[155] أنظر المرجع نفسه، ص 343 – 344 .

وكذا الثقافي، فإذا تمّ ذلك فسيكون تغييبا للسؤال المعرفي الذي يَخُصّ الإنسان في معنى وجوده الإجتماعي التاريخي، وهو بمثابة قراءة تمارسُ إلغاء فاعليتها [156].

إذا كان محور نقاش "حميد لحميداني" يتمثّل أساسا في النقلة النوعية بين المقصدية والمحصِّلة كما اصطَلَح عليها، فكيف تمّت هذه النقلة ؟ وما جدوائيتها ؟ يرصُد "حميد لحميداني" نظرية "الجرجاني" التي ترى بعدم صحة أسبقية اللفظ على المعنى والعكس؛ لأنّ المعاني تتجلى على الفور من خلال الألفاظ التي تتجسّد فيها؛ وهو تصور توازى والتصور الغربي قديما؛ إذ العناصر التخييلية من مجاز واستعارة وكناية مجرد آليات تختفي وراءها آراء وتصورات عن حقائق واقعية وهي تصورات المتكلم، وما على المتلقي القارئ إلاّ تفكيك هذه الوسائل لتحصيل المعرفة التامة بها، ما يترتب عنه أنّ الكاتب أو صاحب الإبداع الأدبي لا يجني من إبداعه شيئا؛ فكلّ ما أبدَعَه يكون مُدرِكا له، ما يُفضي بحميد لحميداني إلى إقحام الجانب المنطقي في هذه القضية، إذ تبدو نظرية المقصدية التامة بناءً على ما سلف عاجزة عن إثبات جدوى كتابة الأدب بالنسبة لصاحبه، وكما يُقال الحاجة أمُّ الإختراع، إذ استدركت الأبحاث النفسية والأنتروبولوجية هذا النقص المعرفي بجدوائية الأدب لصاحبه؛ إذ رأت أنّ ما لايعرفه الأديب في عالم أدبه هو جزء أساسي من تكوين الأدب، فمهمة الأدب هي البحث عن وجود جديد للإنسان،كلّ ذلك جاء ليدين ما استنّته البلاغة العربية القديمة في مفهوم المقصدية، ويتجلى ذلك جليا في عجزها في التوغل في الشعر العربي المعاصر الذي يتراح بعيدا عن الصور المجازية إلى الخيال ما يُبرِز حاجة النص الأدبي إلى تنشيط خيالي خارجَه في أذهان القراء بمن فيهم الكاتب، فلا مقصدية النص التي لاتكون واضحة ونهائية، ولا مقصدية الكاتب التي تنجَرّ معها بالضرورة، ولا مقصدية القارئ كذلك تكفي لولوج عالم القراءة التأويلية للنصوص الأدبي، هو إذن حديث عن المحصّلة أكثر منه عن المقصدية، وهو ما سعت نظريات القراءة الحديثة والمعاصرة لإبرازه على أرض الواقع، فهي تطمح لتعليم القراء مبادئ جديدة تُطَوِّر جذريا تقاليد القراءة الأدبية؛ بما في ذلك ما يَخُصّ الشعر إذ لم يكن يوما موضوعا لفهم نهائي بل سيظلّ دوما موضوعا لإثارة خيال القراء وتنشيط تفاعلاتهم وكذا الحوار بينهم حول قيمه الجمالية وأبعاده الدلالية على السواء، هذا ما جعل رواد نظرية التلقي بمن فيهم "إيزر" يستأثرون بمفهوم التفاعل عن التواصل؛ إذ يُتجاوز مفهوم الإرسالية العادية إلى آلية التفاعل بين

[156] انظر يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، ص 41 .

طرفي الإتصال، ما نجم عنه إعادة النظر في نظرية المقصدية التامة في التأليف الأدبي في ضوء التطورات التي انجرّت عن نظريات القراءة بمفاهيمها وإجراءاتها النقدية؛ بما في ذلك مفهوم التفاعل باعتباره مجسِّدا لدينامية فعل القراءة مُتَرَنِّحا بين الذات المُبدِعَة التي تلعب دورا أساسيا في رسم معالم استراتيجية النص كما يَصطَلِح عليها "امبرتو إيكو" وبين ذات القارئ المُتفاعلة بحَمولَتها الثقافية والنفسية إلى جانب إكراهات العصر التي تُطَوِّق الحياة الثقافية، إذ "ليست القراءة (...) مجرد تلق أو قبول بمرسلة النص وإلا لكانت القراءة مُجَرَّد تماه مع النص يُكَرِّس له سلطة، وللأدب نخبوية، وللغة بلاغة تُميتُ الحياة في اللغة، إنّ تخلي القراءة عن فاعليتها في الأدب هو بمثابة تغريب للغة عن منابتها في اليومي، وعن المتداول في الحياة، وهو بالتلي تغريب للأدب عن مرويات الناس واستيهاماتهم وأساطيرهم، وعن النثري بكلّ ما يَحفُل به من أحداث ووقائع هي على فوضاها وجزئياتها لُبَّ الحياة وسؤالها الأعمق المطمور تحت ركام الكلام، السؤال الذي تبحث عنه وتتواصل معه القراءة النشطة في الأدب . من أجل قارئ طليق نشط، هو ناقد وشاهد وضمير، ومن أجل ما لمثلِ هذا القارئ من دور في تغيير واقعنا الإجتماعي، وتطوير ثقافتنا المعرفية، وصياغة قيمنا الجمالية المعنية بكرامة الإنسان والإرتقاء بحياته"[157]، بذلك كلّه باتَ مفهوم المُحَصِّلة اليوم من المفاهيم المُرَشَّحة لتعويض مفهوم المقصدية في قراءة الأدب[158].

هذا ومما لوحظ على الدراسات النقدية لحميد لحميداني وبخاصة فيما يتعلق بالروايات المغربية سعيه لإنتقاد الإستعمالات الميكانيكية لمنهج البنيوية التكوينية دون أن يستطيع التخلص منه نهائيا ويتجاوز ثغرات تطبيقه، هي سابقة لم تقتصر عليه وحسب وإنما أضحت شبه لصيقة بالنقاد المغاربة في تحليلهم للروايات المغربية؛ إذ عمدوا إلى ربط الرواية بمحدداتها الخارجية، وذلك باستخدام المنهج الإجتماعي[159].

لأكتفي بهذا الحدّ فيما يَخُصّ ما جادت به قريحة الناقد المغربي "حميد لحميداني " القرائية، والتي جَسَّدت ولازالت المثال الواضح على " قدرة الخطاب النقدي العربي على إثراء مقولاته المنهجية، وتجديد مفاهيمه وأدواته الإجرائية من خلال معانقة الإنجازات المعرفية والنقدية للثقافة الغربية

---

[157] المرجع السابق ، ص 19 .

[158] انظر حميد لحميداني ، نظرية قراءة الأدب وتأويله- من المقصدية إلى المحصلة- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر – ص 346 وما بعدها .

[159] انظر عثماني الميلود ، السرد في الرواية المغربية وآليات : التحديث – التجريب - التذويت – السخرية ، الرواية المغربية – أسئلة الحداثة – مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1996 م ، ص 62 – 63 .

المعاصرة والإستفادة الواعية والأصيلة منها"[160] دون الإنسلاخ التام من الثقافة النقدية العربية ليقينه أنّ العبرة في المفيد وليس في الغريب.

سعيد يقطين : آليات قراءة الرواية الجديدة .

كثيرا ما عُني "سعيد يقطين " بدراسة الرواية وتراجع الشعر من اهتماماته على غرار العديد من النقاد العرب وكذا الغربيين، ويَرُدّ ذلك إلى أنّ هيمنة الشعر كانت في زمن الثورات إذ كان دوره قلب الهزائم إلى انتصارات، لكن تواتر الهزائم كانت الحَجَرة التي ألقمَت فم الشعر فأخرَسَته ،لذلك كان السرد الذي يروم تجاوز عكس الواقع بالمقلوب وبأدوات جديدة أضحى قادرا على خلق لغاته وطرائق لتشخيص واقع الهزيمة وتشريحه[161] .

وإذ ذاك يُلَملِم "سعيد يقطين" رؤاه النقدية في أوائل مؤلّفاته، فشَكّل المؤَلّف"القراءة والتجربة :حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب" بدايات قراءاته، وعن عنوان هذا المؤَلّف فهو يرى أنه يلتزم بتفاصيله من خلال التحليل، بخلاف من يرى في العناوين المركبة لعبا لفظيا لا يخلو من إثارة[162] .

على أنّ هذه الدراسة تروم إلى البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية، وهو ما لم يَلقَ كبير اهتمام في نقد الرواية العربية، رغم بعض المحاولات القليلة والمتفرقة، وكذا تبتغي هذه الدراسة إلى استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات "Narratologie" التي يعمل الباحثون في البويطيقا على بلورتها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة، وهو ما آخذه عليه "حميد لحميداني" في استخدامه مفاهيم نقدية غير متفق عليها في الساحة النقدية وهو ما سلف وأن أدرجته في غير موضع، فسعيد يقطين يرى بضرورة أن يُسهِم النقاد العرب في إثراء النتاج النقدي العربي حتى يلحق بالركب الغربي، وما السبيل لذلك إلا بالسؤال النقدي[163] .

إنّ التجربة الجديدة تستدعي القراءة الجديدة، على أن تكون التجربة ضاربة في الأصالة، والجدة ليست منوطة بالزمن إنما بمدى إنتاجيتها المتميزة عن إعادات الإنتاج السائدة، ومدى فعلها في إقرار

---

[160] عبد الوهاب شعلان ، من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص – قراءة في تجربة الناقد المغربي حميد لحميداني – تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، ص 83 .

[161] أنظر سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 291 .

[162] أنظر المرجع نفسه ، ص 13 .

[163] أنظر المرجع السابق ، ص 8 – 9 .

متغيرات جديدة في ممارسة الإنتاج الأدبي والنقدي والفكري على العموم، هي إذا محاولة "سعيد يقطين" للبحث في مكونات الخطاب الروائي الجديد بالمغرب الأقصى[164] .

فيرى أنّ الرواية المغربية الجديدة جاءت مع "شغموم" و "التازي" و "المديني" و "محمد برادة "، وهذه التجربة الجديدة يفضّل الناقد وسمها بالتجريب لأنه ينبع من خصائصها الذاتية المتميزة، بينما مفهوم الحداثة خارجي عنها، فرهان هذه التجربة الجديد ليس في كونها حداثية، فإذاكانت كذلك فما القول فيها فيما بعد الحداثة، فهذه المفاهيم ذات حمولة إيديولوجية أكثر منها علمية، ولكن رهان هذه التجربة الحقيقي يكمن في قدرتها على التحول سرديا إلى تجربة قادرة على التجدد، وعلى خلق متلقيها القادر على التفاعل معها بإستمرار، وبهذا فقط تكتسب حداثتها؛ أي سرديتها الدائمة بإعتبارها نوعا سرديا حديثا مفتوحا ومنفتحا على التجديد والتجدد[165] .

يؤطّر "سعيد يقطين" مخططا حول فاعلية القراءة والتجربة كما يلي :

أ – القراءة ـــــ ممارسة / التجربة ـــــ ممارسة.

ب – قراءة التجربة ـــــ إنتاج / تجربة القراءة ـــــ إنتاج .

ج – قراءة التجربة وتجربة القراءة ـــــ ممارسة ـــــ إنتاج.[166]

"إنّ القراءة كممارسة تتمّ من خلال تفاعل الذات (الناقد) مع الموضوع (مادة القراءة)، ونقصد بمادة القراءة هنا وببساطة الخطاب الأدبي باعتبارها قراءة للتجربة وإنتاجا لها، تبتدئ عملية القراءة (عند الناقد) كممارسة من خلال ذلك التفاعل مع الخطاب الأدبي؛ أي أثناء التفاعل معه والتفاعل مع مكوناته وبدايات إمساك عناصره الأساسية الكامنة في (موضوع التجربة) وطرائق قراءتها من لَدُن الكاتب، وعندما تتبلور ممارسة القراءة وتتضح لدى الذات (الناقد) عناصر "موضوع التجربة" يتم الإنتقال من التفاعل إلى الفعل، بتحقق ما يمكن أن نسميه "موضوع القراءة" الذي يختزل القراءة فيما تتسع له هذه التجربة عند الناقد، من تصور، وأدوات، وطرائق فهم، وإمكانات اكتناه "موضوع التجربة" في الخطاب الأدبي، بذلك يتم الإنتقال إلى إنتاج الخطاب النقدي وبمعنى آخر الإنتقال من عملية القراءة كممارسة (تفاعل) إلى القراءة كتجربة (فعل) تتم على خطاب آخر.ويمكن أن تمتد القراءة من جديد كممارسة تتم على الخطاب النقدي

---

[164] أنظر المرجع نفسه ، ص 8 .

[165] أنظر عبد الرحيم العلام ، عن شيء إسمه الحداثة في الكتابة الروائية بالمغرب ، الرواية المغربية - أسئلة الحداثة – ص 178 – 179 .

[166] أنظر المرجع نفسه ، ص 13 – 14 .

فتتعامل معه كما تعامل ذلك الخطاب النقدي مع الخطاب الأدبي فيكون هناك إنتاج آخر : خطاب نقدي جديد (نقد النقد)، وهكذا دواليك، نجد في الإنتقال من التفاعل إلى الفعل إلى فعل الفعل مسارا ممتدا ولا متناهيا من العلاقات المتبادلة بين القراءة والتجربة في إطار فعل كل واحدة منهما في إنتاج الخطابات .هذا المسار الممتد واللامتناهي قد يَعرِف في إطار العلاقات بين الذات (الكاتب/ الناقد) والموضوع (مادة الكتابة/ مادة القراءة) إتجاهين اثنين :

الإستمرار : إعادة الإنتاج.

التقطع : الإنتاج الجديد "[167].

في مراحل استمرار التواصل بين تجربة الكاتب وقراءة الناقد تكون خلفيتهما النصية مشتركة تقريبا، ما يفضي إلى إعادة الإنتاج، أما في مرحلة التقطع؛ حيث يعمد الكاتب إلى تجاوز المسار السردي ويتراح عنه عن سبق إصرار، مايؤدي إلى غنى التجربة وتعقيدها كلّ ذلك يستشكل في ذهن القارئ والتي تطمح للاستعلاء على الخلفية النصية المعتادة وتحطيم حاجزها، فتجد قراءة التجربة تكتسي دلالتها الحقيقية كإنتاج عند الكاتب، وحتى أوان ذلك لابد من التمييز بين الفعل والإنفعال، وبين الإنتاج وإعادة الإنتاج، ولذلك كله لابد من نقد الذات، من نقد الخلفية النصية لكل من الكاتب والناقد، من نقد العلاقة مع الموضوع، وأخيرا نقد الموضوع[168].

هذا ويرى الباحث المغربي "عثماني الميلود" أنه "يتجلى التجريب كأبرز وسيلة للإنتقال من سلطة النموذج – المكرَّر والسكوني- إلى فاعلية التجاوز والتحديث، والتذويت هو سليل أنطولوجي وتخييلي لكلّ هذا العمل المبني على الهدم والبناء، والتذويت هو تخصيص لهذه الفاعلية الجديدة، وإرتهان السرد إلى الحكي الداخلي، واللعب بمحتوى الذاكرة، وتذويت للغة والملفوظات وكل ملحقاتهما السردية والخطابية . ويأتي مبدأ السخرية (سواء أكان سمة نصية أم مجرّد تأطير جزئي) لينضاف إلى عمل التجريب والتذويت لِيُضفي على السرد الروائي بالمغرب بُعدا لَعِبيا (Ludique)، وإسنادا نصيا يُعَضِّد من سلطة المفارقات ويَسخَر من النص الواقعي في الرواية الوثوقية "[169].

[167] أنظر المرجع السابق،ص 17 - 18 .
[168] أنظر المرجع نفسه ، ص 19 وما بعدها .
[169] عثماني الميلود ، السرد الروائي في الرواية المغربية ، ص 13 .

وللكشف عن خلفيته النصية –سعيد يقطين- كقارئ في علاقة ذلك مع النص غير المألوف لديه، يحاول قراءة رواية "وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني، ويلجأ لذلك إلى تقسيم تحليله إلى الأقسام الآتية :

أولا: الخطاب الشعري، الخطاب الروائي .

ثانيا: المكونات البنيوية لخطاب وردة للوقت المغربي.

ثالثا : النص والقارئ (على شكل تركيب).

إذ ما يميز الخطاب الروائي حسب "سعيد يقطين" هو سرديته؛ إذ يشتغل على القصة بأشخاصها وأحداثها، وفضائها، وتبعا لذلك فهو يروي قصة متخيلة أو حقيقية، وطرائق اشتغال الخطاب الروائي بمختلف مكوناته هي ما تعمل السرديات أو السيميوطيقا السردية بأدوات مختلفة على ضبطها ورصدها في إطار نظري عام .فالخطاب الروائي ينتج لغته وزمنه وفضاءه الخاص من خلال إنتاج القصة أو إعادة إنتاجها، وليس بالضرورة أن يشير إلى ماينبغي أن يكون لأنه يروي قصة، بخلاف الخطاب الشعري الذي لايحكي بقدر ما يقول شيئا، فمن خلال القول ينتج لغته الخاصة، وهو لايقول بالضرورة شيئا تَمَّ أو يمكنه أن يتم، ولكنه ن خلال القول ينتج الكتابة التي تومئ إلى ذاتها، وهنا تكمن المفارقة في رواية "وردة للوقت المغربي"، فهي تريد أن تقول شيئا وتروي قصة في الآن نفسه، وبين محاولة القول والحكي يتم إنتاج الخطاب المفكك في "وردة" الذي يصطرع ضمنه الشعري والروائي، والحديث عن تفكك الخطاب ليس حكم قيمة سلبا أو إيجابا ولكنه وصف لحالة الخطاب[170].

يلتمس "سعيد يقطين" خاصية الخطاب الروائي الجديد بالمغرب من خلال تحليله لرواية "وردة للوقت المغربي"، فيؤطرها في نقاط ثلاثة :

أولا: تكسير عمودية السرد؛ ويشمل ذلك كافة مكونات الخطاب؛ بما في ذلك الزمن والرؤية السردية، وكذا الصيغة، وعلاقة الخطاب الروائي بغيره من الخطابات؛ إذ لايخضع الزمن للخطية التصاعدية من ماض وحاضر ومستقبل التي تتطور فيها الأحداث وتتضافر في خدمة الحبكة، فيشهد الزمن تكسيرا لمنطق الزمن الخارجي، وبصدد الرؤية يشهد الخطاب الروائي تعددا في الرؤى السردية، وإن كان الصوت أحاديا كما في "وردة للوقت المغربي"، "لكن ما يحدد الرؤية السردية

[170] انظر المرجع نفسه، ص 89 –90-91 .

في الخطاب في نهاية التحليل هو مدى توازن هذه الرؤيات الكمي أو النوعي أو هيمنة إحداها"[171]، والشيء نفسه عن الصيغة التي تعرف التعدد؛ وذلك بإدخال عناصر عديدة لإرسال الخطاب، تنطلق من السرد إلى العرض بمختلف تجلياته إلى توظيف طرائق أخرى لها خصوصيتها في تنويع صيغ الخطاب كالذاكرة، والتّخيل، و السرد الذاتي، والحلم[172].

ثانيا : تداخل الخطابات؛ حيث يستوعب الخطاب الروائي بنيات خطابية متعددة : المسرحي – الشعري – الديني – الحكائي – الشفوي – الصحافي – السياسي – التاريخي (...)؛ إذ ينفتح الخطاب الروائي على هذه الخطابات فتقوم بوظائفها في مجراه، فتُسهِم كعناصر جزئية في كليته من خلال قدرته على محاورتها واستيعابها، وذلك ما يحدد خصوصيته، عكس الشعر المغربي والعربي منذ أواخر الستينات(زمن الهزائم)، والذي لم يستطع استيعاب بنيات خطابية أخرى، وبالأخص السياسية والأسطورية التي أصبحت تستوعبه وتؤطره، في الحين الذي توارى فيه الشعر إلى الوراء .

ثالثا : البعد العجائبي؛ وهو من العناصر التي تشكل خصوصية الخطاب الجديد، وإن كان ثانويا حسب "سعيد يقطين "، والذي بإضافته إلى باقي الخاصيات يتجاوز الخطاب الروائي الجديد الخطاب التقليدي مقتحما تجربة جديدة في الكتابة الروائية [173].

و"سعيد يقطين" كغيره من النقاد لجأ لكتابة مقالاته النقدية على صفحات المجلات العربي حتى يُشَهِّر برؤاه النقدية، فلم ينسلخ عن دراسة الرواية بل عمّق دراساته في مقالته "صيغ الخطاب الروائي وأبعادها النصية " والتي أُدرِجَت في مجلة الفكر العربي المعاصر، إذ من العنوان تستشف المضمون؛ إذ مَحوَرَ بحثَه حول صيغ الخطاب الروائي وكذا أبعاد هذه الصيغ، بيد أني سأقتصر في بسط بحثه على الشق الثاني بوصف الأول يُعنى أساسا بالمستوى الخطي النحوي للخطاب الروائي، في حين أنّ الآخر منوط بالدلالة النصية وتجلياتها[174] بإقحام القارئ في برمجتها، تبعا لخوضي في عالم القراءة لم أر بأسا في إتخاذ هذا الشق من بحثه مرؤجعية لا يُستهان بها.

الحديث عن الأبعاد النصية للخطاب الروائي حديث عن المتعاليات النصية، وقد سبق وأن أدرجتُ مقتطفات لسعيد يقطين في مؤلف "انفتاح النص الروائي – النص والسياق- في الدراسات الروائية المعاصرة، إذ يستعير "سعيد يقطين" مفهوم المتعاليات النصية من "جيرار جينيت" كما

---

[171] أنظر المرجع السابق ، ص 193 .
[172] أنظر المرجع نفسه ، ص 293 – 294 .
[173] أنظر المرجع نفسه ، ص 295 – 296 – 297 .
[174] أنظر سعيد يقطين ، صيغ الخطاب الروائي وأبعادها النصية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت (لبنان) ، ع 48 -49 ، 1988 م ، ص 37 .

سلف الذكر لكن بتحميله معنى غير ما ورد لدى "جينيت" إذ يقصد بها "سعيد يقطين" مجموع العلاقات التي تأخذها كلّ البنيات النصية المختلفة داخل النص الواحد، ولتحديد هذه البنيات النصية ينطلق "سعيد يقطين " من مجموعة من المعايير يضبطها بواسطتها؛ بما في ذلك :

أولا : أنّ هذه البنيات النصية مُقتَطَعَة من نصوص سابقة زمنيا أو معاصرة معروف أصحابها أَوْلاَ، ويُسَمي "سعيد يقطين" هذا النوع بالمتعاليات النصية الخارجية .

ثانيا : الحديث عن علاقة النص بالقصة والخطاب، يفضي إلى التمييز بين نص خطاب القصة عن المتعاليات النصية، إذ علاقة الخطاب بالقصة علاقة ترتيب على مستوى الزمن أو على مستوى خطية السرد، "فزمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي؛ وفي نحويته هاته يعطي للقصة زمنا هو زمن الخطاب، لذلك فخطية زمن الخطاب ليست إلاّ شكلية (صرفية)، ومن خلالها يتم تزمين زمن القصة"[175]، لكن عندما تحدث المفارقات، فينظر إليها "سعيد يقطين" على أنها متعاليات نصية ويميزها عن سالفتها بتسميتها المتعاليات النصية الداخلية بما أنها تتمّ من داخل خطاب القصة [176].

وانطلاقا من ذلك يُصَنِّف "سعيد يقطين " هذه المتعاليات بحسب طبيعتها وكذا علاقتها مع النص فَيَنظُر في طرائق اشتغالها والوقوف على الأبعاد الدلالية التي تحملها :

أولا : المتعاليات الداخلية؛ تنبني أساسا على صيغة المنقول غير المباشر؛ إذ ينقل الراوي عن غيره بصيغة السرد أي بشكل غير مباشر، وهذه الصيغة تنقل القارئ زمنيا من الحاضر إلى الماضي، وهنا تحصل المفارقة؛ إنها إيقاف لحركة النص؛ وهي خروج عن نص الخطاب؛ أي عن خطيته؛ إما باستباق الأحداث أو باسترجاع بأن يرجع السارد بالزمن إلى الماضي، وبما أنّ هذه البنية تُجاوِر البنية الأصل في سياق الحكي فتُسَمى "مناصصا" "Para texte"، وتبعا لتعدد المناصصات في النص الروائي مَيَّزَها "سعيد يقطين" باسم "المناصص السردي "، إذ يرى أنّ وظيفة المناصصات السردية ذات الطبيعة نفسها تَحمِل هدفا مزدوجا :

أ – الهدف الأول متصل بالنص : ويبدو في تقديم بعض "عوالم النص" في غير موقعها من بنائه لخلق توقعات عديدة لدى القارئ لجعله أكثر تمسكا بمتابعة القراءة، وأثناءها قد تتحقق هذه التوقعات أولا، ولذلك أبعاده في عملية قراءة النص وتأثيره على القارئ، إذن الهدف الأول لمثل هذه المناصصات علاقة النص بالقارئ وتوقعاته.

[175] سعيد يقطين ، القراءة و التجربة ، ص 160 .
[176] انظر سعيد يقطين ، صيغ الخطاب الروائي وأبعادها النصية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ص 44 .

ب – الهدف الثاني : أن تكون المفارقة ذات طبيعة خارجية سواء في حال الإسترجاع أوالإستباق، وفي هذه الحالة يأخذ هذا المناصص السردي بُعدَ المعارضة الساخرة، وهو إحدى أصناف التناص أو الحوارية التي اهتدى لها باختين، والذي يقوم على التهجين بين لغة لحاضر والماضي قصد السخرية .ليصل "سعيد يقطين" إلى أن المناصص السردي يُحَقِّق درجة من إخبار المتلقي ببعض عالم النص فَيَخلُق لديه إحساسا بالتوتر نتيجة التوقعات التي يثيرها عنده، وبذلك تظل وظيفة هذا المناصص داخلية لإتصالها بعالم النص في علاقته بالقارئ[177].

ثانيا : المتعاليات الخارجية؛ وتقوم على صيغة المنقول المباشر ذات طبيعة عَرْضية؛ إذ يَعرِض الراوي المنقول كما هو، وتختلف هذه البنية النصية عن سابقتها كونها ليست مفارقة ولا تتصل بقصة الخطاب بشكل مباشر، وبما أنها تُجاوِر بنية نصية تتصل بنص خطاب القصة فهي مناصص "Para texte"؛ إذ يُجاوِر هذا المناصص بنية نصية أصلية، ولكنه علاوة على ذلك يأتي متعاليا عليها، وخارجا عن عالمها، إنه على مسافة منها؛ إذ يأخذ المسافة بشكل فوقي، لذلك يسميه "سعيد يقطين " "ميتانص"، وله أنواع عديدة في علاقته بالنص، لأنه قد يكون نقديا أو اجتماعيا أو إيديولوجيا، لِيُردِف "سعيد يقطين" هذه الأنواع بالميتانص الديني"، وهو ما ركّز عليه في تطبيقه في هذا البحث، وإن لم يَخرُج هذا النوع عن "الميتانص النقدي"، إذ سَجّل اضطرابا في النص السردي الذي هو بصدد دراسته، وقد شَكّل الميتانص الديني إدانة لهذا الاضطراب إذ فُسِّر دينيا، وبذلك تشكّلت علاقة نقدية بين النص والميتانص، على أن يتمّ نقلُ هذا الميتانص عن شخصية غير متكرّرة في النص، إنه لايمكن أن يُقَدّم للقارئ إلاّ صوتا من العديد منها، إذ قراءة النص بكامله كفيل بإبراز الأصوات السائدة للشخصيات، ولاسيما عندما تتضافر وباقي مكونات الخطاب وأبعادها النصية من الزمن والرؤية السردية والصوت السردي، لكلّ هذه الأسباب يكتسب الخطاب المنقول المباشر طبيعته الميتانصية [178].

لِتجد الناقد "سعيد يقطين" يأبى إلاّ أن يتوسّع في هذه التفاعلات النصية من خلال مؤَلّفه "إنفتاح النص الروائي : النص والسياق" بشيء من التفصيل في بعض الإجراءات، وبخاصة أنّ "سعيد يقطين" كثيرا ما عُرِف باستخدام مصطلحات ومفاهيم نقدية جديدة لاتنسلخ عمّا هو سائد في الدراسات النقدية العالمية، ولا ينقاد إليها بالضرورة إنما تقع بين ذلك سبيلا، فهو نفسه

[177] انظر المرجع السابق، ص 44 – 45 .
[178] انظر المرجع نفسه، ص 45 – 46 .

يقول "آن لنقدنا الروائي والأدبي عموما أن يَضطَلِع بمهامه في تطوير قراءتنا ووعيتا بالذات والموضوع في سياقاته الثابتة والمتحولة، وذلك لايمكن أن يكون إلاّ عن طريق الحوار المُؤَسَّس لِجَدَل الفعل والتفاعل لا الإنفعال والبكاء على الطلل المُحِيل البائد (...)"[179].

وكامتداد لدراسته حول المتعاليات النصية فإنّه وتماشيا مع بعض الإجراءات النقدية لجيرارجينيت يُبرِز أنّ التناص "intertextualité" ما هو إلاّ نوع من أنواع المتعاليات النصية وإن كان من النقاد من يرى فيه موازيا لها، فيجد في حالة التناص المتناص يأتي مندمجا ضمن النص، حيث يتعسر على القارئ المبتدئ تَبَيُّن وجود التناص أحيانا إذا غاب عنه المتناص كبنية مندمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل، إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدّث عن صوت الآخر (الشخصية)[180].

قد يتساءل القارئ لِم كلّ هذه العناية التي يوليها الناقد "سعيد يقطين " للتفاعلات النصية وتعقيداتها ؟ فيجيب بنفسه : أنّ الغاية المرجوة من كل هذه الدراسة استخلاص كيف أنّ النص الأدبي يَنتُج ضمن بنية نصية منتِجَة[181]، إذ يتوخى إشراك القارئ في إعادة إنتاجه حتى لايندثر ويُطوى سِجِلُّه، فيتفاعل القارئ مع العمل الأدبي وأثناء القراءة يلتجئ في تحليله إلى بُنى مختلفة وعَى ذلك أم لم يعي، فيقف "سعيد يقطين " عند البعد الزمني؛ والذي يَحتَلّ حيِّزا هاما في أيّ عمل أدبي كيفما كان نوعه، وذلك على مستواه الذاتي أو في علاقته بالقارئ[182].

يلجأ "سعيد يقطين " إلى ترتيب الأزمنة في محاولة لإبراز طبيعة "زمن النص" بجلاء :

أولا : زمن القصة؛ هو زمن المادة الحكائية الخام أي زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل، ويَصطَلِح عليه "سعيد يقطين" الزمن الصرفي.

ثانيا : زمن الخطاب؛ وهو زمن الرواية في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له، ويصطلح عليه الزمن النحوي .

ثالثا : زمن النص؛ ويتجسد من خلال زمنين : أ – زمن الكتابة من لَدُن الكاتب، ب – زمن القراءة؛ وهو زمن تلقي النص من لدن القارئ، إذا فهو يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي، وهو ما يَصطلح عليه الزمن الدلالي، فهي علاقة بناء والتي من

[179] سعيد يقطين ، إنفتاح النص الروائي – النص والسياق – ص 6 .
[180] أنظر المرجع نفسه ، ص 115 .
[181] أنظر المرجع نفسه ، ص 101 .
[182] أنظر المرجع نفسه ، ص 46 .

خلالها يَتِمّ إنتاج الدلالة؛ إذ تتجلى عملية البناء على مستويين : مستوى داخلي ويحلله "سعيد يقطين" من خلال تجسيد التفاعل الحاصل بين زمن القصة والخطاب وزمن النص في بُعدِه الأول؛ أي زمن الكتابة والذي يوصِل إلى نتائج أكثر علمية بالمقارنة مع تحليل المستوى الخارجي، ويرى "سعيد يقطين" أنّ تحليل المستوى الأول يُكّن من الإمساك بوعي الزمن عند الكاتب أو موقفه منه، وذلك انطلاقا من داخل مُعطى البناء النصي الداخلي، على خلاف البناء على المستوى الخارجي؛ وهو زمن النص المُتَجلّي من خلال فعل القراءة المتفاعل وزمن النص في معناه الأول، وبذلك يتمّ إنتاج دلالة النص من لَدُن القارئ، وحسب "سعيد يقطين" فالبناء النصي على هذا المستوى الخارجي والضمني يكون تحليله أقلّ علمية من المستوى السابق، ويُدرِج لذلك سببين أساسيين : أولهما أنه لايتجسد كمعطى مُجسّد (نص) أو ميتانص بمعنى أدقّ، فيشترط "سعيد يقطين" تَجَسُّدَه حتى يُحَلّل بالدرجة نفسها من العلمية، أما السبب الآخر أنّ بناء النص من خلال فعل القراءة مفتوح و لانهائي بتعدد أزمنة القراءة والقراء، ولمعرفة مستويات القراءة يتطلب ذلك معرفة مستويات القراء الثقافية، ولِتعسُّر ذلك يلجأ المُحَلّل لإفتراض قارئ بعينه حتى تتيسّر عملية التحليل، وهذا يُبعِد الدراسة عن الدّقّة والشمولية، وبناءً على كلّ ماسلف يَخلُص "سعيد يقطين " إلى أنّ إنتاج الدلالة يتطلّب تفاعل كا من ذات الكاتب والقارئ، ومن خلالهما يمكن الحديث عن زمني النص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[183].

إذ كل كاتب وهو يُنتِج نصّه يتصور قارئا معينا منطلقا من خلفية نصية عديدة يُحَوِّلها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة بالتناص معها، وكذلك القارئ وهو يقرأ نصا يكون مُجَهَّزا بتصورات قبلية وخلفيات عن النص، ومن خلال هذا التفاعل يتمّ إنفتاح النص وانغلاقه، هي قضية تثير جدلا كبيرا بين القراء، فيقول "سعيد يقطين" أنّ ما يعتبره كقارئ منفتحا قد يعتبره قارئ آخر منغلقا والعكس، وهو يرى أنّ لاعلاقة للنص بذلك على نحو ما يذهب إليه "امبرتو إيكو" في كون أن النص لاعلاقة له بنضوب القراءة، إذ أشكال التلقي تتحكم فيها عوامل عديدة، وهو ما شَكّل مَدارَ بحث نظرية جمالية التلقي، إذ ماتزال تبحث عن نموذج القراءة المثلى، وفي خِضَمّ ذلك يَرصُد "سعيد يقطين" أشكال القراءة في علاقتها بالنص على مستوى البناء الخارجي إنطلاقا من تجربته القرائية لنصوص شعرية ونثرية :

[183] أنظر المرجع السابق ، ص 49 – 50 – 51 .

أولا : النص منفتح والقراءة منفتحة؛

ثانيا: النص منفتح والقراءة منغلقة ؛

ثالثا :النص منغلق والقراءة منغلقة ؛

رابعا : النص منغلق والقراءة منفتحة .

فيخلُص "سعيد يقطين" إلى أنّ إنفتاح النص إنما يكمن من خلال الوجهة التي يدافع عنها القارئ بالخروج عن المعتاد النصي وسعيه إلى خلخلة البنية النصية الثابتة، وما إنغلاق النص إلاّ لوعي من القارئ أنه يعيد إنتاج القيم النصية السائدة نفسها، وبالولوج إلى إنغلاق القراءة فَمَرَدّه إلى إتخاذ أنموذج سابق للقراءة والسير على خطاه دون مراعاة عوالم النص المقروء[184].

أمّا عن إنفتاح القراءة فعلى عكس القراءة المنغلقة؛ إذ لاتتّخذ معيارا للقراءة، وإن كان "سعيد يقطين" يرى أنّ من الضروري نظريا تحديد إنفتاح النص من خلال القراءة بضبط معايير محدودة وملموسة، إذ تسعى القراءات المنفتحة إلى بناء النص من جديد عبر الكشف عن بعض آليات بنائه، وهي ترتكز على جوانب بنيوية وداخلية في النص ويبقى هامش قراءتها التأويلية منفتحا جدا بالقياس إلى القراءة المنغلقة[185].

"سعيد يقطين" على غرار "حميد لحميداني" وغيره من نقاد المغرب العربي يُلِح على ضرورة تطوير القراءة العربية، فالنص الأدبي حسب "سعيد يقطين" يَظَلّ دائما "مفتوحا وتظلّ قراءتنا ومشروعنا منفتحين على السؤال والبحث، والإستفادة من الإنجازات الهامة في مجال علوم الأدب والعلوم اللسانية والإجتماعية بما يساهم في إنجاز قراءة أكثر إنتاجية وأكثر إنفتاحا وقبولا للتطوير والإغناء؛ إغناء وتطوير وعينا وقراءتنا للذات وللنصوص التي ننتج، أي بكلمة موجزة إغناء المنهج الذي به نحلل و النص الذي نقرأ، ولا يمكن أن يتأتى هذا إلاّ عبر التفاعل الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبنّاء"[186]، غير أنّ ما يمكن قوله حول تحليل سعيد يقطين للخطاب في نصوص روائية عربية إخلاصه لمنهج معين(المنهج البنيوي على وجه الخصوص) في محاولة لتطبيقه بشكل حرفي، مستعيرا إياه من الحقل الغربي دون مراعاة الخصوصيات التي تنهض بها النصوص المغربية

[184] أنظر المرجع السابق ، ص 76 – 77 .
[185] أنظر المرجع نفسه ، ص 81 – 82 .
[186] المرجع السابق ، ص 154 .

والعربية، وهذا يُبيّن أنّ الإنتاج النظري في حاجة إلى تفاعل إيجابي مع النصوص، وإن كانت الأرضية النظرية تُشكّل مدخلا هاما لفهم مختلف الآراء حول الخطاب [187].

☙ محمدمفتاح : في خضمّ ترسانة الإجراءات السيميائية .

لأنتقل بعدها إلى ناقد مغربي آخر طارت به الركبان في الساحة النقدية العربية وهو "محمد مفتاح"، إذ تجلى لديه الفعل القرائي عبر دراسات قيِّمة نالت ولاتزال إهتماما بالغا من قِبَل دارسي النقد العربي المعاصر، بما في ذلك على وجه التمثيل لا الحصر مُؤَلَّفُه "في سيمياء الشعر القديم :دراسة نظرية تطبيقية "، إذ حاول من خلال هذه الدراسة تطبيق المقاربة السيميائية على القصيدة النونية لأبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس، والمُلاحَظ على تحليله تفاوت في الإجراءات القرائية، وكذا المفاهيم والنتائج التي تَوَصّل إليها، فبَلَغَ من السطحي أحيانا حَدَّ إقتصاره على نثر الأبيات، وبلغ من التجريد أحيانا أخرى حَدَّ تقديمه رُسوما وبيانات غامضة [188]، وهو ما يستهجنه بعض النقاد العرب، إذ الناقد الأدبي على حدّ رأيهم مهمته الأولى إضاءة النص الأدبي وتفسير بنيته، وشرح تفاعل عناصره [189].

ليخوض "محمد مفتاح" في عالم التناص تنظيرا وتطبيقا من خلال مؤلَّفِه "تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص "، والذي حاول من خلاله توسيع مشروعه النقدي التداولي من خلال بسط المفاهيم السابقة في تحليلاته بشكل أعمق، وبتركيزه على إستراتيجية التناص من خلال تحليله لقصيدة أخرى في رثاء الأندلس لإبن عبدون الأندلسي، وبَاعُ "محمد مفتاح" طويل في مجال النقد والقراءة العالمية، إذ الملاحظ من خلال الدراسات النقدية لمحمد مفتاح مَزجَه "بين معالم الثقافة الغربية بجميع تياراتها، من ذلك التيار الفرنسي والألماني والأنجلوساكسوني، على الرغم من أنّ إفادته لم تكن سوى عبر الوسيط الثقافي الأمريكي "[190].

وإلى جانب الإجراءات السيميائية لم يستنكف "محمد مفتاح" أن يَتَّخِذ المناهج الألسنية ركيزة في دراساته النقدية، في نوع من الإجراءات التركيبية مع مناهج سياقية كالدراسات الجمالية، والأنتروبولوجية مستعينا بالمنهج التاريخي وصولا إلى مجال التحقيق في الآداب الصوفية [191].

---

[187] أنظر غانمي عبد الرحمن، أسئلة النقد الروائي المغربي، مجلة الرواية المغربية – أسئلة الحداثة – مختبر السرديات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء (المغرب) ، 1996 م ، ص 61 .

[188] أنظر محمد بلقاسم ، إتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب ، ص 167 .

[189] أنظر محمد حماسة عبد اللطيف ، مقدمة "النقد الأدبي وما إليه " لمحمود الربيعي ، ص 7 .

[190] مولاي علي بوخاتم ، الدرس السيميائي المغاربي – دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح – ص 46

[191] أنظر المرجع نفسه ، ص 101 .

وتتجلى إستفادة "محمد مفتاح" من اللسانيات الحديثة من خلال مؤلَّفِه "دينامية النص" [192]، ومما لاشكّ فيه ميل "محمد مفتاح" إلى الشروح والمناقشات كتوطئة لأيّ ممارسة نقدية تتمحور حول خلفيات النظريات النقدية المستحدثة إبستيمولوجيا وتاريخيا، وذلك ما أطَّر إستراتيجيته للقراءة التي تتأبى على نماذج قرائية قديمة مُطَعَّمَة بأخرى من السيميائية الفرنسية والأمريكية على حدّ سواء[193].

وقد عُني "محمد سويرتي" بدراسة الأفكار النقدية للناقد " محمد مفتاح " من خلال مؤَلَّفه " في دينامية النص : تنظير وإنجاز "، في محاولة للخوض في شعرية ما بعد الحداثة، إذ يَضُمّ الكتاب ستة فصول مسبوقة بمقدمة و مدخل يتعرض فيه إلى الأسس العلمية والفلسفية والإبستيمولوجية للمناهج النقدية المعاصرة، ليخوض بعدها في تركيبها ثم توظيفها، ثم بالخوض في لُبّ الكتاب يتناول في الفصل الأول قصيدة "القدس" للكاتب المغربي "أحمد المجاطي " في محاولة لقراءتها، جاعلا ذلك في إطار نمو النص الشعري[194]، إذ "تمّت البرهنة على خمسة مستويات في التحليل : المستوى الموضوعاتي، ومستوى رمزية الصوت (المزية الصوتية، الإيقاع، النبر)، ومستوى إنسجام الوجود، ومستوى التفاعل في النص (عوامل الخطاب ، الزمان ، المكان) ، ومستوى الإنسجام في النص، ويتناول الناقد المغربي في المستوى الأخير الحوار الخارجي، والحوار الداخلي إنطلاقا من عنوان القصيدة، ثمّ بؤرتها، فخاتمتها، فالتأويل للفضاء الأسود والفضاء الأبيض"[195].

في حين يتناول في الفصل الثاني الحوارية في النص الشعري، والذي يتفرع إلى الحوار الخارجي والحوار الداخلي[196]، فيتمّ في الحوار الخارجي طرح الإشكال ومعالجة الحوار الخارجي (مابعد الثنائية، المقصدية، المماثلة والمشابهة، نوع العلاقة، التركيب، النقاش)، وكذا عملية التحويل من النص المركزي، في حين يتناول في الحوار الداخلي (الكلمة المحور، الجملة، المنطلق، مبادئ الحوار، وحوار الشعر، الحوار السطحي أوالظاهر والعميق، وإنسجام النص)[197].

أما الفصل الثالث فمِحوَرُه هو تناسل الخطاب الشعري، والذي يتفرع إلى ثلاثة مواضيع : الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، والحوار الصريح؛ أي الحوار العمودي، في حين إختص الفصل

192 أنظر محمد بلقاسم ، إتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب ، 167 .
193 أنظر مولاي علي بوخاتم ، الدرس السيميائي المغاربي – دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح – ص 101 .
194 أنظر محمد سويرتي ، شعرية مابعد الحداثة ، ص 26 .
195 المرجع نفسه ، ص 29 .
196 أنظر المرجع السابق ، ص 26 .
197 أنظر المرجع نفسه ، ص 29 .

الرابع بموضوع سيرورة النص الصوفي؛ ويتناول من خلاله الإنتقال من التاريخ إلى الأسطورة، وأما عنوان الفصل الخامس فهو " الصراع في النص القصصي"، ليتناول في عنوانه الفرعي أفقية النص بالخوض في التصريح بالهوية والحوار الخارجي، وفيه تمّ تناول عملية التحويل والتمطيط، ومن خلال ذلك درس"محمد مفتاح" هيكلية النص والكلمة المحور والتركيب، وبعد أفقية النص ينتقل إلى عموديته؛ فيبحث إذ ذاك في المكون التركيبي العميق، وبواعث وعوامل النص، والمكون الدلالي العميق.على أنّ الفصل السادس خصصه لدراسة الإنسجام في النص القرآني؛ آخذا بآراء السلف، واستثمار المناهج اللسانية والسيميائية [198].

ما يدلّ على عدم إنسلاخه من التراث النقدي العربي وبالمقابل تطَلُّعَه للآخر وعدم التقوقع على الذات على أن ينتقي من التيارات النقدية الغربية ما يوائم وطبيعة النص الأدبي العربي، وهو ما شَدّد عليه في مؤَلّفه "التلقي والتأويل : مقاربة نسقية "، إذ يرى أنّ لكل تيار تأويلي مشروعه الفكري والسياسي الخاص به، وهذا ما لايجب أن يَغرُب عن بال القارئ العربي الإسلامي المعاصر، فانحيازه لتيار بعينه هو انحياز إلى مشروعه، على أن ينحاز عن بَيِّنَة أو يَرفُض عن بَيِّنَة إنطلاقا من تحليل الأسس الإبستيمولوجية والتاريخية المتعلقة بكل تيار، إذ يؤكّد "محمد مفتاح" أنّ التأويل المنسلخ من المرجعية الفكرية يضحى مُجَرَّدَ مادة إستهلاكية أو بالأحرى مجرّد عبث، فالتأويل النقدي القرائي يَعمَد لِعَدّ اللغة مصدرا للإلتباس ولتشويه الواقع، مايفضي لإنضواء مدلولات لاحصر لها تحت مظلة التعابير اللغوية، ولتوضيح الفكرة يَرصُد "محمد مفتاح" أبرز الإتجاهات النقدية المعاصرة التي تتخذ التأويل ركيزة لها، من ذلك تيار التفكيكية وتعدُّدِيّة القراءات، والتشييدية من نظرية التلقي، على أن يَسِم التيار السيميائي بالتوفيقية وهو تيار نحا فيه بعض النقاد بما في ذلك "إمبرتو إيكو" الإنسلاخَ من سجن البنائية النصية نحو التحررية التأويلية [199].

ويرى "محمد مفتاح" أنّ تحليل النص وتأويله قائم على محورين : أفقي وعمودي "إذ النص ينمو بطريقة أفقية حسب آليات معينة مثل أدوات الربط الحرفية و الإستعارات والكنايات، والمجاز المُرسَل ،هذا الترابط الأفقي يمكن أن نقسمه إلى نوعين : أحدهما خاص؛ وهو الذي يبحث فيه لسانيو الخطاب، وثانيهما عام؛ وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة يبرهن عليها بقراءة النص

[198] انظر المرجع نفسه، ص 30 – 31 .
[199] انظر محمد مفتاح ، التلقي والتأويل – مقاربة نسقية – ص 143 – 144 .

قراءة متعددة قائمة على حفريات في اللغة مما يؤدي إلى علاقة أفقية شاملة، كما أنّ النص يتوالد بطريقة عمودية مُتَدَرِّجة من العام إلى الخاص مما يسمح بالإستدلال الغيابي "[200].

ما يشير إلى أنّ الإبداع فيما يقال وما لا يقال، ومهمة التأويل الإنطلاق من أولهما لبلوغ الآخر، ورصدُ "محمد مفتاح" لمراحل التأويل يدفعه للخوض في غمار البلاغة العربية القديمة وبخاصة المناهجية التي وظّفها البلاغيون المغاربة، فيخلص إلى أنّ ثمار البلاغة العربية القديمة مازالت تؤتي أكلها في التأويل المعاصر لتشمل ميادين مختلفة كالإعلاميات والدراسات اللسانية، ودراسة تحليل الخطاب، و"محمد مفتاح" لايزعم أنّ الغرب أخذوا جلّ الثقافة العربية القديمة، ولايزعم العكس، إنما يَرُدّ ذلك إلى العناصر الإنسانية المشتركة بين البشر، وبذلك يطرق عالم الأنتروبولوجيا [201]، ليصل إلى أنّ حَلّ مشاكل التأويل المعاصرة منوطة بالإستنارة بالماضي الأدبي العربي القديم [202].

وبناءً على ماسلف يُحَلِّل "محمد مفتاح" قصيدة إبن طفيل مرتكزا على مفهومي : الصورة والعمق، فالحديث عن الصورة هو حديث عن فضاء القصيدة، بما في ذلك الوقوف على مفهوم التوازي، والذي إرتبط إرتباطا وثيقا بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، ولعل الشعر العربي هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، فتجد "محمد مفتاح" يميط اللثام عن هذا المفهوم مستفتحا بطبيعته؛ والتي تشتمل على أربعة أصناف، فيلفي التوازي المقطعي؛ وهو يتكون من بيتين فأكثر بناءً على نوعية الخطاب، إذا كان أمرا أو حِكَما أو سردا، وكذا التوازي المزدوج؛ فيتجلى التوازي صرفيا ، وتركيبيا، ومعجميا ودلاليا، أما التوازي الأحادي؛ فهو توازي بين شطري البيت الواحد، وكذا يلفي التوازي العمودي، وشبه التوازي مُعَرِّجا على خصائص التوازي التي تتجلى في توازي التطابق، والمماثلة، والمشابهة، والسلسلة، وأخيرا توازي تقابل الصيغ، ليشغل مفهوم التماسك ثاني مفاهيم الصورة؛ والذي يتجلى في :

أولا: التنضيد؛ ويتمثل في بعض أدوات العلائق النحوية مثل : الواو، أو، وأدوات الإستثناء، وحروف التعليل، وما يدل على الغاية والشرط، والجواب .

ثانيا : التنسيق؛ وهو أنواع منها: الإحالة، وأنواع الضمائر، وأسماء الإشارة، و"ال"، وأنواع أسماء الإستفهام .

---

[200] المرجع نفسه، ص 87 .
[201] انظر المرجع نفسه ، ص 90 .
[202] انظر المرجع نفسه ، ص 224 .

ثالثا : الإنسجام؛ ويتجلى في إنسجام التنضيد، والتنسيق، والمرسِل والمتلقي، والقناة والموضوع، والمقام و الهدف ما يسمح بتوليد نص منسجم .

رابعا : التشاكل؛ ويمثل أكبر أداة إجرائية في المقاربة السيميائية، ويقوم على التحليل بالمقومات الذاتية والسياقية، وينبني على التماثل والمشابهة بين المقومات، ولتوضيح هذا المفهوم يلجأ إلى تحليل بيتين لإبن طفيل والذي يقول فيهما :

أَقِيمُوا صُدُورَ الخَيلِ نَحوَ المَغــَارِب *** لِــغَزوِ الأعَــادِي وَ إقتِنَاءِ الرَّغائِب

وَأذكُوا المَذَاكِي العَادِيَات عَلَى العِدَى *** فَقَد عَرَضَت لِلحَربِ جُردُ السَّلاَهِبِ

فَيَجِد أنّ من المفردات ما يمكن تحليله بالمقومات الذاتية، وبعضها يتعسر تحليله ،فمما يمكن تحليله :

الإنسان : (حيوان) + (عاقل) + (ذو مقاصد).

الخيل : (حيوان) + (ذات أربع قوائم) +(تستعمل لأغراض خاصة).

ومما يتعسر تحليله :

- القيام : الإستقامة والحزم،
- الرغائب : العطاء الكثير،
- الإذكاء : إشعال النار .

كما يلفي في تحليله هذا مترادفات تتشارح :

- الأعادي : العدى،
- الخيل :المذاكي والعاديات،
- جرد السلاهب : الخيل قارحةً ومسرعةً، كريمة وطويلة .

وإذ ذاك كله يَخلُص إلى أنّ بناء القصيدة يقوم على ثنائيات متلازمة :

الصديق / العدو، الإسلام / الكفر، وكلها تفضي إلى ثنائية الحياة/ الممات

فيلفي "محمد مفتاح" إلى تحليل المقومات الذاتية لا يحظى إلاّ بالقدر القليل من الكلمات، في حين أنّ المقومات السياقية و التفاعلية التي يجب توظيفها بكثرة بناءً على تشارح عدة مفردات شعرية، مايفتح المجال للقارئ إنطلاقا من خلفيته الثقافية، والسياق العام للقصيدة من إضافة مقومات من لدنه، أمّا ثالث مفاهيم الصورة؛ ألا وهو الترادف والذي يرى فيه "محمد مفتاح" أنه ينطوي على التماسك العميق للنص، وعلى تسلسل مفردات اللغة إذ كل مفردات أيّ نص أدبي

تَصُبّ في نواة واحدة، وفي قصيدة "إبن طفيل" تَصُبّ في ثنائية الحياة والممات، هذا عن أبعاد الصورة، أما عن أبعاد العمق فتتجلى بتوظيف المثلية، إذ كلّ الشعراء والمبدعين لهم نقاط مشتركة في إبداعهم، وهذا راجع للعناصر الكونية الإنسانية المشتركة كما سلف الذكر، كما يلفي التماثُلَ؛ إذ كلّ نص أدبي إلاّ وله ما يماثله على أنّ مفهوم التناظر قائم على عقد القارئ تناظرات بين ما يعاينه من نصوص أدبية، ونظرة النقاد القدامى لمثل هذه النصوص [203].

وبعد تلقّف قطرات من ينبوع "محمد مفتاح" يمكن القول أنّ غايته من خلال كتاباته النقدية غاية علمية وواقعية، بخلاف ما يذهب إليه الناقد " محمد جمال باروت " الذي يرى أنّ غايته ميتافيزيقية، وبخاصة في قراءته لمؤلّف " التشابه والإختلاف" نحو مقاربة شمولية [204].

ﷺ محمد برادة : التطور بين الرواية العربية والكتابات النقدية .

لم يعد الكاتب المبدع حسب "محمد برادة" يكتب ليترجم مشاعر أو يؤكّد حقائق، أو يسند إيديولوجيا، وإنما يكتب من منطلق التساؤل والرفض، ومن ثَمَّ تكون الكتابة المبدعة وسيلة للتعرف على كينونته المعاصرة بعلائق الإستلاب وسطوة البضائع وضوضاء التواصل[205].

فما أوصل النص الأدبي إلى ماهو عليه من غموض وإلتباس إحساسُ المبدع بالخوف والإرتياب في العصر الحاضر إذ مكانته تتلاشى مع النظريات النقدية الجديدة التي أعلت من قيمة القارئ والقراءة على حساب الكاتب الذي غدت الهوامش المتاحة له تضيق أكثر فأكثر، فوجد أنّ رهانه الوحيد الإنفلات من الوضوح المعمي، ومن أجهزة الإستقبال التي تُحَوِّل كل شيء إلى بضاعة للتبادل[206].

فأضحت الرواية على الخصوص لا تستكين للنقد، إنما تشترط حوارا معه لإنتاج معرفة بعيدة عن المصطلحات الجافة [207]، وإن كان الحوار ملتبسا خاصة و أنّ الروائيين لايتوفرون على كتابات نظرية تسند استراتيجيتهم وآفاق عملهم[208]، فالقصّ لذة ومتعة، وتحرير للجسد والمخيلة، وهو بحث من اللامرئي الذي يُمَفصِل الذات[209]، والذي لاتكفيه الكلمات المُحَرَّرة للتعبير عن "جهنم

---

[203] أنظر المرجع السابق ، ص 149 وما بعدها .
[204] أنظر أحمد بو حسن، توسيع دائرة الفهم والإدراك، مجلة الثقافة المغربية، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب، ع 16 ، 2000 م ، ص110.
[205] أنظر محمد برادة ، فضاءات روائية ، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط (المغرب) ، 2003م ، ص 9 .
[206] أنظر المرجع السابق ، ص 10 – 11 .
[207] أنظر محمد برادة ، أسئلة الرواية ، ص 17 .
[208] أنظر المرجع نفسه ، ص 27 .
[209] أنظر محمد برادة ، كتابة الفوضى الفعل المتغير ، دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت(لبنان) ، 1986م ، ص 19 .

المستعرة بين جوانح المبدع وهو يحاول أن يَنقُل اللحظات التي قادته إليها مغامرة إستكشاف المجهول في ذاته وفيمن وما يحيط به"[210].

ومن بين ما شغل "محمد برادة" في دراسته للرواية، خاصة من خلال مؤلَّفِه " أسئلة الرواية – أسئلة النقد- "إبراز أهمية التعدد اللغوي في تشخيص الثيمات، وإستنطاق الشخصيات، ورسم الأزمنة والفضاءات، ذلك أنّ صورة اللغة في الرواية تُلملِم سمات مجموع مكونات النص وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادَل"[211]، على أنّ "محمد برادة" يُقِرّ أنّ نقد الرواية العربية ما يزال في بدايته، وما تزال الروايات الجادة العميقة متقدِّمة على الكتابات النقدية [212].

∞ عبد الفتاح كيليطو : متعة قراءة النصوص الكلاسيكية .

لعلّ ما يُمَيِّز الأدب ككل مفهوم الغرابة، وهو ما شغل " عبد الفتاح كيليطو" من خلال مؤلَّفِه "الأدب والغرابة"، فالعنوان يفضي بمضمونه، وقد قسم الناقد مؤلفه إلى قسمين؛ عُني أوّلهما بتوضيح بعض المفاهيم الأدبية ك : النص، الأدب، السرد (...)، في حين عُني القسم الثاني بتحليل بعض المؤلّفات الكلاسيكية؛ بما في ذلك أسرار البلاغة، مقامات الحريري، مقامات الزمخشري (...)[213].

إذ يسعى الناقد إلى تحليل بنية النصوص المذكورة آنفا، وعلاوة على ذلك فيُقَدِّم للقارئ متعة مزدوجة :متعة قراءة هؤلاء الكُتّاب، ومتعة قراءته هو بصفته ناقدا أدبيا، هي إذا متعة يَقِظة وماكرة في الآن نفسه، هي إبتسامة مقلقة لهذا المُحَلِّل[214].

وما يُمكن الإشارة إليه عناية نقاد المغرب العربي بالتراث العربي الذي لم يضمحلّ مع الزمن، كلها إشارات على تألق كُتّاب ونقاد العرب القدامى، وهو ما لايجب أن يتغافل عنه أيّ قارئ وناقد عربي.

يحاول "عبد الفتاح كيليطو" أن يضع فرقا بين النص واللانص، إذ يرى أنّ أوّلهما يتوازى والثقافة ؛ إذ إلى جانب إحتوائه على المدلول اللغوي ينضاف إليه المدلول الثقافي، بخلاف اللانص

---

[210] محمد برادة ، فضاءات روائية ، ص 9 .
[211] محمد برادة ، أسئلة الرواية – أسئلة النقد – ص 38 .
[212] أنظر المرجع نفسه ، ص 67 .
[213] أنظر عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، ص 9 .
[214] أنظر عبد الكبير الخطيبي ، مقدمة " الأدب والغرابة " لعبد الفتاح كيليطو ، ص 6 .

والذي يتوازى واللاثقافة؛ إذ يقتصر على المدلول اللغوي؛ فهو لا يُفَسَّر ولا يُؤَوَّل ولا يحظى بأيّ إهتمام، بل لعلّ إنعدام التفسير يُشَكِّل مقياسا كافيا لتعريف اللانص[215] .

يرى "كيليطو " أنّ عملية القراءة مرسومة في إفتتاحية السرد؛ إذ لايمكن التوغل في نص أدبي غريب ومجهول الكوامن دون إجتياز عتبة النص، فلا يتساوى نص قديم وحديث، ولا يُدرِك ذلك إلا قارئ متفطن لضرورة إجتياز العتبة الزمنية للنص حتى يتمكن من ولوج عالم النص[216] .

الحكاية حسب "كيليطو" تُقرأ قراءتين :

- القراءة الأولى : القراءة العادية؛ وتتم من اليمين إلى اليسار؛ أي من البداية إلى النهاية والتي تمنح القارئ لذّة تسلُب فكره، إذ يتشوق لمعرفة النهاية وحسب، لأنه يظلّ يجري وراء الوهم الذي يؤرجحه بين عدة إمكانيات.

- القراءة الثانية : القراءة العالمة؛ وتتم من اليسار إلى اليمين؛ من النهاية إلى البداية؛ إذ تجعل القارئ يلمس البناء السردي عن كثب، وتجعله يعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، ما يجعله يتحرر من الوهم ويتمكن من المشاركة الوجدانية لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه [217].

عبد المجيد نوسي : أبعاد التشاكل السيميائي

شغلت المقاربة السيميائية أذهان نقاد المغرب العربي، حتى أنّ منهم من خَصَّص لها مؤلفات تخوض في إجراءاتها القرائية لتقريبها للقارئ العربي، بمن فيهم " عبد المجيد نوسي"، والذي وقف على أضخم أداة إجرائية في التحليل السيميائي : "التشاكل"، وذلك على مستوى الخطاب السردي والروائي على وجه الخصوص، فيرى أنّ مفهوم التشاكل في سيميوطيقا السرد يرتبط بالتحليل الدلالي؛ والذي يُعَدّ مفهوما إجرائيا لحلّ إشكال الإنسجام في الخطاب، فيلغي كلّ إمكانيات الإبهام الدلالي، إذ يتحقق الإنسجام نتيجة مختلف التشاكلات الدلالية التي يتم تحقيقها بفعل التوارد المتكرر لمجموعة من المقومات السياقية[218].

"إنّ البحث إذن عن عنصر "الإنسجام" في أيّ خطاب نقدي يدعونا إلى :

---

[215] أنظر عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، ص 14 – 15 .
[216] أنظر المرجع نفسه ، ص 10 .
[217] أنظر المرجع نفسه ، ص 34 – 35 .
[218] أنظر عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي – البنيات الخطابية ، التركيب، الدلالة – شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء (المغرب) ، 2002م ، ص 91 .

أ – إعتبار الدائرة التفسيرية؛ أو بعبارة أخرى المرجع الذي يُحَدِّد فاعلية ماهو إجرائي داخل النص النقدي، لأنّ بناء المعنى النهائي يكون نتيجة لهذه العلاقة التي لاتوجد بداهة في الحدود الظاهرة لِمَا يُصَرِّح به الخطاب .

ب – إعتبار الظرف الزمني، وهنا تكون العلاقة بين السياق والنص بالغة الأهمية لأنّ التأويل يكون حاصل القدرة الكامنة لدى المتلقي لتحقيق الإنسجام المفترض، الذي يجعله قادرا على ملء ثغراته، إمّا من خلال الوضع الثقافي، أو من خلال الوضع الإجتماعي"[219].

فتعمل كلّ هذه العناصر على تأكيد دلالة موحدة ومتشاكلة، بذلك يشتغل التشاكل بواسطة القراءات الجزئية للأقوال لإبعاد كلّ أنواع اللبس الدلالي بترسيخ قراءة موحدة ومتشاكلة، ويتحدد التشاكل الدلالي على المستوى المركبي (الأفقي) فهو يمثل تمطيطا لمجموعة من الوحدات المعجمية والمقومات السياقية التي تُحَقِّق توالد الخطاب وتؤدي إلى إنسجامه أيضا، هذا وإنّ الشرطين المنطقي والتركيبي لايسعفان في تحديد التشاكل الدلالي الذي ينبغي أن يعتمد تحليله على أساس دلالي، وليس على أساس منطقي يعتمد قوانين الصدق والكذب[220].

الطائع الحداوي : مراحل القراءة .

يَتَّخِذ " الطائع الحداوي " مسارا في تلقي النصوص الأدبية، فيرى أنّ القراءة تستلزم فعلين :

أولا : الإختيار؛ إختيار النص موضوع القراءة وتتبّع منظومته الدلائلية وتمظهره اللغوي، وكيفية إنتاج معناه كما يقدّمه على مستوى الكتابة، كما يجد الإختيار سَنَدَه في طبيعة الإنتماء الأجناسي للنصوص مصدر القراءة .إنها تبدأ من الخط، إلى تمظهرات هذا الخط التعبيرية، وهي أشكال جمالية، إلى القول الشفوي الذي وُسِم بالحكاية الشعبية.

ثانيا : الفهم؛ حيث صَبّ "الحداوي" إهتمامه على مقاربات في الشعر والرواية في الثقافة المغربية، ومن الحكاية الشعبية وما تُنتِجُه من إمكانات التواصل، على أنّ الناقد يُقِرّ أنّ مجهوده المبذول في هذا الصدد لا يحيد عن صوغ نص وصفي آخر يسائل به الدلائل والرموز، ويُصَنِّفُها ويُرَتِّبها في محاولة لبناء كيان تأويلي لنفسه يستند فيه إلى النص المقروء، وذلك بإقناع هذا النص أن يتقبّل منحه أجوبة ما بعد أن يمنح أسئلة ما أوالعكس [221].

---

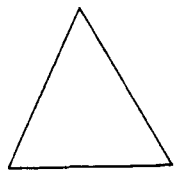
[219] عبد الجليل ناظم ، نقد الشعر في المغرب الحديث ، ص 24 .

[220] أنظر عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي – البنيات الخطابية ، التركيب، الدلالة – ص 107 – 108 .

[221] أنظر الطائع الحداوي، في معنى القراءة – قراءات في تلقي النصوص – دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1999م ، ص 7 – 8 .

في حين يرى "محمد برادة " أنّ الإحتفاء بالثقافة المغربية، وبالروايات المغربية على وجه الخصوص" شيء إيجابي ولكنه يُفرِط في عزلها عن بقية النصوص العربية والعالمية، فلا يُظهِر نسبيتها، قد لايفيد النقاد الروائيين بإبراز مكونات حداثة النص، ولكنهم قد يفيدونهم بمحاولة ربط نصوصهم بأسئلة تبدو " ساذجة " عن العلاقة بتجسيد التاريخ أدبيا، وبتشخيص الزمن والفضاء والشخوص واللغات. لعل حداثة الرواية في زمنيتها ومجابهة أسئلة الزمان، ولعل تحديثها هو في إفراغها من كلّ زمنية "[222]، هذا ويرى الناقد " إبراهيم الخطيب" أنّ القيم التوليدية للروايات المغربية تتلاشى بين الإهتمام والإهمال، فلا يمكن رؤيتها إلاّ على مدى التراكم الروائي، حيث تنشأ حداثات جزئية قائمة على التفاوت وإختلال المهيمنات، ولايتم مقاربة هذه الحداثات إلا من خلال أدبية ممكنة تنأى عن الإستقطاب، وترفض النسبية التي ترمي إلى التهميش والإقصاء [223]، هي نقطة إختلف فيها مع "محمد برادة ".

يرى "الطائع الحداوي " أنّ المقاربة التحليلية للنص الشعري تشتغل داخل بنية شبه تكعيبية على شكل هرم : قاعدته المبادئ النظرية، وضلعه الثوابت النصية، وضلعه الآخر الثوابت المتعالية، على الشكل التالي :



فعلى المستوى النظري تلفي مبادئ كلية تتحكم في عملية التحليل وتُشَكِّل قاعدته؛ وهي: المقصدية – التفاعل – التملك – التوليد – التحويل – الزمان والفضاء – الإنسجام .

أما على المستوى النصي فإنّ التوابث تكون على شكل كليات؛ وهي : ماهو نفسي – ماهو ذاكري – ماهو تفاعلي – ماله علاقة بالفضاء والزمان.

وعلى المستوى الثالث والأخير تلفي الثوابت المتعالية لأنها ثوابت لا دلالية؛ أي موجودة قبل أيّ إستثمار دلالي وغالبا ما يتحكم فيها ما هو كوسمولوجي "Cosmologique"مثل : الحياة / الموت / الطعام / الجنس / الدين، وبعض تفريعاتها مثل : طبيعي / ثقافي / كوني .

[222] عبد الرحيم العلام ، عن شيء إسمه الحداثة في الكتابة الروائية بالمغرب - أسئلة الحداثة – ص 177 .
[223] أنظر المرجع نفسه ، ص 178 .

بذلك تحاول المقاربة التحليلية ذات الصورة شبه التكعيبية تأسيس قواعد للقراءة والتأويل، مع الأخذ بعين الإعتبار مايلي : مراعاة الإنسجام القولي (مبدأ المشابهة) — مراعاة الإنسجام العرفي (الحياة والتقاليد) — مراعاة مبدأ التأويل المحلي — مراعاة المجاورة الزمانية والمكانية؛ هي إذا كليات تنضاف إلى الكليات السابقة . هكذا تكون هذه الصورة الإستعارية للمُحَلِّل على النحو التالي :المحلِّل : محارب/ التحليل :حرب / النص : ميدان الحرب / المبادئ النظرية : عتاد حربي / الإخفاق في التحليل : هزيمة،إلخ ...[224]، بذلك يتعارض "الطائع الحداوي"مع "رولان بارت"، هذا الأخير الذي لايرى فيها صراعا البتة كما سلف الذكر.

عبد الرحيم العلام : فوضى الروايات العربية بين أصالة ومعاصرة .

إعادة قراءة المجتمعات العربية ورصد تحولاتها وفهم أسبابها، وإدراك آليات ترابطها إجتماعيا، وثقافيا، وسياسيا؛ كان ولازال الشغل الشاغل لدى الروائيين العرب، لكن كيف ينظر هؤلاء إلى هذه التحولات ؟ وما مدى خصوصية نصوصهم السردية؛ البنائية والتيماتية ؟ وهل أسئلتهم تُلفي تقاطعا مع بعضها وتشهد خصائص مشتركة أم لا ؟[225]، هي أسئلة وأخرى تناولها " عبد الرحيم علام" في مؤلَّفِه " الفوضى الممكنة"، وبالنظر إلى العنوان تلفي إختلافا في الرؤى، وبالتالي في التأويل والقراءة.

أضحت الروايات العربية الحديثة والمعاصرة تشغل فكر النقاد العرب، ونقاد المغرب العربي على وجه الخصوص، وذلك لإنتهاجها أساليب تنهل من الأصالة والمعاصرة، لكن هل عُني هؤلاء النقاد بالمقدمات السردية ؟ وهل للمقدمة دور في إستقطاب القراء ؟ يرى " عبد الرحيم العلام " أنّ مقدمات النصوص السردية العربية الحديثة لم يسبق لها أن تعرّضت للمساءلة والدراسة بما فيه الكفاية، وإذ ذاك يُرجِع الناقد هذا الإهمال إلى طبيعة المقدمات نفسها، وأيضا إلى عدم الإلتزام بما أُطِّر له في المقدمات، وهنا يكمن إشكال تلقي النصوص السردية، فالمقدمة حسب " عبد الرحيم علام " ضرورية وعليها تتوقف نسبة تلقي الأعمال السردية، وتقريبها إلى القارئ، وكذا على مستوى خلق حوار نقدي حول النص المُقَدَّم[226] .

---

[224] أنظر المرجع السابق ، ص 54 – 55 – 56 .

[225] أنظر عبد الرحيم العلام ، الفوضى الممكنة - دراسات في السرد العربي الحديث - دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء (المغرب) ، 2001 م ،، ص 10 .

[226] أنظر المرجع السابق ، ص 18 – 19 .

☙ إدريس بلمليح : القارئ بين التأثير والتّأثر .

لأُعَرِّج بعدها على ناقد مغربي آخر وهو "إدريس بلمليح " والذي تجلى لديه الفعل القرائي بصورة تمزج بين الأصالة والمعاصرة على غرار من سلفه من نقاد مغاربة، فتُلفي مؤَلَّفه " الرؤية البيانية عند الجاحظ" أكبر دليل على النهل من التراث حسب مفاهيم غربية؛ إذ حاول " بلمليح " إستيعاب الفكر البلاغي عند الجاحظ، وإذ ذاك أشار إلى أنّ أفكار "الجاحظ" البيانية تتماس والإجراءات السيميائية المعاصرة، و"بلمليح" حتى يبلُغ ما ينشده لجأ إلى منهج تلفيقي إن صَحّ التعبير، وهو ما شَكّل لديه صعوبة في ضبط بعض المفاهيم وجَعلِها ملائمة لتحليل المادة التي يَشتَغِل عليها تحليلا منظما يُمَكِّنُه من بلوغ ما يتوخاه من تطبيق المنهج القرائي[227].

"إدريس بلمليح" على غرار نقاد المغرب العربي تَأثّر لا محالة بنظرية القراءة المعاصرة، فراح يَخوض غمارها بغية بسط مفاهيمها وإجراءاتها للقارئ العربي، فتُلفي مؤَلَّفه " القراءة التفاعلية : دراسات لنصوص شعرية حديثة "يُجَسِّد ذلك من خلال تحليلاته القرائية على نصوص شعرية عربية حديثة، حتى أنه يقول بصدد عنوان هذا المؤَلَّف " إنّ العنوان العام الذي إخترناه لهذا الكتاب يَدُلّ دلالة واضحة على أنّ الإهتمام يَنصَبّ على نظرية القراءة "[228].

مصطلح القراءة يُحيل بالضرورة على مصطلح القارئ، وقد إجتهدت النظرية المعاصرة إجتهادا خصبا في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة كي تتمكّن بعدها من تحديد مختلف أبعادها، وهذا ما سعى إليه "إدريس بلمليح" من خلال دراسته التي مَحوَرَها على شكل مقالات ،إذ يرى أنّ القارئ عليه أن يندمج داخل موقع التفاعل الفني حتى يتواصل مع المبدع بإنتاج نص موازي لنص المبدع في محاولة للكشف عن مواطن الجمال في نصّ المبدِع، على أن يكون هذا النص الأخير قادرا على إستفزاز القارئ بإستدراجه من خلال ما تُسَميه نظرية التلقي الدهشة الجمالية؛ وتُمَثِّل رَدَّ فعل أوَّلي بإزاء الأثر الفني؛ هي دهشة كلية تُتَرجِم الإحساس العام الذي يُراوِد القارئ أوَّل ما يَطَّلِع على الأثر الفني، ولكنه إحساس سرعان ما يخبو لكنه لا ينطفئ؛ إذ للنص طاقته الخاصة التي يستطيع من خلالها أن يَستَفِزّ القارئ ويُثيرَه في كلّ فترة من فترات التلقي، ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة، فيُمَثِّل ذلك إبتعادا أوَّلِيًّا عن الدهشة، ويرتبط مبدئا بتبرير هذه الدهشة عن طريق إثارة القضايا الشائكة في النص الأدبي أكثر من إيجاد حلول لها، ما يُمَثِّل تناولا جزئيا غير متجانس

---

[227] انظر محمد بلقاسم ، إتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب ، ص 406 وما بعدها .
[228] إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة – ص 5 .

مع طبيعتها العامة، وبذلك تقتحم أبعاد القراءة الإستعادية؛ والتي تُخالِف سمات قراءة الدهشة، فزمن التلقي في القراءة الإستعادية هو غير زمن قراءة الدهشة على أنّهما ترتبطان بشكل لا يُمكِن الفصل بينهما، وفي معنى ذلك يُورِد الفلاسفة بأنّ الإنفعال في أقصى صُوَرِه هو ما يَتَضَمَّن العاطفة ونقيضها في آن واحد، على أنّ المضي في القراءة الإستعادية سينحو بالقارئ إلى البحث في نظام النص الكلي إنطلاقا من العملية التجزيئية التي تُفكّك المضمون إلى أجزاء متفرِّقة، ما يُفضي إلى تأويل النص الأدبي كَكُل، وهو ما يُسَمى بتأويل الكلي بالجزئي[229] .

فتستمرّ بعدها القراءة التأويلية عبر التاريخ، إذ يرى"إدريس بلمليح" أنّ الطاقة الجمالية للنص الأدبي هي التي تتضمّن استمرار تأويلها التاريخي والإبداعي، وهو ما يُلفيه أو ما يعتقده كما يرى في بعض نصوص الشعر المعاصر في المغرب، فيرى أنّ منحاه في تأويلها لا يعدو كَونَه استجابة لجمالية هذه النصوص في الوقت الذي يتعسّر تفاعل القارئ العربي وبخاصة المغربي وهذه النصوص الشعرية لإفتقار كلّ من المبدع والمُؤَوِّل لِذخيرة مُشتَرَكة بينهما[230] .

يرى الناقد أنّ المبدع أثناء مخاضه الإبداعي لا يَستَحضِر أيّ قارئ مهما كانت ثقافته، إنما قارئا تجريديا بعينه أو بالأحرى قراءً يتوفرون على شروط القراءة النقدية من خلال قدرتهم على أن يَعكِسوا تفاعلا جديدا بين أجهزة قراءاتهم وبين الوقع الجمالي الذي يَفرِضُه النص عليهم بحكم قيمته الفنية إستنادا إلى مظلة التأويل؛ والذي يَظَلّ متعددا بتعدد القراء[231] .

يحاول "إدريس بلمليح" من خلال دراسة تفاعل القارئ مع النص تشييد أجهزة للقراءة تُتَرجِم الوقع الجمالي الذي يُحدِثُه العمل الأدبي في مُتَلَقّيه، وبذلك يَجِد دراسته تتماس وإنجازات " ياوس" حول نظرية جمالية التلقي؛ بإرتكازه على أفق الإنتظار لدى المتلقي، إذ يَجِد " بلمليح" أنّ منبع الدهشة الجمالية يرجع إلى مدى إنزياح العمل الفني عن أفق إنتظار المتلقي، وبالكون إلى هذه الدهشة يَضحى العمل الأدبي عاديا تِبَعا لتوقّع القارئ لفعاليته وإستشرافها في أعمال لاحقة، وإذ ذاك فإنّ العمل الإبداعي الناجح هو الذي ينطوي على الكمون الفني الذي يتراح بإستمرار عن كلّ أفق للتوقع، ويتجلى ذلك من خلال إعادة القراءة، وإنطلاقا من هذه التحليلات يَرصُد " بلمليح " ثلاثة أزمنة متتالية ومتمايزة لمسار التلقي :

---

[229] أنظر المرجع السابق ، ص 19 وما بعدها .
[230] أنظر المرجع نفسه ، ص 103 – 102 .
[231] أنظر المرجع السابق ، ص 53 – 54 – 55 .

أولا : زمن التلقي الجمالي المُقترِن إلى الدهشة الفنية للقارئ حال تفاعله مع النص الأدبي .

ثانيا : زمن التأويل الإستعادي "Interprétation rétrospective" يتحقق بتبريرهذه الدهشة الجمالية، ويطمح المتلقي من خلال القراءة الإستعادية إلى بناء فهم وتأويل يعكس عبرهما تفاعلا لابدّ من أن يَكشِف عن الأفعال الكامنة في النص .

ثالثا : زمن التلقي التاريخي؛ ويتم عن طريق تأويل النص إعتمادا على المعاناة التي أبداها القراء السابقون من خلال تفاعلهم الإيجابي مع الأثر [232].

دراسة "إدريس بلمليح " للقراءة المنضوية على التواصل التفاعلي جرَّه إلى دمج الماضي بالحاضر ومحاولة إحياء ما غُضّ عنه الطرف وأُجحِف حَقُّه في التراث النقدي العربي، إذ يرى " بلمليح" أنّ الإستعارة إلى جانب كونها مفهوما من مفاهيم الصور البلاغية البيانية، وكثيرا ما عُرِّفَت على أنّها إستعمال اللفظ في غير ما وُضِع له في أصل اللغة، فإنّ أبعادها القرائية تَفُوق هذا التعريف؛ لِتَنضَوي في ركب الإنزياح عن أفق توقعات المتلقي القارئ، فحسب " بلمليح" تُعَدّ الإستعارة إكتشافا تَصَوُّريا يَعمل على قلب علاقات الظواهر اللغوية ما يَجعَل لغتها تتسم بالتأويلية؛ إذ تُخرِج القارئ من معاني الحرفية "Dénotation" إلى المعاني الثواني المصاحبة "Connotation"؛ أي من المعرفة التجريبية والتواصل اليومي إلى المعرفة التصوّرية والتواصل الفني [233].

وبذلك كله أخلُص إلى أنّ "إدريس بلمليح "يُفنِّد دعاوى الانسلاخ من التراث النقدي العربي في محاولة للحاق بركب الغرب، إذ الهوية العربية تكمن في التراث النقدي الأدبي، والانسلاخ من هذا التراث هو فقدان للهوية، فما أوصَل الغربيين إلى ماهم عليه من إزدهار نقدي أدبي هو حفاظهم على هويتهم الثقافية وعدم قطع الصلة بها، فَلِم لا تكون التبعية العربية للغرب في كيفية الحفاظ على الهوية الثقافية والحضارية ؟ لِم تتجلى هذه التبعية في الحصيلة وليس في الوسيلة ؟ .

❀ محمد خطابي : كيفية إنسجام الخطاب الشعري .

تِبَعا للعلاقة الوطيدة بين اللسانيات والنقد؛ والتي تقوم أساسا على تحليل الظاهرة اللغوية لم يتوان نقاد المغرب الأقصى عن الكشف عن مربط الفرس بين الحقلين، فَتُلفي في مقدمتهم " محمد خطابي" من خلال مؤَلَّفه " لسانيات النص : مدخل إلى إنسجام الخطاب "، إذ لم يشأ الغوص في دراسته إلا بعد تحليل العنوان الذي وُسِمت به هذه الدراسة، فيرى أنّ إهتمامه بإتساق الخطاب

[232] أنظر المرجع نفسه ، ص 55 – 56 .
[233] أنظر المرجع السابق ، ص 58 وما بعدها .

أوالنص لم يَأت من فراغ لولا أهمية هذا الموضوع الذي إستقطب ولازال دارسي تحليل الخطاب ولسانيات الخطاب، ونحو النص، وعلم النص، فيجد أنّ الخوض في هذه المجالات يُحَتِّم على القارئ الناقد التعريج على هذين المفهومين أو على أحدهما، أو ماإنجرّ عنهما من مفاهيم كالترابط والتعالق ، وما شاكلهما، ومن الواضح بما كان أنّ " محمد خطابي" يُؤثِر إستخدام مفهوم الإنسجام لأنّ هذا الأخير أعمّ وأعمق من الإتساق؛ فبناء الإنسجام يتطلب من المتلقي أن يَنكَبّ على رصد العلاقات الخفية التي تُنَظِّم النصَّ وتولِّدَه؛ بمعنى تجاوز المتحقق فعلا؛ أي تجاوز إتساق جمل النص إلى الكامن؛ أي الإنسجام بوصف النص وحدة دلالية، وما الجمل إلاّ الوسيلة التي يتحقق بها النص [234]، فالوسائل التي يتجلى بها إتساق النص عاجزة عن مقاربة أو بناء موضوع الخطاب والبنية الكلية وكذا المعرفية الخلفية[235].

فموضوع الخطاب ليس شيئا معطى إنما يبنيه القارئ مُستَرشِدا بالنص، في حين تغدو البنية الكلية للخطاب إجراءا منهجيا لإبراز إنسجام النص، وليس وسيلة لتخليصه أو فرز المعلومات الأساسية من المعلومات العرضية غير المهمة [236].

إنطلق "محمد خطابي" من إشكالية : كيف ينسجم الخطاب الشعري ؟ فيرى أنّ الدراسات الغربية لإنسجام الخطاب رَكّزت على نوعين خطابيين : التخاطب والسرد التقليدي البسيط، الذي ينطوي على الحدث النمطي[237].

وبالمقابل يَرصُد "خطابي" بعض الممارسات النصية العربية لدى النقاد العرب القدامى، لا لغاية إثبات أو نفي وعيهم بإنسجام النص الشعري، إنما وكما هو الحال مع الدراسات الغربية يَهدِف إلى البحث والكشف عن الوسائل التي تتماسك بها القصيدة في رأي النقاد الغرب والعرب، على أنه إحتفى كثيرا بهويته العربية التي مافتئت تَقدَح بشرارة نقاد ذاعت أفكارهم النقدية لتصغى لها أنامل الشابق واللاحق، فإذا عُني "الجاحظ "بالجانب الموسيقي للأجزاء المُشَكِّلة للبيت الشعري حروفا وألفاظا، مُلِحا على ضرورة تباعُد مخارج الحروف التي تَتشَكّل منها كلمات شطري البيت؛ إذ تلاحمها في ذاك وما تَفَكّكها إلاّ لتقاربها أو تماثُلها، كلّ ذلك يُبَرِّر ربطه بين التلاحم وسهولة الحفظ والإنشاد، فإنّ "إبن طباطبا" و "الحاتمي" إنصَبّ إهتمامهما على التخلص، فكانت معاملتهما

[234] أنظر محمد خطابي ، لسانيات النص – مدخل إلى إنسجام الخطاب – ص 13 .
[235] أنظر المرجع نفسه ، ص 5 – 6 .
[236] أنظر المرجع السابق، ص 295 – 296 .
[237] أنظر حسين نجمي ، شعرية الفضاء .. المتخيل والهوية في الرواية العربة – ص 50 .

لا تطال إلاّ جزءً مُحَدّدا من القصيدة، على أن يكون التخلص لطيفا؛ أي أن يتم من غرض لآخر دون أن يشعر القارئ، في حين خطى " حازم القرطاجني " خطوات أبعد؛ إذ تجاوز هذا التناول الجزئي إلى تناول أعمّ، مما مَكّنه من تقديم نظرة شاملة عن الكيفية التي ينبغي أن تُسلَك في بناء القصيدة فصلا وفصولا [238]، فيرى أنّ " ما يجب إعتمادَه في وضع القوافي وتأصيلها فإنّ النظر في ذلك من أربع جهات : الجهة الأولى؛ جهة التمكن، الجهة الثانية؛ جهة صحة الوضع، الجهة الثالثة؛ جهة كونها تامة أو غير تامة، الجهة الرابعة؛ جهة إعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مَظَنّة إشتهار الإحسان أو الإساءة "[239].

على أنّ قضية الفصل والوصل لم تبرح آراء البلاغيين والنقاد العرب، إذ إنسجام الخطاب وعدمه منوط بمعرفة المواقع التي ينبغي فيها الوصل أو الفصل [240]، وكان لعبد القاهر الجرجاني باعا في قضايا الوصل والفصل، فيُرجِع العلمَ بها من أسرار البلاغة[241].

فيرى أنّ أحوال الفصل" ثلاثة أضرب :

أولا : جملة حالها مع التي قبلها حالُ الصِّفة مع الموصوف، والتأكيد مع المؤَكّد، فلا يكون فيها العطف البتّة لشبه العطف فيها لو عُطِفَت بعطف الشيء على نفسه .

ثانيا : وجملة حالها مع التي قبلها حال الإسم يكون غير الذي قبله، إلاّ أنه يشاركه في حُكم، ويدخل معه في معنى، مثل أن يكون كِلا الإسمين فاعلا أومفعولا، أو مضافا إليه فيكون حقّها العطف .

ثالثا : وجملة ليست في شيء من الحالين، بل سبيلها مع التي قبلها سبيلُ الإسم مع الإسم لايكون منه في شيء، فلايكون إياه ولا مشاركا له في معنى، بل هو شيء إن ذُكِرَ لم يُذكَر إلاّ بأمر يَنفَرِد به ويكون ذكرُ الذي قَبلَه وتركُ الذكر سواءً في حاله لعدم التعلّق بينه وبينه رأسا، وحقّ هذا تركُ العطف البتّة.فترك العطف يكون إما للإتصال إلى الغاية أو الإنفصال إلى الغاية، والعطف لما هو واسطة بين الأمرين، وكان له حال بين حالين فاعرفه "[242].

---

[238] أنظر محمد خطابي ، لسانيات النص – مدخل إلى إنسجام الخطاب – ص 6 .

[239] أبو الحسن حازم القرطاجني(ت 684 ه) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب إبن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت (لبنان) ، ط 2 ، 1981 م ، ص 271 .

[240] أنظر محمد خطابي ، لسانيات النص – مدخل إلى إنسجام الخطاب – ص 139 – 140 .

[241] أنظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 222 .

[242] المرجع نفسه، ص 243 .

على أنّ "محمد خطابي" وبعد رصده لكلّ هذا الزخم الفكري، كان ولابد لآرائه النقدية أن تطفو إلى السطح، إذ يرى أنّه " لتحديد المبادئ والعمليات التي يَشغَلُها المتلقي بهدف إكتشاف إنسجام أو عدم إنسجام خطاب ما فَ:

- لا يملك الخطاب في ذاته مقومات إنسجامه، وإنما القارئ هو الذي يُسند إليه هذه المقومات

- كلّ نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم، والعكس صحيح، يتوقف إختبار هذين الإفتراضين على مبادئ وعمليات الإنسجام "[243] .

فهل هذا الإنسجام الذي يَلحَق النص يجعَلُ القارئ أيّا كان يصبو لفهمه وتأويله بسهولة ؟ يرى الدارس أنّ الخصائص النوعية للخطاب الأدبي نادرا ما يلحقها التغيير؛ إذ التشابه وارد بنسب متفاوتة، على أنّ مضامين النصوص الأدبية وكذا التعابير تختلف تِبَعا لتَغَيُّر الأزمنة والأمكنة، على أنه لا يُشتَرَط إنشاء أدوات خاصة بكل نص أدبي لفهمه وتأويله[244].

لِيَخلُص " محمد خطابي " في الأخير إلى أنّ النص الشعري كغيره من النصوص تتحكم فيه المعرفة الخلفية؛ سواء تعلّق الأمر بالإنتاج أو بالتلقي، إذ تَكسِر هذه المعرفة حاجز التوتر بين القارئ والنص فتُكسِبُه شعورا بإمكانية الفهم والتأويل على أنها لابدّ أن تُعطي ثمارها داخل التحليل[245].

ﷺ رشيد بنحدو : أهمية القراءة النقدية .

تكاد مقاربة الأدب من جانب القارئ تستأثر بإهتمام البحث النظري والنقدي الراهن، فهل هو إهتمام رَدَّ له إعتباره بعد أن كان طَيَّ الكتمان مع مراحل البنيوية أو هو إهتمام به بعدّه صاحب الحدث الأدبي مع إتجاهات ما بعد البنيوية فيغدو عودا إلى واحدية الرؤية دون التعقيب على المؤَلّف والنص ؟ يرى "رشيد بنحدو " أنّ إتجاهات مابعد البنيوية بلورت خطابا مُبئِرا يَرُدّ الإعتبار إلى القارئ، لا بما هو عنصر بين عناصر أخرى مُكَوِّنَة للفعل الأدبي، بل بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث، على أنّ هذا الخطاب يَشتَغِل على مستويات عِدَّة منها :

أولا : السيميولوجي؛ القائم على تأكيد سيرورة إنفتاح العمل الأدبي تِبَعا للأيديولوجية الدينامية للقارئ؛ والتي تُحَقِّق مع كلّ قراءة أحد إحتمالاته الدلالية المتعدّدة، على أنّها إستراتيجية مَيَّزَت منهج "Umberto Eco "في تحليلاته النصية من خلال ما أسماه " العمل المفتوح " .

---

[243] محمد خطابي، لسانيات النص – مدخل إلى إنسجام الخطاب – ص 52 .
[244] أنظر المرجع السابق ، ص 59 .
[245] أنظر المرجع نفسه ، ص 326 .

ثانيا : الشعري؛ (نسبة إلى الشعرية) حيث يكتسب النصُّ أدبيته في القراءة وبها (Michel Charles) .

ثالثا : الجمالي؛ حيث يحتاج العمل الأدبي كبنية إفتراضية إلى قارئ يُحَقِّقُه فعليا ودلاليا، وذلك أهمّ شعار نادت به مدرسة " كونستانس الألمانية ".

رابعا : الهيدوني؛ على أنّ مُمَثِّلَه "رولان بارت"حيث يُقارِب النص من جانب تلذّذ القارئ به.

وفي خِضَمّ تباين إجراءات هذه المقاربات النصية، يرتئي " رشيد بنحدو" أنّ القارئ بإمكانه ألاّ يَقرأ ويَظَلّ قارئا، على أنّ القراءة هي دائما تلك العملية الإنتاجية إن صَحّ التعبير؛ والتي تُسَلَّط على النص، بذلك لايميل " رشيد بنحدو " إلى القارئ المثالي " Idéal " ولا القارئ الفرضي بوصفهما ظاهرتان نصيتان، وإنما القارئ هو من يُنجِز قراءات فعلية للعمل الأدبي هو ذلك القارئ المُتَحَقِّق [246].

فدراسة " رشيد بنحدو " في هذا المقام عمدت إلى تحديد بعض جوانب الإختلاف، والإئتلاف في نظرية القراءة، على أنه لم يَصبو أبدا إلى إبداء فكرة التوفيق بين مقارباتها النظرية لإستخلاص نظرية متكاملة للقراءة، إذ يرى في ذلك كثيرا من التَّعَسُّف والمثالية، ومردّ ذلك إلى أنها نظريات غير مُتَجانِسَة في إفتراضاتها و إجراءاتها، فمنها ما يَعمَد إلى مواصفات القارئ الإجتماعية والثقافية والإيديولوجية، والتقنية، وإنعكاس ذلك على قراءاته، وإما تَهتَمّ خاصة بالقراءة كسيرورة إنتاج دلالي دون مراعاة لتلك المواصفات، فكيف يُمكِن إذا التوفيق بينهما ؟ فكما يقول " رشيد بنحدو " كُلُّ توفيق بين هذه النظريات إنما هو تلفيق لها، إذ يُلغي أبعادَها الفلسفية الخاصة، على أنّ " رشيد بنحدو " يعود ويقول أنّ هذه النظريات على إختلافها في تصورها سواء في شروطها وأشكالها وغير ذلك فإنها تَتَّفِق إجمالا في تَصَوُّرِها للنص الأدبي، وبالتالي لوظيفة القارئ أي القراءة؛ إذ النص في تقديرها مُجَرّد كمون دلالي يحتاج بإستمرار إلى قُرّاء مُحتَملين يُحَقِّقونه، فحواره مع القراء يُكسِبُه تَوَلُّدا دلاليا، وفي تَنَوُّع مواقع القراءة تنوع لدلالاته أيضا، فأهمية القراءة النقدية تكمن في إنزياحها عن القراءات السالفة، وإلاّ كانت مُكَرَّرة وغير منتجة، بهذا الفهم تكون كلُّ قراءة جديدة للنص إعادةً ثابتة له لا تماهيا معه وإمِّحاءً فيه [247].

ﷺ عبد الرحمن تبرماسين : أبعاد القراءة النقدية .

[246] أنظر رشيد بنحدو ، قراءة في القراءة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ص 13 .
[247] أنظر المرجع نفسه، ص 23 – 24 .

أضحى القارئ بمثابة صانع النص أو مُنتِجه، وربما حتى قبل الكتابة كما يقول " عبد الرحمن تبرماسين " لأنّ القارئ يَظَلّ حاضرا في ذهن المؤلّف الذي هو دائم التّأثّر بسيكولوجية جمهوره خاضعا له، ففي ذهنه سؤال لايُفارِقُه : لِمَن يَكتُب ؟ فتراه يَهتَمّ بترتيب الأفكار وتنظيم الأسلوب وفقا لِمُقتَضيات اللغة الإبداعية المُوَجَّهَة لشريحة مُعيَّنة من الجمهور، لذلك فإنّ المُبدِع يُفَكِّر في المُتلقي ونوعه ولو بطريقة لا شعورية [248].

فالقارئ الناقد لايستنكف أن يكون مغامرا في عالَم النص يستكشف بُؤَر تَوَتُّرِه، فتجده يجتاز قراءة تِلو القراءة حتى يَبلُغ مرماه، إذ يُمَهِّدُ لذلك بقراءة أوَّلِيَّة سطحية؛ والتي لاتعدو كونها استكشافا أوَّليا للنص كتهيئة للنفس للتفاعل مع النص المقروء؛ ويَصطَلِح عليها " عبد الرحمن تبرماسين" القراءة الإستهلاكية، لِيُعَرّج بعدها على القراءة العميقة؛ حيث يَتِمّ التفاعل بين القارئ والنص؛ إذ يتجاوز القارئ كلّ الدلالات المُعجمية ليرتقي إلى درجة التواصل؛ حيث يتغلغل بين ثغرات النص عن وعي وإدراك وفهم، وثقافة، وبذلك يعيد تشكيل نظام النص وهنا تغتدي قراءة مُنتِجَة، لِيَستَشِفّ الدارس من مراحل القراءة أنها قراءة قائمة على التفكيك والبناء؛ إذ تخضع لمستويات أربع : أولا؛ المستوى الحسي، ثانيا؛ مستوى التعريف، ثالثا؛ مستوى الفهم، رابعا؛ مستوى التفسير [249]، وبذلك يصبو القارئ إلى كيفية معرفة المعرفة؛ وهو ما تجترحه نظرية القراءة كَسَنَن لها .

أبعاد القراءة اللسانيةوالأسلوبيةفي خضمّ النقد التونسي :

عبد السلام المسدي : البديل الألسني .

" كلّ نظرية نقدية في الأدب تقتضي الإحتكام إلى مقياس الأسلوب بإعتباره المظهر الفني الذي يقوم به قوام الإبداع الأدبي، وهذا المُعطى هو صورة لحتمية حضور الظاهرة اللسانية في الحدث الأدبي (...) طالما أنّ الأسلوب هو الميزة النوعية للأثر الأدبي ولا يُعَرَّف الأثر إلاّ بما يُمَيِّزه "[250]، هي مقولة رائد الأسلوبية العربية الناقد التونسي " عبد السلام المسدي "، إذ يُوَضّح أنّ الأسلوبية تُعَدّ مهادا لمابعد البنيوية، السيميائية على وجه الخصوص، ذلك ويشير إلى أنه " لانصّ بلا قارئ (...) وحتمي أن نُقِرّ أنّ الملفوظ يَظلّ موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في

[248] أنظر عبد الرحمن تبرماسين ، ما القراءة ؟ تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، ص 390 .
[249] أنظر المرجع السابق، ص 394 – 395 .
[250] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص 110 .

بواطن اللاملفوظ، ولايُخرِجُه إلى حيّز الفعل إلاّ متلقيه، وهذا التلقي بمثابة إنقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لايبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث " يُست ..." فقراءته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشير بولادته "[251].

على أنّ هذه القراءة تعمل على تقريب القارئ الثاني من النص فهدفها تجلية المستور وإماطة اللثام عن هذا النص المقروء، لكن أن تَتَّسِم هذه القراءة بالرطانة الأعجمية والإلتواء والإبهام غير السوي له سلبياته التي لاتفتأ أن يُؤاخَذ عليها صاحبها وهو ما يلفيه الناقد " محمود الربيعي "في مؤلّف " النقد والحداثة " لعبد السلام المسدي، إذ يرى أنّ أيَّ قارئ يُقبِل على قراءته إلاّ ويرثي لنفسه ويتّهم عقله بالقصور [252].

فَيُصَرِّح " محود الربيعي " أنّ قارئ هذه القراءة لا يفيده معرفة جذور التيارات النقدية القرائية بقدر ما يهمه كيفية القراءة التي توصله إلى برّ الجلاء المبين، مُشَبِّها ذلك بساكن المترل الذي لايهمه معرفة النِّسَب والأبعاد التي يقوم عليها مترله، وإنما يهمه أن يقيم فيه على نحو مريح؛ إذ يُحِسّ أنّ كلّ مرافقه تفي حاجاته، بناء على ذلك يُقَرِّر " محمود الربيعي " أنّ جوهر لغة النقد الأدبي في وضوحه، فَسِرّ نجاحه يكمن في نفوذه إلى عقول القراء ونفوسهم، فإذا كان هو مُتَخَصِّصا في النقد وإستغمض الأفكار النقدية المنضوية في مؤلّف " النقد والحقيقة " فيرى أنه لابدّ من وجود خلل ما يحتاج إلى إصلاح، وهو إذ ذاك لا يدّعي نبوغَه في مجال النقد الأدبي، وإنما يقول إن كان الخلل في قراءته هو لا قراءة عبد السلام المسدي فإنّ ذلك لا يَحُلّ المشكلة، إذ يرى أنّ ذلك أيضا لا يفيد قضية المؤلّف المقروء نصُّه، إذ كما يرى أنّ المغني مهما كان حَذِقا ومبدِعا فما نفع ذلك إن كان أعلى من مستوى سامعيه فإنفضوا عنه [253]، على أنّ قراءة " محمود الربيعي" لا تُغمِض حقّ " عبد السلام المسدي" فقراءته له في حدّ ذاتها تشهير بنجاح هذا الأخير في مسيرته النقدية القرائية، إذ كما يُقال خالِف تُعرَف .

وبالعودة إلى مؤلّف "عبد السلام المسدي" " الأسلوبية والأسلوب" فقد سعى من خلاله إلى تقديم بديل ألسني في نقد الأدب ضمن إطار اللسانيات المتخصِّصة[254]، وهو ما حذا ببعض النقاد

[251] المرجع نفسه، ص 87 .
[252] أنظر محمد حماسة عبد اللطيف، مقدمة " في النقد الأدبي وما إليه " لمحمود الربيعي، ص 12 .
[253] أنظر المرجع نفسه ، ص 13 .
[254] أنظر توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص 25 .

العرب، وأخُصّ بالذكر الناقد التونسي " توفيق الزيدي " إلى الخوض في غمار الألسنية النقدية من خلال مؤَلّفِه " أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث " .

ﷺ توفيق الزيدي : الأثر الألسني في النقد العربي الحديث .

يُرجِع "توفيق الزيدي" مسلَكَه هذا إلى غياب الدراسات العربية التي تَمُسّ هذا المجال، مُستَثنيا مجهودات " عبد السلام المسدي " وأسبقيتها في البحث مُشيرا إلى واقع النقد العربي الذي إكتفى بالأخذ دون العطاء، مُحَفِّزا بذلك على دراسة التراث النقدي العربي، مبرزا أنّ ما توصّل إليه النقاد العرب القدامى؛ أمثال: " قدامة إبن جعفر"، و"إبن رشيق "، و"إبن طباطبا"، و"حازم القرطاجني " يَصُبّ لا محالة في النقد الألسني، على أنّ مبادئهم النقدية الهامة لاينقصها إلاّ المصطلح الحديث، كلّ هذه الأسباب حدّدت نوعية دراسة " توفيق الزيدي" في مؤلّفه هذا المندَرِج تحت مظلة " نقد النقد " القائم على تحليل وتقييم الأحكام النقدية بالرجوع إلى الآثار الأدبية والمصادر النقدية المعتمدة [255] .

يُرجِع "توفيق الزيدي" إذا قصور النقد اللساني العربي عن مواكبته ركب الحداثة والمعاصرة إلى مشكلة المصطلح؛ فغموض المصطلح يؤدي لامحالة إلى غموض في المنهج، فيرى أنّ إجتياز هذه الصعوبات لا يَتِمّ إلاّ بتوضيح المصطلحات والتعريف بها، على أنّ ذلك يبقى منوطا بالأحكام التنظيرية [256] .

على أنّ "الزيدي" جعل النقد الأدبي العربي متأثّرا بشكلية الغرب، فذلك ظلم وأيّ ظلم وكأنّ وعي النقاد العرب بهذه الفكرة قد تأخّر حتى تأثّره بالمدرسة الشكلية، لِيُطنب في الحديث عن الأثر الدلالي في النقد العربي، فيبدأ بكلام لا يخلو من غموض عن الوظيفة الدلالية في العمل الأدبي [257] .

فالأثر الدلالي في النقد العربي الحديث حسب "الزيدي" يَبرُز على مستويين :

أولا : مستوى أفقي؛ ويتمثّل في الإهتمام بالحقول الدلالية وتفاعل مستويات الخطاب الأدبي مع الدلالة، إستنادا إلى المعطيات الألسنية؛ بوصف لغة الخطاب الأدبي لا تعدو كونها حدثا لسانيا.

ثانيا : مستوى عمودي؛ ويتمثّل في التأكيد على أنّ الدلالة هي أيضا رهينة العلاقة بالباحث والمتلقي، فتكون نتيجة ذلك تَعَدُّد أبعاد النص ولامحدودية الدلالة [258] .

---

[255] أنظر المرجع السابق ، ص 10 – 11 .
[256] أنظر المرجع نفسه ، ص 34 .
[257] أنظر محمود الربيعي، عرض كتاب أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزيدي، ص 220.
[258] أنظر توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص 136 .

فيشير "توفيق الزيدي" إلى أحد فروع الألسنية النقدية؛ السيميائية؛ والتي تَعمَد إلى اللعب على الحبلين؛ البناء الظاهر والضمني؛ إذ ترتكز على المستوى اللغوي للنص كالشكل والأسلوب لِتَنفُذ بعدها إلى البناء الضمني عبر اللغة فتهتمّ فيه بالبناء الوظائفي وإبراز العلاقات بين الفاعلِين [259]، "وإن لم يكشف بالقطع عن كيفية سبر أغوار العمل الأدبي من الناحيتين الذهنية والروحية، فتبقى هذه النقطة آية قصور منهج اللسانيات لم يتغلّب عليه حتى الآن"[260].

فالنص الأدبي وإن كان له عالَم خاص فبنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجي؛ إذ لايُعَدّ الكاتب وحده مؤلّفا لهذا العالَم الخيالي، بل للمجتمع والتاريخ أثر كبير في نسج النص الأدبي، وبناءً على ذلك يُقَرِّر الدارس أنّ النصّ الأدبي هو العلاقة ذاتها [261].

ليختتم "توفيق الزيدي" مؤلّفه بحوصلة يُلخّص فيها آراء النقاد الغربيين و شيئا من آراء النقد العرب، بمن فيهم "عبد السلام المسدي" و"كمال أبوديب" على أنه رأيه الخاص، وإن لم يُضِف على أن سجّل ذلك على القرطاس، فهو ليس بالجديد، هذا على الأقلّ حسبما يراه "محمود الربيعي"، كما يرى هذا الأخير أنّ منهج "الزيدي" التبريري ليس واضحا بالدرجة الكافية حتى يفهمه القارئ، فهو يَتّسم بالغموض، على أنّ "الربيعي" لا يُجحف حقّ الناقد التونسي، إذ يُشيد بشجاعته في طرق موضوع شائك وهو علاقة اللسانيات بالنقد، ويضيف أنه كابد الأمَرَّين حتى قرأ مؤلّفه هذا لجديّة عمله وعلمه الواسع، فهل غموض عمله راجع إلى الموضوع نفسه أم إلى تقهقر في ثقافة القارئ ؟[262] هو إذا سؤال لطالما جعله الناقد "محمود الربيعي" مسك الختام.

توفيق بكار : محاولة تطوير الأدب التونسي .

وعلى غرار نقاد المغرب العربي فقد عُني النقاد التونسيون بالأدب التونسي في محاولة لتطويره وشحذ همم الأدباء والروائيين، بمن فيهم " توفيق بكار " والذي تناول قصة الأديب الروائي " المسعدي" " حديث البعث الأول" على مستوى البنية الشكلية وكذا البنية الدلالية مُتَلَمِّسا مستوى الأحداث، ومستوى المكان، وكذا مستوى الأشخاص والفكرة ومستوى الأسلوب، وعلى سبيل

[259] أنظر المرجع نفسه ، ص 46 .
[260] محمود الربيعي، عرض كتاب أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزيدي، ص 219.
[261] أنظر توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص 149 .
[262] أنظر محمود الربيعي، عرض كتاب أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزيدي، ص 221- 222.

الخاتمة يورِد الدارس أنّ أشكال السرد واللغة في هذا النص عموما عربية قديمة ودلالات الشعور والفكر في الجملة غربية حديثة، ومن ثَمّ فالعلاقة بين هذه وتلك تَظَلّ محكومة بنفس الجدلية[263].

حصيلة استشراف النقد الليبي للتجديد القرائي الأدبي :

قراءة النقاد الليبيين للأدب نالت حظّها في تجاوز مرحلة الإنبهار بالآخر في محاولة للبحث عن الذات المحلية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، فاتجهت صوب الحداثة بعد أن كان شغلها الشاغل التتلمذ على نقاد المشرق العربي، وإن حاول بعضهم أن ينفي عن المسيرة الأدبية الليبية هذه السمة، كما يؤكّد على ذلك الدارس الليبي " الطيب علي الشريف "[264].

صالح الهويدي وحاجة النقد العربي للوافد الغربي .

فرغبة النقاد والدارسين الليبيين في التجديد، والإختلاف، والتميز جعلت " صالح الهويدي" يرى في الإتجاهات النقدية المعاصرة صدى لما يُحِسه النقاد العرب كَكُلّ، فمنهج التفكيك قائم على التعدد والإختلاف وإلغاء الحضور والتعالي، وهو مطلب الدارسين في ليبيا وشعوب العام الثالث المُستَغَلّة كوسيلة لإيجاد بدائل حضارية مغايرة [265].

ويحاول الدارس من خلال مؤلَّفِه " النقد الأدبي الحديث : قضاياه ومناهجه" أن يَعرِض لقضايا تؤَرِّق وعي الناقد وتُحَرِّضه على النظر الدائم فيها والإختلاف بإزائها، كما يتناول إشكالية علاقة النقاد العرب بالنقد الغربي في محاولة لإستجلاء ملامح الصورة التي ينبغي أن يكون عليها النقد العربي، وذلك دون الوقوع في شرك التبعية والإستلاب، ويُحَذّر إذ ذاك من تطبيق المناهج الغربية دون معرفة أصولها الفلسفية في صورة من صور الكسل الذهني والتقليد المُهين[266].

الطيب علي الشريف ومأزق القراءة الذاتية .

وبالمقابل فالطيب علي الشريف لايدّعي نضج القراءة الليبية إذ لازالت تتسم بالذاتية أكثر من الموضوعية مُرجعا ذلك لرغبة النقاد الليبيين في تحفيز الشباب وترغيبهم في إقتحام عالَم النقد والقراءة الأدبية [267]، ولكن بالقياس إلى التطورات الحاصلة في مجال القراءة النقدية فما ذلك

---

[263] أنظر توفيق بكار، من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة – نموذجان تونسيان – دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس ، ص 168 وما بعدها .

[264] أنظر الطيب علي الشريف ، النقد الأدبي في ليبيا ، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص 29 .

[265] أنظر صالح الهويدي ، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه - ص 120 .

[266] أنظر المرجع نفسه ، ص 10 .

[267] أنظر الطيب علي الشريف ، النقد الأدبي في ليبيا ، ص 149 .

التحفيز إلا إشعار بسقوط النقد الليبي في هوة سحيقة لا يُنتَشَل منها إلاّ إذا ترك العواطف جانبا وسار قُدُما نحو التجديد والعلمانية .

☙ طاهر محمد بن طاهر وعشوائية إستخدام المنهج .

إذ تجد الناقد الليبي يَتَستّر في قراءاته خلف حجج واهية؛ مثل أن يَدّعي أنّ قراءته مجرد محاولة إكتشاف، أو إضاءة تحليل فتكون قراءته حينا بوعي وغالبا دون دراسة، فتراه يَخلِط بين الإبداع والنقد، كما يُصَرِّح " طاهر محمد بن طاهر"؛ فيرى أنّ مردّ هذه القراءات المترنّحة بين الإبداعية والنقد إنما مسبّبها عشوائية إستعمال المنهج، إذ يرى أنّ الناقد الليبي يعمد إلى المنهج بشكل عام دون تخصيص، فلا يتّخذ المنهج مفهوما عنده إنما يأتي على شاكلة عمليات لغوية إنتقائية لا لشيء إلاّ لميوله إلى النزعة التوفيقية بل التلفيقية كما يقول " طاهر محمد طاهر" التي تعتمد الركون إلى مناهج عامة متحركة غير ثابتة، فلا تجد لها أسسا ثابتة مثل المستوى التنظيري الفلسفي[268] .

وقد يتشارك مع هذا الرأي " صالح الهويدي" الذي يرى في المنهج التكاملي طموحا أكثر منه منهجا علميا ودعوة مثالية أكثر منها برنامجا واقعيا، بذلك يغدو الوصول إلى هذا المنهج طريقا مثاليا لا تقوى على السير فيه قدم؛ إذ على الناقد أن يحتوي جلّ الإتجاهات النقدية ويُحَصِّل إنجازاتها في ظلّ الدعوة إلى هذا المنهج[269].

وإذ ذاك يُقَدّم " طاهر محمد بن طاهر " توضيحا حول مفهوم القراءة النقدية، فكثيرا ما يرتبط النقد بمفهوم القراءة؛ والتي تُعنى بما لا يُصَرِّح النصُّ به، لتخوض في عالَم الفهم والتأويل، على أنه يَغلُب عليها عدم وجود منهج ولا بنية خاصة بها بل تستعيرها من علوم أخرى، فالقراءة تُصبِح جملة آليات إدراكية ونفسية وثقافية تَبرُز عند مواجهة النص، على أنّ الدارس يَرجِع ويقول أنّ مفهوم القراءة غير محدد نظريا ومنهجيا إلاّ إذا كانت القراءة مُحَمَّلَة بالدلالات، كالقول بعلاقة الترادف؛ حيث إنّ النقد قراءة؛ فالقراءة نقد؛ أو علاقة التماهي؛ إذ لاوجود لقراءة دون إعتبارها نقدا، ولا وجود لنقد إلاّ أن يكون قراءة؛ أو التفرع فالقراءة شكل من أشكال النقد والعكس، أو التعارض؛ وذلك أن تكون القراءة بديلا عن النقد وهو ما يذهب إليه الناقد الليبي؛ فتغدو القراءة عُدَّة وأجهزة للنقد والتعامل مع النقد نفسه لقراءة القراءة، ما يُفضي إلى تَعَدّد إحتمالات القراءة؛

---

[268] أنظر طاهر محمد بن طاهر ، النقد الشعري في ليبيا بين التشكل والإبداع ، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص 228 – 227

[269] أنظر صالح الهويدي ، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه - ص 141 – 142 .

إذ لاتملك أدوات واضحة ولا مرجعية ثابتة، ولا موضوعا خاصا تبَعا لِما يَتوَقّعُه الكاتب المُؤَلِّف، إنّ القراءة تبتعد عن الإطلاق والتعميم لِتُبعِد كلّ فعل يَسمَح بالإنتقاد والتلفيق، فهي مصطلح جذاب يُغري الناقد باستعماله والإفادة منه، وتُحَوِّله إلى غاية تُعطي المنتَج مسحة من الحداثة، وملء جملة فراغات الوصف فيه، وتبتعد عن المعيارية، إذ لابدّ أن يؤَقلِم القارئ الناقد قراءاته والنص الأدبي العربي مُجتَنبا التطبيق الحرفي للقراءة المُستورَدة من الغرب تبَعا لإختلاف منابعها الثقافية والفلسفية، كما لاتَمُتّ القراءة النقدية للنقد التقويمي بصلة، وإنما هي عمل تأويلي خالق لفهم الأدب؛ إذ لاتعمد للصورة المُسَطّحة للنص إنما إلى صورة غير مرئية؛ إذ تَصبو إلى حفريات تشكيل اللغة، وكيفية الوصول إلى المعرفة والتعبير[270].

لِيَخلُص " محمد بن طاهر " إلى أنّ القراءة النقدية في ليبيا لَبِنَة في كيان البناء النقدي العربي ومعماريته، على أنّها لاتخلو من مَطَبّات الخلط في إستعمال المصطلح النقدي ما يُفضي إلى الخلط في إستخدام المنهج لا بل إلى غيابه عند بعض الكتاب أو معرفتهم به أصلا، على أنّ الإنفلات من المناهج النقدية ورؤاه الملزمة للناقد القارئ إنما ناجم عن تَنَوُّع الأدب وتَجَدُّدِه.

وبذلك أطوي سِجِلّ هذا الفصل، فبعد أن حاولتُ رَصدَ مقتطفات عن واقع نظرية القراءة النقدية في المغرب العربي وأبعادها، أفتحُ المجال في الفصل الثالث لانتقاء ما جادت به قريحة الأديب والناقد الجزائري" عبد الملك مرتاض"، والذي ذاع صيته على الساحة القرائية العربية، وبلغت أفكاره من التميّز أيَّ مبلغ .

[270] انظر طاهر محمد بن طاهر ، النقد الشعري في ليبيا بين التشكل والإبداع ، ص 234 وما بعدها .

الفصل الثالث :

قراءة النص وجمالياته عند عبد الملك مرتاض

الفصل الثالث : قراءة النص وجمالياته عند عبد الملك مرتاض

- أولا : عبد الملك مرتاض ومفهوم القراءة.

- ثانيا :عبد الملك مرتاض والفعل القرائي.

- ثالثا:قراءة القراءة من منظور عبد الملك مرتاض.

أولا : عبد الملك مرتاض ومفهوم القراءة العربية

- دحض دعاوى التسييج المنهجي للإبداع الأدبي .
- القراءة النقدية بين التعيين والتضمين .
- محدودية القراءة اللسانية للنصوص الأدبية .
- القراءة السيميائية والتوصيف الجزئي.
- التفكيكية بين رفض الحمولة وإستخدام التركيب الإصطلاحي .
- أنواع القراءة .
- كيفية التعامل مع النصوص الأدبية .
- مفاهيم ألسنية بين اللسانيات والسيميائية والتشريحية .
- الكتابة التحليلية بين الأصالة والمعاصرة .
- جدوى التركيب المنهجي .
- أبعاد التقنيات السردية .
- شبكة العلاقات السردية بين السارد والمؤلّف والقارئ .
- إشكالية القراءة المعاصرة في خضمّ تناول الإبداع العربي .
- آلية التشاكل وأبعادها القرائية .
- إصطناع الإجراءات القرائية .

تمهيد

عُني الناقد القارئ والأديب والروائي "عبد الملك مرتاض" ولا زال بمسألة القراءة، والتي حَطّت رحالَها تحت مفهوم نظرية القراءة والتي يُشَكِّك في وُجودِها؛ بوصف القراءة إجراءً نسبيا بين القراء، ومن غير اليسير وضع حدود لِكيفية تطبيقها على النصوص الأدبية، غير أنّه لا يضع نقطة النّهاية هنا ويَتَوقّف، وإنّما لاينفي إمكانية المحاولة في إيجاد نظرية في خِضَم هذه التّيارات النقدية المعاصرة التي تنهال على النصوص الأدبية تحليلا وتفكيكا.فكيف تجلى مفهوم القراءة لدى مرتاض؟ هل اكتفى بالطرح الغربي في تطبيقاته على النصوص الأدبية العربية أو بالطرح العربي القديم؟ ثمّ أكانت تطبيقاته حرفية على النصوص الأدبية، أم اتّخذ لنفسه منحى يُمَيِّزه عن غيره من النقاد؟ هذا وتساؤلات عديدة تفرض نفسها عليّ وأنا أُنَقِّب عن تجلّيات نظرية القراءة المعاصرة بين ثنايا الأوراق التي خطّتها أنامل هذا القارئ الناقد.

أولا:عبد الملك مرتاض ومفهوم القراءة

من أجل استخلاص نظرية للقراءة من خلال أعمال "عبد الملك مرتاض" يتوجّب التّموقع داخل إطار فكري تاريخي يُحَدِّد زمن الكتابة، كما يُحَدّد الإعتبارات المعرفية والإيديولوجية التي شحنت الألفاظ بدلالتها الخاصة، هي إذا قراءة استردادية تحاول إيقاف جريان الزمن في نقطة معيّنة من حياة الباحث، للتأكّد من المعنى اللغوي والإصطلاحي إبتداءً، ثمّ تتلمّس المفاهيم الإجرائية التي تعطيه خصوصيته عند كلّ قراءة[1]، هو إذا مسعى نحاه "حبيب مونسي" في مدارسته لنظرية القراءة من خلال أعمال "عبد الملك مرتاض"، وبدوري سأحاول التغلغل في المفاهيم الإجرائية التي قدّمها هذا الأخير لتلمّس ماآلت إليه القراءة العربية أوبالأحرى الجزائرية المعاصرة.

✂ دحض دعاوى التسييج المنهجي للإبداع الأدبي :

القراءة حسب "مرتاض" بمثابة مفتاح المعرفة الأوّل؛ لأنّها تعبير عمّا في الضمير، وترجمان القريحة، والكتابة ما هي إلاّ أيقونة أو مماثل؛ لأنها سمة حاضرة تنظيرا وتطبيقا، ويصطلح عليها كتابة الكتابة، أو لغة اللغة، ويُحوصلها كالتالي :

أ- اقتناص الألفاظ؛

[1] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض- ص 74.

ب- التماس الأفكار؛

ج- معالجة المعاني؛

د- التّلطّف والتّحسّس والمراودة[2].

فلطالَما عُنِيَ النص الأدبي بالقراءة وإن إختلفت مفاهيمها من شرح وتفسير، وتحليل ونقد، لكن أيُّ نصّ هذا؛ أهو شعر أم نثر؟ كيف يُشرَع في قراءة النص الأدبي؟ وما جدوى قراءته؟ وما هو الهدف المرجو منها؟ كلّها أسئلة لم تَبرَح تفكير الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"، ما أفضى به إلى تأليف كتاب هو في حقيقته مجموعة محاضرات عَمَد من خلالِها إلى تقريب مفهوم القراءة لِطُلاّبه في الجامعة، تحت عنوان "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟.

فحتى العنوان قائم على التساؤل، فالمهمّ لدى "عبد الملك مرتاض" هو التساؤل الذي يقود حتما إلى البحث، وهو نهج نهجه "رولان بارت" في دراساته؛ لأنّ الأدب حسب هذا الأخير غير واقعي، وهذه السمة فيه هي التي تدفعه دوما للسؤال، ولكن ليس أيّ سؤال، فلابد أن يكون سؤالا قيِّما تنجرّ عنه معرفة، ويُمَثّل لذلك ببلزاك "Balzac" الذي لا تكون نهاية كتابته إلاّ تساؤلا[3].

هو إذا عنوان قائم على التّساؤل، فكأنّه يصوغ حيرة معرفية تَبَيّن لها بعد لأي من الممارسة النقدية السياقية، وهيمنة الخارجي أنّها لاتعرف شيئا عن هذا الكائن اللغوي، فلا تعرف بدايته ولا نهايته، وما حضوره الماديّ إلاّ مخادعة بصرية[4].

إذ جَعل كتابَه على شاكلة قسمين؛ عُني في القسم الأوّل بالجانب النظري وذلك بالحديث عن الفن والجمال وعلاقة اللغة أو لغة الأدب، أو الكلام الأدبي بهما مُدرَجا في الفصل الأوّل، أمّا في الفصل الثّاني فَخَصَّصه حول احتمال أو عدم احتمال وجود أصول وقواعد فنية ثابتة لِدراسة النص الأدبي[5].

إذ يتساءل "عبد الملك مرتاض":"من أين نبدأ النص؟ ومن أين نأخذه للسيطرة على ما فيه من كوامن وخفايا؟ وما هي الظواهر التي ندرسها فيه؟ (...) هل نسلك سبيلا واحدة في كل النصوص الأدبية على إختلافها،أو أنّ كلّ نص يَفرض علينا بنيته وفكرته وأسلوبه؟ ثمّ هل نُعنى في

---

[2] أنظر عمر بن طرية، عبد الملك مرتاض- من خلال كتابه في نظرية النقد- مجلة الأثر، كلية الآ داب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة(الجزائر)، ع 8، 2009 م، ص 170.

[3] Voir Barthes Roland, Essais critiques, p 154.

[4] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول - ص 87.

[5] أنظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 5.

النص الأدبي بجماليته وأسلوبيته؟ أو بأفكاره ومضمونه؟ (...)- ليصرّح بعد هذه التّساؤلات- ونحن في هذا الفصل لن نلتزم بالإجابة عنها كلّها : فحسبُ المرء في مثل هذه الأحوال أن يثير الأسئلة، فلعلّ أن يكون في إثارتها حفز للهمم ولفت للنظر وتحريك للإنتباه(...) ولكنّنا سنحاول مع ذلك عرض بعض الآراء التي قيلت حول دراسة النص الأدبي من جهة، وشرح تجربتنا الشخصية من خلال ذلك كله"[6].

فالنص لدى الناقد منوط بالجِدّة؛ فيكون واقعا خارج المكتوب مُعَلَّقا بفرادة تحقيق الإبداع، وهي السّمة التي تجعله قائما في مسافة ما من حالة التّلقي، فيأخذ صورة جديدة مع كلّ قراءة جديدة، وهذه الإنتاجية ما لحنت إليها "جوليا كريستيفا" في تنظيرها للنصّ الأدبي[7].

يفنّد "عبد الملك مرتاض" كلَّ مُدّع في قدرته على وضع قواعد تضبط دراسة النص الأدبي وتكشف خفاياه، فما قراءة أيّ قارئ لنصّ أدبي إلاّ تجربةٌ شخصية مستندةً إلى منهج يجدُ له قابلية من طرف النص المقروء؛ فمفتاح النص الأدبي مُضمَر في ثناياه، بذلك فبالخوض في غماره يقتضي فكرا طليقا وثقافة علمية ومنهجا حديثا يجمع بين الأصالة والمعاصرة، فلا سلاح غير ذلك[8]، فما اتّباع المنهج في الدراسة إلاّ "خطة لدراسة النصّ وحسب، ريثما تَعِنّ لها خطط أخرى أكثر ملاءمة وإكتمالا"[9]، إذ يُقدَّم كلّ ذلك بين يدي القراء، ولهم بعد ذلك أن يُقبِلوا إليها ولهم أن يُعرضوا عنها، فالقراءة النقدية وإن اتّسمت بطابع الموضوعية لا تَخرُج عن طابع الذّاتية الشخصية، لذلك تُلفي اختلاف القراءات بين ناقدَين قارئين وإن اتّبعا منهجا نقديا بعينه، بل حتى أنّ القراءات تختلف لدى القارئ الواحد؛ تبعا لتطوّر ثقافته النقدية، ضف إلى ذلك أنّ النص الأدبي عالَم ضخم متشعّب لا يرافق مبدعه إلاّ لحظة المخاض، أو لحظة الصفر كما يُطلق عليها "رولان بارت" حتى يغدو هذا المبدع بعد عملية التفريغ الأدبية عاجزا عن استظهار نصّه حرفيا، بل إنّه قد يعجز عن فهمه إذا كان نصّا مُعَمّقا ومُثقلا في حال قراءته بعد زمن ما بدون تركيز[10].

فإذا كان النص الأدبي إبداعا فنيا جماليا، فإنّ قراءته وتشريحه لن يستنكف أن يكون من نفس صنف ما يقرأ، ما جعل "مرتاض" يَصطَلح عليه "إبداعا فنيا ثانيا، وأيّ دراسة لا ترقى إلى هذه المكانة ستغدو مجرّد لغو محض باطل، فالمنطلق والإطار يجب أن يكونا موضوعيين، وإنّما الإبداع

[6] أنظر المصدر السابق، ص 40.
[7] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 164.
[8] أنظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 53.
[9] حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر اعمال عبد الملك مرتاض- ص 28.
[10] أنظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص 42.

الفني الثاني يَكمن في التشريح للنص، وهي عملية ذاتية، ولكنّها تظلّ دائرة داخل إطار المنطلق الموضوعي، وما ذلك كلّه إلاّ إشارة إلى أنّ النص الأدبي لا قواعد له، فإذا كان الإبداع الحقيقي تخريب للقواعد الفنية المتعارف عليها على حدّ قول "مرتاض"، فإنّما القراءة النقدية هي بعض ذلك على أنّ هذا التّخريب ليس سلبيا، إنّما يُقصَد به الخلق الأدبي العظيم الذي يُجاوِز القواعد الفنية التّقليدية السّاذجة، ويتمرّد عليها، أمّا ما يُمكن ملاحظته من تسطير بعض ضوابط القراءة النقدية من قِبل بعض النقاد لا يعدو وكما يرى "مرتاض" أن يكون ضربا من المنهج التعليمي الجاف الذي يعني كلّ شيء إلاّ أن يكون مفتاحا لفهم نصّ أدبي[11]، إذ "اللاّمنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج"[12].

لكن أيّ نص يَعمَد القارئ لتشريحه؟ لا يَجد "عبد الملك مرتاض"فرقا بين الشعر والنثر؛ إذ كلاهما له رسالة فنية يُقَدّمها إلى الناس، فالغاية واحدة؛ التبليغ في ثوب ممتع أي في صورة فنية يُفتَرَض فيها الكمال أو ما في حكمه مُتَّخِذة اللغة أداة للتوصيل، ليخلص "مرتاض" إلى أنّ غياب الحدود بين النثر و الشعر أكثر من وجودها [13].

❀ القراءة النقدية بين التعيين والتضمين :

بقي على القارئ أن يتساءل : أيّ حيّز يعمد لقراءته ؟ أهو الظاهر إلى العيان أم هو المسكوت عنه؟ بمعنى أيعمد لقراءة الدّال أم إلى المدلول ؟ فينتهي"مرتاض" إلى أنّ الحيّز المرجو للدراسة يقوم بدور الدال طورا، وبدور المدلول طورا ثانيا[14]، إذ ينطلق القارئ من السطح ليصل إلى العمق ثمّ لا يلبث أن يطفو إلى السطح لتتكرّر العملية كما السّباح الذي لا يستطيع أن يبقى طويلا تحت الماء إنّما تراه يطفو ثمّ يغطس.

أمّا فيما يخصّ القسم الثاني لهذا المؤلّف فقد انصبّ على دراسة نصّ "أبي حيّان التوحيدي" في مستوى التطبيق، على أنّني أرتئي تأجيل الخوض في أرجائه لحين، مُسَايَرةً لما أطّرتُه في هذا العنصر بالإقتصار على الجانب النظري.

فالناقد وإن عمد للجانب الفني في النصّ الأدبي فإنه لم يُخلِص للشكلانية في منهجه لِضيق مداراتها، فانفتح على البنيوية التكوينية، وإن كان لا يرتئي باصطلاح المنهج لأنّ ذلك عُدَّ سمة

[11] انظر المصدر السابق، ص49- 50- 51.
[12] المصدر نفسه، ص 55.
[13] انظر المصدر نفسه، ص 34- 35.
[14] انظر المصدر نفسه، ص 101.

للنقد، وهو ما لا تبتغيه القراءة المعاصرة، فكان مستوياتيا يستفيد من التكوينية بالقسط الذي تسمح به المناحي الاجتماعية والفلسفية، ما يتيح للقارئ الانتشار إلى الحقول المعرفية المتاخمة، وبمثل هذا المسعى مارس الناقد دراساته للأمثال والألغاز الشعبية، وكذا في ألف ليلة وليلة، والميثولوجيا[15]

لأجل عالَم التّنظير للقراءة الأدبية،وهل هناك نظرية للقراءة أصلا؟ هو ما تناوله "عبد الملك مرتاض" في مقال له بعنوان "القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي" المندرج في مجلةتجليات الحداثة بجامعة وهران والتي يشغل منصب رئيس تحرير لها.

يذهب "مرتاض" إلى ضرورة الإحتياط في محاولة التنظير للقراءة بوصفها معتاصة على التنظير، متأملاً بإمكانية تأسيس نظرية عامة للأدب، طارحا بذلك إشكالية تأسيس نظرية للقراءة الأدبية مع الأخد بعين الأعتبار ماهيتها ووظيفتها ووضعها، وكل ذلك يَصُبّ في منحى قراءات لاقراءة واحدة [16].

توالت القراءات الواحدة تلو الأخرى على النص الأدبي تكشف مساربه* كيف شاءت وأنى شاءت، فهل كانت مكملة لبعضها أم أنّ تواليها ماهوإلاّ كشف لعورات سابقاتها؟

✻ محدودية القراءة اللسانية للنصوص الأدبية :

يوضح عبد الملك "مرتاض" ذلك من خلال ما جاءت به اللسانيات الحديثة وإقتحامها عالم النقد الأدبي والتي تسلطت على النص الأدبي، من حيث هو كيان مؤلّف من عناصر لغوية، متخذة لمأربها ما يسمى بالأسلوبية "stylistique"والتي تُعَدّ "إبنة اللسانيات"، إذ عمدت إلى تقنين إجراءات القراءة على ضوء النظام الأسلوبي الذي يكون منوالا لدى الناص للنسج عليه، فَولجَت بذلك الدراسات النقدية المعاصرة ولكن من بابها الضيق، ومرَدّ ذلك لوضع اللسانيات المعرفي إذ يجتزىء أصلا بالبحث في النظام اللغوي البشري لدى حدود الجملة فلا يُجاوز حدودها النحوية كأن يستنتج القارئ الأسلوبي بأسلوبه الإحصائي كثرة الجمل الفعلية في النص الأدبي، ليُشَبِّه "عبد الملك مرتاض"هذا المسمّى بذوي النزعة النفسية كإجراء للقراءة الأدبية، والتي تنطلق من إفتراض

---

[15] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض- ص 91- 92.

[16] أنظر عبد الملك مرتاض ، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، ص16.

*المسرب،مكان السروب، يقال هذه مسارب الحيات لمواضع آثارها إذا انسابت في الأرض على بطونها، أنظر مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط،ص325.

مسبَّق يتجسد في مرضية الأديب [17] ."من وجهة نظر هذا التيار المريض (...)وإذن فكل أدب نتيجة لذلك،مريض أيضا "[18]، بذلك خلُص "مرتاض"متهكما على هذا الإتجاه النقدي.

القراءة السيميائية والتوصيف الجزئي :

الإقتصار على شكلية النص لاينحو بالناقد الأدبي إلى استكاناه مرامي جماليات النص الأدبية فكان ولابد من قيام تيار نقدي، لا يمكن القول عنه معادي وإنما منبثق من الأسلوبية ما يصطلح عليه بالقراءة السيميائياتية "sémiologique" كما يصطفيها "مرتاض" كإجراء نقدي، والتي تطّلع إلى الكشف عن دلالات السمات الكامنة في مجاهل اللغة الطبيعية والإصطلاحية جميعا، فلا ندري كيف كانت الحداثة تكون بدون الفزع إلى الإجراءات السيميائية بأشكالها المختلفة الفكرية والأدبية، واللغوية، والإعلامية والإشهارية[19]، مع ذلك لم تسلم السيميائية من النقص الإجرائي لاقتصارها على التوصيف الجزئي، إذ تتناول عناصر اللغة في نفسها أوفي علاقتها المحدودة داخل الخطاب دون الانفتاح على التأويل، فإلى أي نظرية إذن يُراد؟[20]

فإذا كان كلّ إجراء نقدي يتخذ لتفسه منحى فلامناص كما يرى"مرتاض"من اللجوء إلى الإجراء المستوياتي المركب، وهو ما عمد إليه الناقد في معالجته لجملة من النصوص الأدبية، مُضَمِّنا بذلك كُلاّ من البنيوية والسميائيات ولكن بإضافات كثيرة، مستلهما أصالة النقد الأدبي التراثي العربي ومستوحيا صرامة النقد الغربي المعاصر مع محاولة لأقلمته مع النصوص الأدبية العربية بقراءة تنهض على التحليل التأويلي، أو التأويل التحويلي[21].

التفكيكية بين رفض الحمولة وإستخدام التركيب الإصطلاحي :

ما يُلاَحَظُ مما سلف أنّ "مرتاض"أغمض العين عن التفكيكية، على الرغم من إستخدامه المصطلح في واجهة أبرز كتبه التطبيقية؛ بما في ذلك "تحليل الخطاب السردي : معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"فكما سلف الذكر تحرّز جل النقاد العرب من الاتجاه النقدي التفكيكي الذي عُرِف به "جاك دريدا"، تبعاً لمخالفته كل الاتجاهات الدينية الثقافية والفكرية العربية، فما إستخدام الناقد الأدبي لمنهج نقدي إلا لبلوغ غاية تعود بالنفع في تحليل النصوص

[17] أنظر عبد الملك مرتاض ،القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، ص 17-18.
[18] المصدر نفسه ، ص19.
[19] المصدرنفسه، ص22
[20] أنظر المصدر نفسه، ص23
[21] أنظر المصدرنفسه، ص23-24.

الأدبية غير أن تفكيكية دريدا، يمكن القول عنها أن لافائدة ولاطائل يرجى منها، فهدفها تدميري لابنائي، وإستخدام "عبد الملك مرتاض"لهذا المصطلح إستخدام تركيبي وليس إستخداما لحَمُولة هذا المصطلح، فليس هناك تحليل لأي نص أدبي إلاّ ويقوم على تفكيك عناصره اللغوية ثم محاولة إعادة صياغتها بطريقة تتراح عما عُرِفت به لدى كاتبها أو مبدعها.

أنواع القراءة :

يَتّخِذ "مرتاض" لنفسه أقساما للقراءة بحكم تَعَدّديّتها، فيرى بقراءة مَن يستهلك مخالفا بذلك "رولان بارت" (Roland Barthes) الذي اجتزأها للكتاب لا غير، فحسب "مرتاض" عامة القراء في العالَم إنّما يَستَهلِكون النص أساسا، لايستثمرونه فَيُنتِجون منه شيئا وإن كان إنتاجهم يَظَلّ في مخيّلتهم إلى أن يولَد على قرطاس، وإلاّ فيبقى إنتاجهم ملكا لهم، وقراءة من يستطلع؛ وهي قراءة المحترفين من يُلِمّون بنصّ إلماما أوّليّا من أجل الكتابة عنه، أو قراءة نقاد يتوسّمون منها مستوى كتابة ما لاَ دِراية لهم بصاحبها دراية كاملة من قبل، وقراءة من يُنتِج؛ وهي قراءة محترف ينتقي ما يريد لقراءته وهو عامل مهم كما يَذكر "مرتاض" لم يَعرِض له أحد من منظّري القراءة في الغرب؛ إذ إذا استهواه عنوان نص ما تراه يشرع في قراءته أوّلا قبل النص بدقّة ووعي وتَنَبُّه،وتَحَسّس[22].

بالحديث عن القراءة الأدبية فالسؤال الذي يطرح نفسه : ماذا أقرأ؟ كثيرا ما عُني النقد الأدبي العربي القديم بالشعر، الذي كان يَطغى على الأجناس الأدبية الأخرى فلم يُعنَ النقد بالنثر إلاّ في العهود القريبة، وإن كان للجاحظ بصمَتَه في نقد النثر، بما في ذلك عنايته بفن الخطابة، ولا غرو فهذا الفن دعامة من دعائم الدعوة والتي احتفى بها المعتزلة بها وعلى رأسهم "الجاحظ"، إذ يرى بضرورة اتسام الخطابة بالبيان بما في ذلك سهولة المخرج وجهارة المنطق[23].

كيفية التعامل مع النصوص الأدبية :

نقد الأعمال الأدبية لايكفي لتوضيح ماهية القراءة النقدية للقارئ المُطّلع ، مانَحَا بمرتاض إلى تناول كيفية التعامل مع النص الأدبي بشكل أكثر وضوحا من خلال مؤلّفِه " أ . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة : أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة"، إذ لم يشأ الناقد الخوض في تشريح القصيدة قبل تدبيج توطئة تُمَكّنُه منهجيا من موقعة القصيدة المختارة في العمل الشعري الكامل

[22] أنظر المصدر السابق، ص 29- 30.
[23] أنظر أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)،ج1، ط7، 1998م، ص14.

للشاعر، وهي مهمّة تروم البحث في خصائص النسيج، وتقنيات التعبير، والإيقاع واللغة، وذلك تطلّب منه الاطّلاع على مائة وعشرين قصيدة للشاعر، إلى أن وقف دراستَه على قصيدة "أين ليلاي"[24]، حيث يُدرِجُها على شكل عناصر :

أولا :الحرص على تناول النص الأدبي تناولا مستوياتيا؛ بحيث يُسَلَّط عليه الضوء مثلا في مستوى بنية اللغة، ثم في المستوى التفكيكي؛ حيث يتمثّل المحلّل ماقبلية النص ليعيش الجوّ الذي لابس تَمَخُّضَه؛ فميلاده إفتراضا وتصورا على الأقل، ثم في مستوى الحيز، ثم في مستوى تعامل النص مع الزمن، ثم في المستوى الإيقاعي، وهو ما نحاه "مرتاض" في تشريح نص " أين ليلاي" لمحمد العيد، على أنّ هذه المستويات قد تنقص عن هذه كما قد تزيد، فبقدر ماتتكثّف البنى العميقة و تُخَصَّب البنى السطحية تتكثف المستويات وتتعدد وتتنوع [25].

ثانيا : مراعاة النص الأدبي في شموليته، فلاحديث عن شكل ومضمون، أو دال ومدلول، إنما هناك نص مطروح في صورته النهائية بكلّ أبعاده الفنية و الجمالية و الأيديولوجية .

ثالثا : البحث في تشكيل أكبر ما يمكن تشكيله من الشبكة المتحكّمة في العلاقات المُوحِّدة بين الدال و المدلول .

رابعا : الإنطلاق من الشكل أو المضمون سيّان .

خامسا : ولوج عالَم النص الأدبي بدون رؤية مسبّقة، و ربما بدون منهج محدد من قَبل فالنص الأدبي حجرة مغلقة و مفتاحها بداخلها، و المسعى غير يسير .

سادسا : يمكن مدارسة نص أدبي مرات مختلفة؛ إما في زمن لاحق للدراسة الأولى، و إما برؤية منهجية مغايرة للأولى، بل حتى يمكن لدارسين من مدرسة واحدة دراسته بأكثر من رؤية [26].

سابعا : عدم الإعتباطية بإطلاق مسميات خرافية على المناهج المُعتَمَدَة ، و إنما الأَولىَ التساؤل إن كان المنهج المُعتَمَد حداثيا أو تقليديا .

ثامنا : لايوجَد تحليل كامل لنص أدبي ما فالغاية من القراءة النقدية الإيغال في عالَم النص ما أمكن، إذ لاوجود لحقيقة النقد إنما هنالك حقيقة النص الأدبي نفسه، لأنّ النقد مهما جارى الإبداع فلن يَبلُغَه تبعا لتجدّد النص الأدبي بتجدد القراءة .

---

[24] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 167.
[25] أنظر عبد الملك مرتاض ، أ . ي دراسة سيميائية تفكيكية ، ص 11 .
[26] أنظر المصدر السابق ، ص 12 – 13 .

تاسعا : يتساءل "مرتاض" : ماذا يُدرَس في النص الأدبي ؟ أيقوم المحلّل بدراسة كل التفاصيل المورفولوجية والبنيوية والسيميائية؛ بحيث يُفكّك النص إلى أصغر جزئياته أم ينصَبّ خصوصا على جانب واحد منه أو فيه؛ هو أدبيته ؟ أم يجمع بين ذلكم جميعا ؟ فيرى أنّ طبيعة النص الأدبي تَفرِض المقاربة اللازم اتباعها في تحليل النص، على أنّ الأدبية ظلّت مفهوما غامضا نحاه "جاكبسون" عبر شكلانيته التحليلية، فهي تطمح إلى جوهر الأدب؛ إلى أجمل مافيه؛ فهي بحث في سطح النص الأدبي ومورفولوجيته[27].

عاشرا : لاينبغي الخلط بين نظرية النص وبين النظرية النقدية التي تدرس هذا النص، فلكلٍّ مجالها الخاص، فالحديث هنا حَليّ به أن يُعنى بثانيتهما؛ فهو حديث عن المنهج الذي يُدارِس به المُحَلِّل النصوص الأدبية [28].

⌘ مفاهيم ألسنية بين اللسانيات والسيميائية والتشريحية :

السيميائية ليست لسانيات متطورة تتسلّط على كلّ ماهو لغة وخطاب، وسِمَة ونص، ودلالة، وتركيب وتأويلية (Herméneutique)، ودال ومدلول؛ وهي مفاهيم يَعجّ بها معجم اللسانيات، وإنما حاولت السيميائية تطوير هذه المفاهيم وتطويعها فأضفَت عليها معاني جديدة لم تَك فيها من قَبل؛ هي إذا مفاهيم ألسنية تنازعتها اللسانيات والسيميائية والتشريحية؛ هته الأخيرة التي من بين ما أضفَتهُ عليها مصطلح "الأثر" الذي عُني به "دريدا" في نزعته التشريحية، وإن كانت ولازالت هذه النزعة يُحيطُها الغموض، فما الذي سعت إليه بالضبط ؟ فكان "دريدا" يرمي إلى الخوض في أمر الكتابة ومفهومها ضاربا الفلسفة الميتافيزيقية الأوروبية عرض الحائط؛ نافيا عن نفسه صفة التفكيكية اللاعقلية، على أنّ من النقاد المعاصرين من عدّها عصر مابعد البنيوية، وهو مايسميه "مرتاض" موضة مابعد البنيوية التي لم تُخلَق بعد لأنّ الفكر التفكيكي نزعة يجب أن تكون بنتا بارة للبنيوية التي تُكَمِّلُها أكثر مما تقاطعها[29].

⌘ الكتابة التحليلية بين الأصالة والمعاصرة :

السؤال المحوري :كيف يمكن مَنهَجَة الكتابة التحليلية ؟ وهل في الإمكان ذلك ؟ فالكتابة التحليلية كما يرى "مرتاض" "ليست نقدا تقليديا خالصا، ولا نقدا جديدا أيضا خالصا، ولا

[27] أنظر المصدر نفسه ، ص 14 – 15 – 16 .
[28] أنظر المصدر نفسه ، ص 17 .
[29] أنظر المصدر السابق ، ص 21 وما بعدها .

إبداعا بالمفهوم الشائع خالصا، وإنما تقع بين كلّ ذلك سبيلا، فهي قراءة أو تقترب من المفهوم الجديد لهذه القراءة، فكأنّ هذه القراءة التي يلهج بها المعاصرون إنما يحاولون من وراء ممارستها في ثوبها الجديد إلغاء وظيفة النقد التقليدية السُّلطوية، أو يجتهدون على الأقل في الحدّ من غُلوائها"[30].

إنّ الكتابة الإبداعية منوطة بالكتابة التحليلية التي تصقل وجهها وتُجَلي جمالها، وتمنحه أبعادا جديدة لم تَخطُر للكاتب المبدع على خَلَد، وتجعلها ذات وظيفة ثقافية مُتَّسِمة بالنتاجية والخصبية والعطائية المتجددة المتعددة[31].

ولكي يُدَمِّر المعاصرون تلك العلاقة المجحفة بين الإبداع والنقد أصبحوا يجنحون إلى تسمية النقد بالقراءة، وعلى الرغم من أنّ مفهوم القراءة أوّلا و أخيرا ليس إلاّ نقدا بإطلاق التقليديين إلاّ أنّ التدمير للمفهوم التقليدي للنقد يبتدئ من التّنكّر لإسمه، والإستعاضة عنه بهذه القراءة ذات المفهوم الحصري الأكثر تحضّرا في علاقات الناس بعضهم ببعض، على أنّ مسعى "مرتاض" من خلال مؤلّفِه "شعرية القصيد : قصيدة القراءة" لايكاد ينسلخ عن هذا المفهوم في إطار القراءة السيميائية الممتدّة على خمسة مستويات؛ والتي تكررت حول النص تحت زوايا مختلفة[32].

وفي محاولة لربط الحداثي بالتراث عمد الناقد إلى طرح قضايا من التراث النقدي تدنو من مفهوم القراءة بمفهومها المعاصر، فالتواصل ضرورة تقتضيها المعاصرة، وتسعى إلى تحقيقها عبر مقولات الحداثة، كما يفهمها الناقد، وهي ضرورة حياتية حيوية، هذا ويظلّ التواصل مسألة حرجة يلتمس لها الفكر سُبُلَها الإجرائية التي تصطنع أدوات الإستفادة من هذا وذاك على صعيد واحد من القيمة والأهمية[33].

أولا : شرح النص؛ ويُشَكّل الحدّ الأدنى لممارسة كتابة محترفة من حول كتابة محترفة أخرى، فتظلّ مترلته مفتقرة إلى خلفية ثقافية ومعرفية؛ وتتجلى مستوياته في : شرح الألفاظ الغريبة؛ والتخريج النحوي؛ وكذا نثر الأسلوب الشعري دون الذهاب بشعريته[34]، ذلك مالهج به النقاد العرب القدامى فلم يزيدوا على أن قرّبوا القارئ من النص الأدبي وجعله يطوف حول الحمى، وبذلك تظلّ مجاهله الخفية بعيدة المنال .

[30] عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – ص 5 – 6.
[31] أنظر المصدر نفسه ، ص 6 – 7 .
[32] أنظر المصدر نفسه ، ص 7 - 8 .
[33] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 236.
[34] أنظر عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – ص 8 – 9 - 10.

ثانيا : تحليل النص : هو غير الشرح إذ يأبى المحلّل إلاّ أن يقرأ النص الأدبي جماليا وفنيا بالإستناد إلى المناهج الحداثية سياقية كانت أو نسقية في محاولة لفكّ شفرات النص وتفسير رموز عناصره الألسنية ومراميها الدلالية عبر أنساقها في النص[35]، والملاحظ في هذا الإبان أنّ "مرتاض" لايتوانى عن تسمية المحَلّل مبدعا، فهل عمله إبداع ثان ؟ إنّ المحلّل حسب "مرتاض" يتوقف لدى كلّ لفظة فيسعى إلى فكّ رمزها، وقراءة شفرتها تحت زاوية معينة أحادية أو مزدوجة، أو جمعانية تُحَدَّد من قبل أو أثناء الممارسة، ولكن ضمن رؤية جمالية تُصيّر النصّ النثري موازيا للنص الشعري، وإذ ذاك ينصرف الناقد إلى أنّ كلّ نص أدبي حَليّ به أن يكون شعريا من منظور أو من آخر، رافضا بذلك إقامة الحدود بين الأجناس الأدبية على غرار ما يرتئيه جلّ الدارسين الغربيين، فالكتابة التحليلية هي إبداع من حيث إشتراكها مع الكتابة الإبداعية الخالصة في اللغة ، فهما تنطلقان منها أصلا، و إليها تنتهيان مآلا، لكن أيّ نص ستنتقيه الكتابة التحليلية؛ أشِعرا أم سردا ؟ عرف النقد في الآونة الأخيرة إنزياحا إلى الأعمال السردية وبالأخص الرواية تاركا الشعر في المرتبة الثانية، وما ذلك إلاّ لإنضواء الرواية على خصائص فنية تعادل ما في الشعر بل أنها قد تضاهيه[36].

هذا ويرى "مرتاض" أنّ كلّ من مصطلحي " التحليل الأدبي" أو "الكتابة التحليلية" يبدوان عامّين، بالقياس إلى ماوصلت إليه القراءة المعاصرة من انتهاج آليات إجرائية جديدة، فيرى بمصطلح الإبتداع على أنّ الإبداع يظلّ بحر تناص عائم من الوجهة السيميائية لما قرأ المبدع وسمع أو تَعَلّم، من حيث يريد أو لايريد، مضيفا إليه شيئا من روحه، لعله هو الذي طبعه بطابع الشخصانية التفردية، وأما الإبتداع فهو تناص مُجَسَّد؛ إذ يظل المبتدع حائما من حول نص أدبي واحد؛ الذي هو أصلا ثمرة لجملة من النصوص التي تكون إما مجهولة القائل و إما مستحيلة التحديد، فهو ما كان ليكتب لولا قراءاته وتحصيله وتلقيه، فتلك المعلومات الذائبة في فكره هي التي تُجَسِّد آخِر المطاف مادة إبتداعه الذي لا يضفي عليه طابع التفردية إلاّ ما قد يكون له من بعض الموهبة أو من ملكة الميل إلى الإبتكار[37].

[35] أنظر المصدر نفسه، ص 15 – 16 .
[36] أنظر المصدر نفسه ، ص 17 – 18 – 19 .
[37] أنظر المصدر السابق، ص 19 – 20 .

جدوى التركيب المنهجي :

كيف لمنهج ثابت أن يؤسِّس نظرية حول الأدب الذي لاتَحُدُّه حدود؛ هو إذا شعار الناقد "عبد الملك مرتاض" وغيره من النقاد المعاصرين، فحتى المناهج السياقية لم تستطع أن تَلجُم الأدب، فانزلق في حضن المناهج البنيوية التي تحلو لها القولبة والحذلقة والبنينة في تذويب الدال في المدلول وتعويم المدلول في الدال، "فكأنّ البنيوية تُمَثِّل مرحلة لم يَعُد فيها للإنساني، والعاطفي، والروحي، والفكري من مكانة، وأضحت كلّها أحاديث خرافة تنتمي إلى عهد بعيد"[38]، فهي الأخرى ولإنغلاقها تَمَكَّن الأدب من التسلسل من مسارها ليأخذ من عبق مابعد الحداثة؛ بما في ذلك السيميائية والتفكيكية وجماليات التلقي، لكنّ منهجا واحدا لايمكن أن يُمسِك زمام نص أدبي كَكُل لذا أضحى العديد من النقاد بمن فيهم "مرتاض" يستأثرون أن تتضافر المناهج لتحليل النصوص الأدبية، على أن لا يكون التركيب تلفيقا وإنتقاءً سطحيا لا يأبه للخلفيات التي ترفد كلّ فكر، ذلك أنّ التركيب مهمة عسيرة ومتعذّرة في أحايين كثيرة، بيد أنه شرط يفرضه الأثر الأدبي، ويطلب من القارئ تحقيقه؛ كأن يشير عليه بهذه الأداة، ويدلّه على هذا الفهم، فالقراءة وهي توغل في التركيب فهي التي تُحَدِّد شكله ومادته، وهي التي تُعَيّن مطلبه النهائي، عندها يكون التركيب أشبه شيء بقراءة الفلاسفة للظواهر والجمال[39]، هو إذا منهج نهجه "مرتاض" في تحليل رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ عبر قراءة سيميائية تفكيكية ، وإن كان في غير موضع يُقِرّ بأنّه نهج التيار البنيوي السيميائي تبعا لإستعارته مصطلح التفكيك دون الأخذ بحمولته، على أنّ طابع الرواية الإجتماعي قد يوحي بإعتماد المنهج البنيوي التكويني، لأنّ الأدب كَكُل تُدمَج فيه مجموعة الأفعال الإجتماعية تبعا لوظيفته الإجتماعية[40]، لكنّ "مرتاض" يرى بقصوره عن إحتواء النص المقروء، وفي ذلك إشارة إلى إمكانية قراءة نص غير حداثي بمنهج حداثي، إذ الرواية كُتِبَت أثناء الحرب العالمية الثانية[41]، فقد أوّلَ الناقدُ الوظائف السردية وموقعتها والشخصيات وتواترها وبناءها، وهكذا فالنقد لم يَعد مجرّد أحكام معيارية تُسَلَّط على الأدب إنما غدا يلهث وراء الإبداع

---

[38] حبيب مونسي، فعل القراءة ، ص 31.

[39] أنظر المرجع نفسه، ص 33- 34- 35.

[40] Voir Todorov Tzvetan, théorie de la littérature, éd : Seuil, Paris, 1965, p 20.

[41] أنظر عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق – ص 17 – 18 .

لهاثا يُغَيِّر من أدواته كلما تغيّر هذا الإبداع ، فَيُجَدِّد بعض جلده ، ويتنكر لطرف من ماضيه، فإذا حاضِرُه يتطلع لنسخ كثير من ماضيه هذا[42].

أبعاد التقنيات السردية :

لعلّ الفارق بين النص السردي الفصيح والشعبي أنّ الأوّل متحول بينما الثاني ثابت، ماسمح لفلاديمير بروب أن ينتهي إلى تحديد الوظائف السردية في إحدى وثلاثين وظيفة، لكن ماكان ليمكنه ذلك على النص السردي الفصيح، على أنّ هذا الأخير هو الآخر شهد تباثا في مكوناته السردية، إذ لاسرد دون وجود الشخصية والزمن والحيز و اللغة، وإنما التغير يقع في طريقة التشكيل السردي بين كاتب وآخر، فإذا تَمّ التوقف لدى الزمن السردي فتلفيه لايحيد عن ثلاث : الماضي أو الحاضر أو المستقبل، هذا وأضحى الزمن في الأعمال السردية الجديدة جهازا مرتبطا بجهاز الشخصية التي أصبحت هي الأخرى شديدة التعقيد ، عجائبية الصورة، على حين أنّ المكان أمسى مجالا للتنافس والتفنن بين الكتّاب الساردين، فتراه يخضع للواحدية طورا وللتعددية طورا، وللواقعية طورا، وفي كل هذه المجالات ركض "نجيب محفوظ" وحلّق، وللواقعية العجائبية طورا آخر[43].

وعن الضمائر المصطنعة في السرد فلا تخرج عن إطار البناء السردي للزمن، فيرصد "مرتاض" إذ ذاك تشاكلات وتباينات ضمائرية :

أولا : المتكلم مع نفسه (مناجاة) ← تشاكل ضمائري .

ثانيا :المتكلم مع المخاطب ← تباين.

ثالثا : المخاطب مع المخاطب ← تشاكل .

رابعا : المخاطب مع الغائب ← تباين .

خامسا : الغائب مع الغائب ← تشاكل .

سادسا : الغائب مع المتكلم ← تباين .

فإذا تصدّر المتكلم اللائحة فلأنه يُجَسِّد السارد الذي هو أصل الحكاية، فلو إصطنع المخاطب والغائب فلن يكون ذلك سوى إندساس السارد تحت ثوب فني[44].

---

[42] أنظر المصدر نفسه ، ص 3 – 4 – 5 .
[43] أنظر المصدر نفسه ، ص 10 – 11 – 12 .
[44] أنظر المصدرالسابق ، ص 15 – 16 .

فإذا سأل سائل عن سبب إنتقاء "مرتاض" لرواية زقاق المدق من بين روايات "نجيب محفوظ" فَيَرُدّ أنها تُشَكِّل إحدى قمم الأعمال الروائية العربية إطلاقا، ولو إكتفى بها لكفته لأن يكون الروائي العربي الأول [45]، إذ إستطاع "نجيب محفوظ" في عالمه الروائي أن "يتخطى المكانية والزمانية ويشمل الحياة العريضة ليتلبّس فيها الماضي والحاضر والمستقبل"[46]، كما أنه وفي غياب إتجاه روائي وخطاب نقدي مدعّم تمكّن من أن يَضطَلِع بدور المدرسة الروائية؛ إذ رسّخ أقدامَ الرواية وحقّق لها إنتشارا واسعا[47]، إذ لم يكن "مرتاض" الوحيد الذي إنتقى هذه الرواية لدراستها، فتُلفي رجاء عيد من مصر، ومحمد برادة من المغرب، ومن "ماليزيا" "محمد ذو الكفل" الذي تناولها بمنظور ديني إسلامي، فهو يرى أنها رواية كَثُرَت فيها التّقلّبات الإجتماعية[48]، وكذا تُلفي "إدريس قصوري" من المغرب، والذي تناول رواية "زقاق المدق" من الناحية الأسلوبية[49]، وغيرهم كثير.

وبذلك لم يكن "مرتاض" وحده شغوفا بنقد الرواية بعامّة، وإنما النقاد المعاصرون ككلّ بوصفها أمّ الأجناس الأدبية، فلم تترك جنسا أدبيا إلاّ وأخذت منه وَمضَة من شعر وملحمة، وقصة،ومسرحية، هذا ما دفع بالناقد "عبد الملك مرتاض" لتخصيص كتاب تنظيري للرواية كجنس أدبي[50] مُتَجَسِّدا في تسع مقالات؛ مستهلاّ في مقالته الأولى بحديثه عن الرواية : الماهية والنشأة والتطور؛مردفا إيّاها في المقالة الثانية تحت عنوان:أسس البناء السردي في الرواية الجديدة؛ ثمّ في مقالته الثالثة تحَدَّث عن الشخصية ماهيةً وبناءً وإشكالية؛ لِيُتبِع ذلك بمقالة رابعة كاشفا فيها عن مستويات اللغة الروائية وأشكالها؛ أمّا المقالة الخامسة فخصّصها لتسليط الضوء على الحيّز الروائي وأشكاله؛ ليَكشِف الغطاء عن أشكال السرد ومستوياته في مقالته السادسة؛ تاركا حيزا للحديث عن علاقة السرد بالزمن في المقالة السابعة؛ مُلَمِلِمًا شبكة العلاقات السردية في المقالة الثامنة؛ مجتَزِئا الحديث عن حدود التّداخل بين الوصف والسرد في الرواية في مقالته التاسعة لِيَختِم بها عنقود تنظيره في كتابه هذا.

---

[45] أنظر المصدر نفسه ، ص 21 .

[46] رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ- تحليل ونقد- منشأة المعارف بالأسكندرية جلال وشركاه، مصر، 1974 م، ص 3.

[47] أنظر محمد برادة، أسئلة الرواية، ص 21.

[48] أنظر محمد ذو الكفل، النظرة الإسلامية بوصفها خلفية نقدية مقترحة في قراءة الأدب الروائي- مع دراسة خاصة في رواية زقاق المدق- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ص 908.

[49] أنظر إدريس قصوري، أسلوبية الرواية- مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، المغرب، 2008 م.

[50] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

وتبَعا لطبيعة دراستي سأحطّ الرِّحال عند أبرز ما طرحه "عبد الملك مرتاض"في تنظيره للرواية، إذ يُبرز "مرتاض" في مقدّمة كتابه الدّوافع التي رامت به إلى تنظيره للرواية، فَيَردّ ذلك إلى عاملين اثنين؛ أوّلهما : حبّ التطلع إلى معرفة التّقنيّات والفنيّات التي يصطنعها كباركتّاب الرّواية العالَمِيين التّقليديين والجُدُد معا، وكذا العامل الآخر:مُتَجَسِّدا في طبيعة التّدريس والإشراف ومناقشة الأطروحات؛ عوامل دفعت به إلى ضرورة معرفة ماله صلة بالأجناس الأدبية على اختلافها، بما في ذلك ما له صلة بالرواية وكتابتها وبناءها ولغتها ومكوّناتها السردية، هذا و لم يَكن بخَلَد "مرتاض" أن يُؤَلِّف كتابا حول تقنيّات الرواية؛ موردِا ذلك للأمانة العلمية أمام القارئ،فما هو إلاّ مُحَصِّل ملاحظات زهاء عشرين عاما حول قراءاته لنظرية الرواية، وكذا الكتابات العربية حول نظرية السرد،إذ لم تَرقَ إلى درجة من الدّقّة والتّبويب كما يرى، ما اضطَرَّه إلى تنقيح كتاباته بجملة من الدّراسات الغربية وبخاصة الفرنسية أو ما تُرجِم إلى الفرنسية من الإسبانية، والروسية، والألمانية، والإنجليزية، والإيطالية مُطيحا بذلك بقيمة الترجمات إلى العربية لِهزال لغتها وضعف صياغتها الأسلوبية وكذا النصوص الروائية العربية في الأصل غير أنّه لم يُغمِض حقّ بعض النصوص الروائية التي تمتاز بلغة رشيقة فقرأها بمتعة ولذّة لِجمال لغتها حقّا[51].

لِيَخوض "مرتاض" في مقالته الأولى في ماهية الرواية، إذ يَعسُر تعريف الرواية لإنطوائها تحت ألف شكل فهي تشترك مع الأجناس الأدبية بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الفنية، إذ لا تُلفِي الرواية أيَّ غَضَاضَة* في أن تُغنِي نَصَّها السردي بالمأثورات الشعرية التي تُعرَف بها الحكاية وكذا المظاهر الأسطورية و الملحمية جميعاً، فلا تستميز الرواية عن الملحمة إلاّ بِكَون أولاهما تتخذ اللغة النثرية تعبيراً، وهي لاتتناول الأشياءالخارقة للعادة وتعنى بعامة الناس، وهي أكثر حركة، وحدودها ضيقة أما في الجانب الأخر نجد لغة الملحمةعلى عكسها تمامالغتها شعرية جوهرها مبني على الأشياء الخارقة وتهتم بالبطل ولاتلقي إلا بالأفراد البسطاء وبطيئة الزمان متسمية بالعظمة والسمو، هذا وإنّ لغة الرواية ليست جافةً إنما تطمح لتتماس مع الشعر فتتسم بالخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرهافة، كما تتقصص الرواية ومضات من المسرحية لاحتوائهاعلى الشخصية، والزمان والميز واللغة والحدث الفارق بينهما يكاد يكمن في درجة الإعتماد على الحوار والسرد إذ يطغى

[51] انظر المصدر السابق، ص7- 8.

السرد على الرواية بخلاف المسرحية التي لاتكون إلاّبالحوار، فهي الأسباب مجتمعة تفضي إلى إرتباط الرواية بعامة الأجناس الأدبية[52] .

لِتَشهَد الرواية نقطة انعطاف في النصف الثاني من القرن العشرين، فبعد أن كانت الشخصيات والأحداث والأزمان والأحياز كلها تحيل على التاريخ أثناء القرن التاسع عشر[53].

أضحت نقطة تماس بين الواقع والخيال ما أثار دهنية القراء فأصبحت تحظى بستقطاب النقاد أكثر من مثيلاتها في الأجناس الأدبية الأخرى، وما زاد من رواجها الوسائل السمعية البصرية، إذ اغتدت الروايات تمثل في الأفلام السنمائية في عصر أصبح القارئ يتسم بالتوتر فلا يلبث في تصفحه للرواية إلابعض، الدقائق ثم يتخلى عنها بخلاف الأفلام إذا يشاهدها وهو على نار حتى يعرف النهاية، ما جعلى أفكار الروائين تصل القراء من أكثر من طريق، فما السرّ؟ عرفت بنية الرواية تطورا مذهلا فأضحت تدمر البطل الذي قدس في الملحمة والرواية التاريخية وكان مركز الصراع لتُعوِّضه بالشخصية، فتغدو جيئة وذهابا في اللعب باللغة والتصرف في نسجها، وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها، من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخرى أوكادت [54].

إن كان كُنهُ الرواية غريبا بالدّرجة الأولى، فقد كان أولى بالنّقاد العرب أن يُهَذّبوا ما يَرِد من الغرب قبل احتوائه، ذلك أنّ المنظّرين الغرب عاثوا ولا زالوا في قيم دينية مُتَفَرّقة يَعُمُّها الشّكّ وعدم اليقين،فما كان واقعا وحقيقة يَغدو وَهْمًا وأسطورة ما كَلَف "مرتاض" إلى ضرورة التنبيه من النظريات النقدية الوافدة من الغرب لِقَتامَتِها، وسَخَطِها على العقل والمنطق،فلا مناص من غربلتها ونقدها لدى الإستظهار بها في تأسيس نظرية، أو في تحليلها، أو تقرير مسألة من العلم لَيَحُطّ "مرتاض" الرّحال فيتحدّث عن الدارسين العرب للرواية، فلا يُلفي أيَّ مُحَلِّل يُنَظّر للرواية على حدّ علمه إلاّ ما جادت به أنامل "عز الدين إسماعيل" الناقد والأديب المصري الذي حاول أن يَتَحَدّث عن الأنواع الأدبية كما سَمّاها، وإن كان الجنس أعمّ من النوع، وهو ما ألفاه "مرتاض" عند "ابن منظور"، فيُمَثِّل لذلك بالشعر بوصفه جنسا، وأنواعه : الهجاء والرثاء...[55]، ليبرز

*غضاضة : الذلة والمنقصة كالغُضنَة (بالضّم)، والغضيضة، والمغضنة، وغضنص تغضيضا : أكل الغضّ، أو صار غضنا متنغما، أو أصابته غضاضة، أنظر مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(729- 817 ه)،القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، مؤسّسة التاريخ العربي،بيروت(لبنان)،1997م، ص878.

[52] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص11-12-13

[53] أنظر المصدر نفسه ، ص15

[54] أنظر المصدر نفسه، ص27- 26.

[55] أنظر المصدر نفسه، ص21 .

"مرتاض" حاجة المكتبة العربية لمثل هذا الكتاب ناهضا بهمّة النقاد والدّارسين العرب للتّظافر في مثل هذه الأمور المُعَقّدة[56].

يستطرد "مرتاض" في حديثه عن الأجناس الأدبية العربية وعلاقتها بالرواية، فأوضح كيف كان للشعر من مكانة عالية في القديم كأنّه هو الأدب حقّا، مردِفا ذلك بجملة من الدّراسات النقدية التي كانت تصبّ في خِضَمّ الشعر لاغير بما في ذلك "الشعر والشعراء" لإبن قتيبة، و"طبقات فحول الشعراء" لمحمّد ابن سلاّم الجمحي، وغيرها كثير، مُستَميزا "الجاحظ" الذي عُني وبجدارة بالأدب المنثور في كتابه "البيان والتبيين"[57] وهو ما أشاد به محقّق البيان والتبيين لصاحبه، إذ وَجَد "الجاحظُ" في الرسائل والوصايا مظهرا من مظاهر البيان العربي، ما حذا به إلى نثر قدر صالح مُختَارٍ منها لتكون إماما يُحتَذى، وقالَبا يُصاغ عليه القول[58].

يُطنِب "مرتاض" الحديث عن فنٍّ اختَصّ به الأدب العربي لا غير هو فن المقامة، فكأنّ الذي يُصادي الشعر العربي في القديم إنّما هو نثر المقامة، وليس مطلَق النثر فكانت المعادِل في ميزان تاريخ الأدب العربي لجنس الشعر بجدارة[59]، هي فن يُطلَق على حكاية وأحيانا أقصوصة، لها أبطال معَيَّنون وخصائص أدبية ثابتة، ومقومات فنية معروفة[60]، هي إذا قصة قصيرة أوحكاية؟ يرى "مرتاض" أنّ "بديع الزمن الهمذاني" كان أقرب في مقاماته إلى الأقصوصة، إذ تبنى خطة قصصية واضحة في الأدب العربي، فكان في صياغته اللغوية أدنى إلى جمالية الخيال، بخلاف كتاب قبله إذ عمدوا إلى الحكاية بالإستناد إلى شخصيات تاريخية خالية من عنصر الصراع، وهو ما يُلفى لدى حكايات "الجاحظ" وكذا "ابن دريد" التي أطلق عليها أحاديث[61].

تميّز فنّ المقامات بالأسلوب الأنيق، والألفاظ الغريبة والمعقّدة، ما جعل الزمن يضرب عنها صفحا،ويُطوَى سِجِلُّها، إذ قلّما عُنيت بالموضوع إنّما جعلت التّأنّق في الألفاظ مناط غايتها، وإن عُدّ "الهمذاني" من أوائل من دَمَج بين المنحيين الشكلي والمضموني[62].

---

[56] أنظر المصدر السابق، ص 17.
[57] أنظر المصدر نفسه، ص 18.
[58] أنظر عبد السلام محمد هارون في تحقيق وشرح البيان والتبيين للجاحظ ص12.
[59] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 20.
[60] أنظر عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي،الدار التونسية للنشر،المؤسّسة الوطنية للكتاب،(تونس،الجزائر)،ط2، 1988م،ص12.
[61] أنظر المرجع نفسه،ص 473- 474.
[62] أنظر المرجع نفسه،ص 364- 366.

لِيَلحَق بعد ذلك التطور الذي شَهِدَته البشرية جمعاء كلَّ ميادين الحياة، فبعد أن كان الغربيون يَنقَمون من التّقاليد العربية العلمية والعادات الحضارية إنقلبت الموازين لِيَغتَدي العرب همُ المقَلّدين بعد أن كانوا مُقَلّدين[63].

لِيعود "مرتاض" ويَسبُر أغوار الرواية، فيكشف عن أدوات بنائها، جاعلا اللغة هي مادّتَها الأولى كأيّ جنس أدبي آخَر والخيال هو الماء الكريم الذي يَسقي هذه اللغة فتربو وتنمو على حدّ تعبيره، أمّا التّقنيّات فلا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة وتشكيلها في أبهى حُلّة بما في ذلك عُنصُر السرد؛ والذي يَتّخِذ لنفسه أبعادا شتى فإمّا يَصطَنِع لنفسه ضمير الغائب حال الحكايات القديمة كألف ليلة وليلة، والمقامات أو ضمير المخاطَب أو المتكلّم حالَ الروايات المعاصرة، أواستخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي، والإستقدام والإستئخار، أمّا الشخصية فقد عدّها التقليديون المُكَوِّن الأول للعمل السردي، غير أنّها بدأت تتوارى من الرواية الجديدة حتى أوشَكَت تختفي نهائيا بوصفها كائنات لا تعدو كونَها خيالية ورقية وهمية، في حين أنّ اللغة تطوّرت تطَوُّرا مُذهِلا فأصبحت أكثر رونقا وبهاءً، لِتَسقُط الحُبكَة واحترام التسلسل المنطقي للزمن في مَكَبّ النفايات، فلم يَعُد محطّ اهتمام الرواية الجديدة إلاّ تدمير الرواية التقليديةبسَنَنِها وخصائصها إمّا بالتّمزيق والتبديد، أو التقديم والتّأخير، ومُضَايَقة الشخصية والحدّ من غُلوائِها، والتشكيك في وُجودِها عمدا، لِتَحتَفِظ بالمقابل باللغة وتُعنيها باهتمام بالغ، واتّخاذها المُشَكِّل الأوّل لكل عمل سردي[64].

وبِذا لم تَعُد الشخصية إلاّ عنصرا من العناصر الشكلية والتقنية للغة الروائية تُنَاظِر بذلك الوصف، والسرد، والمناجاة الذاتية والحوار والتعامل مع الحيّز والزمن[65]، وما ذلك إلاّ لِتَسَلُّط البنيوية على النهج الروائي ورَفضِها التاريخ والتشكيك في أمرِه، ما حذا بجعلِ الرواية لا تخضَع للتسلسل الزمني أو المنطقي وبذا تُصبِح الشخصية وهمية ولا صِلَة لها بالتاريخ[66].

لِيُعَرّج "مرتاض" بعد ذلك على المدرسة الأمريكية ودورَها في تَطَوّر الرواية في العالَم، مُتَحَدّثا عن إنحازاتها بشيء من الإقتضاب[67]، مُشهِرا في نهاية المقالة الأولى عن أثر الأوضاع التاريخية التي

[63] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 21.
[64] أنظر المصدر نفسه، ص 27- 28.
[65] أنظر المصدر نفسه، ص 37.
[66] أنظر المصدر نفسه، ص 32.
[67] أنظر المصدرنفسه، ص 37.

عاشَتها الأقطار العربية تحت قبضة المستعمر في بثّ الوعي الخيالي في قرائح الكتّاب العرب لِيُدَبّجوا أعمالا روائية مُنَافِحة عن أوطانهم مُخَلّدة نضال تلك الشعوب المكافحة المُناضِلة[68].

لِيُميط "مرتاض" في مقالته الثانية اللثامَ عن عوامل نشأة الرواية وتَطَوُّرِها عبر مراحل تاريخية شَهِدَتها البشرية دفعت بعجلة الرواية إلى مأزق تفجّرت منه الرواية الجديدة، ما نحى بمرتاض إلى ولوج السياقات التاريخية[69].

لِيعود "مرتاض" أدراجَه في استكناه إشكالية الشخصية، فتراه يمضي في إبراز دورها في الرواية من خلال آراء "رولان بارت"، إذ نزلت الشخصية الروائية من برجها العاجي وأضحت تنحو منحى لغويا، فتتساوى بذلك مع المُشكّلات السردية الأخرى بعد أن كان النقد التقليدي يَعتَقِد أنّها كلّ شيء في الرواية، ويُمَثّل "مرتاض" لذلك بروايات "بالزاك" "التسعين" ذات النزعة الإجتماعية الضيّقة،والنفعية بالدرجة الأولى[70].

يفتح "مرتاض" النقاش حول استخدام الضمير في الرواية، إذ ضمير الغائب يُمَثّل الشكل السردي القديم وتُجَسّده حكايات ألف ليلة وليلة بامتياز، وضمير المتكلم ابتُدِع خصوصا في الكتابات السردية المتّصِلة بالسيرة الذاتية، لِيُعَمَّم بعد ذلك في الروايات لما ينطوي عليه من بساطة وكشف لخبايا النفس الروائية، أمّا ضمير المُخاطَب فاستُحدِث في الدّفق السردي من خلال الروائي"ميشال بيتور" في روايته "التحوير"، غير أنّ "مرتاض" يرى أنّ مسألة اختيارضمير السرد مسألة جمالية أو شكلية[71]، فما يَهُمّ هو أن تُساهم هذه الضمائر في تناسق الأحداث الروائية.

أمّا عن أنواع الشخصية فثمّة اختلاف بين النقاد وإن كان المَقصَد واحدا، إذ يُصنّف النقد الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي،فتُصادف الشخصيةَ المركزية، والتي تُصاديها الشخصية الثانوية، والتي تصاديها أيضا الشخصية الخالية من الإعتبار، كما تُصادِف الشخصية المُدَوَّرَة والشخصية المُسَطَّحة، وكذا الإيجابية، والسلبية وإن كان "مرتاض" يَستَسمِج هذا المصطلح ولا يتقبّله؛ إذ يَدُلّ على الفقر اللغوي لمن أطلَقَه، وكذا تجد الشخصية الثابتة والنامية، ليستميز "مرتاض" من بين كلّ ذلك الشخصية المُدَوَّرة "Rond" والمُسَطَّحة "Plat"، وإن كان اختيارمصطلح أولاهما مناط اختلاف النقاد،فمرتاض اصطفاه كما ورد آنفا على غرار "ميشال

[68] أنظر المصدر السابق، ص 43- 44.
[69] أنظر المصدر نفسه، ص 51.
[70] أنظر المصدر نفسه، ص 81-82.
[71] أنظر المصدر نفسه، ص 82- 83.

زيرافا" وتُرجِمَ كذلك، لِيُشيد "مرتاض" في هذا الصدد بأسبقية "الجاحظ" في معاني هذا المصطلح من خلال رسالة "التربيع والتدوير" الشهيرة؛ إذ وَصف فيها شخصية نصفُها حقيقي ونصفها الآخر خيالي، وفي ذلك دلالة على أسبقية العرب في مثل هذه الأشكال السردية، وإن لم يكتبوا الرواية، على أنّ "تودوروف" و"ديكرو" يؤثران مصطلح "épais"؛ والذي تُرجِم إلى الشخصية المُكَثَّفة، فعلى أيّ حال فإنّ تدوير الشخصية واضح من خلال حيثيات المعنى الذي تمنحه اللغة؛ إذ لا تستقر الشخصية على حال، فهي مركّبة ومعقّدة، فلا يستطيع المتلقي أن يَعرِف مُسبَّقا ماذا سيؤول إليه أمرهما لزئبقية حركيّتهما، فلا يكفي عنصر المفاجأة لتحديد نوع الشخصية، ولكن بغناء حركتها داخل العمل السردي، وإندماجها في علاقات مع الشخصيات الأخرى والتّأثير فيها،فهي مُغامِرة وشجاعة، على خلاف ما تُلفيهِ في دراسة الشخصية المسطّحة؛ والتي تتبدّل فتبقى على حالِها بسيطة في أطوار حياتها بعامّة، لكنّ ذلك لا يعني انعدامَ قيمَتِها داخل العمل السردي، فلولاها لَمَا تَوَهَّجَت الشخصية المُدَوَّرَة والعكس؛ فالشخصيات المركزية مَنوطَة بالشخصيات الثانوية؛ والتي بدورها ما تفتأ توجَد لولا الشخصيات العديمة الإعتبار[72].

ثمّ يَمضي "مرتاض" في سرد آراء النّقاد الغرب حول مسألة الشخصية، إذ رَفَض نقاد الرواية الجديدة الشخصية وزعموا أنّها لم تكن إلاّ كائنا ورقيا، بما في ذلك (رولان بارت، وتزيفتان تودووف، وميشال زيرافا، وجيرار جينيت)، فحال الشخصية حال أيّ عنصر سردي؛ كاللغة والحيّز والزمان والحدث، فهي كائن لغوي مصنوع من خيال محض، و"مرتاض" لايُفنِّد رأيهم لكنّه يُسجِّل موقفا بإزائهم؛ فالشخصية على ورَقِيَّتِها تُشَكِّل أهمَّ عنصر تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى، فهي واسطة العقد بين جميع المُشَكِّلات السردية الأخرى؛ إذ هي التي تصطنِع اللغة، فالشخصية تَصِف وتُنجِز الحدث، وهي التي تُعَمِّر المكان وتتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا، فبدون الشخصية تستحيل اللغة إلى سمات خرساء، إذ لايتشكّل الحدث إلاّ بها، ويَخمُد الحيّز إذا لم تسكُنه هذه الكائنات الورقية العجيبة(الشخصيات)[73].

لِيَخوض "مرتاض" في مقالته الرابعة في مستويات اللغة الروائية وأشكالِها، إذ يُشيد ببحثه حول اللغة السردية فلا يجد للنقاد العرب يَدًا في هذا المجال حسبما يقول، إذ تَرَكَّز اهتمامهم حول الشخصية والحيّز، والزمان والحدث، فيرى بصيرورة التّساؤل حول مستواها ووظيفتها، وصفتها

[72] أنظر المصدر السابق، ص 87- 88- 89.
[73] أنظر المصدر نفسه، ص 90- 91.

وعلاقتها بالمُشكّلات السردية الأخرى، ثمّ التّساؤل عن اللغة التي على الروائي استخدامَها، أهي اللغة الفصحى مُمَثّلا لذلك بلغة الجاحظ، أم تكون مُتَدَنِّية سوقية، أم تتّخذ بين ذلك سبيلا، فيورِد "مرتاض" في هذا الصّدد أنّ الكُتّابَ الروائيين العرب في الأعوام السّتين من القرن العشرين كانوا يُخَصِّصون اللغة الفصحى للسرد بينما الحوار تكون لغته متدنية وعامية، وهو ما سَنَّته عليهم الآراء النقدية المغلوطة آنذاك[74].

على أنّ المذهب النقدي المتسامح يُشَرِّع للكاتب الروائي أن يَستَعمِل جملة من المستويات اللغوية التي تُناسِب اوضاع الشخصيات الثقافية والإجتماعية والفكرية، ثمّ يُبرِز "مرتاض" أسبقية العرب في هذا المجال مُمَثّلا لذلك بالجاحظ الذي أثار هذه المسألة في كتابه "البيان والتبيين"، هذا الأخير الذي يذهب إلى أنّ "المعنى ليس يَشرُف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يَتَّضِع بأن يكون من معاني العامة، وإنّما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من المقال.وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكَنَك أن تَبلُغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تُفهِم العامة من معاني الخاصة وتَكسُوَها الألفاظ الواسطة؛ التي لاتلطف عن الدّهماء ولا تجفو عن الأكفّاء، فأنت البليغ التام"[75] . أما عن النقاد الغرب فترى "بروست" مثلا حاول تطويع اللغة ما أمكن مع مستويات الشخصيات ولكن دون استعمال العامية في الحوار صراحة، وإن كان الروائيون العرب المعاصرون لايقتدون لابهذا ولا بذاك؛ فتراهم يغترفون من العامية دون أيّ حسّ لغوي لطيف، لكنّ "مرتاض" يُصِرّ على أن لا تُتَّخَذ العامية لغة في الرواية، وبخاصة الحوار، على أن تبقى اللغة حرة مطلقة عبر العمل الإبداعي، فلا واقعية ولا تاريخ ولا مجتمع، فما ذلك إلاّ أساطير النقاد الآخرين[76].

لينتهي "مرتاض" إلى أنّ اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا، إذ لاتكون عامّيّة ملحونة، ولكن لغة شعرية على أن تكون مفهومة لدى معظم القراء، وذلك سَيُبطِل مسألة مراعاة مستويات المتلقين، إذ يتعذّر على الكاتب ذلك، لذا عليه نهج الوسطية في كتاباته على أنّ أيّ عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كلّ شيء[77].

---

[74] أنظر المصدر السابق، ص 102.
[75] أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ص136.
[76] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص104- 105- 106.
[77] أنظر المصدر نفسه، ص109.

وهنا يُفتَح باب الوسيلية والغائية للغة، فاللغة قديما كانت الوسيلة التي يُعَبِّر بها المبدع عن أفكاره وأغراضه مستميزا- مرتاض- كالعادة "الجاحظ" الذي سبق في عدّ اللغة أسلوبا للكاتب فيها يتميز كلٌّ عن غيره[78]، على أن تكون عُصارة مزج بين مستوياتها حتى يَظُنّ الظان أنّها لِكُتّاب مختلفين، وهنا تكمن عبقرية استخدام اللغة فهاهي لغة "ألف ليلة وليلة" لاتخلو من التّمازج اللغوي لكن لاأحد يشعر به كما الزبد الطري أذواق تشكّل ذوقا واحدا، أمّا مانحاه الروائيون العرب المعاصرون في مزج الفصحى بالعامية فيُشَبِّه "مرتاض" ذلك بخلط الخلّ بالعسل، فيذهب كلّ شيء هباءً منثورا فلا يغدو في الرواية سحر لغوي ولا يغدو الفنّ فنّا[79].

هذا من جهة، أمّا الحديث عن أشكال اللغة الروائية فهو حديث عن ثلاثة أشكال تتربّع عرشها لغةُ النسج السردي والتي تكون لغة فصحى جمالية شعرية فنية، فلا يحظى بها إلاّ كلّ مُترَنِّم للآدب عشاق له، وإن غابت عند من يترصّد التقرير والإخبار فلا تنتشله من براثن الإخفاق إلاّ براعة السرد، فهذا الشكل اللغوي هو المهيمن على اللغة الروائية، إذ لو اعتدت الرواية كُلُّها حوارا لأستحالت إلى مسرحية، كما يمكن أن تصادفه في الروايات العربية التقليدية، فوظيفة اللغة السردية تتجسّد في تقديم الشخصيات، ووصف المناظر والأحياز وكذا العواطف، من ذلك لا يمكن الإستغناء عنها في أيّ عمل روائي، لِتَخضَع لولائها اللغة الحوارية، فتقعَ وسطا بين المناجاة واللغة السردية،فتكتفي بالإقتضاب وتكون مُكَثّفة حتى لا يضيع التحليل وجمالية اللغة، وحتى يَظَلّ الإنسجام اللغوي بين الأشكال اللغوية الثلاثة لابدّ من التزام الذّكاء الإحترافي في تقديم الحوار[80].

وبذلك تُشَكّل لغة المناجاة الشكل الثالث، فلا غرو أن تُحاكي الشخصيات نفسَها فتُقِرّ لنفسها بالحقائق التي قد تخفيها عن غيرها، إذ تقوم على تقنيات سرد عالية لاتتوفّر في غيرها، فما المناجاة إلاّ دلالة على التّأثير والتّأثر ولا يتحقّق ذلك لدى شخصية عادية إنّما لها شأن في الرواية، وعليه لاتستعمل اللغةَ المتدنّية في المناجاة لأنّ ذلك لا يخدم الفنّ السردي، ومن الأمثَل استعمال لغة أدبية لائقة[81].

وإذ لاغنى للرواية عن الحيز على الأقل كما يُؤثر "مرتاض"اصطلاحه على هذا النحو، في مقابل مصطلحي المكان والفضاء، وإن شاع هذا الأخير في الأوساط النقدية العربية، على أنّ مصطلح

[78] أنظر المصدر السابق، ص 110.
[79] أنظر المصدر نفسه، ص 113- 114.
[80] أنظر المصدر نفسه، ص 115- 116- 117.
[81] أنظرالمصدر نفسه، ص 120.

الحيّز حسب "مرتاض" يستميز عن سالفيه بهيمنته على المحسوس واللامحسوس؛ إذ مظاهره تتجسّد أساسا في المظهر الجغرافي، والمظهر الخلفي غير المباشر؛ بحيث يمكن تَمَثّل الحيّز عبر أدوات لغوية تُحيل إلى الأماكن مثل:سافر، خرج، سمع المؤذّن[82].

وكعادة "مرتاض"يشيد بأسبقية بحثه في هذا المجال، فلايجد من النقاد العرب المعاصرين من خصّص فصلا مستقلاّ للحيز أو للفضاء ما عدا "حميد لحميداني" في كتاب تحت عنوان الفضاء الحكائي في كتابه "بنية النص السردي"[83]، وإن كانت دراسته للفضاء غيرَ ما يريده "مرتاض" من دراسة الحيّز، وله في ذلك قراءة لما نحاه "حميد لحميداني" وهو ما سَيَرِد في عنصر لاحق في خضمّ قراءة القراءة.

هذا وما يمكن ملاحظته أنّ تعامُل الروائيين التقليديين مع الحيّز كان يتّسم بالتفصيل والتّدقيق على أنّ الروائيين المعاصرين نظروا إليه نظرة مخالفة إذ أصبحت تقع على الحيّز التعمية؛ فلا يُقَدَّم إلى المتلقي بصفة شاملة واضحة[84]، وذلك حتى يُسهِم هذا الأخير في إعادة بناء النص الروائي بحسب خياله وقراءته هو.

وإذ لامناص في دراسة الرواية من الخوض في خضمّ أشكال السرد الروائي من خلال تعدّدية إستعمال الضمائر في السرد[85]، فقد ألقى "مرتاض" الضوء بصورة تشرئب إلى التحليل والتفصيل، إذ يسيطر ضمير الغائب على أغلب الروايات؛ لأنه سهل الإستقبال من قِبَل القرّاء، وهو يتيح للروائي تحريك شخصياته الروائية وأحداثها كما يبغي دون أن يحمل مسؤولياتها لأنّه يبقى متستّرا خلفها[86]، هذا على الأقلّ حسب القرّاء السّذّج، ليحتلّ ضمير المتكلّم المرتبة الثانية من حيث الأهمّيّة السردية بعد ضمير الغائب، وأفضل مثال على ذلك حكايات ألف ليلة وليلة، إذ تستهلّ "شهرزاد" حكاياتها بعبارة "بلغني"؛ إذ تعزو السرد إلى نفسها وتحاول إذابته في زمنها، وهو ما يمكن رصدُه في الروايات الحديثة والمعاصرة؛ إذ تذوب الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، فيغدو السارد في تصوّر القارئ لا يعدو كونَه شخصية لاتعرف ما

[82] أنظر المصدر السابق، ص 123- 124.
[83] أنظر المصدر نفسه، ص 125- 126.
[84] أنظر المصدرنفسه، ص 138.
[85] أنظر المصدر نفسه، ص 151.
[86] أنظر المصدر نفسه، ص 153- 154.

سيطرأ لها من أحداث، فيكشف ضمير المتكلّم عن نوايا النفس ويقدّمها إلى القارئ كما هي لاكما يجب أن تكون، وذلك ما يجعل القارئ أشدّ تعلّقا بها وإليها أبعدَ تَشَوّفا[87] .

لِيُشكّل ضمير المخاطب هو الآخر أحد ضمائر السرد المعاصرة، وإن كان استُخدِم من قبل ولكن أعطاه الروائيون المعاصرون حلّة جديدة، فكان "ميشال بيتور" "M. Butor " سبّاقا في استخدام هذا الضمير في روايته"العدول" أو "التحوير"، وإن كان قد بالغ في أهمّيته في العمل السردي[88] .فالمراوحة بين الضمائر مسألة جمالية لادلالية، واختيارية لا إجبارية[89] كما سلف الذكر.

وعلى غرار المُشَكّلات السردية المذكورة آنفا عُني "مرتاض" بالزمن، فيقسّم الزمان إلى خمسة أطوار؛أوّلها:الزمن المتواصل؛ وهو قابل للإنقطاع، وكذا الإلتقاء أو الإستبدال بما سبق من الزمن وما يلحق منه، وهو على خلاف المتّصل الذي لايكون له انقطاع، فأوّلهما وهو ما يهمّ في الدراسات السردية يطلق عليه "مرتاض" "الزمن الكوني" أو "الزمن السرمدي"؛ إذ هو متواصل على أنّه ينتهي حتما، ثمّ يعقبه الزمن المتعاقب؛ وهو زمن دائري لا طولي مثل زمن الفصول الأربعة، إذ يتكرّر فلا يتقدّم ولا يتأخّر، وإنّما يدور حول نفسه في مسار متشابه مختلف في الوقت ذاته على وجه الدّهر، وثالث الأزمنة؛ الزمن المنقطع مثل الزمن المتمحّض لأعمار الناس؛ وهو زمن طولي لكنّه يتّصف بالإنقطاعية لا التّعاقبية، لتجد أيضا الزمن الغائب؛ إذ يكون الإنسان في حالة غيبوبة فلا يعي ما حوله؛ كما الجنين في رحم أمّه، أمّا خامس الأزمنة؛ وهو الزمن الذّاتي؛ وهو زمن نفسي؛ إذ يتشكّل في وعي الذّات الإنسانية،إذ يرى الإنسان من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته؛ كما في شهر رمضان؛ هو شهر كباقي الأشهر ولكن لصيامه يبدو للذّات الإنسانية أنّه طويل[90] .

المخاض الإبداعي حالة تلازم الكاتب كما الشاعر حتى يرى الإبداع النور على القرطاس، وهي حالة لا ترقى إلى مستوى الزمن الكامل، إنّما هي لحظات متقطّعة تصاحب بلورة النص المزمع كتابته عبر المخيّلة أو القريحة[91]، إذ لم تَعُد كتابة الرواية كما كانت بدءً بالماضي إلى الحاضر

[87] أنظر المصدر السابق، ص 158- 159.
[88] أنظر المصدر نفسه، ص 163- 164.
[89] أنظر المصدر نفسه، ص 169.
[90] أنظر المصدر نفسه، ص 175- 176.
[91] أنظر المصد نفسه، ص 181.

فالمستقبل، إنّما أصبح تشكيلها أمرا معقّدا، إذ تتداخل الأزمنة السردية على أن تُحقّق تماسك النص السردي[92].

شبكة العلاقات السردية بين السارد والمؤلّف والقارئ :

لم يُهمِل "مرتاض" شبكة العلاقات السردية بين السارد والمؤلّف والقارئ[93]، إذ السؤال الذي يطرح نفسه الآن هل السارد غير المؤلّف؟ "إنّ المؤلّف يَتَّخِذ له أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية تِبَعا للتّقنيّات السردية التي يتبنّاها (...)فهو مثلا حين يصطنع ضمير المتكلّم في سرد عمله يستحيل في الحقيقة إلى شخصية مركزية، وإلى سارد، ولكن لاأحد من العقلاء يترع عنه صفة المؤلّف(...)فأيّ قارئ مستنير يُدرِك أنّ المؤلّف مُتَخَفّ وراء السرد، فهو حاضر بقوّة، فهو يُشبِه المخرج السينمائي"[94].

وفي هذا الصّدد ينتقد "مرتاض" آراء الغربيين في ما يُسمى "المؤلّف الضمني"، فيرى أنّ ذلك يحرم المؤلّف من حقوقه، هذا وإنّ المؤلّف في الكتابات الروائية التقليدية يبدو للقارئ أنّه مُلِمّ بكلّ حيثيات الرواية على خلاف ما تجده في الكتابات الحداثية؛ إذ الكاتب يرافق الشخصيات فلا يتدخّل لتغيير مجرى الأحداث السردية إلاّ بِتَخفٍّ شديد، فيُقحِم السارد ويُحَمِّلُه المسؤولية، ذلك وتلفي العلاقة القائمة بين المؤلّف والقارئ في الروايات التقليدية علاقة تعليمية بالدرجة الأولى؛ إذ الكاتب يُملي، ويُعَلِّم، ويَعلم، وما على القارئ إلاّ تلقي النص جاهزا كاملا، فدوره إستهلاكي محض وفي المقابل تَجِد الكتابات الروائية الحداثية تَمنح القارئ دورا مركزيا؛ إذ يبقى النص الروائي مفتوحا، وينتظر من قارئه أن يَبذُل فيه جهدا يُكمّل به بناءه، فدوره بنائي لا إستهلاكي، فكأنّه وهو يقرأ يتناصّ مع المؤلّف، فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء، وفي هذا الصّدد يُفَنِّد "مرتاض" مقولة القارئ الخيالي على غرار المؤلّف الخيالي ويجد ذلك أغربَ من الغرابة، إذ يتساءل عن إمكانية بناء نظرية للرواية بِمِثل هذه الخياليات[95].

لِيَختم "مرتاض"بِمُشَكّل الوصف، إذ يخوض في حدود التّداخل بين الوصف والسرد في الرواية، فالوصف تجديد للنَّفَس في العمل السردي، وهو مُزَوّد بطاقات هائلة من الجمال الأدبي، ليلفي

[92] انظر المصدر السابق، ص 189.
[93] انظر المصدر نفسه، ص 203.
[94] المصدر نفسه، ص 207.
[95] انظر المصدر نفسه، ص 208- 209.

"مرتاض" كعادته قصب السبق في البحث المفصّل حول الوصف للعرب وعلى رأسهم "أبو علي الحسن بن رشيق" المسيلي ميلادا والقيرواني دارا(ت456هـ)[96].

وبالعودة لحاجة السرد للوصف"فبمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد، مُطَوِّرا للحدث، ملقيا عليه شيئا من الضياء(...)بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا جاوز الحدّ، إذ يوشِك أن يُغرق النصّ السردي فيُعَوِّمُه في لغة لاأوّل لها ولا آخر؛ فيحيد السرد عن غايته التي هي أصلا أداء وظيفة الحكي ضمن المكوّنات السردية العامّة المتشابكة(...) وإذن فليست الكتابة الروائية مجرّد تقديم رسوم تُمَثِّل مناظر، ولا مجرّد عرض لأحداث وشخصيات، ولامجرّد وصف لأمكنة أو أزمنة؛ ولكنّها أهمّ من ذلك(...)فاللغة هي سيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق، من منظور تصوّرنا على الأقلّ..."[97].

فالسرد إذا يتمحّض للمواقف السردية التي تتطلّب العجلة على خلاف الوصف؛ والذي من غاياته التّولّج اللطيف في الموقف الملائم للحدّ من غلواء جريان الحدث وسرعته[98]، وبعد هذا وذاك يمكن القول أنّ الوصف ألزَم للسرد من لزوم السرد له[99].

إشكالية القراءة المعاصرة في خضمّ تناول الإبداع العربي :

أصبح جليا للعيان ماهو النص الأدبي المُتَوَخَّى دراسته سواء كان شعرا أو رواية، لكن بأيّ منهج؟ بل بأيّ اللامنهج سيتناوَل القارئ هذا النص؟[100]، تساؤلات كثيرة تبادرت لذهن الناقد "عبد الملك مرتاض" من خلال مؤَلّفه"في نظرية النقد- متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- فيجد أنّ النقد اليوم لم يَتَّخِذ له منهجا قائما بذاته يقرأ به "أنته"؛ أي منهجا منطلقا من الذات ليتناول به الموضوع، فإذا بأيّ الأدوات؟ ومن أيّ المنطلقات سيشرع هذا الناقد القارئ في تناوُل النص الأدبي؟[101].

هذا وإنّ النقدالجديد حسب "مرتاض" قد أولى عناية فائقة للقراءة والتأويل، إذ تراه ينصرف من الشرح إلى التأويل والتحليل، ليطرح في صدد ذلك إشكالية تتعلق بإمكانية أن تَحُلّ القراءة

---

[96] أنظر المصدر السابق، ص 246- 247.
[97] المصدر نفسه، ص 253- 254.
[98] أنظر المصدر نفسه، ص 258.
[99] أنظر المصدر نفسه، ص 260.
[100] أنظر عبد الملك مرتاض،في نظرية النقد- متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- ص 76.
[101] أنظر المصدر نفسه، ص 73- 74.

مكان النقد، وإن كان ذكرها في غير سياق، فهو يُصِر على أنّ لكل منهما مقامه بحيث لا يتعدى أحدهما على خصوصية الآخر[102].

صحيح أنّ النقد العربي القديم عُني بالقراءة لكن بصفة ضئيلة جدّا، إذ جلّ اهتمامات النقاد انصبّت على الشروح، كما سلف الذّكر والتي لم تتعدّ المستوى اللغوي بشرح المفردات وكذا التخريج النحوي، ضف إلى ذلك المستوى الأسلوبي بإعادة صياغة النص كما سلف الذّكر، في حين أنّ النقد المعاصر لم يكن يُعنَ إلاّ بالقراءة بل حتى أنّها تكاد تكون بديلا عن النقد- مع بعض من التحفظ كما سلف الذكر- لما فيها من تَبَصُّرٍ لجماليات النص الأدبي وإدانة لغُلُوّ الأحكام القَيمِيَّة التي لطالما تَمَيَّز بها النقد، إذ أرجَعَ سبب هذه الأحكام إلى عدم القراءة، فالقراءة الناقدة تتبرأ من مثل هذه الأحكام لأنّ مهام أولاها إبراز خصوصيات الإبداع، وتُظهِر تمفصلات النص المبدَع[103]، فتأبى إلاّ أن تتدرّج من الشرح إلى التأويل إلى التحليل، لِتَزعُم لنفسها وضعا نقديا مشروعا كما زَعَم النقدُ لنفسه، فتنوّعت أشكال القراءة الجديدة، لتقوم على هامش المذاهب الأدبية الجديدة الكبرى تُمَكّن القارئ الواحد من قراءة النص الأدبي قراءات متعدّدة إنطلاقا من تلك المدارس الفنّية[104].

لكنّ تطبيق هذه المناهج النقدية الغربية يستلزم أقلَمَتَها والنصوصَ الأدبية العربية بمعنى وجبَ نقد النقد الغربي حتى يصبو القارئ العربي إلى تحليلٍ فيه من الصّحّة ما فيه لنصوص عربية، هذا لايعني نقدا لأجل النقد، فذلك سبيل المحرومين المتعصّبين، إنّما يكون ذلك بموضوعية علمية، وبتأسيس معرفي، وحسبُ الناقد القارئ أن يصبو إلى ذلك لأنّه سيكون بشارة خير لتأسيس نظرية نقدية عربية تتوازى والنظريات النقدية الغربية والتي لاشيء سواها يجري على الأقلام، أمّا إذا اكتفى النقاد العرب بالإلمام بنظريات المدارس النقدية الغربية، وتلويك ألسنتهم بنظرياتهم، فذلك لايعني إلاّ التّبعية الفكرية[105].

لِيَرجِع "عبد الملك مرتاض" ويقولَ أنّ المشكلة لاتنطلق من القراءة النقدية في حدّ ذاتها إنّما تنطلق من الإبداع؛ من النص الأدبي المقروء وهو ما يعاني الأدب العربي تَقَهقُرَه، إذ الإبداع العظيم كثيرا ما يكون أصلا في تأسيس النظرية أو ميلاد مذهب جديد، وهو ما لا يلفيه في الإبداع

[102] أنظر عمر بن طرية ،عبد الملك مرتاض- من خلال كتابه في نظرية النقد - مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح – ، ص 174.
[103] أنظر المرجع نفسه، ص 171.
[104] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد ، ص 64- 65.
[105] أنظر المصدرنفسه ، ص 21- 22.

العربي[106]، وهو ما لايوافقه عليه "عبد العزيز المقالح"، إذ يرى "أنّ الإبداع بأشكاله المختلفة بخير، وكذلك النقد الأدبي بمدارسه المختلفة، وإنّهما يعيشان حالة من الإنتعاش غير المسبوق، وأنّ تأثير الأزمة الراهنة لا يعكس نفسه على الإبداع والنقد الأدبي، بقدر ما ينعكس على الواقع السياسي والإجتماعي، يُضاف إلى ذلك أنّ كبار النقاد في الوطن العربي يميلون إلى التنظير وينصرفون عن النقد التطبيقي وعن متابعة الأعمال الإبداعية التي تملأ الكتابات وفيها ما يُلفت الإنتباه ويستحقّ المتابعة"[107].

لكن بالعودة إلى المعضلة الكبرى، يتساءل "مرتاض" عن كيف يمكن مفهَمَة ما أصله مستحيل؟ وهو النص الأدبي والذي يتّسِم بزئبقية مفهومه، فكيف سَيُقَنّن، ويُعالَج بمناهج تحاصره إبتغاء تطويقه للإستعمال وطمعا في تأويله للمتلقّين[108].

هنا يقف "مرتاض" على مفهوم النقد والقراءة، ويتساءل : هل النقد علم أو إبداع؟ فَيَخلُص إلى أنّه ليس إبداعا مماثِلا لصنوه؛ أي إبداع الكُتّاب، إذ هذا الأخير يَنهَض على الخيال الخالص فمُنطَلَقُه غير منطلق النقد القائم على الخلفيات الفلسفية، كما يقوم الإبداع على الجمالية الإنشائية، والشعرية الرفيعة، في حين يكتفي النقد بالتعليق، والإعتماد على النص الأول في الصياغة المعرفية؛ أي التناص مع نصوص أخرى؛ فيقوم النقد على كاهل الإبداع الأوّل، لكن فيه من الجماليات التي تُؤَهِّلُه للإبداعية، ليَخلُص "مرتاض" إلى أنّ الإبداع سيد نفسه والنقد يتكئ على غيره[109]، أهو علم إذا ؟ يرى "مرتاض" أنه ليس علما بالمعنى الحَرفي لكلمة علم لكنّه يتّسم بالعلمانية حين يسعى لتأسيس أحكامه وتعليل مقولاته مُستَنِدا إلى السيميائية،أو التقويضية الدريديّة مثلا،إذا هو فن؟ يجد فيه "مرتاض" من الفنّية حين يتطلّع من خلال قراءته للنص الأدبي تُحفةً أدبية يَستَنبِط إزاءها عناصر الجمال ومواطن الإبتكار، إذا أين النقد من كلّ ذلك؟، يَخلُص "مرتاض" إلى أنّ طبيعة علاقة النقد بالإبداع لا هي موضوعية خالصة، ولا ذاتية خالصة، بل لعلّها أن تكون مترلة بين المترلتين، فيَرتَشِف من الإبداعية والعلمانية، والفنّية ما يُروي تَعَطُّشَه لِسَبر أغوار النصّ الأدبي[110].

---

[106] انظر المصدر السابق، ص 71.
[107] عبد العزيز المقالح،نقوش مأربية- دراسات في الإبداع والنقد الأدبي- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان،2004م،ص7.
[108] انظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 22- 23.
[109] انظر عمر بن طرية، عبد الملك مرتاض – من خلال كتابه "في نظرية النقد" ، ص 174- 175.
[110] انظر عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، ص 15- 16- 17- 18.

من خلال الخوض في أفكار "مرتاض"عن النقد تراه يَعمَد للمصطلح دون حَمولَتِه، إذ يتحدّث عن جماليات القراءة خلف ستار النقد، وهو نفسه يُقِرّ بذلك، إذ إن صَحّ التعبير فزمان النقد ولّى بظهور اتّجاهات قرائية معاصرة تجاوزت الأحكام المعيارية القَيمِيَّة، أو بالأحرى خَفَّفت وطأتها، إذا هو حديث عن موضة القراءة إن جاز لي القول، فكثيرا ما يُعبّر "مرتاض" في أكثر من سياق أنّ القراءة كتابة والعكس، فحتى ما يكتبه المبدع إنّما يقرأ ما في ضميره، فالكتابة والقراءة معا هما المجال الأوّل للنشاط النقدي تنظيرا وتطبيقا على الأقلّ من منظور "مرتاض"[111].

فالكتابة واجب لا حرّيّة، وهي تعمد إلى التقويض الخَلاّق، فمن يَستَعِفّ عن التقويض سيعجز عن كتابة أيّ شيء ذابال على الأقلّ[112].

لِيَفتح "مرتاض" المجال لنقد الكتاب إذ "ما أكثر الذين يكتبون وهم لايعرفون لاما يكتبون، ولا لمن يكتبون، ولا لماذا يكتبون؟ على الرغم من أنّ كلّ كاتب قد يدّعي أنّه يعرف من يكتب عنهم(...)ذلك بأنّ الكتابة كثيرا ما تجمح بصاحبها فلا يدري أيَّ سبيل يَقُصّ (...) والكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات عبر البرّاني الذي يبدو هو أيضا بعيد المنال"[113].

إذ قد يُخَيَّل إلى الأديب ذي الشخصية القوية أنه لا يكتب للناس، وإنما يكتب ليرضي نفسه، وهي مغالطة وأيّ مغالطة، فلو كان فعلا لا يكتب للناس فَلِم يُحَمِّل نفسه عناء نشر كتاباته، فهو لا يعيش إلاّ بهم ولهم[114].

وكحوصلة لكتاب "في نظرية النقد" فإنه محاولة لقراءة النقد العربي القديم قراءة تنفتح على النظريات النقدية الغربية الحديثة المعاصرة، ومحاولة إيجاد مقاربة بينهما، والعمل على تأسيس نظرية نقدية عربية مستقلة تواصل ماانتهى إليه السلف، بارتشاف عبق النظريات النقدية الغربية دون تقليدها ومحاكاتها، هذا وتتميز قراءة "مرتاض" بالطرح المنطقي، والقدرة على الإقناع،والغربلة والتمحيص للآراء، سواء كانت عربية أو غربية،كما أنها تمتاز بالجرأة والغوص محاولَةً منها لسبر الأغوار وتحديد الأبعاد،كما يتّسم الكتاب بتصحيح نظرة القراء العرب إلى مفهوم الحداثة والإنصراف إلى النظريات النقدية الغربية الحديثة المعاصرة، والعمل على إعادة الإعتبار إلى النقد العربي القديم[115].

---

[111] أنظر المصدرنفسه، ص 5- 6.
[112] أنظر المصدر نفسه، ص 8.
[113] المصدرنفسه ، ص 10- 11.
[114] أنظر طه حسين، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، ط 4، دت، ص 6- 7.
[115] أنظر عمر بن طرية، عبد الملك مرتاض – من خلال كتابه في نظرية النقد – ص 179.

آلية التشاكل وأبعادها القرائية :

وحتى لا أخرج عن نطاق الكتابة الأدبية، أبى "مرتاض" إلاّ أن يُدَبِّج مؤلّفا نقديا حول الأدب الجزائري القديم، حتى لا يُغمِض حقّ كتّاب أو بالأحرى شعراء كان لهم من الإبداع ما يرفع رأس الأدب الجزائري، فيباهي به أيّ أديب جزائري المشارقةَ الذين شمخ بهم أنفهم أيّ شموخ، إذ خصّص "مرتاض" القسم الأوّل للدراسة التاريخية لهذا الأدب، على أنّه استثنى الفصل الثالث منه للحديث عن شعرية النثر في الجزائر على عهد الرستميين، أمّا القسم الثاني وهو ما يعنيني في هذه الدراسة؛ إذ تناول نصّين شعريين لبكر بن حماد، فما كان الدافع لإنتقاء هذا الشاعر دون غيره إلاّ لأنّه عُدّ من أكبر الشعراء الجزائريين طوال القرون الأولى للهجرة، إذ اتّخذ المقاربة السيميائية في تحليله، والتي تقوم على طائفة من الإجراءات النقدية متجسّدة أساسا في أربعة مستويات:

المستوى الأوّل : تحليل الإجراء التشاكلي.

المستوى الثاني : الحيّز الشعري.

المستوى الثالث : المستوى الزمني الشعري.

المستوى الرابع : الإيقاع ووظيفته في النصّ الشعري.

على أنّه ختم دراسته بشيء من الحديث عن الإنزياح، إن كان أقرب منه إلى المجاز نظرا للطبيعة الزمنية التي أُدرِج فيها النص[116]، هذا وإنّ اختلاف الإجراءات في بعض النقاط من تحليله للنصين الشعريين، فذلك لأنّ النص هو الذي يؤطّر المنهج وليس العكس[117].

على أنّ "مرتاض" يَعُدّ المنهج جرثوم البحث والدراسات النقدية، إذ أضحى موضة الجامعيين فكلّ يَشرئِبّ إلى ان يكون منهجيا إلى أبعد الحدود، غير أنّه لا ينشد غايته، وكأنّ المنهج يشبه إرضاء فضول الناس، بحيث سيظلّ هو أيضا غاية لا تُدرَك أبدا[118].هذا وكما هو مؤطَّر للبحث سأكتفي بالجانب النظري من خلال هذا المؤلّف النقدي.

يُعدّ رصدُ التشاكل واللاتشاكل(التقابل،أو التباين) تحديدا للعلاقة السيميائية للمقوِّم حالَ كونه منصهرا في نسيج النص المطروح للتحليل المجهري، على أنّ التشاكل هو رصد للعلاقات المتقاربة أوالمتماثلة بين مقومات نص من النصوص، هذا ويؤدي التشاكل إلى تجلية غموض ملفوظ ما؛

---

[116] أنظر عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص139 وما بعدها.

[117] أنظر المصدر نفسه، ص 15.

[118] أنظر المصدر السابق، ص 11.

وذلك من خلال فرض المقولات السيمية المُشَكِّلة للتشاكل نوعا من المستوى المشترك على الصور السيمية في توزيعها المُرَكَّبي، وهي تشاكلات في الغالب تظهر ذات طبيعة مفهومية دلالية تُحيل على البُعد التّداخلي، لكن صور العالَم الكوني لا تقتصر بالضرورة على المقولات الدلالية وبذلك تَتَّسع إلى التشاكلات السيميائية[119]، وبالمقابل فالتباين رصد للعلاقات المتنافرة بين المقومات،ذلك لا يفضي بالضرورة لأن يكون التشاكل مَحمَدةً في التحليل، وبالمقابل لايشكّل التباين مَذَمّةً في التحليل، فكلاهما يَصُبّ للكشف عن العلاقات الكامنة في النص[120].

التشاكل أداة إجرائية ضخمة تنطوي على ثلّة من الأنواع التي تواكب مقوّمات النص الأدبي وقد أجمَلَها "مرتاض" في ثلاثة أنواع :

أوّلا:التشاكل الإفرادي؛ ويقوم على توصيف العلاقات الإفرادية بين المقومات، إذ تتنوع العلاقات المتشاكلة إلى مالانهاية من المعاني، وينشأ عنه أنّ العنصر السيميائي هو الذي يحدّد علاقته بالآخر في الدلالة اللغوية والسيميائية، وهو إجراء يضارع التوصيف النحوي لألفاظ الكلام (الإعراب) مثل تَوَلُّد الخبر ضرورة عن المبتدأ، أو لمسند والمسند إليه، وما يتولّد عن ذلك من التلاؤم في أحوال معروفة يجب أن تُوَفَّر في المقومين الإثنين المتخاصبين.

ثانيا : التشاكل التركيبي؛ ويكون واضحا وظاهرا، أغنى وأخصب، وهو أجدر بالتحليل والرصد إذ يتجاوز التوصيف الجزئي إلى تحليل الإحالات التي تفضي إليها هذه العلاقات، فإذا دلالة اللون تَثِب من مجرّد الدلالة على نفسها إلى دلالة سيميائية واسعة، كقول قائل عن قادم من الناس "جاء الأحمر"؛ فهو إنّما يَوَدّ أن يُصَنِّفه في دائرة مذهبية معيّنة، ولا يريد حمرة لونه.

ثالثا: العلاقة السيميائية الإشكالية؛ إذ تغدو العلاقة التنافرية علاقة تشاكلية في عمق التركيب اللغوي[121].

إصطناع الإجراءات القرائية :

بالولوج للمستوى الحيزي، فعبد الملك مرتاض كما سلف الذّكر في غير موضع يُؤثِر مصطلح "الحيّز"على مفهومي "المكان" و "الفضاء"، وقد بلغ مفهوم الحيّز لدى مرتاض ليلتمس الحيزية

[119] انظر جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال الحضري، ص 81- 82- 83.
[120] انظر عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور- ص120.
[121] انظر المصدر السابق، ص 120- 121- 122.

الخلفية، أو الحيزية الناشئة عن الإطار المحيط، مع محاولة التّحسس الشديد للحيزية المتسلّطة على كلّ النصوص الأدبية مع اختلاف في طبيعة الثراء والضحالة[122].

وإذا كان الحيّز لا يخلو بالضرورة من الزمن فقد تعدّدت مظاهره، فتجد ماهو نحوي وآخر فلسفي، ورياضياتي، ونفسي وهلُمّ جرّا، على أنّ مايُهِمّ "مرتاض" وما يهمّني أيضا "الزمن الأدبي"، على أنّ "مرتاض" يسعى إلى توسيع نطاقه الشديد الإعتياص، فيتجاوز الزمنَ الصريح كحياة الشخصيات الورقية إلى زمن يلتمسه في النصّ الأدبي انطلاقا من عطاء اللغة الدّلالي لِيَتدرّج به إلى الزمن الخلفي الناشئ عن ذكر قرينة زمنية مُعَيّنة؛ كقول "الفتى" أو "الشاب" فتلك قرينة على زمن لايناهز العشرين سنة[123].

لأجل عالَم الإيقاع لِيُفَهرسه "مرتاض" إلى قسمين؛ داخلي وخارجي، فأمّا التّشكيلات الدّاخلية فتقوم في نسج النصّ إمّا بالتّقابل وإمّا بالتّتابع، وهو ما يُكسِب النص درجة الشعرية؛ والذي كثيرا ما يكون أغنى بالأنغام الصوتية، إذا قورن بالإيقاع الخارجي؛ الذي لايكون إلاّ مجرّد تكملة للإيقاع الداخلي، فالخارجي لايُعنى إلاّ بالبحث في أضرُب الأبيات وكيف إنتهت، وفي الإيقاع العام وكيف تَرَكّب وفي أيّ بحر صَبّ[124].

وإنطلاقا من كلّ هذه المفاهيم القرائية سواء منها المأخوذة عن النقاد الغرب والمُنَقّحة لِتتَواءَم والثقافة العربية، أو المتأصلة في جذور النقد العربي القديم، وحتى ما جادت به القريحة، فإنّ "عبد الملك مرتاض" قد اتّخذها كمُرشِد لاقتفاء بصيصِ جمالياتٍ فنيةٍ، في مسارب نصوصٍ إبداعيةٍ عربيةٍ انتقاها بِرُوح قرائية فذّة، وذلك ما سأتَلَمَّسه فيما يلي من خطوات البحث.

[122] أنظر المصدر نفسه، ص 166.
[123] أنظر المصدر نفسه، ص 183.
[124] أنظر المصدر نفسه، ص 132- 133.

ثانيا : عبد الملك مرتاض والفعل القرائي

- النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟
- في الأمثال الزراعية- دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا-
- عناصر التراث الشعبي في اللاز- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية .
- ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد –
- ا . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد .
- شعرية القصيدة- قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية-
- تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ .
- السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها-
- نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن-
- الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور-
- القصة الجزائرية المعاصرة .

ثانيا: عبد الملك مرتاض والفعل القرائي

أصبح من الضروري الإهتمام بفعل القراءة، بوصفه فعلا منتجا لا مستهلكا للأدب، هو شعار تَبَنَّته نظرية القراءة المعاصرة في محاولة لتفكيك شفرات النص الأدبي لاستكناه مجاهله، لا لغرض التفكيك إنّما لتقريب القارئ من النص الأدبي؛ الذي سعى مُؤَلِّفُه جاهدا لتضليل القراء من خلال نسجِهِ لخيوط تحجب الرؤية عن المتلقي.

وما ذلك إلاّ ليبقى نَصُّه مفتوحا على تعدّد القراءات، ما يُكسِبه خلودا وإن لم يكن دائما فبما يكفي لِيَنقُش حروفه في أذهان قرائه، هي نقطة من نقاط جمّة ارتكز عليها "عبد الملك مرتاض" في انتقائه للنصوص الأدبية التي وضعها في حيز التجربة القرائية ،إذ على غرار نقاد آخرين من المغرب العربي لم يَكتَف بالتنظير، وإنما أبى إلاّ أن يَتّخذ لنفسه مسلكا قرائيا يستميز به عن غيره من النقاد، فحقيقة النقد المعاصر حسب "مرتاض" تتمثل في التناغم الذي تُجَسِّدُه المزاوجة بين النظرية والتطبيق حتى يُمكنه الإرتقاء إلى درجة الإبداع[1].

فإذاكان "مرتاض " "يَقصِد بالإبداع أنّ الناقد لا يُخضع النصّ لشبكة المنهج، ولكنه يُطَوِّع هذا الأخير لخدمة النص عن طريق التوظيف الواعي لمقولاته التحليلية والتصرف في نظامه المعرفي بحيث يَجعَل النصّ ينطِق بمكنوناته فهذا شيء مُحَبّذ، بل هو الإبداع نفسه، أما إذا كان يَقصِد بالإبداع خلق نص نقدي موازي للنص الإبداعي من خلال لغة مجازية استعارية كثيفة تُمَيِّع قسمات النص النقدي داخل النصّ الأدبي، وتذوب فيه، فهذا غير مقبول لأنّه يُعتَبَر خلطا بين الأنماط الخطابية وإلغاءً للحدود بين الوظائف، وهذا مرفوض من وجهة نظر أكاديمية "[2].

فالنقد النظري حسب "مرتاض" نقد تأسيسي تأصيلي مجاله البحث في الأصول النظرية والجذور المعرفية، والخلفيات الفلسفية، وأما النقد التطبيقي فهو نتاج وثمرة النقد النظري، وبالتالي فهما وجهان لعملة واحدة، بحيث كلاهما يسعى إلى تأويل النص الأدبي، أو تفكيكه[3]، فأين تكمن القدرة القرائية لدى هذا الناقد؟ هل إكتفى بالتطبيق الحرفي للإجراءات القرائية الغربية أم حافظ على أصالته العربية؟ أم وجد لنفسه منفذا فراح يغترف من هذه وتلك محافظا بذلك على قدراته

[1] أنظر حسين خمري، نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال – ص 364 .
[2] المرجع نفسه، ص 377 .
[3] أنظر عمر بن طرية، عبد الملك مرتاض – من خلال كتابه في نظرية النقد- ص 172.

الإبداعية؟ هي تساؤلات لا أدّعي إستيفاء الإجابة عنها كلها إنّما سأكتفي بمحاولة إضاءة بعض الجوانب المتعلّقة بالفعل القرائي لدى "عبد الملك مرتاض".

⌘ النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟

تأثّر "عبد الملك مرتاض" وكغيره من النقاد العرب بالبنيوية فراح ينسج أولى دراساته على منوالها، حيث تناول نصا لأبي حيان التوحيدي ضمن ما أسماه "نصّ "البين بين"؛ على أنه كتابة قد تفوق الشعر والنثر جمالا (...) ولكن ضمن رؤية بنيوية جافة، ولو عاد إليه مرة أخرى ضمن رؤية الإنتشار لكان نصّ التوحيدي من أجمل النصوص"[4].

فالنص الأدبي ينفتح على تعدّد القراءات وذلك يسمح للقارئ الواحد بتبني مناهج قرائية متعدّدة، وذلك راجع لتطور الثقافة الشخصية لديه، وهو ما جعل "مرتاض" يُصَرّح أنّ نماذجه القرائية لاتعدو كونها تجارب قابلة للتّنقيح والإستزادة من الإجراءات القرائية مُرجِعا ذلك أساسا لتطوّر المناهج النقدية تِبَعا لتطوّر الحياة الثّقافية الفكرية[5].

إذ يؤمن "مرتاض" بضرورة التركيب المنهجي لِما يَتَّسِم به من درجة كبيرة من المعقولية؛ وذلك باصطناع القراءة المركبة التي تتسع للمستويات المتعدّدة في النصوص، وتاليا الحدّ من النظرة الميكانيكية للنصوص و وكذا رفض القراءة الأحادية المحدودة[6].

ما يكشف عن تمرّد مستمرّ عن التّحديد، وكأنّ لذّة الناقد الكبرى في الخرق تضاهي لذّة الكتابة، وفرحته تجسّدها فرحة الإنفلات من القيد، فتجده لا يكتب من أجل المنهج، وإنّما يُسامِر قارئا ويحادثه، فلو كتب للمنهج لتجلّت عبوديته في أعمال جافة ومتشابهة[7].

⌘ في الأمثال الزراعية- دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا-

لم يقتصر " مرتاض" على الأدب العربي الفصيح، إنما عُني كذلك بالتراث الشعبي، و هو حال السيميائيين غيره إذ يركزون في أبحاثهم على النصوص ذات الطابع البنيوي الثابت، وهو ما تستميز به المتون الشفوية والمروية، وذلك على غرار السرديين الذين كانت لهم اهتمامات خاصة ذات طابع فني، ولذا مالوا إلى مدارسة الروايات بمن فيهم "تودوروف"[8].

---

[4] حبيب مونسي، فعل القراءة، 275- 276.
[5] أنظر عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 51- 52.
[6] أنظر، محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر ، ص 114 – 115.
[7] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 37.
[8] أنظر، محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر، ص 113.

فقد شغلت الحكايات الخرافية حيزا كبيرا في أعمال "فلاديمير بروب"، وما ذلك إلاّ لإيمانه الراسخ بإمكانية محاصرتها بالدراسة لكونها تتشابه في البناء الوظائفي لها، بخلاف النصوص النثرية الفصيحة؛ إذ تختلف شفراتها من نص لآخر، ذلك و لم يكن "بروب" الوحيد الذي عُني بالنصوص الشعبية، إذ تلفي"ستراوس" عني أيضا بالأساطير، وغيرهما كثير، وقد كان لمرتاض حظه في دراسة النصوص الشعبية، لإقتناعه بأنّ الأدب الشعبي قيمة حضارية خالدة، وجوهر تاريخي يُخَلّد مآثر الشعوب بصدق، ما جعله يُدَبِّج قراطيس ضَمَّنَها إجراءات نقدية تختلف باختلاف طبيعة الأمثال الشعبية المقروءة، بما في ذلك مؤلّفه "في الأمثال الزراعية : دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا"، وما حَمَلَه على هذه الدّراسة كما يُعَلّق ما ألفاه فيها من استكشافات ألسنية عجيبة تُفرِزُها هذه النصوص كلّما حاول بسط حيثياتها[9].

إذ نَهَج "مرتاض" في هذه الدراسة نهجا أسلوبيا ألسنيا بالدّرجة الأولى، مركّزا على البنية والإيقاع في هذه النصوص الشعبية، جاعلا للطرح الفولكلوري والجمالي، وكذا الطرح الزماني والحيزي موقعه في دراسته، وأمّا عن انتقائه لسبعة وعشرين مثلا كحقل للدراسة فَيُبرِّرُه بكثرة المكرّرات في الأمثال الشعبية[10]، فغايته رسم منهج لدراسة هذه الأمثال الشعبية لا استقراء كلّ النصوص الشعبية في كلّ مستوياتها الألسنية المُعَقّدة[11].

عناصر التراث الشعبي في اللاز- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية :

عناية "مرتاض" بهذا الزخم الشعبي دفَعَت به لولوج الرواية من باب استقصاء العناصر التراثية الشعبية، وهو ما تُلفيه في مؤلّفه "عناصر التراث الشعبي في اللاّز : دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية"، و"اللاّز" رواية للروائي الجزائري"الطاهر وطار" والتي تعالج عن قرب موضوعا شائكا، وربما يحدث لأول مرة في الرواية الجزائرية، إذ يُرَكّز "الطاهر وطار" قدراته الإبداعية على كلّ السلبيات التي صاحبت الثورة الوطنية، تُشَخّصها فئات بشرية تختلف طبقاتها الإجتماعية، وكذا سلوكاتها الأخلاقية، على أنّ هدفها في النهاية واحد هو إستقلال الجزائر، فحتى شخصية " اللاز" الطائشة تتحول إلى شخصية مجاهدة منافحة عن بلدها، خاصة وأنها عرفت أنّ والدها كان مناضلا

[9] أنظر عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية- دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1987م، ص6.
[10] أنظر المصدر نفسه، ص 6-7.
[11] أنظر المصدر نفسه، ص 141.

فدى وطنه بحياته [12]، ومرتاض يُبَرّر إنتقاءه لهذه الرواية لذيع صيتها في داخل وخارج الوطن، فيجد من المعيب أن يُعنى الأجانب بتراث الجزائر الشعبي ويضربه هو وباقي الباحثين في أرض الوطن عرضَ الحائط، إذ ألفى "مرتاض" في هذه الرواية ثلاثة أضرب من التّراث الشعبي؛ بما في ذلك الأمثال الشعبية، والمعتقدات الشعبية بكلّ أبعادها القدرية والتصديقية، والغيبية، وكذا قبسا من الأساطير، ما حذا به لدراسة سلوك الشخصيات من خلال الأمثال الشعبية وعددها أحد عشر مثلا، وكذا الحيز والزمان في هذه الأمثال، لِيُخَصِّص فصلا للحديث عن خصائص البنية والإيقاع في هذه الأمثال[13] .

عُني الدرس السيميائي بسيميائية العنوان، بِعَدّه أوّلَ عنصر يُفتَتَح به النصّ، فهو النواة التي يمكن أن يتوالد منها الخطاب، إذ يتحدّد العنوان مع النصّ من خلال علاقة عمودية؛ يُمَثِّل بموجبها تكثيفا لدلالة النصّ، لذلك يجب أن يقترب العنوان من المقطع الإستهلالي إلى النهائي من النصّ، فالعنوان يحمل إرهاصات المعنى[14].

لذلك تجد"مرتاض" كثيرا ما يَلِج في دراساته النقدية عالم العنوان، فتراه يَستَنطِق عنوان رواية "اللاّز"، إذ يرى فيه لفظا مُتَداوَلا في العامية الجزائرية مشيرا إلى شخص ذو نزعة شيطانية، أوشخصا ذكيّا لَبِقًا، أو شخصا يُتَطَيَّر منه كما يتطيّر لاعبوا النّرد أو لعبة الورق من ورقة"L'as" إذ تكمن مهمّتها في الإستحواذ على باقي أوراق اللّعبة[15].

وذلك ما يَتَجَسّد في شخصية اللاّز في الرواية وكذا الشخصيات المحيطة به، إذ تتعطّش هذه الشخصيات لإراقة الدّماء والعنجهية الحيوانية التي تَمُسّ القيم الدينية والأخلاقية، ما يجعلها تستفزّ القارئ وتعبَث بعواطفه إلى حدّ إثارة أسئلة كثيرة ومحيّرة تكمن في الغاية من هذا التّشخيص لسلوكات أبرز شخصيات الرواية، فهل هو رفض للقيم الدينية؟ أم ثورة عارمة تكشف دناسة بعض من يَدّعون التّديّن وتُبرِز بالمقابل وطنية من لا يَمُتّ لروح الأخلاق والدّين بصلة كالزّناة والبغاة[16].

---

[12] أنظر واسني الأعرج، الطاهر وطار – تجربة الكتابة الواقعية : الرواية نموذجا (دراسة نقدية) – المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص 37 – 38 .

[13] أنظر عبد الملك مرتاض،عناصر التراث الشعبي في اللاز- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1987م، ص4-5.

[14] أنظر عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، دراسات في القصة العربية- وقائع ندوة مكناس- مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986 م، ص 110.

[15] أنظر عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية- ص10.

[16] أنظر المصدر نفسه، ص 58.

إذ يَرصُد "مرتاض" العلاقات بين الشخصيات الورقية داخل الرواية بين باثّ ومتلقي من خلال جداول إحصائية[17]، جاعلا لدراسة البنى حيّزا فيها، إذ عَمَد إلى كلّ الأدوات الكلامية الإجمالية التي اصطنعها الباث حين بثّ رسالته إلى المتلقي، وإن كانت أدنى إلى الدراسة الجمالية والأسلوبية منها إلى دراسة العلاقات الحوارية بين الشخصيات، إذ ميّز بين البنى المؤلّفة من ثلاثة عناصر ألسنية والبنى ذات عنصرين ألسنيين؛ والتي احتلّت الصدارة، ليرصد البنى المؤلّفة من عنصر واحد؛ والتي شكّلت نسبة هزيلة إستنادا إلى نظيرتيها[18].

فيَخلُص "مرتاض" إلى أنّ الشخصيات التي تصطَنِع الأمثال الشعبية إنّما هي شخصيات أدنى ما تكون إلى الأمّيّة[19]، وما تَرَسُّخُها في أذهان المجتمع إلاّ لأنّها تُمَثّل هويّته ولا مناص له منها، وذلك ليس وقفا على الأمّيين وحسب؛ إذ حتى المثقّف لا يفتأ يتفوّه بها لتجذّرها في أصالة مجتمعه.

هذا ودراسة الحيّز والزمان اغتدت عنصرا مُكَمِّلا للدّراسات القرائية لا غنى للناقد القارئ عنه، ذلك ماانتهى إليه "مرتاض"، إذ الغوص في الحيّز والزمان يَسمَح للقارئ بأن يسيح في عالَم النص الأدبي الجديد، وهو ما إعتَلَج صدر "مرتاض" إذ فتح باب النقاش حول عنصري الحيّز والزمان في هذه الأمثال الشعبية الواردة في الرواية، وبالولوج لعالَم الحيّز في هذه الرواية فيكتفي فيه الروائي بالوصف لِيَتّسم بالأدبية منه إلى التاريخية، وتحرّزا من التّكرار يَشرَئبّ "مرتاض" إلى دراسة مَثَلَين شعبيين في الرواية لإنبساط الحيّز والزّمان في مجاهلهما[20]، وهما:

-"ما يبقى في الواد غير حجاره"

-"كي تجي تجيبها شعِرَه، وكي تروح تقطع السلاسل"

وبالإقتصار على المثل الأول فإنّ الحيّز يتجلى في "الواد" و"حجاره"، فالمُقوّم الأوّل و هو "الواد" دلاليا يرمز لشبكة من العلاقات والقيم والمنافع فهو حيّز شامل، لِتُلفي بالمقابل "حجاره" حيّزا مشمولا؛ إذ الحجارة منوطة بالواد وترمز إلى الشعب الجزائري وثورته المظفّرة لِتوحي بأنّ البقاء للأمثل، فلم تَرِد عبثا لولا أصالتها[21].

أمّا عن الزمان في هذا النص الشعبي فيتجسّد في الزمن التقليدي للنحاة، مستَنِدا إلى قرينة زمنية نحوية في مقوّم "يبقى"، أمّا "الواد" و"الحجارة" فيحتملان من معاني الزمنية الأدبية الشيء الكثير

[17] أنظر المصدر السابق، ص 61.
[18] أنظر المصدر نفسه، ص94 وما بعدها.
[19] أنظر المصدرنفسه، ص 68.
[20] أنظر المصدر نفسه، ص74 وما بعدها.
[21] أنظر المصدر نفسه، ص79 وما بعدها.

دون أن يكونا معمولين لهذه الزّمنية، وكما هومعهود نحويّا أنّ الفعل فيه دلالة الإستمرارية وبخاصة وأنّه هنا محصور ب"ما" للتوكيد على زمن البقاء والثبات في حين أنّ الإسم يستحوذ على الزمان لما فيه من دلالة الثبات والتّجذّر، وهو ما يتجسّد في "الواد" و"الحجارة" إذ يحملان دلالة زمنية طبيعية لاتحتاج إلى دلالة تقليدية لكي تَثبُت زمنيّتها الموغلة في القدم؛ هي زمنية الثورة المُحرِقة، وهو ما يُحيل إليه مقوّم "الواد" التي أحرقت كلّ شيء فلم تُبقِ و لم تَذَر إلاّ فُتاتا شَكّل زمنا ثانيا يَعيشُه جيل جديد جَسّدَته "الحجارة" هو جيل الإستقلال، هو إذا تعالُق حيزي زماني كُلّما انزاح أحَدُهُما أُتبِع بشهاب الآخر[22].

لِيَلِج "مرتاض" عالَم الإيقاع في الأمثال الشعبية الواردة في الرواية فيرى أنّ التراث الشعبي بعامّة إمّا يستميز بالإيقاع الخارجي التام أو الناقص على المستوى الصوتي، وإمّا بالإيجاز والدّقّة وذلك لحاجته التّوصيلية وما إتّصافه بهذه الخصائص الألسنية إلاّ لتيسير روايتها بين الناس، وحتى ترسخ في أذهانهم، إذ يُلفي إتّسام ستّة أمثال من رواية "اللاّز" بخاصية الإيقاع التام و الناقص، لتحظى الخمسة الباقية بخاصية الإيجاز، كلّ ذلك يدفع بمرتاض إلى ولوج لغة النص، إذ يُلفي فيها جمالية الخيال وبالمقابل انعدام جمال الصياغة اللغوية؛ فهي ضعيفة، عامّيّة في جلّها، ما جعله يَضع خطّا بين الكاتب والأديب، إذ يجد الروائيين العرب المعاصرين وبخاصة من ينحو نهج الواقعية الإشتراكيةكما هو الحال مع "الطاهر وطار" يُعنَون بالمضمون أكثر من عنايتهم بجمال الصّياغة وأناقة المفردات، ما يُنَصِّبهم المقامَ الثاني من النص المكتوب[23]، هي نقطة أثارها من قَبلِه "رولان بارت" إذ يُمَيّز بين المؤلّف والكاتب؛ فمِمّادبّجَه:

« L'écrivain comporte deux types de normes : des normes techniques(de composition , de genre) et des normes artisanales(de labeur,de patience, de correction, de perfection)(...)l'écrivain conçoit la littérature(...)comme une question, jamais en définitive comme une repense(...)(en revanche)l'écrivant(...)pose une fin(témoigner, expliquer, enseigner)dont la parole n'est qu'un moyen(...)c'est que son projet de communication est naif,il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui même »[24]

[22] انظر المصدر السابق، ص82- 83.
[23] انظر المصدر نفسه، ص100- 101- 102.
[24] Barthes Roland, Essais critique, éd : Seuil, Paris, 1964, pp153-154.

ذلك ويجد "مرتاض" لهؤلاء الروائيين ذوي النزعة الواقعية حجّتَهم، إذ الإيغال في جمال الصياغة يُفسِد نصّ العمل السردي، فيجعل الحدث لا يتطور إلاّ ببطئ ما يُثَبّط متعة القراءة لدى القارئ المشرئب لمعرفة مآل الشخصيات، من خلال تطوّر الحدث السردي، لكنّ "مرتاض" يعود ليرى أنّها رؤية نقدية كلاسيكية تُذهِب حقّ جمالية النص الأدبي والتي تنزِع إلى الخيال الأدبي[25].

ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد –

وغير بعيد عن الخيال الأدبي يتصفّح "مرتاض" حكايات "ألف ليلة وليلة" والتي طارت بها الركبان في أرجاء العالَم، إذ يُفنِّد نسبتَها لأصل غير عربي إذ يُقرّر جازما أنّ حكاياتها لاتبعد قيد أنمُلَة عن مناطق العراق وما جاورها وهو ما يَتّضح من خلال الحكاية التي يُسَلّط عليها الضوء وهي حكاية حمّال بغداد، والتي تناولها بإجراءات سيميائية تفكيكية، وإن لم يأخذ بحمولة مصطلح التفكيكية كما سلف الذكر في أكثر من موضع، وهو إذ ذاك تلفيه يورد جردا لِمُنبَثق التفكيكية وأصولها المعرفية والفلسفية، وكذا مقولاتها التي دبّجها رائدها "جاك دريدا" لا لشيء إلاّ لِدَحضِ مزاعم المغرضين، من يتّهمونه بالجهل بآليات التفكيكية[26].

العناية بالسرد الكلاسيكي أمر تداوله النقاد المعاصرون، فهو ليس مجرّد شغل أكاديمي، لأنّ القارئ يشعر بمتعة لايجدها في السرد الحديث أثناء إبراز الخصائص السردية الكلاسيكية، فكأنه يرى نفسه بعيون أخرى، ليدرك أنّ الأساليب مؤقتة؛ فهي مرتبطة بزمان ومكان، ليتساءل بعدها : هل هو شخصية قصّة بدأت و ستنتهي بلا رجعة[27].

والملفت في قراءة "مرتاض" أنّه لا يُفرّق بشكل حاسم بين الشعبي والفصيح فيما يتعلّق بتقنيات السّرد المتضمّنة في الحكاية من جهة، وآليات القراءة التي تعالج السّرد من جهة ثانية، وكأنّ خصوصية كلّ نصّ لا تقف عائقا أمام مسلك القراءة المستوياتية، كما لا تقف أمام أساليب ومصطلحات القراءة[28]، إذ "تناولَ الدارس أثناء بحثه تفكيك المناورات البلاغية والأنساق السردية والعناصر العجائبية التي تُشَكّل مخيال رُوَّاتِها في محاولة منهم للإستيلاء على مخيال القارئ وسلب إعجابه "[29].

---

[25] انظر عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي، ص 102.
[26] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 56- 57.
[27] انظر عبد الفتاح كيليطو، زعموا أن ... ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي، الرواية المغربية- اسئلة الحداثة- ص 190- 191.
[28] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 190.
[29] حسين خمري ، نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال – ص 377 .

فكان للحدث نصيبَه في هذه الدّراسة؛ والذي يتمثّل في رصد الوقائع التي يفضي تلاحُمُها وتتابُعُها إلى تشكيل مادّة حكائية قائمة على عناصر فنية، وتقنية، وألسنية معا،بيد أنّ الحدث كما المعاني المطروحة في الطريق بمفهوم "أبي عثمان الجاحظ"، إذَا لم يتمَّ نسجُه كما ينبغي مع عناصر الشبكة السردية؛ من زمن وحيّز وشخصيات، فهي معطيات ألسنية وفنية شديدة التّعقيد، إذ رصدَ "مرتاض" الحدث في عدّة أضرب؛ بما في ذلك الحدث المحظور؛ والحدث المسحور؛ والحدث المكذوب؛ والحدث المُجهِض؛ والحدث المائع؛ والحدث العنيف؛ والحدث المبتور؛ والمفاجئ؛ والحدث الغامض، ولكلٍّ جعل له حظّا في الدراسة، على أنّ الحدث في هذا النص في عمومه يصطنع الفعل الماضي الدّال على الحركة المتتابعة والأحداث المتتالية[30].

على أنّ الحدث المحظور يتجسّد في حذر الشخصيات في الحكاية من ارتكاب فعل محظور عليها، لكنّ الشخصية المركزية تَخرِق هذا القانون وترتكب هذا الفعل تحت وطأة ظروف مختلفة تُسَلِّطُ عليها مايؤدّي بالضرورة إلى تحويل مسار الفعل الحكائي[31]، فخرقُها للحدث المحظور يُسَلِّط عليها عذاب السِّحرِ، فتَلِجُ الحدث المسحور؛ وهو ما لاتخلو منه حكايات ألف ليلة وليلة[32]، ليكون للحدث المكذوب دورًا في تسليط السحر على الشخصيات وهو يتنافى وأخلاق الأخيار[33] إلاّ إذا كانت غاياتهم خيرًا كما وقع في حكاية البنت الثانية "أمينة" إذ كذبت عليها العجوز؛ بأخذها إلى مكان غير ما حدّثتها عنه لالشيء إلاّ لغاية تزويجها[34]، بخلاف الأشرار الذي حَلّلُوه لأنفُسهم، وهو حال العجوز الشريرة التي دفعت "أمينة" للوقوع في المحظور؛ إذ لقيت حذفها إزاء ذلك[35].

ولغموضِ الحدث في الحكاية دورًا في لفت انتباه القارئ وتشويقه، وهو ما تترع إليه الروايات المعاصرة، وبذلك احتلّت حكايات"ألف ليلة وليلة"قَصَبَ السَّبق في هذا المجال، وغير بعيد عن الحدث الغامض يَقبَع الحدث المبتور؛ بِدَسّ حدث في حدث قبل إتمامه حتى يُعمِل القارئ فِكرَه، إذ يُلَغِّم السارد حكيَه بعنصر المفاجأة والعنف، ليُقابِل ذلك بالنّقيض بعمدِه للحدث باللين والميوعة في

[30] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1989م، ص19- 20.
[31] أنظر المصدر نفسه، ص29.
[32] أنظر المصدر نفسه، ص34.
[33] أنظر المصدر نفسه ، ص43.
[34] أنظر ألف ليلة وليلة، دار صادر للطباعة والنشر،بيروت(لبنان)،1999م، ص59- 60 .
[35] أنظر المرجع نفسه، ص60-61.

التشخيص للأحداث العاطفية، والتي لاتنتهي إلاّ بحدث مُجهِض؛ إذ يُسَلَّط على الطرفين العذاب والقتل ثمنا للخيانة[36].

وبالرّجوع إلى لغة السّرد الحكائي في هذه الحكاية أو بالأحرى كلّ حكايات ألف ليلة وليلة إتّسامها بسرعة التّعاقب وتَنَوّع الإنتقال من حال إلى حال، وما ذلك إلاّ لخلوّ السرد من الوصف الذي يُثقِل الحركة السردية إلاّ في مواضع قليلة ممّا أضفى على النص سمة السردية العالية[37]، والتي تجأر لبساطة الألفاظ ورقّتِها وشفافيتها ما جعلها تُشَكِّل نموذجا مُبَكِّرا للشكل السردي الأصيل في الأدب القصصي العربي[38].

هذا وَيَصطَنع سارد حكايات ألف ليلة وليلة الجمل الطّوال؛ والتي تُهَيّئ ألسنيا لخطاب يقترب قاب قوسين أو أدنى من مرتبة الشعر؛ تبعا لوصف المظاهر الخلاّبة، والمواقف العاطفية المثيرة، إلى جانب اصطناع الإستعارات والكنايات، والمجازات، هذا وقد آثر السارد تحلِيَة سطح حكاياته بأبيات شعرية ترفع عن القارئ بأسَ الملل، ذلك و لم تخلُ الحكاية من بعض الفساد والإضطراب في الصياغة كالتّكرار غير المُبَرَّر واستخدام المفردات العامّيّة التي لم تَسلَم من الأخطاء النحوية، إلى جانب خصائص أخرى كالإيقاع، والتّشبيه، وكذا التّضاد والوصف[39]، هذا الأخير الذي يرى فيه تقنيّة من تقنيات السرد؛ والتي تتمخّض أساسا لتعليق مسار الزمن وعرقلة تعاقُبِه عبر النص السردي بخلاف السرد الذي يَجنَح لتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف[40].

إلى جانب تقنية اصطناع ضمير المتكلّم فلا تفتأ "شهرزاد" تسرد حكاياتها إلاّ و تقول : "بلغني"، "آن لي"، وكذا ضمير المخاطب، فالسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغ تختلف من نوع إلى آخر، ما يشير إلى أنّ السرد الكلاسيكي الفولكلوري يحرص على إحترام إفتتاحية معيّنة، وبشيء من التفكير تلفيه يحترم كذلك خاتمة معيّنة تُنَبّئ بأنّ السرد قد إنتهى[41]، وهو ما اصطنعته الروايات الغربية المعاصرة، في محاولة لإشراك المتلقي في الحدث وإدماجه في السرد، ما يُؤَكّد قصب السبق العربي في هذا المضمار، هذا وكان لضمير الغائب مكانَتَه في هذا السرد الحكائي، وهو ما

[36] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة-دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، ص43 وما بعدها.
[37] أنظر المصدر نفسه، ص21-22.
[38] أنظر المصدرنفسه، ص219-220.
[39] أنظر المصدر نفسه، ص 227 وما بعدها.
[40] أنظر المصدر نفسه، ص 108.
[41] أنظر عبد الفتاح كيليطو، زعموا أنّ ... ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي، ص 188.

ذاع في أضرُب السردي التقليدي العالَمي، كلّ ذلك يُؤَكّد قِمّة الإبداع الأدبي العربي القديم، والذي لم يَتَفَطّن له الغرب إلاّ في الآونة الأخيرة[42].

لِتَشغَل تقنية اصطناع الإرتداد حيّزا مهمّا في حكايات ألف ليلة وليلة؛ وهو ما يصطلح عليه "مرتاض" "السرد من الأمام"؛ أي الرجوع إلى الوراء أثناء الحكي، في محاولة لجذب الإهتمام والتّهويل من المفاجأة، وهو ما يَصطَلِح عليه "سعيد يقطين " بخاصية البياض في القراءة فازدياده أمام القارئ لا يُجَلّيه إلا عودَتُه المتكررة إلى الوراء، ومن خلال العودة مرارا إلى ما سبق قراءته يتم ملء بعض البياض، مما يدعو إلى القراءة أماما للعودة خلفا، وهكذا دواليك [43]، بخلاف السرد من الخلف وهو ما كان مألوفا في الحكي[44].

هذا ومن التّقنيات السردية التي تستميز بها حكايات "ألف ليلة وليلة" الإحتفاظ بمفتاح السّر السردي إلى حين أوانه؛ فلا يُفصَح عنه ولا تُحَلّ العقدة إلاّ في الوقت المناسب، وكان لتداخُل السرد أثرا في تشويق حكايات "لف ليلة وليلة"، وهو ما يُصطَلَح عليه ببعض من الأوجه "التداخل"؛ إذ تتعدّد الحكايات الجزئية داخل حكاية واحدة، وهو ما تلفيه الروايات المعاصرة، لِيَطرُق "مرتاض" باب المَدَد السردي، وهو مصطلح استحدَثَه يَمُسّ به مواطن التجدّد والحركة في حكايات "ألف ليلة وليلة"، وحكاية حمّال بغداد بخاصة بما في ذلك:

- إذا، وإذ الفجائيتين، "بينما أنا" وما يَتَصَرّف منها.
- فاتّفقَ أنّ، يوم من الأيّام، ذات يوم.
-"كان" وما يتصرّف منها، "قال" وما يتصرّف منها.

"وهي أدوات تُدخِل على النسق السردي جديدا لم يكن منتظرا من قبل، أو لم يكن يُتَوَقّع حدوثه في ذلك الإبان إمّا ماضيا أو مستقبلا"[45].

لِيَخرِق حديث الإشارة نمطية الحكي ورتابته؛ إذ يَفتَح مجالا لحديث العيون والحواجب ومونولوجية الشخصية، وهو ما يَكثُر في الأدب العربي القديم رامزا للطابع المحافظ للمجتمعات العربية وتَزَمُّتِها، وغيرتها الزائدة على المرأة، إذ غالبا ما تستميز المرأة العاشقة بالخصوص بحديث الإشارة خوفا من الرّقابة المُسَلَّطَة عليها[46].

---

[42] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، ص 110.
[43] أنظر سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 220 .
[44] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد ، ص 114.
[45] حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 116.
[46] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد- ص 117 وما بعدها.

بذلك تلعب دراسة الشخصية دورا مهمّا في قراءة الأعمال السردية و"مرتاض" يشيد ببناء الشخصية في حكايات "ألف ليلة وليلة"، وبأخصّها حكاية حمّال بغداد، وذلك راجع لعبقرية المبدع الشعبي الذي وُفّق إلى حدّ كبير في المزج بين الشخصية الخرافية والتّاريخية والسحرية في آن واحد[47].

ما حَمَل "مرتاض" إلى رصد شخصيات الحكاية من خلال جدول صَنَّف فيه الشخصيات إلى مركزية وثانوية وغير ذات شأن، فالفزع إلى الإحصاء أمر لامناص منه حتى يتيَسّر ترتيب الشخصيات حسب تواترها في الحكاية، هو ما أقرّه مرتاض من خلال الدّراسة على أنّ كثرة التّواتر لا ينبغي لها أن تكون مقياسا مُتَّفَقا عليه في عدّ الشخصيات مركزية وغير مركزية لكن تواتر ذكرها يُسَلِّط الضوء عليها ما يُفضي إلى وجود دلالة مايُخفيها هذا التّواتر، وهو مااستَشَفَّه "مرتاض" من خلال تواتر صاحبة الدّار الأنيقة، إذ ذُكِرت سبعا وثمانين مرّة، والصعلوك الثاني بتواتر بلغ سبعا وستين مرة، ليأتي الحمّال في الرتبة الثالثة بتواتر بلغ ستا وخمسين مرّة، على أنّه شكّل دورَ البطل في الحكاية، وهارون الرشيد باثنتين وخمسين مرّة، وغيرها من الشخصيات التي شكّلت محور الصراع[48].

هذا وعُنِيَت دراسة "مرتاض" السيميائية التفكيكية بطبقية الشخصيات وتأرجُحِها بين التاريخية والأسطورية، وكذا يُسَلِّط الضوء على الشخصيات المتحوّلة في الحكاية، والتي تُشَكِّل نقطة التحوّل لمسار الحكاية، وكذا يَخلُص لأنّ شخصيات "ألف ليلة وليلة" وبخاصة شخصيات حكاية حمّال بغداد تكاد تكون نمطية؛ إذ تتعاضَد نواياها وأهواؤها، ذلك و لم تَخلُ شخصيات "ألف ليلة وليلة" كَكُلّ من حُبّ التّطلّع إلى الثراء والغِنى[49].

وإذ لاتتحرّك الشخصيات إلاّ في إطار الحيّز فكان ولابدّ من دراسته، إذ ألفاه "مرتاض" غنيَّ الدّلالة،فعمَد لدراسته من عِدّة مستويات؛ بما في ذلك الحيّز الجغرافي؛ وهو مكاني بالدّرجة الأولى؛وكذا الحيّز الشبيه بالجغرافي، من ذلك ماوَرَدَ في حكاية الصعلوك الأوّل في الليلة العاشرة "وسافرتُ حتى وصَلتُ إلى مدينة عمّي"[50]، فمدينة عميّ مكان جغرافي لكنّه منسوب لأحد الشخصيات؛ ليجِدَ الحيّز التّائه مَرتَعَهُ في هذه الحكاية؛ إذ يُفضي إلى حركة حيزيّة لاتَبلُغ الغاية

[47] أنظر المصدر نفسه، ص 63.
[48] أنظر المصدر نفسه، ص70-71.
[49] أنظر المصدر نفسه، ص 73 وما بعدها.
[50] ألف ليلة وليلة، ص44.

فتَتِيه؛ هذا والحيّز الخرافي أبى إلاّ أن يَتصَدّر القائمة مُتَجَسِّدا في كون بعضِه مسحورا وبعضِه الآخَر ساحرا، وبعضُه يَتَحَدّث عن الخيال الشعبي الألف ليلي دون أن يراه أحد تِبَعا لِتحريم مشاهَدَتِه في الحكاية "كجبل المغناطيس"[51] و"المدينة الممسوخة"[52]؛ لِيُلفي "مرتاض" الحيّز العجيب الغريب، وإن كان يُؤثِر إسنادَه للحيّز الخرافي؛ إذ يَتَّسم أوّلُهما بتدَخُّل العفاريت في تغيير مسار الحكاية، وذلك لا يكاد يَبعُد قيد أنمُلَة عن الحيّز الخرافي[53].

وكما لا غِنى للشخصيات الحكائية عن الحيّز الذي تتحرّك فيه فلا غِنى لها أيضا عن الزّمن والذي تُحاوِل أن تَستَثمِرَه لصالِحِها، وكما هو مألوف في دراسات "مرتاض" فلا يَعمَد إلى الزّمن النحوي التقليدي من ماض وحاضر ومستقبل، إنّما يَعمَد إلى كيفية تَعامُل النص السردي مع الزّمن في أعقَد مظاهره، من خلال سبر* أغوار نوايا السارد الشعبي في محاولتِه مُخادَعَة مُتَلَقّيه من خلال تقديم أدوات زمنية ذات دلالات زمنية لا تُدرَك إلاّ بالمُلاطَفَة والتّدبّر؛ بما في ذلك الإرتداد وقد سَلَف وأن تَناولتُه في تقنيات السرد، إذ كثيرا ما يَعمَد إليه الإخراج السينمائي من خلال ما يُسَمى "الفلاش باك"؛ إذ كَشفُ الغامضِ في حكاية حمال بغداد كثيرا ما كان يَتَوَقّف على ضرورة نَبشِ الزمن بالعودة إلى الوراء سنوات طوال؛ كَسرّ مسخ أُختَي"زبيدة" صغرى أختيها اللتان غدرتا بها،وسرقتا أموالها، ورمتا بها إلى البحر، فمسختهما جنّيّة عِقَابا لهما[54]؛ إلى جانب مُلاَمَستِه غيَابَ الدّلالة الزمنية الحقيقية في الحكاية؛ وكذا غموض الدّلالة الزمنية وهي تقترب إلى حدٍّ ما من غياب الدلالة الزمنية وإن كانت هذه الأخيرة تتجسّد في وجود زمن ما لكن يَتِمّ الإحتيال عليه بإغفال حقيقته في حين غموض الدّلالة الزمنية تِقَنيّة يَعمَد إليها السارد الشعبي في محاولةٍ لتضليل القارئ بادّعائه الجهلَ بها وهو مايَصطَلِح عليه "مرتاض" "الرؤية المُتصاحِبة"؛ إذ يَتمظهر السارِدُ في نفس مستوى المتلقي والشخصية السردية؛ لِيَشغَل الزمن المفقود حيِّزَه داخل الحكاية؛ وهو ما يصطلح عليه "مرتاض" "زمن الغيبوبة"، أو "الزمن الحابس"، أو "الزمن الميّت"؛ والذي يَظَلّ غير مُحَدّد بالقياس إلى السارد والشخصية والمتلقي جميعا؛ كما الزمن الذي يُمضيه الجنين في رحم أمّه فهو لايكون واعيا بالزمن، أو مريضٍ في غيبوبة؛ و"مرتاض" لم يُغفِل الدلالة الزمنية من خلال أسنان

---

[51] أنظر المرجع نفسه، ص53.

[52] أنظر المرجع نفسه، ص56.

[53] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة – دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد- ص 135 وما بعدها.

*سبره ؛ سبرا: خَبَرَه، وخَبَرَه، يقال : سبر الجرح : قاس غوره بالمسبار، وسبر فلانا: خَبَره ليعرف ما عنده.أنظر المعجم الوسيط(مجمع اللغة العربية للإدارة العامة للمعجمات)، إخراج إبراهيم مصطفى،حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات،محمد علي النجار، دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول(تركية)، ج1، 1989م، ص413.

[54] أنظر ألف ليلة وليلة، ص58- 59، وص63.

الشخصيات؛ فالزمن الذي عاشته شخصية ذات عمر متقدّم هو غير الزمن الذي تعيشه شخصية ذات عمر فتي، ليَخلُص "مرتاض" إلى أنّ الزمن في الحكاية يَتّسِم بالتّوازي و التّزامن والتّواقت؛ إذ الإنطلاقة تَجلّت من مدى واحد لتنتهي لدى مدى واحد في حيّز واحد[55]، وذلك يتجلى في حكاية كلٍّ من الصبايا الثلاثة، وكذا الصعاليك الثلاثة أيضا؛ إذ وَلجُوا الحيّز المحظور، ما أفضى بهم إلى الحيز المسحور، بعدما وطِئوا الحيز المكذوب بما فس ذلك من عقاب، لينجلي كلّ ذلك في نهاية الحكاية بعد أن كان للخليفة دورا في ذلك[56]، على أنّ الحمال لم يتعدّ دورالمتلقي الفضولي لقوله :"والله ما أروح حتى أسمع حديث رفقائي"[57].

والملاحَظ من حكاية "حمال بغداد" وحكايات "ألف ليلة وليلة" بعامة أنّ السردَ فيها يكون "صلة وصل بين شخصين إتّسعت الهوّة بينهما، إلى حدّ أنّ أحدهما يكون على شفا حفرة من القتل- بذلك تكون- وظيفة السرد إعادة التوازن لعلاقة مُختَلّة"[58].

هذا وقد عُدّت قراءة "عبد الملك مرتاض" لحكاية "حمّال بغداد" تحليلا يملأ النّصّ أخبارا جديدة، ويضيء عتمات النّصّ، فكأنّ القراءة سرد جديد للحكاية تجعلها أغنى من حيث التّدليل على الحدث، والشّخص، والحيّز، والزمان، واللغة، فالتحليل سرد للسرد، وقصٌّ للحكاية، وتعريف بالعالَم العجيب القائم وراءها، وتدبير للعلاقات التي تتجاوز المعقول، فالتحليل بسط لمنطق السرد، ومنطق سحري في ذات الآن، وذلك بخلاف المعالجة وهو ما تلفيه في دراسة الناقد لرواية "زقاق المدق"[59].

ا . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد :

مرتاض كغيره من النقاد في المغرب العربي عُني بالشعر عنايَته بالنّثر، فكما أولى التّراث الشعبي الجزائري بدراسات قرائية قيّمة لم يُغفِل حقَّ شعراء الجزائر حقَّهُم وبالأخَصّ الشاعر الجزائري الذي شُهِدَ له بعبقريته الشعرية وهو "محمّد العيد آل خليفة"، من خلال أبرز قصائده "أين ليلاي"، فحاول "مرتاض" أن يَلِج قصيدَتَه بإجراءات سيميائية تفكيكية، وهو ما نهجَه في الدّراسة السّالِف

[55] أنظر عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد- ص 184 وما بعدها.
[56] أنظر ألف ليلة وليلة، ص63.
[57] أنظر المرجع نفسه، ص41.
[58] أنظر عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 103- 104.
[59] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 190- 191.

ذكرُها مع اختلاف في الرُّؤى وهذا طبيعي إذ النص هو الذي يُحَدّد الإجراءات القرائية التي تُسَلَّط عليه وليس العكس.

"ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد" هو عنوان هذه الدّراسة التي أجراها "مرتاض" على قصيدة "أين ليلاي"، وبلا شك يثير العنوان الرئيس لهذه الداسة استغرابا لدى أيّ قارئ لها ف (أ. ي) لا يُفصِح عن مضمونه، فإذا فُصِل عن العنوان الفرعي فإنه لايفتح أفق الإنتظار لدى القارئ ولا يُهيء له ممارسة قرائية محددة،فهو لايقرأ النصّ من فراغ ولكن من خلال خصائص الجنس الذي تنتمي إليه مجموعة النصوص التي أنتِجَت في هذا المجال، وطبعا "مرتاض" ناقد فطن لمثل هذه التفاصيل ما جعلَه يُتبِعُه بالعنوان الفرعي " دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي "، والذي عمل على سلب سلطة العنوان الأصلي وفكّ هيمنته وعنفه، وذلك من وجهة نظر التفكيكية، وبذلك يحيل العنوان الفرعي العنوانَ الأصلي إلى مجرد زخرف، حتى أنّ القارئ وبغير قصد لا يتفطن إليه بل يمرّ مباشرة إلى العنوان الفرعي، ما يجعل القارئ يتهيّأ لقراءة الكتاب[60]، و"مرتاض" كان على يقين أنّه سيُؤاخَذ على مطلَع هذا العنوان "ا.ي"، فكثير من الدارسين من رأى في ذلك تقليدا لدراسة "رولان بارت" "S/Z" وبخاصة وأنّ "مرتاض" قد نَهَل كثيرا من هذا النّاقد، لكنّ "مرتاض" يُقَدِّم حُجَجَه وبراهينَه؛ بما في ذلك أنّ حرف "الألف" أوّل حرف في الأبجدية العربية، و "الياء" آخِر حرف فيها، فيرمُز أنّ دراستَه مُدَبَّجة من رحيق الثّقافة العربية أساسا؛ ذلك ويُدافع عن حقّه في تأسيس نزعة نقدية خاصّة به؛ هذا ويرى في الحرفين توازيا مع مطلَع قصيدة "محمد العيد" إذ تَستَهِلّ هي أيضا ب"ا.ي" في "أين"؛ إلى جانب أنّ مضمون القصيدة يَشرَئبّ إلى الأصوات المفتوحة، فلم يَجِد بأسا في موافَقَة العنوان مضمونَ القصيدة؛ عدا عن كون النص يضميل إلى اصطناع النداء، و"أي" تُشَكِّل إحدى أدوات النداء في النحو العربي، ذلك ويأمَل "مرتاض" من خلال كلّ هذه التّبريرات أن تَشفَع له لدى قارئه لِيَتَقَبَّل مثل هذا العنوان[61].

هذا و"مرتاض" يُلاحَظ على دراساته طول العنوان ما يوحي بممارسة تقليدية في مجال العنوان، والتي كرّستها ممارسات عصر النهضة، من أمثال دراسات "ابن خلدون" و"الزمخشري " و"ابن خلكان "، وهو ما أشار إليه "مرتاض" في خضم التبرير للعنوان الذي انتقاه للدراسة، ذلك وإنّ

[60] أنظر حسين خمري – نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- ص 378 – 379 .
[61] أنظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1992م، ص4.

"بارت" مارس إرهابا رمزيا على قارئه؛ فلم يوضّح عنوانه الغريب، بخلاف "مرتاض" الذي أحسّ بجرم تجاه القارئ، فأبى إلاّ أن يُبَرّر مخالَفَتَه للأعراف المُتَّبَعَة في وضع عناوين الكتب في المجال العربي [62].

تتميز دراسة "عبد الملك مرتاض " لقصيدة "محمد العيد " "أين ليلاي " عن غيرها من الدراسات التي تناولت الشعر سواء من ناحية الموضوع أو من ناحية المنهج الذي اصطَنَعَته، وتُمَثّل بذلك قطيعة مع الممارسات النقدية السابقة، إذ تُعَدّ تجاوزا بالنسبة للكاتب نفسه، وتميّزا عن غيره من الدارسين العرب؛ فمن ناحية الموضوع تناول "مرتاض" قصيدة واحدة دون غيرها من الديوان، وهي سابقة في دراسات النقاد العرب الذين عُنوا بدراسة مجموعة قصائد لإثبات صلاحية وصلابة منهج دون غيره، باستثناء "محمد مفتاح" في مثل دراساته : "في سيمياء الشعر القديم "، و "تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص "[63]، فتناولُ نص واحد بدل مجموعة من النصوص،لأنه يختزل ويختزن أكبر عدد من خصائص الأدب كما يرى "بارت"، وذلك باعتبار أنّ الأدب هو نص كبير[64].

أمّا عن دوافع انتقائه لقصيدة "أين ليلاي" من بين قصائد "محمد العيد" فيَرُدّ ذلك إلى خصائصها الفنية التي لم يَلحَظها في غيرها، فعلى الرّغم من أنّ شعر "محمد العيد" لا يُعَدّ تطويرا للقصيدة العربية من حيث الشكل؛ لثبات صاحبه على نسق شعري واحد على الرغم من إمتداد عمرالإبداع به، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من أن تكون القصيدة العمودية نصّ لذّة، يبادل القارئ بالعطاء، كما قد يتراح به بعيدا عن المقصديات الأولى إلى لغة اللغة، ونص النّص، فتغدو القصيدة صوتا آخر يحمل ظلالا لدلالات ورموز تُفتّقها عبقرية القراءة تباعا[65]، وهوما استشَفّه أثناء الدّراسة، على أنّ "مرتاض" وفي كثير من مواقع دراساته لا يُبَيِّت نيّة تأليف كتاب كامل في سبيل دراسته لأيّ نصّ أدبي لكنّ منهَجَه المستوياتي يَدفَع به للتّشعّب في الإجراءات القرائية ما يُؤَدّي إلى تَضخُّم المادة، إذ ألفى القصيدة تتألّف من ثلاث عشرة وِحدَة، إذ تناوَلَها بنهج سيميائي جاعلا للحيّز والزمان، والتركيب الإيقاعي وخصائصِه مجالا رَحبا للدراسة، ذلك و"مرتاض" لا يَدَّعي استيفاء المنهج السيميائي التفكيكي في الدراسة، إذ وكما سَلَف وأن ذكَرتُ مقولَتَه"المنهج هو

[62] أنظر حسين خمري، نظرية النص– من بنية المعنى إلى سيميائية الدال - ص 378 – 379 – 380 .
[63] أنظر المرجع نفسه ، ص 373 .
[64] أنظر المرجع نفسه ، ص 367 .
[65] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 169.

اللاّمنهج" لكنه لم يَسلم من نقد لاذع إزاء ذلك، فإذا تَمّ الإتّفاق على أنّ لكلّ نصّ منهج، هذا يعني أنّ عدد المناهج لا يُحصى وبالتالي لايمكن التحكم في الإبداع، وعلى ذلك تضحى الدراسات النقدية إنشاء نصوص نقدية موازية للنصوص الإبداعية، وإن كان ذلك ينطبق حقيقة على النصوص الإبدعية العظيمة التي تتأبى على النقد وترفض المقولات الجاهزة، فيلجأ النقادإلى ترسانة من القراءات لتحليلها وفهمها، مع ذلك "فمرتاض " مُحِق كون أنّ لكلّ منهج موقف إزاء النص الذي يتناوله، فلا يجب تطبيق المناهج النقديةببساطة على النصوص الأدبية دون مراعاة خصوصياتها، لكن مع ذلك لا يجب الإنفلات من التقيد بمبادئ وأسس المنهج المُتّبَع[66]، كما يرى أنّ المنهج الكامل لم يولَد، فتراه يَبدأ بمنهج لِيَنتَهي بآخَر لكن في إطار التنظير فقط، فبعد أن رأى بإمكانية تطبيق ثلّة من المستويات التحليلية على النص الأدبي، وإن كان ذلك وهم من أوهام النقد إذ التقيد بمستوى واحد يحاصر كلّ تجليات الدلالة ويُعَمّق التفكير، ليعود و يُحَذّر من التلفيق بين المناهج ويرى أنّ ذلك أمر مستحيل، ويرى أنّ الممارسة النقدية حتى تتلاحم لا بدّ أن تحافظ وتتقيد بنسق الأدوات الإجرائية، وتتحرّز من استخدام المفاهيم المُقتَبَسة من علوم ومناهج متناقضة[67] .

فجمعانية القراءة إخصاب للقراءة السيميائية، وإثراء منهجي لأدواتها، لا يُغمط النصَّ حقَّه كما لا يحدّ حريّة الذّات القارئة، فتؤمن بوجوب التّوسع والتّعمّق، وإستنطاق المقول واللامقول فيه، فلا يتحدّد مفهوم جمعانية القراءة من خلال عمليات إنتقائية ساذجة، وإنما يتحدّد بتمركز القارئ في إطار واحد، ثمّ الإستفادة من كلّ معرفة تتيح له توسيع وسائله، وشحذ أدواته، وتفجير عطائية النّصّ بين يديه، فكثرة المناهج من خلال هذه الرؤية الشمولية ليست عائقا يثقل كاهل الدارس، وإنما هي بمثابة المعين الثّر الذي يغترف منه أنّى دعت ضرورة التحليل[68] .

وكما هو مألوف في دراسات "مرتاض" للنصوص الأدبية كثيرا ما يُشيدُ بأسبَقيّته في بعض الدراسات، فهو يرى أنّه أوّل من تَناوَلَ الشعر الجزائري الحديث بهذا الأسلوب من الدّراسة، على أنّه يعي أنّها تجربة قرائية قابلة للنقض أو العِرفان، وإن كان مُتَشائما للوضع القرائي في الجزائر فهو يرى أنّ نجاحَه في النهوض بعمل أرقى يستَلزِم تأييدا لا تفنيدا[69]، وهذا ليس حالَه وحدَه إذ كلّ مترنّم للبحث والإبداع إلاّ ويحتاج لدعامة تسنده.

---

[66] أنظر حسين خمري ، نظرية النص– من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- ص 375 .
[67] أنظر المرجع نفسه ، ص 376 .
[68] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 75- 76.
[69] أنظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد ، ص 7- 8.

ماذا عن انفتاح النص وانغلاقه؟ هي نقطة لم يُغفِلها "مرتاض" في إطلالته السيميائية، إذ يُلفي نصَّ "أين ليلاي" مفتوح النهاية؛ إذ ظلَّ الخطاب يتساءل، ويبحث ويَنشُد، في حين أنّ القصّة اتّسمت بالإنغلاق؛ ذلك لأنّ الشخصية الشعرية لم تَعثُر على الموضوع المنشود، و لم تَبلُغ غايَتَها،ما أفضى بها إلى الإستسلام لليأس، بذلك عُدَّ أمر القصّة مُنتَه بخلاف النص، إذ لو كانا مفتوحين معا لَسَبَقت القصيدة زمانها[70]، وبذلك تقوم القصيدة على شكل تدوير مغلق، وإنفتاح جديد متكرّر لامتناهي، وهي السّمة الحداثية التي يحملها النص في شكله وبنيته[71].

أمّا عن بنى النص فمرتاض يَرصُد بنيتين تحكمان نصّ القصيدة؛ مُتَجَسِّدة أساسا في البنية التّطلّعية، والتي تتجلّى خصوصا في قول "محمد العيد":[72]

أَينَ (لَيلاَي) أَينَـــهَـــا *** حِيـــلَ بَينِي وَبَينَـــهَا

-إلى قوله-(...) لَم يُجِبنِي سِوَى الصَّـــدَى *** أَينَ (لَيلاَي) أَينَـــهَا؟!

والبنية الثانية هي البنية القهرية، وتتمثّل خصوصا في:[73]

حِيـــلَ بَينِي وَبَينَـــهَا

(...) وَعُيُونـــاً بَـــكَينَـــهَا.

لِيُشكِّل موضوعُ النّصّ وجمالُه ذلك الصراع الذي يَحتَدِم بين البنيتين بين حبّ لمعرفة الحقيقة، أو نيل المُبتَغى في العثور على ليلى، وبين قمع التطلّع وقهرِه بالإصرار على قمع كلّ من يَبحَث عنها، وذلك في الظاهر على الأقل، إذ يَصطَنِع النص شفرة تندَرِج ضمن إطار العشّاق؛ إذ تَتَّخِذ دلالة "ليلى" دلالة أسطورية، فلِكُلٍّ مذهَبُه في القراءة؛ فمنهم مَن يَرى فيها ليلى قيس، وليلى الأخيلية،وليلى "محمد العيد"، وإن كانت المعرفة بأيديولوجية الحياة الثقافية للشاعر تَذهَب بالقارئ رأسا إلى الترميز إلى الجزائر، وما هي "ليلى" إلاّ بحث عن الهوية الوطنية الجزائرية، ذلك ما يُبَرّر استبداد "ليلى" مركزية المعجم الفني في القصيدة بوصفِها الأسطورة، والموضوع، والقيمة، والحقيقة جميعا[74].

---

[70] انظر المصدرنفسه، ص 55.

[71] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 170.

[72] محمد العيد، ديوان محمد العيد علي خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979 م، ص41- 42.

[73] المرجع نفسه، ص41.

[74] انظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 56 وما بعدها.

فمعاني الشعر تَرجِع إلى وصف أحوال الأمور المُحَرِّكة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، فهذه وأشباهها من المعاني التي تَدُلّ على مقاصد المتكلّم وإعتقاداته وأحكامه في التصورات تتراح به إلى معان ثواني يَنوطُها بمعاني كلامه لِتُبَيّن فيها أحكاما وشروطا[75] تجذب القارئ الحاذق إلى مفتاحها.

ذلك ما خَوَّل لمُقَوِّم "ليلى" أن تحتلّ ما يُعرَف لدى السيميائيين بالأيقونة؛ إذ لاتُمَثّل المضمون التقليدي في هذا النص، إنّما تمثّل صورة (أيقونة)لعالَم المُثُل والقيم غير البصرية؛ هي روح الوطنية والنضال والحرّيّة؛ وهي قيم غير مرئية بالعين فتَمَثّلَها الناص ثمّ قَرَّبها بواسطة هذا العاكِس المرئي المُبصِر؛ الذي هو شخص "ليلى"، لنُشَكِّل الصورة السمعية هي الأخرى مفهوم الأيقونة، وإن لم تكن بصرية بِتَمَثّل الحيّز البصري إلاّ أنّها تعكس شيئا موجودا في الخارج، وذلك باصطناع عضو الإفراز الصوتي مُتَجَسِّدة في قول "العيد" "لم يُجبني سِوى الصّدى"[76]؛ إذ اصطَنَعت الشخصية الشعرية هذه العلامة الصوتية ابتغاء الدّلالة على عالَم غائب، غير موجود ومفقود لِيُعَبِّر بها عن الخيبة العقيمة[77].

وإذا كان البحث عن "ليلى" أمرا لازِما فلا يكون ذلك إلاّ في إطار حيّز تتمرأى فيه شخصية "ليلى"، فيستَشِفّ "مرتاض" غِنى دلالة الحيّز في هذا النص الشعري، إذ يُلفيه أضرُبا؛ بما في ذلك : الحيّز التائه؛ إذ يوهمنا الحيّز أنّه مفتوح بأن تَطرَح الشخصية الشعرية سؤالا تنتظر من يُجيب عنه من المتلقين، لكن عبثا، فلا أحد يُجيب، فينغلق الحيّز على نفسه وتجيب الشخصية عن نفسها بأن لا أمل في العثور على ليلاها؛ هو إذن حيّز حيران يَتَخَبّط بين بثّ الشخصية الشعرية لرسالة تُرَوِّجُها لتستقبلها هي نفسها بأن تجد الصدى هو وحده يُلازِمها[78]، بقول الشاعر:[79]

لَم يُجبنـــي سِوَى الصَّـــدَى*** أَينَ لَيلاَي أَينَـــهَا؟

وما حيرة الشخصية الشعرية إلاّ لوجود حائل بينها وبين ليلاها؛ هو إذن الحيّز الحرام، والذي رَصَدَه "مرتاض" في ثلاث نماذج :[80]

حِيـــــلَ بَينِي وَ بَينَـــهَا

---

[75] أنظر أبي الحسن حازم القرطاجني (ت 684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ص 13- 14.
[76] محمد العيد، ديوان محمد العيد، ص42.
[77] أنظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص80-81.
[78] أنظر المصدر السابق، ص105-106.
[79] محمد العيد، ديوان محمد العيد، ص 42.
[80] أنظر المرجع السابق، ص41-42.

(...) مَالِ(لَيــلاَيَ)لَم تَصِــل*** مُهَجَاتٍ فَــدَينــَهَا.

(..) لَن تَــرَي بَعدُ عَينَــــهَا

فَيُصوّر "مرتاض" هذا الحيّز في إطار الأسطورة على أنّ ذلك ليس تهجينا إنّما تُحسَب لمحمد العيد بتطوير آلياته الشعرية[81]، ما يُضفي حركية على مستوى القصيدة وهو ما يَصطَلِح عليه مرتاض بالحيّز المتحرك كقوله :"ياعين اذرفي"[82]، ففي الدموع المتهاتنة حيزا، وأيّ حيز؛ فهو مفعم بالحركة طافح باليأس والحزن اللذين يُحَرّكان المادة السائلة في جسم الإنسان، حرقة على ليلى التي لم تستطع السموات والأراضي إحتواءها فلم تجدها الشخصية الشعرية في أيّ موطن منها، هو مايَصطَلِح عليه "مرتاض" بالحيز القاصر على احتواء أو "حضور الحيز وغياب الموضوع"؛ هو إذا عالَم مفقود موجود اتّخَذ لغة الإطلاق في النص كرمز على بحث الشخصية عن ليلى في كلّ الأضرُب لكن عَبَثا فلا أثر، وإذ ذاك فلم تَجِد الشخصية الشعرية اليائسة إلاّ التمسك بالحيز الحالِم وهو حيز وهمي لعلّها تَجِد فيه مأرَبَها في الوقت الذي عَجَز الحيّز الواقعي تحقيق آمالِها، هو إذا يأس من الحياة أو بالأحرى من واقع من يَدِبّ في هذه الحياة[83].

وإذ لاانفلات من طائِل الزمنية، فيَرصُد "مرتاض" أضرُب الزمن في النص بعد أن اتّخذ النصُّ سبيل الحكائية إن صَحَّ التعبير في البحث عن "ليلى"[84].

إذ اصطَنَع النصّ الشعري الزمنَ التقليدي مُسنَدا إلى الماضي وهو ما دَرَجَ بمرتاض لأن يَنسُبَه إلى الحكاية، أمّا زمن الحاضر والمستقبل يكادان يَنعَدِمان إذ لاطائل من البحث عن ليلى فلا رجاء في وجودها مستقبلا للغموض الذي يُحِيك هذا الزمن، ما أفضى إلى الزمن الحرام كما ألفاه في الحيز، هو إذا زمن قام حاجزا بين الشخصية الشعرية وموضوعها ما يُفضِي بالشخصية الشعرية إلى الزمن اليائس في :[85]

إيــه يَاعَــينُ اذرُفِــــي *** لَــن تَرَي بَعدُ عَينَــهَا

(..)لَم يُجِبنِي سِوَى الصَّــدى.

هو إذا زمن مريع كما يُسَميه "مرتاض" فما تعانيه الشخصية من فراق الحبيب ليس بالأمر الهيّن، وكما ورد في الحيز إن يَأست الشخصية الشعرية من إيجاد"ليلى" فإنّ ذلك لم يمنعها من

[81] أنظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص 107.
[82] محمد العيد، ديوان محمد العيد، ص42.
[83] أنظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص110 و ما بعدها.
[84] أنظر المصدر نفسه، ص 121.
[85] أنظر محمد العيد، ديوان محمد العيد، ص 42.

الحُلم في الزمن الحالم علّ وعسى أن يُطفِئ هذا الزمن بعضا من نار الشوق ويَتَجَدّد أمل الشخصية الشعرية في إيجاد "ليلى" يوما ما[86].

وكَكُلّ دراسة سيميائية يلفيها "مرتاض" على النصوص الأدبية يُعَرّج على إيقاعية هذه النصوص، على أنّه يُوجِب استقصاء أدبيتها من عدمها، وإن لم يَعُد الإيقاع وحدَه مقياسا للأدبية إذ قد يُعَوِّضه جمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابة الخيال، وأصالة الإبتكار، إلى غير ذلك من خصائص تتمحّض لأدبية النصوص[87].

وإذ ذاك يميّز "مرتاض" على غرار بعض دراساته أضرُبَ الإيقاع في:

"أولا :الإيقاع التركيبي؛ وهو ضرب من الإيقاع العام، يتسلّط على سطح الخطاب الشعري، أو الخطاب الأدبي بوجه عام، فيُمَيّزه تمييزا.

ثانيا: الإيقاع الداخلي؛ وهو يتسلّط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري خصوصا، والأدبي عموما؛ فيتّخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا لتُظَاهِرالإيقاع الخارجي وتنسجم معه.

ثالثا:الإيقاع الخارجي؛ وهو غالبا ما ينصرف إلى القافية، ولكن مُضَافا إليها ما قبلها– الرّويّ– مما يُظاهِرُها على التمكّن والترصُّن والتّلذّذ"[88]

إذ يتجلى الإيقاع التركيبي في القصيدة في تشابُه مطالع الصدور والأعجاز مُتَجَاوِزا ذلك إلى التماسك الإيقاعي للقصيدة ككُلّ، على أنّ "مرتاض" يرى أنّ الدارسين قلّما يتناولون هذا الضرب من الإيقاع، في حين يوقِف "مرتاض" الإيقاع الداخلي على النهايات الإيقاعية للأشطار من أبيات القصيدة، فتُصَوّر هذه الإيقاعات الداخلية امتداد الشر والشقاء المُسَلَّطَين على الشعب الجزائري، مُجَسَّدا في الإستعمار المُتَرَبِّص، في حين أنّ الإيقاع الخارجي يَصطَنِع الحروف الحلقية، وأَلِف المدّ؛ بِتَكَرّر حرف الهاء اثنتين وعشرين مرّة والعين الثنتي عشرة مرّة، والحاء خمسا، أمّا ألف المد وهي صوت الشكوى والبكاء فقد تواترت زهاء أربعين مرّة، هي إذن أصوات الإستغاثة والدعاء لله عزّ وجلّ لِرَدع تَسَلُّط الإستعمار الغاشم على الشعب الجزائري[89].

---

[86] أنظر عبد الملك مرتاض، ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص 125 وما بعدها.
[87] أنظر المصدر نفسه، ص 145.
[88] المصدر نفسه، ص 147- 148 .
[89] أنظر المصدر السابق، ص 151 وما بعدها.

وما يُلاحَظ على دراسة "مرتاض" أنه لم يحدد كيفية تحديد المستوى التحليلي، ذلك لايعني لدى الدارس تفتيت بنية النص، إنما يراعي التناول الشمولي للنص، فهو يحفظ لنصه النقدي نوعا من التلاحم من جهة حتى يصير مقبولا من طرف القارئ، ومن جهة ثانية فإنه يعيد صياغة شبكة العلاقات الموجودة بين العناصر [90].

ودراسة "مرتاض " رغم تميّزها بموضوعها، وبمنهجها الحداثي، إلاّ أنّها على المستوى المصطلحاتي لم تلتزم باستعمال موحّد عبر كامل الدراسة، وذلك قد يخفى على القارئ غير المتمرس فيعتقد أنها مصطلحات مختلفة، إلا أنها في الحقيقة تتفق في طبيعتها ووظيفتها الإجرائية،كما هو الحال في ترجمة كتاب "دريدا "« De la grammatologie » ب "في علمانية النحو" ، ومرة ثانية ب "في علم النحو "، وهذا المصطلح يعني "علم الكتابة "، رغم هذا وذاك تبقى هذه الدراسة محافظة على قيمتها النقدية وجرأتها العلمية في طرح القضايا الأساسية في الفكر النقدي من منظور حداثي، وهي بصفتها ممارسة فإنّها تفتح الباب واسعا أمام قراءات لاحقة[91].

❀ شعرية القصيدة- قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية-

لا يمكن للباب أن يوصَد أمام القراءات النقدية، إذ أنّ علمنة الأدب وهو ماسعت إليه بعض الإتجاهات النقدية الغربية بدءً بالشكلانية الروسية و إنتهاءً إلى السيميائية سيظلّ مرمى بعيد المنال، إذ النقد الأدبي لن يحيد عن الإبداعية رغم إجراءاته النقدية التي تتغيا طابعا علميا، ذلك أنّ النص الأدبي الواحد قابل لأن يُقرأ أكثر من مرة تبعا لتعدد القراء، بل حتى لتعدد رؤى القارئ الواحد، هو إذا منحى نحاه "مرتاض" في قراءته لنص "أشجان يمانية " لعبد العزيز المقالح، فقرأه تحت زاوية التشاكل المعنوي واللفظي إنطلاقا من مفهوم التشاكل في المدرسة الغريماسية؛ إذ عمد إلى رصد ظواهر نسجية تتكرر في النص باستمرار مثيرة للإنتباه؛ متشاكلة طورا ومتباينة أطوارا أخرى [92].

وتُمَثّل هذه الدراسة الثانية من نوعها، إذ قرأ "مرتاض" النصّ بأدوات سيميائية؛ بعض منها إستقاها من فكره؛ إذ تمثّلت عبر مستويات خمس :

المستوى الأول؛ ويُجَسِّد قراءة تشاكلية إنتقائية .

المستوى الثاني؛ ويُجَسِّد قراءة تشاكلية تحت زاوية الإحتياز .

---

[90] أنظر حسين خمري ، نظرية النص ، ص 386 .
[91] أنظر المرجع نفسه ، ص 400 – 401 .
[92] أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – ص 86 .

المستوى الثالث؛ ويمثّل قراءة جديدة في الحيز .

المستوى الرابع؛ ويقرأ النص من زوايا: الإيقونة؛ والإشارة؛ والقرينة؛ والرمز .

المستوى الخامس؛ وينصَبّ على المقاربة الإنزياحية [93].

فَيُقبِل "مرتاض" بذلك على قراءة نص "أشجان يمانية" قراءة من داخله؛ أي إنطلاقا من الخصائص اللسانية والبنيوية والسيميائية؛ التي تتضافر مجتمعة على تشكيله، لا من قواعد منهجية جاهزة فجة[94].

يُعَرِّف "مرتاض" التشاكل على أنه تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار، أوبالتماثل، أو بالتعارض، سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا، ويُثني بعد ذلك على نفسه؛ على أنه أوّل من إجتهد في تطبيق هذه الفرعية السيميائية على النص الأدبي العربي، مشيرا إلى أنها تُعَدّ الثالثة من نوعها بعد ما جاءه في نص السياب "شناشيل إبنة الجلبي" ونص "سورة الرحمن"[95].

على أنني سأقتصر على بعض من الوحدات الشعرية عبر تحليلات الناقد :

أولا : هَل عَرَفَت أَعيُنُكُم فِي الأَرصِفَةِ المَهجُورَةِ – مَعنَى الدَّمع؛ إذ يتألف هذا التشاكل على سبيل التلاؤم المتراكب :

1-أعينكم : العين جارحة البصر، ولكنها أيضا جارحة البكاء؛ أي مصدر لتذراف الدمع، وهي واردة هنا بهذا المعنى لابمعنى القراءة الأولى .

2– معنى الدمع : فالدمع إذن يتلاءم مع حضور العين من وجهة، وقابليتها لإفراز الدمع من وجهة أخرى، فهناك إذن تحاضر بينهما وتلاؤم، مما يجعاهما مثجَسِّدَين لمشاكلة كلامية على سبيل التلاؤم المعنوي .

3- الأرصفة المهجورة : يكاد يكون معنى "الأرصفة" هنا رمزا للتشرّد، والهجرة رمزا للنأي عن الوطن؛ وهي لاتتمّ إلاّ بمعاناة السبيل سيرا وركوبا؛ فيُجَسِّدان تشاكلا معنويا على سبيل التلاؤم أولزوم العلاقة، و إستخلاصا من بعض ذلك فإنّ "أعينكم" و "المهجورة"، و"الدمع" مقومات ثلاثة تُجَسِّد تشاكلا تلاؤميا .

---

[93] انظر المصدر السابق، ص 30 – 31 .
[94] انظر المصدر نفسه، ص 86 .
[95] انظر المصدر نفسه، ص 43 .

4 – إنّ هناك تشاكلا معنويا رابعا يتجسّد فيما يُطلَق عليه " ثنائية الإنتشار والإنحصار" أو ما في حكم هذه المعاني المتقاربة؛ فالقراءة السيميائية يجب أن تقوم على الإنتشارية؛ فالأرصفة بمعناها المادي والذهني والسمعي والبصري تُفضي إلى الإنتشارية، ولا يُقال إلاّ نحو ذلك في " الدمع" الذي لايجوز له أن يخفى تذرافه على أحد إذا جرى من العين؛ فهو إذا إنتشاري خالص الإنتشارية، وإذا فهذه المعاني الثلاثة الإنتشارية تُجَسِّد تشاكلا معنويا مُرَكَّبا[96].

ثانيا : في المنفى إحترَقَت عَينِي – صَارَ الدَّمعُ بِعَينِي وَطَناً؛

1 – إنّ المنفى يتشاكل مع الوطن على سبيل التنافر أو التباين؛ إذ المنفى مكان للإقامة الجبرية المُتَّسِمة بالحزن و أمّا الوطن فلا .

2 – يُجَسِّد مقوما "عيني" و "بعيني" تشاكلا لفظيا على سبيل التكرار .

3 – يتجسّد في جزأي هته الوحدة القرائية تباين نحوي؛ حيث أنّ التركيبة الأولى إسمية والأخرى فعلية .

4 – يتجسّد في "في المنفى – و إحترقت" تشاكل تلاؤمي؛ حيث إنّ النفي قابل لأن يُحرَق فيه الشخص الذي يُمنى به فكأنه إحتراق، وكأنّ الإحتراق نفي .

5 – يتجسد في "الدمع بعيني" تشاكل تلاؤمي؛ إذ أهمّ مايلائم العين الدمعُ وتذرافه[97].

الوحدة الرابعة : أَينَ الضَّوءُ ؟ شَبَحُ إِمرَأَةٍ ظَلَّ يُنَادِي وَجهِي مِن خَلفِ اللَّيلِ؛

لعلّ أهمّ ما يمكن أإن يُستَخلَص من هذه الوحدة تباين معنوي يَكمُن في زوجي : وجهي وخلف؛ حيث إنّ الوجه هو أمام الشيء، ومُقَدَّمُه، من حيث أنّ مقوم "خلف" لا يكون إلاّ مؤخّرته و عَجُزَه .

الوحدة الخامسة : غَابَ القَمَرُ المُشتَاق – ضَاعَ كِتَابُ العُشَّاق؛

تجد ذلك التشاكل المورفولوجي والنحوي والإيقاعي المُتَجَسِّد في زوجي : غاب و ضاع[98]

الوحدة السادسة : مَهلاً يَاقَدَمَيّ الذَّاوِيَتَين – الدَّربُ أَفَاعٍ وَالرِّحلَةُ زَيف؛

1- قدمي – الدرب : تشاكل على سبيل التلاؤم والتلازم؛ إذ أنّ مما يتلاءم مع القدمين الطريق الذي فيه تمشيان.

[96] أنظر المصدر السابق، ص 43 – 44 .
[97] أنظر المصدر نفسه ، ص 44 – 45 .
[98] أنظر المصدر السابق، ص 47 – 48 – 49.

2 – الدرب أفاع – والرحلة زيف :تشاكل مركب؛ حيث إنّ "الدرب" يتشاكل نحويا مع "الرحلة"، و"أفاع" يتشاكل نحويا أيضا مع "زيف"، كما يتشاكلان مورفولوجيا ومعنويا[99].

الوحدة السابعة : التَّذكِرَةُ الأُولَى تُعبَان – وَالتَّذكِرَةُ الأُخرَى تِمسَاح؛

هناك تشاكل لفظي ودلالي؛ حيث إنّ كلا من التذكرة الأولى والتذكرة اخرى إنما يَدُلّ على الخطر والهلكة[100].

الوحدة الثامنة : فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها – ولنتوقف حتى يتفجّر ماء الفجر من الصخرة؛

فَتُلفي تشاكل كثرة مع كثرة يَتَجَسّد في زوجي : أقدام – تذاكرها : إذ أنّ الأقدام يُرادُ بها الحركة والسعي .

الوحدة العاشرة : يَتَمَلَّكُنِي حُزنُ اليَمَانِيِينَ – يَفضَحُنِي دَمعُهُم؛

فيُلفي مقوما : يتملكني – يفضحني تشاكلا نحويا؛ حيث تبتدئ كلّ وحدة بفعل مضارع مُتَّصِل بياء الإحتياز والتّملّك .

الوحدة التاسعة عشر : يَخرُجُ مِن رَمَادِ الأَمسِ – يَنسِلُ مِن رِمَالِ اليَومِ؛

يتجسّد التشاكل في إتّحاد العناصر النحوية لدى توزيعها على العناصر الألسنية : فعل + حرف جر + إسم نكرة + إسم معرفة، ونفس الشيء بالنسبة للتركيب الثاني، وإلى جانب التشاكل النحوي بين "الأمس" و "اليوم" فكلاهما يحملان بعدا زمنيا؛ إذ "الأمس" و"اليوم" يَدُلان على الزمن، وإن كانا من منظور آخر يُشَكّلان تباينا زمنيا؛ إذ الأمس زمن مضى واليوم زمن حضر، و يُلفي "مرتاض" في نفس المقومين تشاكلا في الإيقاع (ال + أ + مس ، ال + ي + و + م)[101].

و إلى جانب هذه الثنائية التركيبية يُلفي "مرتاض" تركيبة ثالثة : يرقص في جليد الغد، فتغتدي ثلاثتها متشاكلة نحويا و مورفولوجيا، وإيقاعيا، وخبريا، وزمنيا معا[102].

الوحدة التاسعة والعشرين : جَبِينُ النَّهَارِ – فَمُ الشَّمسِ؛

التشاكل السيميائي يتجسّد في زوجي : النهار والشمس؛ حيث إنّ كلا منهما مضيء؛ فالنهار مضيء بفضل الشمس، والشمس مضيئة بفضل وجود النهار[103].

---

[99] أنظر المصدر نفسه، ص 49 – 50 .
[100] أنظر المصدر نفسه، ص 52 .
[101] أنظر المصدرنفسه، ص 64 – 65 .
[102] أنظر المصدر السابق ، ص 66 .
[103] أنظر المصدر نفسه ، ص 73 .

الوحدة السادسة والثلاثين : أَينَ الطَّرِيقُ إِلَى المَاءِ ؟ عَذَّبَنِي عَطَشُ النَّهرِ– عَذَّبَنِي عَطَشُ البَحرِ؛

فتُلفي : الماء – النهر – البحر؛ حيث إنّ كلا من هذه العناصر يُجانِس الآخر بشكل ما في الدلالة على السيولة على الأقل[104] .

وبالولوج إلى المستوى الثاني الذي يرصد التشاكلات تحت زاوية الإحتياز يستوقف القارئ مصطلح "الإحتياز" فماهو ؟ إصطنع الناقد هذا المصطلح كفرع من فروع المشاكلة السيميائية التي إغتدت الآن أصلا ضخما [105]، والإحتياز لغة مرادف للإمتلاك، وأمّا إصطلاحا فيقوم على النزعة الذاتية التي تنطلق من حميم الذات الإفرادية، ثم لاتلبث أن تمتدّ إلى حميم الذات الجماعية[106].

وبذلك يحاول "مرتاض" من خلال قراءته لنص "أشجان يمانية" تَتَبُّع كلّ ما له صلة بياء الإحتياز و ما يقوم مقامهما، إذ يتبين من خلال مدارسته لهذا النص أنّ "الأنا" هي المهيمنة فيه هيمنة مطلقة؛ حيث إنّ كلّ ما عداها يدور من حولها، ولكنها ليست الأنا الأنانية المريضة وإنما هي الأنا الدالة على الذاكرة الجماعية؛ ذات أبعاد دلالية تَضرِب في جملة من الإتجاهات[107].

يُقَسِّم "مرتاض" التشاكل الإحتيازي إلى ثلاثة فروع على أنّ تقسيمه إجرائي كما يُصرّح بذلك؛ لأنّ الأنا وإن جَسَّدت الجماعة فلن تحيد عن إطار الفروع الثلاثة[108] :

أولا : التشاكل الإمتلاكي؛ إذ تحرص الشخصية الشعرية على أن تختار لنفسها كلّ شيء فَتعزيه إليها حتى لا يستحوذ عليه ديّار سواها؛ ومثال ذلك :

أ – إِحتَرَقَت / بِعَينِي [إحترقت / عيني]

صَارَ الدَّمعُ / عَينِي [صار الدمع / بعيني]

فالتشاكل يظلّ قائما حتى بالقراءة العمودية عن طريق الإستبدال الإصطناعي بين المعنمات "Sèmes "، وأما بالقراءة الأفقية فالتشاكل يقتصر على الحالة الثانية؛ وذلك على سبيل التلازم بين العين والدمع وقد سبقت الإشارة إلى ذلك[109].

ب – جُرحُهُم / كَلِمَاتِي؛

---

[104] أنظر المصدر نفسه، ص 89 .
[105] أنظر المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[106] أنظر المصدر نفسه ، ص 86 .
[107] أنظر المصدر نفسه، ص 88 .
[108] أنظر المصدر نفسه ، ص 110 .
[109] أنظر المصدر السابق ، ص 90 – 91.

وَصَوتِي / إستِغَاثَاتُهُم؛

رَكَضَت نَخلَة الجُوعِ فِي لَيلِ / مَنفَايَ .

المعانم المفاتيح هنا : كلماتي – صوتي – منفاي؛ وتشاكلها يَصُبّ في معجم الإمتلاك[110].

ثانيا : التشاكل الأناني؛

وَطَنِي / وَ أَنَا؛

نَسهَرُ نَشكُو ، نَرسُمُ ، نَتَسَاقَى؛

أَرَانِي / وَطَنِي؛

وَ أَرَاهُ / أَنَا؛

مَن / مِنَّا / الوَطَن؛

مَن / مِنَّا / الجُرحُ .

أ – المتشاكلات المجسّدات للأنا الجماعية تتمثّل في : أنا – وأراه .

ب – المتشاكلات المجسّدات للنحن صراحة تتجسّد في : نسهر – نشكو – نرسم – نتساقى – منّا – منّا .

إذ يتدرّج النص من "أنا" الجماعة التي ينتمي إليها ويتحدّث بإسمها، ثمّ ينصرف إلى "نحن" المُجَسِّدة للإنسان والأرض؛ أي الذات والموضوع، ليعود ويُذَوِّبَ "الأنا" في "الهو" في "الأنت" فتستحيل المتعدّدات المُمَزّقة إلى مفرد بمساءلة النص عن هويته، والمساءلة في هذا النسج تجسيد لحيرة مكتومة وخيبة مدفونة[111].

ثالثا: التشاكل المتذاتي؛ من التذاتي وهو الإشتراك في صفة الذات؛ فكأنّ التشاكل المتذاتي هو ذاك الذي يحاول الذوبان في الذات الأخرى؛ فهو إذا يُجَسِّد الخضوع والإستسلام، وقد تواترت المتشاكلات المُجَسِّدة للتذاتية عشرين مرة، بخلاف ما جسّدت الإمتلاك وقد عُدَّت بتسع وعشرين متشاكلا، وأمّا المُجَسِّدة للأنا بلغت ستا وعشرين متشاكلا، وقد إتخذ "مرتاض" درجة تواتر المتشاكلات معيارا لترتيبها الإجرائي[112].

فَيُلفي نماذج من هذه المعانم المتشاكلة تحت زاوية التذاتي؛ بما في ذلك :

---

[110] أنظر المصدر نفسه، ص 95 .

[111] أنظر المصدر نفسه، ص 117 – 118 .

[112] أنظر المصدر السابق، ص 120 – 121.

أ – يَتَمَلَّكُنِي / حُزنُ كُلِّ اليَمَانِيين .
يَفضَحُنِي / دَمعُهُم .
كُلَّما قُلتُ : إنّ هَوَاهُم / سَيَقتُلُنِي .

حيث لا أحد من هذه المعانم قادر على الإستقلال بنفسه؛ إذ تخضَع هذه المتشاكلات لمبدأ النشوء والتطور أو التّدرّج؛ إذ الفاعل الخارجي يَعمَد إلى تسليط الحزن على ذات الشخصية الشعرية، وهي حال تتأوّب المرء، وقد يستطيع إسرارها وقد لا يستطيع[113].

ب– عَذَّبَتنِي / القِطَارَات وهي تُصَافِحُ وَجهِي مُوَدِّعَة .
عَذَّبَتنِي / الشَّوارِع الخَالِيَة .

المتشاكلات هنا : عذّبتني / عذّبتني؛ إذ يخضعان لممارسة خارجية من طرف القطارات / والشوارع؛ واللذين شكلا فاعلين لِما أَلَمّ بهما[114].

هذا ويقول "مرتاض" أنّ الشخصية الشعرية في الأحوال الثلاثة شَكّلت قطبا تدور من حوله العلاقات الخارجية المضطرة إلى الإنتهاء إليها، وإن كانت غير قادرة على الفعل، ما جعل وظيفتها قائمة على التفاعل والإرتضاء[115].

ليستميز "مرتاض" المستوى الثالث للمعالجة الإنزياحية لنص "أشجان يمانية"؛ فالإنزياح مُطَاوِع للإزاحة ؛ وهو آت من أزاح الشيء بمعنى أبعده أو غيّبه؛ هذا لغة، وأمّا إصطلاحا فقد عُني به النقاد العرب القدامى بمفاهيم؛ كالتقديم والتأخير ولإختصاص والحذف وهلمّ جرا، أمّا في ثوبه السيميائي الجديد (الإنزياح) فيكاد يعني لدى السيميائيين واللسانيين المعاصرين؛ بمن فيهم "ريفاتير" و "غريماس" و "جان ديبوا" "J. Dubois"، وغيرهم المروقَ عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة[116]، على أنّ "مرتاض" يُصَرِّح أنّ معالجته وكسائر الإجراءات النقدية لا تَمُسّ كلّ النص المقروء بل ينتقي منها ماشاء لتحليله :

أ– صَارَ الدّمعُ بِعَينِي وَطَنًا؛ يكمن الإنزياح في "وطنا"؛ إذ يَخرُج هذا المعنى عن مألوف إستعمال الأسلوب، فاقتضت جمالية الإيقاع القلب والتحريف ليزدوج عنصرا "وطنا" مع "شجنا"؛

[113] أنظر المصدر نفسه، ص 122 – 123 .
[114] أنظر المصدر نفسه، ص 124 .
[115] أنظر المصدر نفسه، ص 127 .
[116] أنظر المصدر السابق، ص 129 – 130.

هذا الأخير الذي ورد خاتمة الوحدة الشعرية التي سبقت هذه؛ فتأويل الكلام : صارت عيناي وطنا يثوي فيه الدمع[117].

ب – رَكَضَت نَخلَة الجُوعِ فِي لَيلِ مَنفَاي؛ إذ تركض هذه الوحدة الشعرية بحذافيرها في سياق إنزياحي محض :

1- لأنّ النخلة ثابتة في الأرض لاتركض، فيكون الركض هنا من باب الإضطراب والحركة؛

2- لا وجود لنخلة الجوع في النسج الحقيقي إلاّ إذاكانت شحيحة العطاء ويابسة، فإرتباط النخلة قبليا بالركض وبعديا بليل المنفى يُدنيانها من الإنزياح بقدر ما يُبعِدانها عن الإستعمال اللغوي المألوف؛

3- كثيرا مايصطَنع الشعراء والكتّاب الليلَ بمعنى الهمّ واليأس والخوف، وكلّ المعاني الدالة على المعاناة، وهو الحال في "أشجان يمانية"؛ إذ لّما كان المنفى مُفعَما بالأهوال والمعاناة فقد إقتضت العلاقة الكلامية أن يرتبط بما يلائمه في طبيعة هذه القساوة؛ وهو "الليل"[118].

ج- يَانَارَ المَاءِ إقتَرِبِي؛ يكمن الإنزياح في :

1- كيف للماء وهو غير عاقل أن يُنَادى؛

2- ومعنم "إقتربي" لشخص عاقل لكنه وُظّف لغير العاقل؛

3- الجمع بين المعنمين لايلتقان أبدا وهما "الماء" و"النار"؛ فهما متضادان؛ فهو على سبيل الإنزياح التهكمي للغة الشعرية.

إذ لا أحد من هذه المعانم وُضِع في موضعه الحقيقي، والغاية من هذه الإنزياحات كانت من أجل بَثّ رسالة شعرية مُكَثَّفَة التصوير مُشَخَّصَة الدلالة [119].

أمّا عن المستوى الرابع فقد خَصَّصه "مرتاض" للقراءة تحت زاوية الحيز، على أنه وكما سلف الذكر يُؤثِر إصطناع مصطلح "الحيز" على "الفضاء" أو "المكان" لأسباب سلف ذكرها أيضا فلاداعي لتكرارها، إذ الحيز في المجال السيميائي يَتِمّ تأويله في إطار عالَم السِّمة[120].

يتشكّل نص "أشجان يمانية" من تسع لوحات شعرية؛ كلّ واحدة منها تُؤَطِّر لبنية؛ فاللوحة الأولى تُشَكِّل بنية اغترابية؛ والثانية بنية جُرحية؛ والثالثة بنية تلازمية؛ والرابعة بنية عذابية؛

[117] أنظر المصدر نفسه، ص 138 – 139.
[118] أنظر المصدر نفسه، ص 151 – 152.
[119] أنظر المصدر نفسه، ص 165 – 166.
[120] أنظر المصدر السابق ، ص 181.

والخامسة بنية موسمية؛ والسادسة بنية تداخلية؛ والسابعة بنية مكانية مأربية؛ والثامنة بنية زمنية ليلية؛ والتاسعة بنية جنائزية، على أنّ كلّ هته البنى تتقوقع تحت بنية عميقة يُهَيمِن عليها الشقاء والحنين العارم، والنعي على المنفى، ولوم من يهاجر أرض اليمن طمعا في رغد العيش و الجاثم القائم في هذا النص[121].

يُجَسِّد "مرتاض" الحيز السيميائي في نص "أشجان يمانية" في ثلاثة مظاهر :

أولها :تحليل مظاهر من الحيز الجغرافي؛ أو الحيز الوطن؛

ثانيها :تحليل مظاهر من الحيز المنفى؛

ثالثها :تحليل مظاهر من الحيز المُحايد.

أولا : الحيز الوطن؛ وبَينَ عُيُونِ نَخِيلِ الجَنُوبِ وَ كَرَم الشَّمَال يَقُومُ كِتَابُ الهَوَى؛

فكلّ معنم منها يَنضَح بالحيز وَ يَعجّ بالمكان:

1-بين : الحيز في "بين" يعني القرب إن قُرِئ قراءة تفاؤلية، ويعني البعد إن قُرئ قراءة تشاؤمية؛

2- عيون : أُريدَ به صيغة الجمع كمظهر إضافي للدلالة الشبكية للنسج الشعري؛ إذ يُمكْن أن لاينصرف هذا المعنم إلى حيز يَدُلّ على الماء بالضرورة، فيمكن أن ينصرف إلى شكل النخل حين يُغرَس بعضها بإزاء بعض على شكل مستدير شبيه بشكل العين، ويجوز أن يُقرَأ بمعنى الكرم لجودة النخل وكرمه، وإن كان هذا الحيز أدنى مستوى من الضآلة للحيز السيميائي الصرف[122]؛

3- نخيل : يحوي حيزا فيه دلالة من العلاء في إرتفاعها ورحابة الأرض وإمتدادها؛

4-الجنوب : يُجَسِّد حيزا جغرافيا محضا وهو جنوب اليمن؛

5- كرم الشمال : معروف عن اليمن بكثرة كرومه، وإصطناع نخيل الجنوب بجوار كرم الشمال دلالة على حيزية تَرسُم وجها من وجوه هذا الوطن[123].

ثانيا : الحيز المنفى؛ فِي المَنفَى إحتَرَقَت عَينِي شَجَنا؛

فحيز المنفى مناوئ ومعادي لحيّز الوطن؛ إذ يَتَّسِم أَوَّلهما بالشقاء مايُؤَدي إلى إحتراق الشخصية الشعرية[124].

ثالثا : الحيز المحايد؛ شَبَحُ إمرَأَة ظَلَّ يُنَادِي وَجهِي مِن خَلفِ اللّيل؛

---

[121] أنظر المصدر نفسه، ص 186 – 187 – 188.
[122] أنظر المصدر نفسه ، ص 191 – 192 – 193.
[123] أنظر المصدر السابق ، ص 194 – 195.
[124] أنظر المصدر نفسه، ص 207 – 208.

والحيز الأجدر بالتحليل هنا هو "الشبح" لِما له من أبعاد؛ فهو الحيز الموضوع أو المفتاح في هذه الوحدة؛ إذ من المنظور الشعبوي العجائبي فحيز "الأشباح" حيز محظور، وكلّ من إقتحمه أوذي؛ هو حيز مُخَوِّف، لكن في إطار هذا الحيز في هذه الوحدة فلا يرمي إلى ذلك إنما هو حيز هزيل مُني بالأذى وضروب من الأهوال[125].

مُدّي ظِلّك فَوقَ عِظَامِي: هو حيز يستحيل وقوعه لأنه منبثق عن لوحة "نار الماء" التي يستحيل وقوعها أيضا، لكن رغم ذلك تُلفي تشاكُلا تَلاؤُميا بين العظام قبل أن يَمَسَّها الماء والنار التي أبطَلَ مفعولَها الماءُ؛ فكلاهما يَتَّسؤم باليبسان[126].

وفي آخر مستوى يُحاول "مرتاض" قراءة نص "أشجان يمانية" قراءة سيميائية مركّبة إنطلاقا من أربع فرعيات سيميائية متلازمة ومتداخلة هي :

1- الإيقونة "Icône"؛ والتي تعني في أبسط ماتعنيه العلاقة الشبيهة مع العالَم الخارجي،ويقترح "مرتاض" أن يَصطَلِح عليها "المُمَاثِل"؛ فالسمة الحاضرة هي التي تَدُلّ على المظهر الغائب وهو الأهمّ[127].

2- القرينة "Indice"؛ أو الإستدلال أو المؤشِّر، ويصطلح عليه "مرتاض" مصطلح "العَلَمِيّة"[128]؛ فالقرينة بحث عن العِلِّيَّة؛ حيث إنّ الدخان مثلا معلول بعلة النار؛ فالدخان معلول والنار عِلّة؛ فالعلاقة إذا عِلِّيَّة[129].

3- الرمز "Symbole"؛ ويتمثّل في شخص ما أو شيء ما؛ مثلا : هذا حاتم؛ رمزا إلى الكرم.

4-الإشارة "Le signale"؛ أداة للدلالة على الحال؛ قد تكون لغة طبيعية أو غير طبيعية؛ كإشارة الضوء الأحمر التي تُخاطِب سائق السيارة من غير خطاب[130].

وتبعا لتداخل هذه الفرعيات السيميائية وتلازمها يعمد "مرتاض" لإجتراحها في الدراسة مجتمعة، مع العلم أنّ الناقد لم يعمد لهذه الفرعيات السيميائية القائمة على الصورة إلاّ في هذا العمل القرائي، تبعا لطبيعة النصّ الشعري المقروء، والذي كان مفعما بالصور، متذرّعا بِلَون من الكتابة

[125] أنظر المصدر نفسه، ص 224 – 225.
[126] أنظر المصدر نفسه، ص 230 – 231.
[127] أنظر المصدر نفسه، ص 233 – 234.
[128] أنظر المصدر نفسه ، ص 236.
[129] أنظر المصدر نفسه، ص 238.
[130] أنظر المصدر السابق ، ص 241 – 242.

المشهدية، والتي عمدت إلى الصورة حتى تختزن قدرا كبيرا من الغياب، بإعتباره الظّلّ الذي يمتدّ بعيدا إلى أعماق الذات والتاريخ والمعتقدات[131]:

أولا : جُرحُهُم كَلِمَاتِي؛

1-جرحهم : إذا عُدّ معنما في حدّ ذاته فإنه يكون قرينة لإعتداء أو حادث؛ فيُفزَع إلى العِلّة التي كانت وراء وقوع هذا الجُرح، ويقتضي السياق هنا الإنزياح، أمّا وقبل الإنزياح فيُمكِن معاملته من الظاهر كمونيم؛ فلا يُلتَفَت إلى العِلّة، إنما يُنظَر إلى الجُرح من حيث هو مفرز لشيء مماثل له؛ وهو الدم؛ فيُصبِح إذا هو العِلّة الفاعلة؛ فالمُماثَلَة هنا ضمنية لا صريحة؛ إذ يتمّ الإنصراف إلى الجرح وحده لا إلى ما يُفرِزه، ولكن لا جرح بدون دم؛ بذلك يصبحان سمة حاضرة لشيء غائب من جنسها.

2- يكاد معنم "كلماتي" ينهض بالوظيفة التي كانت قطرات الدم تنهض بها لو وقع بها التصريح؛ إذ أنّ معنم "جرحهم" هو الذي أحدث هذا الأثر الدموي؛ والكلام هنا تمثيل وإنزياح في كلماته؛ فإغتدت مماثِلة لِجُرحِهِم المُدمِي[132].

ثانيا : لَيسَ فِي الكُوخِ إلاّ رَوائِحُهُم؛القرينتان هما : "الكوخ" و"روائحهم" :

1- الكوخ : سمة حاضرة ذات علاقة عِلّيّة بشيء غائب هو تدهور الأحوال وإنعدام الأقوات؛ فعلاقتها عِلّيّة؛ إلى جانب عَدِّه رمزا دالاّ على الفقر وسوء الحال.

2- روائحهم : القرينة المُتَحضسِّدة في معنم "روائحهم" تتمحّض للشَّمِّيّة؛ فهو واقع تحت علاقة عِلّيّة تجعله مجرّد سمة حاضرة لعالَم خارجي هو الفاعل والمؤَثِّر؛ وهم أولئك الذين غبروا عن الكوخ، كما لا يستبعد" مرتاض" وقوع الروائح تحت سلطان المُمَاثِل (الإيقونة) الشمية؛ إذ لم تَرِد الروائح مُطلَقة إنما قُيِّدَت بالضمير "هم"؛ أي من أفرزوها فكأنها إياهم وكأنهم إياها، فعلاقة المشابهة والمماثَة مع العالَم الخارجي واردة[133].

ثالثا : المَآذِنُ عَارِيَةٌ تَتَسَوَّل؛

1- معنم "المآذن" ينهض بوظيفة رمزية تعني المسجد ومحيطه؛ فهي رمز للإسلام؛ فهو إذا معنم خاضع تماما لشروط العقد الإجتماعي.

---

[131] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 109.
[132] انظر عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – ص 243 – 244.
[133] انظر المصدر السابق، ص 260 – 261.

2- عارية : فَلِعِلّة يُجَسِّد قرينة؛ إذ لم تتعرّض هذه المآذن للعري-وهنا طبعا نسج إنزياحي- إلاّ لوجود عِلّة خارجية فاعِلة.

وقد إصطنع النص رمزا بيانيا للكلام الذي سبق هذه الوحدة الشعرية هو "صنعاء جائعة"؛ إذ ينشأ عن الجوع العُري؛ وبذلك فإنّ قرينة "المآذن" جاءت ضربا من البيان النسجي لمدينة صنعاء التي تشتهر بكثرة مساجدها؛ وبذا كثرة مآذنها، فأراد النص تغليب الفقر في هذه المدينة- على أنّ الحقيقة أن جلّ سكانها أثرياء موسرون- وتقتيم الصورة الشعرية من وجهة أخرى[134].

❋ تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ :

وعلى غرار الشعر العربي فقد حظيت الرواية العربية بإهتمام الناقد "عبد الملك مرتاض"، إذ قرأ نص رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ عبر مراحل؛ عُدَّت بخمس قراءات متتالية "فكانت القراءة الأولى للإستطلاع، وكانت القراءة الثانية لرصد البنى والأشكال السردية، و التي سمحت بوضع الإطار العام للعمل التحليلي الذي نودّ الإقدام عليه، وكانت الثالثة من أجل تفكيك مُشَكّلات النص السردي على ضوء الرصد الذي كان تَمّ في القراءة الثانية، أمّا القراءة الرابعة فقد خُصِّصت لإستدراك ما يمكن أن تكون القراءات الثلاث السابقة إمّا سهت عنه، وإمّا لم تلحن إلى أهميته، وأمّا القراءة الخامسة والأخيرة فقد كانت الغاية منها هي التحقق والتّثبّت من المادة المُفَكّكة والشواهد النصية المُستَخرَجة والإحصاءات المستنتجة، والتأكد من سلامة السعي الذي اضطلعت به القراءات الأربع السوابق، من أجل صبّها نهائيا في مواطنها التي قُدِّرت لها من الخطة المنهجية العامة لتحليل هذا النص"[135].

والملاحَظ أنّ مقدمات النصوص السردية العربية الحديثة لم تَحظ بما فيه الكفاية للمساءلة والدراسة، وهو ما يُستَشَفّ في دراسة "عبد الملك مرتاض" لرواية "زقاق المدقّ"، وما ذلك إلاّ لغياب المقدمة أصلا في هذه الرواية، وهي سمة إتّصف بها "نجيب محفوظ" في تدبيج رواياته[136].

وبالإستناد إلى المنهج السيميائي عمد "مرتاض" إلى تقسيم النص الروائي إلى بنى سردية، على أنه إستند وبشكل واضح على المنهج الإحصائي، وبخاصة حول تواتر الشخصيات لتحديد الرئيسة

---

134 انظر المصدر نفسه، ص 261.
135 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 22.
136 انظر عبد الرحيم العلام، الفوضى الممكنة- دراسات في السرد العربي الحديث- ص 18.

منها عن الثانوية، ليكشف بذلك عن ضعف تعددية الأصوات على الرغم من تعددية الشخصيات وتفاوت طبقاتها، وإختلاف أهوائها في المتن السردي، لتتضح بذلك هيمنة الصوت الواحد الذي هو صوت السارد نفسه[137].

إذ انفتح الناقد بفرضياته السيميائية "على الواقع العربي الخرافي والشعبي، فانقلب النص الروائي إلى مرايا يتقابل فيها الفنيّ، والواقعي، والعجيب، وقد تداخلت الحدود وتماهت الأشكال،(...) وإذا عدنا إلى الصّيغة التي نُعِتت بها البنية السيميائية في "تحليل الخطاب السرد" وطبيعة المصطلح المستعمل فيها، وجدنا لذلك أسبابا وتبريرات"[138].

فتسلسل البنى السردية لدى "مرتاض" كالتالي :

أولا : البنية الطبقية القهرية؛ يمكن أن تتجسّد البنية الطبقية في هذا النص في جملة من المواقف؛ أو البنى الفرعية؛ أهمها :

1- العداء الطبقي .

2-القهر الإجتماعي والنفسي.

3- الفقر.

فالعلاقة بين البنية القهرية والبنية الطبقية علاقة جدلية؛ إذ القهر ذو علاقة حميمة بالفقر؛ والذي بدوره ذو علاقة حميمة بحبّ التطلع المشروع إلى الثراء، أو النيل مما قَلّ من المال؛ فالبنية القهرية وقوف أمام القدر بضعف ويأس نابع من الفقر المذقع[139].

وما إستهلال الناقد في دراسته بهذه البنية إلاّ لإنضواء السياق التاريخي للرواية على هذه البنية، فالرواية تُعَدّ فضحا للواقع الإجتماعي المتعفّن في ظلّ الإنجليز، وتسلّط البشوات، وهو السياق الذي تنمو فيه بنيتان متعالقتان : فساد المعتقد، وتفشي الخرافات، وهي البنية التي يعشعش فيها الإستغفال، والتعدي على الحرمات، وكأنّ إحتكاك الذّات بالنص لا يقوم على المهادنة، والإستسلام وتوصيل المعنى عبر سبل واضحة بَيِّنة، غير أنّ النص الإبداعي وهو يهمل الإعلام يوغِل دوما في مسافات الغموض والإبهام[140]

وللتوضيح أكثر يخوض الناقد في البنى الفرعية التي سلف ذكرها :

---

[137] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 28 – 29.

[138] حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 60.

[139] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 33 – 34.

[140] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 60- 62.

أ- العداء الطبقي : يتجسد في رغبة الشخصيات الفقيرة المعدمة في الغنى، كما ورد ذلك في مخاطبة شخصية معدمة "زيطة" أحد الشحاذين وقد أعياه أن يُفلِح في أيّ عمل " كان ينبغي إذا أن تولد غنيا!"[141]؛ فزيطة يُعَدّ مُدَبِّر الحيل للشحاذين لينالوا بعض قوتهم التعيس، وهو أشدّ الشخصيات السبعة عشر أحطّها منزلة إجتماعية، على أنّ من الشخصيات من يتطلّع لتذويب الطبقية بمن فيهم شخصية "الحسين"؛ في حديثه مع "عباس الحلو" قائلا :"في بلاد الإنجليز الكلّ سواسية، لافرق بين باشا وإبن زبال"[142]، فتجد أنّ رغبته جامحة لتذويب الطبقية التي يعيشها[143].

على أنّ الشخصية التي تُمَثِّل السّعر الطبقي في تطلّعها العجيب للغنى هي شخصية "حميدة"؛ والتي تُعَدّ من بين الشخصيات الأساسية في هذا النصّ السردي[144]،لتضرِب معها مكارم الأخلاق أطنابها وتهوي في ثلة السفلة، وهو ما شَكّل ضريبة عيشها الرغيد، ولمرتاض حديث حول ذلك سأدرجه فيما سيأتي.

ب- القهر : إذاكانت البنية الطبقية تُمَثِّل في معظم مظاهرها تغالُب الأدنى مع الأعلى فإنّ البنية القهرية تُمَثِّل تغالُبا متكافئا؛ هي غلبة مع مصاحبة الظلم، إذ ورد لفظ القهر زهاء عشرين مرة في هذا النص السردي، وقد تجسّد في القهر النفسي والإجتماعي وغير ذلك، على أنّ البنية القهرية قامت من حول شخصية "حميدة" أساسا كما في البنية الطبقية ؛ فقد شكّلت الباثّ لهذا القهر أكثر من كونها مستقبلة له[145].

ذلك ويمكن أن تُدرَج البنية الطبقية والقهرية في إطار سياسي؛ إذ تعمّد النص السخرية من السياسة؛ كما هو الحال حين أُقيمَت حفلة إنتخابية فظنّها العمّ "كامل" جنازة ميّت إلى أن وَضّح له أحد الفتيان حقيقتها[146]، على أنّ "مرتاض" أبى الخوض في غمار ذلك لأنّ البنية السياسية غير مكتملة النضج في هذا النص[147].

ج- البنية الكدحية : فالفقر يُمَثِّل واحدة من الدعائم التي تنهض عليها البنية السردية بحذافيرها[148].

---

[141] نجيب محفوظ، زقاق المدق، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موفم للنشر، ومؤسسة طاسيلي للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989م، ص 63.
[142] المرجع نفسه، ص 255.
[143] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ص 38 – 39 – 40.
[144] أنظر المصدر نفسه، ص 45 – 46 – 47.
[145] أنظر المصدر السابق، ص 47 وما بعدها.
[146] نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص 148.
[147] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ص 51-52.
[148] أنظر المصدر نفسه، ص 53.

وبالنظر لما آلت إليه الشخصية الأساسية في البنية الطبقية القهرية وهي "حميدة" حين ألقى "عباس الحلو" على وجهها زجاجة شَجّت عظام وجهها وشوّهتها[149]، فالموقف في النص يظلّ أخلاقيا خالصا، على أنّ فلسفة النص تميل أولا وأخيرا إلى الثبات لا إلى التّغير[150].

ثانيا : البنية المعتقداتية؛ فالمعتقد أو الإعتقاد إصطلاحا يحوي في هذا النص ثلاث رؤى :

أ- البنية الدينية : وتتمثل في الإيمان المطلق لله سبحانه وتعالى وإلتزام تعاليم دينه، وتتجلى أساسا في خطبة السيد "رضوان الحسيني" لدى إزماعه على حجّ بيت الله الحرام[151]، والتي إستغرقت صفحات وهو ماعدّه "مرتاض" توقّفا غير إضطراري لمسار السرد[152].

ب- البنية الإعتقادية : "وتتمثل في إعتقاد الشخصيات بالغيب إعتقادا أعمى، وجنوحا للإيمان بالخرافات حرصا على إرضاء الأولياء بزيارة أضرحتهم وإلتماس البركة والعون منهم، والدافع الذي يُفضي إلى الوقوع تحت سلطان هذه البنية إنما هو التطلع إلى التخلّص إمّا من القهر أو الفقر من جهة، أو إكتساب المال من وجهة أخرى"[153]؛ هي إذا أمشاج إعتقادية تترسّب في الذهنية الشعبية[154].

ج- البنية الفولكلورية : كثيرا ما تلتبس بالمعتقدات؛ وتتجسد في تواتر عناصر ذات دلالة فولكلورية؛ كترداد العدد سبعة؛ والذي ارتبط في المعتقدات الشعبية بالطّبّ العامي والسحر، والتعاويذ والأذكار[155].

وكأنّ الناقد بذلك "يحاول استجماع مظاهر الإعتقاد التي تسكن المجتمع المصري من خلال شريحة يُقَدّمها "زقاق المدق" "[156].

ثالثا : البنية الشبقية(الشهوانية)؛ "ربما تكون هي أيضا إمتدادا للبنية القهرية التي ينشأ عنها هذا الكبت الذي يُفضي إلى وجود عُقَد جنسية تتجسّد في التطلّع الزائد إلى لمرأة دون بلوغ شيء منها"[157].

---

[149] أنظر نجيب محفوظ زقاق المدق، ص 286.
[150] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 54- 55 .
[151] أنظر نجيب محفوظ زقاق المدق، ص 274- 278 .
[152] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 65 – 66.
[153] المصدر السابق، ص 34.
[154] أنظر المصدر نفسه، ص 78 .
[155] أنظر المصدر نفسه، ص 94 .
[156] حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 192.
[157] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 35 .

ليُشهَدَ بعد ذلك نوع من التكافؤ في العلاقة بين هذه البنى؛ بحيث لاطغيان للواحدة على الأخرَيين[158].

وبالولوج للتقنيات السردية فيَرسُم "مرتاض" معالِم الشخصية في العمل السردي؛ إذ تقوم الشخصية بوظيفة الشخص دون لأن تكونه، على أنّ الشخصية تختلف عن البطل؛ إذ لا ينهض هذا الأخير بوظيفة الشخص الخارق إلاّ في العمل الملحمي[159].

وبالنظر للبنية السردية الكلاسيكية على غرار نصّ "زقاق المدق" تُشَكِّل الشخصية محور العناصر الأخرى؛ فتقوم بالوظيفة الكلية، على أنّ باقي العناصر تكون مُظاهِرة لها، أو راكضة في سبيلها، وقد حصر "مرتاض" المادة المفكّكة حول الشخصيات في أربع محاور كبرى :

أولا : سيميائية الشخصيات في "زقاق المدق"[160]؛

1-الأسماء : على أنّ "مرتاض" إستوقفته أهمّ الشخصيات في الرواية في محاولة لتحليل دلالة أسمائها، وأنا بدوري حتى لا تتضخّم لدي مادة البحث إكتفيت بشخصية أو شخصيتين :

أ- حميدة : إسم مشتق من الحمد؛ الذي هو الثناء، وحميدة من صيغ المبالغة؛ لطيف الصوت عند التهجي، يشتمل على ثلاثة حروف أساسية متباعدة المخارج : حلقي، وشفوي، لكنّ الشخصية "حميدة" جُرِّدت من هذا الإسم بعد فرارها من الزقاق، ليصبح إسمها "تيتي"[161]الدال على حاضرها المُلَوّث .

ب- عباس الحلو : فلقب "الحلو" يعني الدماثة في الجبلة؛ أي الخِلقة والتسامح في المعاملة .

2- الأسنان(السنوات) : تتخذ الشخصيات ثلاثة درجات من السّن :

أ- الشخصيات ذات الخمسين سنة؛

ب- الشخصيات ذات العشرين سنة وما يقاربها؛

ج- الشخصيات المسكوت عن سنها أصلا[162].

3- تواتر الشخصيات ومراتبها السردية في النص : يعمد "مرتاض" كما سلف الذكر إلى إنتهاج الإحصاء في ترتيب الشخصيات داخل العمل السردي، فتحديد مركزية الشخصية مُتَوَقِّف

---

158 أنظر المصدر نفسه، ص 36 .
159 أنظر المصدر نفسه، ص 125 – 126.
160 أنظر المصدر نفسه، ص 127 .
161 أنظر نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص 215 .
162 أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 128 – 129 – 130.

على درجة الوظيفة التي تُوَكّل إليها في النص السردي، وهي مُرَتّبة كالتالي :1- حميدة، 2- عباس الحلو، 3- فرج إبراهيم، 4- المعلم كرشة، 5- أمّ حميدة، 6- حسين، 7- سليم، 8- علوان، وذلك إلى جانب شخصيات مُكَمِّلة للرواية، وأخرى ذات أدوار عابرة[163].

على أنّ الرؤية الأسلوبية البحتة القائمة على الإحصاء تستشفّ النسبة الأعلى في التواتر لرضوان الحسيني، والذي كان بعيدا كلّ البعد عن الأحداث والوقائع، ولم يظهر إلاّ في لحظات وجيزة، على أنّ مسؤوليته تحمل بعدا توجيهيا كبيرا داخل المجتمع؛ فوعيه ديني محض، بخلاف "حسين كرشة" والذي يحتلّ المرتبة الثانية والذي يتّسم بوعي ليبرالي؛ إذ يحلم بتغيير نمط العيش جاعلا المستعمر الإنجليزي وسيلة للوصول إلى رغد العيش، وحول هذا وذاك تدور الشخصيات الأخرى بغضّ النظر عن أهمية كلّ منها[164].

ثانيا : البناء المورفولوجي للشخصيات؛ شهد هذا النص السردي إيلاعا شديدا برسم الملامح المورفولوجية الخارجية لكلّ الشخصيات حتى ذات الوظائف العرضة، فكأنّ النص إستحال إلى ريشة ترسم وتُدَقّق فلا تُغادِر لونا ولا قامة، ولاوزنا، ولا صوتا، ولا عينين، ولا يدين، ولا شعرا، ولا فما، حتى السنون لها حظّها في الوصف[165].

ثالثا : البناء الداخلي للشخصيات؛ من الشخصيات في هذا العمل السردي من تُناقِض نفسها، ومنها من أُقحِم إقحاما في النص حتى أساء إلى مسار العمل وعَثّر تَدَفُّقَه؛ كشخصية "رضوان الحسيني" بخطبته الطويلة في نهاية الرواية، وأما عن باقي الشخصيات فَتَجِد أنّ البناء الداخلي لشخصية "حميدة" يَتِمّ على العنف والغضب والدعارة وحبّ المال؛ فقد كانت مصابة بأنواع المأساة الفكرية والخلقية والإجتماعية التي لا تتفق مع الأخلاق الإسلامية، كصراخها على أمّها، وممارستها الفساد الخلقي مع "فرج إبراهيم" وكلّ ذلك يدخل ضمن قانون الهدى والضلال، وأمّا طموحها لكسب المال وبأيّ وسيلة كانت، فذلك قانون الرزق[166]، ذلك على الأقلّ حسبما أورده "محمد ذو الكفل" في خِضَمّ دراسته للرواية، وبذلك "تظهر "حميدة" كيانا مُهَيّأً للتشيء والتّبخيس تترقّبه عيون اللذة"[167]، في حين أنّ شخصية "عباس الحلو" فبناؤها الداخلي قائم على

[163] أنظر المصدر نفسه، ص 143 – 144 – 145 .
[164] أنظر إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 95.
[165] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 147 .
[166] أنظر محمد ذو الكفل، النظرة الإسلامية بوصفها خلفية نقدية مقترحة في قراءة الأدب الروائي، ص 908 وما بعدها .
[167] أنظر إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 368.

مبدأ الضعف والفقر والزهد، والذي صار ضحية حبّه المرأة الخائنة[168]، وبالمقابل "فرج إبراهيم" فقد مثّلت شخصيته الشرّ واللؤم والمتاجرة بالأعراض[169].وسأقتصر على هته الشخصيات حتى لا أُطيل.

رابعا : الوظائف السردية للشخصيات؛ على أنني سأقتصر على شخصية "حميدة" بوصفها أكثر الشخصيات خصب وإخصابا، وتأثّرا وتأثيرا؛ إذ وُكّلت إليها جملة من الوظائف السردية أهمها :

1- النهوض بوظيفة الإنفصال عن الماضي؛

2- الدعارة؛

3- التحول[170].

من بين التقنيات السردية إصطناع الضمائر السردية لتوجيه الأشكال السردية، وذلك منوط بعلاقة السارد بالسرد؛ فهو إما أن يكون في وضعية داخلية أو خارجية؛ فالسارد الداخلي يَندَسّ في ثنايا شخصياته فلا يعرف إلاّ قدر ما تعرفه الشخصية، أو أقلّ منها؛ فيكون كالتالي :

{السارد= الشخصية

{السارد(الشخصية

والحالة الأخيرة أكثر شيوعا في الأعمال السردية الحداثية؛ إذ يعمد السارد إلى إصطناع ضمير المتكلم أو المخاطب، أمّا وأن تكون رؤيته من الخلف؛ فيعرف كلّ شيء عن شخصياته فهنا يكون السارد) الشخصية؛ وفي هذه الحالة يصطنع ضمير الغائب غالبا، وهو حال الأعمال السردية التقليدية[171].

فلا يزيح السرد عن ضمائر ثلاث : الغائب والمتكلم والمخاطب؛

1- السرد بضمير الغائب : ويتميز هذا الشكل السردي بكونه يسوق الحَكي نحو الأمام، ولكن إنطلاقا من الماضي.

2-السرد بضمير المتكلم : إذ ينطلق السرد من الحاضر نحو الوراء؛ فينتقل الروائي من المناجاة إلى ضمير الغائب، ولو كان يصطنع ضمير الغائب أصلا لَمّا كان إضطرّ إلى الإنتقال إليه أثناء التوجّ في المناجاة.

---

[168] أنظر محمد ذو الكفل، النظرة الإسلامية بوصفها خلفية نقدية مقترحة في قراءة الأدب الروائي، ص 908.
[169] أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ص 158 وما بعدها .
[170] أنظر المصدر نفسه، ص 173 وما بعدها .
[171] أنظر المصدر السابق، ص 190 وما بعدها .

3- السرد بضمير المخاطب : قد يكون أحدث الأشكال السردية عهدا، ويقوم على إصطناع ضمير المخاطب؛ والذي يقوم مقام "هو" ومقام "أنا" في الوقت ذاته، ولعلّ أشهر من إصطنع هذا الضمير في الرواية الغربية الجديدة "ميشال بيطور" في روايته "التحوير"La modification"[172].

هذا ويورد "مرتاض" فرعيات أخرى من التقنيات السردية التي لاتحيد عمّا سلف؛ كعلاقة السرد بالوصف، ومدى تأثير الوصف في عرقلة مسار السرد، وكذا يُعَرِّج على أزمنة السرد؛ كزمن المخاض؛ وزمن الحكي؛ وزمن القراءة[173].

وإذ لامناص من أن يَشهَد الحدث دوره في إصطناع التقنيات السردية فإنّ "مرتاض" لم تَفُته طبيعة الحدث في هذا النص السردي؛ الذي إصطنع تقنية تأشيرية؛ هي إذا ضرب من الإعلان المبكر لحدث لم يقع، ولكنه واقع لامحالة قريبا؛ وهو ما يُصطَلَح عليه "المؤشّر الحدثي"[174]، وذلك واضح من خلال مسار السرد، إذ ورد أنّ شرطيين مرّا بزيطة و بوشي، حيث قام نفس الشرطيين فيما يأتي بالقبض عليهما متلبِّسين بنهب طقم أسنان ميّت[175].

فمن محاسن هذه التقنية تهييئ القارئ لإستقبال حدث ذي شأن فلا يُصدَم؛ هي إذا ضرب من الإيلاف النفسي، لكن براعة السرد تكمن في أن يَظَلّ القارئ جاهلا لما سيحدث، وهنا نقطة ضعف هذا العمل السردي، فكأنّ بعض هذا ضرب من فرض الوصاية على القارئ ومحاصرته وتوجيهه[176].

ماذا إذا عن البنية السردية ؟ تقوم بنية الحبكة السردية في "زقاق المدق" على رؤية كلاسيكية بسيطة تعتمد على التسلسل المنطقي للزمن؛ هي إذا حبكة متينة الفتل مُحكَمة النسج فلا يحدث شيء إلاّ ويكون معلولا بعلّة؛ كطبيعة منطق العلاقات بين الشخصيات بحيث يقع التدرج بموقف معيّن إلى البلوغ به درجة عالية من التّوتر، وهو شأن يشيع في بناء الأعمال السردية الكلاسيكية، بخلاف ما غدت عليه الرواية الجديدة التي لم تعد تُعنَ كثيرا بهذا الضرب من البناء السردي[177].

من التقنيات السردي في هذا النصّ السردي ما يُصطَلَح عليه بالتمويه الحدثي "بحيث تتسرّع الشخصيات فتنخدع بإصدارها أحكاما حديثة لا تقع أبدا، وإنما تظلّ وَهْمًا لا يتحقق"[178].

---

[172] انظر المصدر نفسه، ص 195 وما بعدها .
[173] انظر المصدر نفسه، ص 199.
[174] انظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[175] انظر نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص 225 – 229.
[176] انظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 204.
[177] انظر المصدر نفسه، ص 205 وما بعدها .
[178] انظر المصدر نفسه، ص 208.

مِمَّا أولِع به نص "زقاق المدق" تقنية المناجاة، حيث أحصى الناقد ما لايَقِلّ عن أربعين تدخّلا مناجاتيا، وإن كان بعضهم يَصطلِح عليه "المونولوج الداخلي"؛ هو إذا تَطَلُّع إلى الحداثة السردية على الرغم من كلاسيكية البناء، فتضمين الخطاب الجُواني داخل الخطاب البراني وتذويب الأول في الثاني يُضفي على السرد بُعدا حداثيا أو سرديا أو نفسيا، ما يُبَيِّن أنّ الرواية العربية إجتهدت ومنذ تاريخها المُبكر في أن تواكب الرواية العالمية في تقنياتها[179].

كثيرا ما تحتفي الأعمال السردية بتقنية الإرتداد؛ هو إذا عودة إلى الماضي؛ إذ يتمّ إرجاع حكاية كان لها أن تَرِد سابقا، وذلك لغايات فنية؛ منها حُبّ المزج بين الحاضر والماضي وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركة المتجددة، فهي إلى جانب قدرتها على تكسير قيود الزمن الرتيبة وتعاقبها على النحو المألوف الثقيل فإنها تُمَكِّن السارد من إختصار الزمن وإختصار الحدث وتركيز الحيّز؛ أي تكثيف السرد عبر هذه العناصر كلّها[180].

تَندَسّ الإشارة في النصّ السردي، فَتُشَكِّل إحدى تقنيات التوصيل الفني فيه بأنواع أدواتها وأضرب مظاهرها؛ كالعين والحاجب والشفتين واليدين، وهو ما تجلى في المسار السردي في علاقة "فرج إبراهيم" مع "حميدة" والتي قامت أصلا على تسخير النظرة الدالة وإصطناع الغمزة المُعَبِّرة[181].

وعلى غرار الشخصيات والأحداث لا بدّ للزمن والمكان أن يتموقعا في إطار التقنيات السردية، وإن كان فصل الزمان عن المكان إلاّ بعدا إجرائيا، إذ كيف لدارس أن يصف مكانا شهيرا كالقاهرة بمعزل عن الزمن، هو إذا زمن الحرب المُدَمِّرة؛ زمن الظلمة، مادفع بنجيب محفوظ لإستخدام الزمن الليلي والذي إبتدأت الرواية به لتنتهي به كذلك، كما جرت معظم أحداثها في الليل[182].

ولَمّا كان النصّ في خِضَمّ الحرب العالمية الثانية لم يكن مفهوم الحيز أو الفضاء قد تَبلور في الأذهان العربية فكان لا مناص من إستخدام المكان الجغرافي لبسط مجريات أحداث الرواية، ولكن رغم ذلك عمد "مرتاض" إلى المراوحة بين المكان لكلّ ماهو جغرافي والحيز لكلّ ماهو غير ذلك في النص، وله ذلك بوصفه قارئا، فماذا عن تنوّع الأمكنة ؟ الملاحظ أنّ النصّ وإنطلاقا من عنوانه لا

[179] أنظر المصدر نفسه، ص 210 وما بعدها .
[180] أنظر المصدر السابق، ص 217 – 219.
[181] أنظر المصدر نفسه، ص 219 .
[182] أنظر المصدر نفسه، ص 238 .

يكاد يبرح "زقاق المدق"، لكنّ ذلك يُعَدّ نوعا من التمويه من باب الشجرة التي تخفي وراءها الغابة، هو إذا زقاق يُجَسّد مدينة القاهرة كلّها كقيمة تاريخية وحضارية وجغرافية وبشرية بجميع طبقاتها الإجتماعية في خضمّ حرب كونية مُدَمِّرة[183].

فزقاق المدق مكان الظُّلمة؛ فلا تتسرب الشمس على شرفاته، منقَضّ نتن، هي إذا سيميائية القذارة تنهض على دلالة الفقر والتخلّف والإنحطاط (ذباب العمّ كامل، ووسخ زيطة)[184].

شخصيات وأحداث وزمان وحيز تتصارع في فَلَك هذا النصّ السردي؛ فالزمن لايرحم والمكان يضيق والشخصية لا ترتضي بسيرة هذا ولا ذاك معا[185].

لم يَسلَم نصّ "نجيب محفوظ" من عيوب سردية أوخِذ عليها، بما في ذلك تدخلات السارد؛ إذ يكون بصدد سرد كان جاريا حول شخصية حميدة : "ومع ذلك أقول حذار! إياك أن تتصورها إمرأة شهوانية تستحوذ عليها شهوة طاغية!"[186].

فيستغرب الناقد؛ كيف يقع روائي ببراعة "نجيب محفوظ" في هذه الهنة بتدخّله المكشوف، كما يَستَشِفّ تدخلات سردية أخرى قد تسيء إلى التشويق، وتستغلّ وقوع الحدث قبل أوانه فَتُجهِضُه؛ كموقف "فرج إبراهيم" مع "حميدة" فكان يمكن أن يُبقي على مسار السرد يمضي على سرّيّته فلا يكشف عن نواياه قبل وقوع الفعل[187].

وإلى جانب التدخلات السردية تُلفي إنعدام الفروق في مستوى اللغة السردية؛ إذ يُفتَرَض في الشخصيات السردية وجود تفاوت بينها إجتماعيا وثقافيا وفكريا، ما ينشأ عنه تفاوت في مستويات اللغة المُتَحَدّث بها، لكنه مُعدَم في هذا النص السردي، إذ تتّسم لغة كلّ الشخصيات بالرُّقي، هي إذا لغة السارد نفسه، بذلك يُذيب كلّ المستويات اللغوية في لغته بتقميصها مستواه[188].

يُلفي الناقد في هذا النص الروائي خصائص أسلوبية؛ كالوصف والتشبيه والتكرار، والتناص المباشر؛ كالإقتباس، وهي سيرة طبيعية لدى كلّ كاتب كبير، إذ لايمكن التنصل من جلده بتأسيس

---

183 أنظر المصدر نفسه، ص 246 – 247 .
184 أنظر المصدر نفسه، ص 256 – 257 .
185 أنظر المصدر نفسه، ص 259 .
186 نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص 258 .
187 أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 221 -222 .
188 أنظر المصدر نفسه، ص 223 – 224.

لغة كاملة جديدة، هذا إلى جانب خصائص سيميائية؛ وهي مواصفات جديدة تَمّ توظيفها في النص توظيفا مقصودا؛ كالروائح والعيون، والوجه، والألوان على إختلافها[189].

أولا : الخصائص الأسلوبية؛

1- الوصف : يُظاهِر الوصفُ السردَ على النمو والتطور، على أنه إذا طغى عليه أساء إلى بناء السرد وأفقده براعته، فتُلفي الوصف في هذا النص السردي يتمحور حول القامات والعيون والوجوه والشفاه والسكنات، فأحصاها الناقد في تسع وعشرين تَدخّلا وصفيا على الأقلّ، فكان لحميدة السّهم المعلى من العناية الوصفية، وبعدها تأتي شخصية "رضوان الحسيني"[190].

2- التكرار : قد يُضطَرّ الكاتب إلى تكرار بعض الألفاظ إمّا لأنه لا يتبحّر في سعة اللغة، أو أنّ طبيعة الموضوع المُعالَج تقتضي تكرار معان بعينها[191]، فيتوقف الناقد لدى ثلاثة مظاهر وُظّفت في النص وإسترعت إنتباهه؛ مثل : "شَعر حميدة"[192]، و"دون النبس بكلمة"[193]، و"ضرب الكفّ بالكف"[194].

3- التشبيه : وقد عمد إليه الناقد لأنه يَسهُل حَصرُه بالمقارنة بالإستعارة والمجاز، فلزوم التشبيه للكتابة الأدبية أخصّ الخصائص الأسلوبية لأيّ إبداع، إذ ألفى النصّ يميل إلى إصطناع التشبيه في كلّ موقف يقتضي تقوية الخطاب وإمداده بالعناصر اللغوية التي تَحسِم الدلالة وتشحنها بالزخم والعنفوان، وطيّ الكلام الطويل في عبارة واحدة، كقول "حسين" لعباس الحلو؛ إذ يتباهى عليه بأنه سيتزه مع فتاة جميلة: "كالقشدة أو الشهد"[195]، لِتَبلُغ حصيلة التشبيهات في هذا النص السردي سبعة وستين تشبيها؛ خمسة وعشرون منها إمّا قالتها "حميدة" أو قيلت فيها[196].

ثانيا : الخصائص السيميائية؛

1- عنوان النص : ينهض عنوان "زقاق المدق" على المكانية بالدرجة الأولى، وهو حال أغلب روايات "نجيب محفوظ" بما في ذلك روايات : "بين القصرين"، و"قصر الشوق"، و"ثرثرة فوق النيل"، على أنه من الواضح أنّ الروائي عمد إلى كتابة النص الروائي قبل تدوين العنوان لأنه من

---

189 أنظر المصدر نفسه، ص 263 – 264.
190 أنظر المصدر نفسه، ص 264 وما بعدها .
191 أنظر المصدر السابق، ص 268 – 269 .
192 نجيب محفوظ، زقاق المدق، ص 27 – 28 – 29.
193 المرجع نفسه، ص 12- 45- 54- 87- 90.
194 المرجع نفسه، ص 78.
195 المرجع نفسه، ص 38.
196 أنظر عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- ص 274- 275- 276.

العسير أن يختار الروائي العنوان قبل كتابة الرواية، إذ لابدّ على العنوان أن يُشَكِّل النصّ الصغير الذي يتعامل مع النص الكبير فَيُهَيّئ له السبيل للمقروئية، ويكشف عمّا أراد الكاتب ان يُبَلِّغه إلى متلقيه[197].

2- التناص المباشر : هو إذا تناص يَتَّضِح فيه المرجع؛ وهو ما إصطلح عليه البلاغيون العرب "الإقتباس"؛ إذ يخضع لعوامل الحفظ ما ينشأ عنه إجترار النصوص المحفوظة، وكدأبه عمد "مرتاض" إلى إحصاء هذه التدخّلات التناصية من أجل التوصّل إلى مدى تعامل النص مع هذه السيميائية، فألفاه وبنحو عجيب يتناص مع القرآن الكريم في نظمه العبقري، وقد أرجع "مرتاض" ذلك لطبيعة الجو الديني الذي كان يعيشه الناص، إذ كان مُفتّشا بوزارة الأوقاف[198].

3- الروائح : للرائحة دلالة تفصيلية داخلية هي التي تمنحها وظيفة سيميائية؛ فهي إيقونة شمية، إذ طغت في النص الروائي الروائح النتنة على الروائح العطرة، وذلك راجع لتعاسة البيئة التي تركض فيها الأحداث السردية، وقد وُظِّفت الروائح بنوعيها للدلالة على طبيعة الشخصية والحال والمكان[199].

4- العيون : للعيون دلالة سيميائية قد تفوق دلالة الحركات، فنظرة واحدة قد تُغني عن الخُطَب الطويلة، ويشهد هذا النص السردي تواترا مثيرا للعيون، فَوُظِّفت في أكثر من مائتين وستين موقفا[200].

5- الوجه وملامحه : الوجه ذو خصوصية سيميائية عجيبة؛ إذ يتحكم في كلّ ملامحه بما في ذلك العيون، فتفيد سيميائية الوجه في بناء الشخصية داخليا ومورفولوجيا، فالبياض والإشراق والتّورّد دلالة على الوداعة والبشاشة والحِلم، فيتشاكل البياض مع النور فيُشَكّلان إيزوطوبية مظهرية تعكس الرغبة في إشباع النص بالجمال، في حين أنّ السواد والإصفرار دلالة على التّجهّم والصرامة والإرتباك، فالظلام يتشاكل مع السواد، فيُجَسِّدان تشاكلا معنويا، وهما يتشاكلان مع الحدث الليلي الذي ركّز النصّ عليه بشكل ملحوظ، إذ سيطر على بنائه سيطرة تامة؛ ما جعل الصوت يحلّ محلّ النظر[201].

---

[197] أنظر المصدر نفسه، ص 276- 277.
[198] أنظر المصدر السابق، ص 278 -279- 280.
[199] أنظر المصدر نفسه، ص 281 ومابعدها.
[200] أنظر المصدر نفسه، ص 285 .
[201] أنظر المصدر نفسه، ص 289 وما بعدها .

6- الصوت : يُلِحّ هذا النص السردي على نبرات أصوات الشخصيات، ووصف الحبال الصوتية، وتخصيص الصوت بالغلظ أو اللطف والرّقّة[202].

على أنّ خصائص الوجه والنظر والصوت لم يَرِد ذكرها غالبا إلاّ تمهيدا لبناء حوار جار بين الشخصية وأخرى[203].

7- الألوان : أضحى كلّ لون يرمز إلى سيميائية بعينها؛ إذ تتّسم الألوان في هذا النص السردي بالتنوع والتكرار، على أنّ ما يحتلّ الصدارة منها : الأسود وما يتفرع منه؛ والذي يُمَثّل غالبا التشاؤم والشّر والذّم والتّهجين، أو الأمور غير المشروعة أو الملعونة، وأمّا اللون الآخر فيتمثل في الأبيض وما يتفرّع منه أيضا؛ والذي يُجَسِّد التفاؤل والخير والمدح والمشروعية، وكلّ الأشياء الميمونة والمباركة[204].

بذلك كلّه تلفي أنّ الناقد عمد في دراسته لرواية "زقاق المدق" إلى المعالجة أكثر من التحليل، إذ كان يتعمّد مساءلة البنى السردية في لون من التشقيق والفتق، وصولا إلى كشفها كلّها وتقصّيها إلى أبعد الحدود،من أجل تقديم مادة معرفية، يكون السرد حاملها الأوّل،لذلك إقترنت المعالجة بالتفكيك؛ كآلية لفرز العناصر وفحصها، لتتدخّل بعدها السيميائية لنشرها إلى مجال السياق عبر طاقات الرمز والعلامة، كما أنّ المعالجة تُضطَرّ في أحايين كثيرة إلى لغة الجرد والتسجيل والإحصاء باستخدام الجداول، تعود لفحص العناصر بحسب إنتمائها البنيوي، فتجدها تقف عند حدود الشوارع، والأحياء، والدكاكين، والمقاهي؛ وهي أحياز تأخذ مجال المكان الجغرافي، فتبقى المعالجة في حدود التقديم الواقعي للكائن، وتحاول الكشف عن علاقاته وتقاطعاته بشيء من التعرف الفاحص والدقيق لمكونات النص، فهي تقوم إلى جانب النّص المقروء ويجنح بها التركيب السيميائي إلى شيء من التأويل، وذلك ما لا يُلفى في دراسة الناقد لحكاية "حمال بغداد" كما سلف الذكر، فالتحليل تعويم للنصّ المقروء لا تجاور معه، وقراءة نصّ التحليل أكثر لذّة ومتعة من قراءة نصّ المعالجة[205]، هذا على الأقل حسب رأي الدارس "حبيب مونسي".

وإذ لاتتراح أيّ قراءة أدبية عن التأويلية؛ أو الهرمينوطيقا فإنّ "عبد الملك مرتاض" عمد إلى الدمج بين مختلف الإجراءات النقدية، بما في ذلك ما أدرجه في تحليله للمعلقات السبع، إذ تناول

---

[202] أنظر المصدر نفسه، ص 293 .
[203] أنظر المصدر نفسه، ص 295 .
[204] أنظر المصدر السابق، ص 298 وما بعدها .
[205] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 192- 193.

نصوصها ضمن الإجراء الأنثروبولوجي والإجراء السيميائي، إنطلاقا من كون أنّ ذلك لا يحيد قيد أنملة عن مُضطَرب التأويلية؛ فلا يمكن المروق من حيزها المُمتَد، وفضائها المفتوح[206].

السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها-

قد يتبادر إلى الذهن كيف أنّ النقاد المعاصرين أضحوا يميلون لتحليل النصوص القديمة والتقليدية على حساب النصوص الحداثية ؟ فالنصّ الشعري الجاهلي على وجه الخصوص "نصّ يخترق الزمن ليعيش في اللازمان، وأصالته نابعة من تفتّحه على كلّ قراءة جادّة تحاول أن تتعامل مع خطابه الشعري بأدوات فيها من الجدّة والأصالة، لتفُكّ شفراته دون السقوط في المعيارية، وإنّما تعمل من أجل طرح السؤال لتنبثق منه أسئلة متعددة[207]،وبذلك يرى النقاد أنّ النصوص القديمة تُطاوع القراءة وآلياتها الحديثة أكثر مما يفعل النص الحداثي، فيجدون أنّ عطائية القراءة مع النص الأول أغنى وأمتع، وهو ما يرتئيه "عبد الملك مرتاض" فراح يُفجر حدود النصوص القديمة ويفتح آفاقها على تجارب معرفية جديدة[208].

والسؤال الآن : أين تُدرَج الأنثروبولوجية أوعلم الأناسة ؟ يقول "مرتاض" أنّ بعضا من المتحذلقين من أدرجه كفرع من علم الإجتماع، فكيف له ذلك وقد عني بمعرفة الإنسان في أصوله العرقية، وتاريخه الحضاري، وعلاقته بالعلم الخارجي، والإيغال في معتقداته وعاداته وتقاليده، وكلّ علاقاته بالطبيعة والكون، فتراه ينصرف إلى الدين والأسطورة وإلى السحر والسياسة، وعلاقات القربى بين الناس، فيشمل الجذور الأولى للإنسان وحياته البدائية، على حين أنّ علم الإجتماع مجرّد نقطة من هذا المحيط العُباب الذي لا ساحل له، فلا يُعنى إلاّ بجملة من الظواهر التي تظهر في مجتمع ما لتختفي ربما بعد ذلك أو لتستمرّ إلى حين، كظاهرة الطلاق أو المخدرات أو الجريمة في مدينة من المدن أو بلد ما، فكأنه يتسلط على وصف ما هو كائن[209].

هي إذا محاولة "مرتاض" في المزاوجة بين الأنثروبولوجية والسيميائية لدى التعرض للنص والمزاوجة بين المعلومات التاريخية، وإفتراض الفروض لدى غياب النص، وحين التعرض للحياة العامة لدى العرب قبل الإسلام، وهذه المزاوجة ليست أمرا مستهجنا في مسار علم المنهجة، فترى

---

[206] انظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها- منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص 2 .

[207] انظر محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 10.

[208] انظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 172.

[209] انظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها- ص 2 .

بعضا من الدارسين الغربيين؛ ومنهم "كلود ليفي ستراوس" يزاوج بين الأنثروبولوجية والبنيوية، و"غولدمان" الذي زاوج هو الآخر بين البنيوية والإجتماعية، ويورد "مرتاض" أنما عمد إلى هذه المزاوجة ليس من باب الرغبة العارمة، وإنما في إعتقاده أنّ الموقف الأنثروبولوجي في تأويل الظاهرة الشعرية القديمة هو تأويل لمنابت هذا الشّعر، وقدرة على الكشف عن منابعه،وكما هو مألوف فمرتاض يُشيد بقراءته وينسب إلى نفسه الأسبقية في مثل هذه المزاوجة المنهجية[210].

وحتى لاَ أتيهَ بين مدّ وجزر الأنثروبولوجيا سأكتفي بهذا القدر من التوضيحات التي أوردها "مرتاض"، على أنني سأُدرِج ما سيأتي حول أهمّ نقاط السيميائية التي جاء بها في تحليله.

فَعَن جمالية الحيز في المعلقات، فيرى "مرتاض" أنّ للحيز شأنا مكينا في أخيلة قدماء الشعر العربي، فالشعر الجاهلي بعامة والمعلقات بخاصة تعجّ بذكر الأحياز عجيجا وتلهج بسردها لهجا، ولعلّ أشهر بيت في الأدب العربي على وجه الإطلاق وهو لإمرئ القيس:[211]

قِفَا نَبــكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَ مَنزِلِ *** بِسِقطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَــلِ

فهو بيت شعري قائم نسجُه على ذكر الأمكنة، فالشاعر العربي القديم لم يَكُن يَحِيد عن حيز المكان الذي يَحِنّ إليه ويبكي عليه، ويتلذّذ بترداده لا لشيء إلاّ لأنه موطن الحبيبة، فتراه يُموقِعه جغرافيا بشكل دقيق قدر حُبِّه لمحبوبته، فبلغ عدد هذه الأمكنة في المعلقات زهاء ثلاثة ومائة موزعة خمسة وعشرين حيزا في معلقة إمرئ القيس، وثلاثة وعشرين في معلّقة الحارث بن حلزة، وسبعة عشر لدى لبيد، وإثنتي عشر لدى زهير، وعشرة لدى عنترة وعمرو بن كلثوم، بينما لم يَرِد في مُعَلّقَة طرفة إلاّ أربعة أحياز[212].

فيلفي "مرتاض" الحيّزَ في المعلقات السبع أقساما منها :

أولا : الحيز المائي؛ هو حيز يضطرب في الماء ويُحيل عليه، إذ كلِفت معلقة "إمرئ القيس" بذكر الأحياز المائية، كما يُلاحَظ في بعض من المجازات التالية :

* عَلَى قَــطَنٍ بِالشَّيــمِ أَيمَنَ صَوبِــه*

فَقطن هو جبل والشيم النظر إلى البرق، في حين أنّ صوبه هو مطره الذي يصيب الأرض منه[213].

---

[210] أنظر المصدر نفسه، ص 2.

[211] أنظر أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 1987م، ص 11.

[212] أنظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميانية انثروبولوجية لنصوصها- ص 4 .

[213] أنظر بن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 67.

وكذا تُلفي : * فَأَضـــحَى يَسُحُّ المَاءَ حَولَ كُتَيــفَةٍ *

بمعنى أنّ السحاب أضحى يَصُبّ الماء حول كُتَيفة؛ وهي إسم أرض[214].

لِيَقِف "مرتاض" على نموذج واحد كذلك لدى "لبيد" حول الحيز المائي :

وَجَلاَ السُّيُــولُ عَنِ الطُّلُــولِ كَأَنَّهَا *** زُبُرٌ تَجِدُ مُتُونَــهَا أَقلامُــهَا

أي جلت السيولُ الترابَ عن الطلول؛ أي آثار الدار؛ بمعنى كشفته[215].

ثانيا : الحيّز الخصيب؛ هو حيز لا يختلف عن الحيز المائي، فكلاهما عِلّة في الأخر، وإفراد الحيز الخصيب بالذكر هو من باب التفصيل والتجزيء، ومن ذلك ما جاء في معلّقة زهير بن أبي سلمى:

بِهَا العَيــنُ والآرَامُ يَمشِينَ خِلفَةً *** وَأَطلاؤُهَا يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثَــمِ

فالعين هو البقر، واحدها أعين، وقيل ذلك لها لكبر أعينها، والآرام هي الظباء، أمّا أطلاؤها فهي أولادها يمشون فوجا فوجا، وينهضن من كلّ مُقام[216].

وقد تناول "لبيد" هو الآخر في بيت شعري الأبقار بالحديث، على أنّ أبقار "لبيد" لا تبرح مُحتَضِنة أطلاءها، على خلاف أبقار "زهير" التي تخلّت عن الحضن وسمحت لأطلائها بأن تسرح في هذا الخصب الكريم، بذلك يتجلى تَفَرُّد المعلقات على مستوى المعالجة والطرح لا على مستوى القضية والمضمون[217].

ودائما في خضمّ الحيز الخصيب يلفي الناقد بيتا لعنترة؛ يقول فيه :

سَحَّــا وَ تَسكَابًــا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ *** يَجــرِي عَلَيهَا المَاءُ لَم يَتَصَــرَّمِ

بمعنى فصبّا وسكبا فكلّ عشية يجري عليها الماء لم ينقطع[218].

وإذ ينصرف الحديث عن نظام النسج اللغوي في المعلقات، فلا فرار من الحديث عن الأسلوبية بوصفها الإجراء الذي يَضبِط سطح النظام النسجي للكلام، إمّا في نصّ من النصوص، أو مجموعة من النصوص التي تُشَكِّل أدبا بِرُمَّته في عصر من العصور، وإن كان "مرتاض" يمتاز بمرونة إجراءاته النقدية؛ فلا يلتزم حرفيا بما ينطوي عليه منهج ما،وهو ما أكسبه صفة الناقد الحاذق، إذ في تحليله الأسلوبي للمعلقات السبع يعمد لملاحظة الإسم والفعل، وعلاقة أحدهما بالآخر، وتوظيف بعضهما

---

[214] أنظر المرجع نفسه، ص 68 .
[215] أنظر المرجع نفسه، ص 159- 160 .
[216] أنظر المرجع السابق، ص 127- 128 .
[217] أنظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها- ص 4 .
[218] إبن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 221 .

بإزاء بعض نسجا أسلوبيا لا نحويا، وكذا ملاحظة النداء والإستفهام، والقَسَم والتشبيه، ثمّ يتوقف لدى ما يتوخاه يُمَثِّل نسجا للنص أو النصوص، ويُجَسِّد رُوحَه جميعا[219].

فما يفضي إليه النسج اللغوي في المعلقات السبع هو عذرية اللغة ووحشية النسج؛ هي إذا السليقة العذراء التي لا تحيدُ عن معنى الطبيعة الأولى، هذا وإزاء الإحصاء الذي أجراه الناقد حول نسبة إعتماد المعلقات على الإسم أو الفعل، فيرتئي أنّ النص الشعري يُهَيمِن عليه النظام الإسمي لدى عامة المعلّقاتيين، إلاّ لدى "زهير"؛ الذي يَغلُب لديه النظام الفعلي[220].

لِيُدرِج الناقد فصلا عن الناصية والتناصية في المعلقات، فالتناص حسب الناقد لا يعدو كونه إصطلاحا عُرِف عند العرب القدامى بالسرقات الأدبية، وهي الهنة التي لا يسلم منها أيّ كاتب أو شاعر[221]، فيذكر أنّ ما أثار إنتباهه في هذه النصوص الشعرية من مواقف متشاكلة على المستوى المضموني، وألفاظا متشاكلة أو مُكَرَّرة على المستوى الشكلي، فلاحظ نسوجا تعبيرية متشاكلة ومتماثلة، على أنه من الواضح أنّ المؤَثِّر من المعلقاتيين هو السابق في الإبداع والمتأثِّر هو اللاحق، ذلك هو قانون الزمن وناموس الإبداع، ذلك لأنّ المعلقاتيين كانوا متعاصرين جميعا، فكانوا يُشَكِّلون مدرسة شعرية واحدة، ومن بين مظاهر التناص يُلفي :

قول عنترة:[222]

يَادَارَ عَبــلَةَ بالجِــوَاءِ تَكَلَّمِي *** وَعِــمِي صَبَاحًا دَارَ عَبــلَةَ وَاسلَمِي

مع قول زهير بن أبي سلمى :[223]

* أَلاَ أَنعِــم صَبَاحًــا أَيُّهَا الرَّبــعُ وَاسلَمِ *

فتسترعي إذ ذاك جملة من الظواهر التناصية في نصوص المعلقات إنتباهَ الناقد فتُلفيه يُعَدِّدُها فيما يلي :

المستوى الأول : التناص اللفظي؛ هو إذا ورود ألفاظ لدى ناصّين مختلفين، "وتتجلى شواهده في يسر ودون عناء"[224]، وما ذلك لقصور في المخزون اللغوي لدى هؤلاء، وإنما لإنضواء المعلقاتيين من حول مسائل متقاربة، إذ كانوا يعيشون في بيئة واحدة متشابهة، وفي عصر واحد لم

---

219 أنظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها- ص 6 .
220 أنظر المصدر السابق، ص 6 .
221 أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 194.
222 إبن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 211 .
223 المرجع نفسه، ص 129 .
224 أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 196.

يتجاوز قرنا واحدا قيلت فيه هذه الروائع السبع التي ظلّت نموذجا رفيعا تحتذيه الشعراء طوال عمر الأدب العربي إلى الآن[225].

المستوى الثاني : التناص المضموني؛ والذي قد يتوسع إلى التناص النسجي أيضا؛ كالتناص حول العين والآرام، وكذا الوقوف على الديار والرسوم والبكاء، والحيرة، وكذا التناص في كون أنّ الشاعر في وجه من الأرض وحبيبته في وجه آخر منها، وكذا الإرتحال وملاحقة الموت للإنسان، وكذا حول الشجاعة والإقدام في ساحة الوغى[226].

المستوى الثالث : التناص النسجي؛ والذي يتعدى حدود الإستلهام والإستيحاء إلى ما يمكن الإصطلاح عليه بالتناسخ؛ بحيث تُحِسّ بأنّ الآخر يَنسُجُ على منوال الأول؛ فلم يجتزئ باستلهام فكرته ولكنه جاوزها إلى محاكاة النسج، والإقتباس من الكلام ومُنَاصَّة الخطاب، وذلك قد يَمثُل في التناص المضموني؛ حيث تُحِسّ أطوارا بتقارب المسافة بين المضمونين إلى حدّ غياب الفروق وإختفاء الإختلاف؛ بما في ذلك قول عنترة:[227]

يَادَارَ عَبلَـــةَ بِالجِوَاءِ تَكَـــلَّمِي *** وَعِمِـــي صَبَاحًا دَارَ عَبلَـــةَ وَاسلَمِي

وقول زهير :[228]

فَلَمّا عَرَفـــتُ الدَّارَ قُلتُ لِرَبعِهَا *** أَلاَ أَنعِـــم صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبعُ وَاسلَمِ

المستوى الرابع : التناص الذاتي؛ هو إذا تكرار يحدث لدى ناصّ واحد عبر قصيدته أو قصائده؛ من حيث يشعر أو لا يشعر، فيغدو ذلك من الإحترافية النسجية؛ إذ يتكوّن لدى الشاعر ما يُشبه الأسلوب الذي يلازمه فلا يُزَايِلُه، حيث تستعيد كتابة المبدع بعض ظواهرها بشكل ملفت للنظر[229]، ومن المعلقاتيين تُلفي "إمرأ القيس" أكثَرَهُم إصطناعا لهذا التناص، وذلك بخمس تناصات، ثمّ لدى "لبيد" و"عنترة"و"الحارث"، أمّا "عمرو بن كلثوم" فَيُمكِن عَدُّ إستعماله ضميري "أنا" و"نحن" ضربا من التناص الذاتي في أدنى صوره[230].

فَتُلفي "إمرأ القيس" يقول :[231]

فَيَالَـــكَ مِن لَيـــلٍ كَأَنّ نُجُومَـــهُ *** بِكُلِّ مُغَـــارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُـــلِ

---

[225] أنظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها- ص 7 .
[226] أنظر المصدر السابق، ص 8 .
[227] إبن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 211 .
[228] المرجع نفسه، ص 129.
[229] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 196.
[230] أنظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها- ص 8.
[231] إبن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 52 .

ليتناصّ مع ذاته في غير موضع فيقول :

كَأَنّ الثُّرَيّا عُلّــقَت فِي مَصــامِّهَا *** بِأَمــرَاسِ كَتّــانٍ إِلَى صُمِّ جَندَلِ

أي كأنّ النجوم عُلّقَت بأمراس؛أي بحبال من كتّان إلى الحجارة[232].

وإذ لا مناص من الحديث عن الإيقاع في النص الشعري، فَيُصَرِّح "مرتاض" أنه لا يريد لمفهوم الإيقاع إلى الميزان العروضي بالمعنى التقني للإصطلاح الخليلي، فالعروض تلتمس الميزان الدقيق لأنه ينهض على تقدير زمني شديد الصرامة، فكأنّ العروض تعني وقبل كلّ شيء حساب الزمن ودقته وصرامته، مثلُها مثلُ الموسيقى في تحديد أنغامها، وضبط ألحانها بالميزان الصوتي الدقيق، وهو ما لم يَرمِ إليه الناقد في تحليله؛ إذ عمد بمفهوم الإيقاع إلى مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، ومتشاكلة متماثلة، ومتضافرة متفاعلة، تتشكّل داخل منظومة كلامية لِتُجَسِّد عبر نظام صوتي ذاتي ينشأ عن تلقائيات النسج بالسّمات اللفظية، نظاما إيقاعيا يَقَع وسطا بين دقّة العروض في ميزانها وتساهُل النثر في فوضاه، على أنّ وظيفة الإيقاع غالبا ما تكون جمالية أوّلا ثمّ دلاليا آخرا[233].

أولا : أثر الحميمية في تشكيل الإيقاع الداخلي؛ وإن كان الإيقاع الداخلي لا ينفصل عن الخارجي؛ لأنّ أحدهما لا يكون إلاّ بوجود الآخر، ففصلهما لا يتعدى كونه إجراءً لتيسير الفهم لدى القارئ، هذا على الأقلّ حسب ما ذكره "عبد الملك مرتاض".إذ لا يقف الناقد في هذا الضرب من الإيقاع على ما يُطلَق عليه العَروض؛ أي الرّوي في حال، والقافية في حال أخرى وحسب، وإنما يعمد كذلك إلى الواجهة الخلفية للإيقاع؛ أي قراءة الإيقاع بشكل لم يَدُر بِخَلَد الشاعر، فيلفي مثلا"إمرأ القيس" يصطنع الإيقاع الخرجي الوطيء الصوت (الرويّ المكسور)؛ ففي قوله :[234]

قِفَا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنــزِلِ *** بِسِقطِ اللّــوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

تُلفي نظاما إيقاعيا متماسكا تتراكب أنغامه من أصوات وطيئة من مخفوظات متلاحقة، إذ يأتي الصوت الأول كإعلان عن الهوية الإيقاعية للصوت الأخير فيه؛ بذلك تقوم جمالية هذا النظام الصوتي على حميمية المضمون، ما أفضى إلى نظام التركيب الإيقاعي الداخلي؛ الذي هو بمثابة الخَزّان الجمالي للإيقاع الخارجي؛ بوصفه يرمي إلى العناصر الصوتية أو السمات اللفظية التي تأتلف

---

[232] المرجع نفسه، ص 53 .

[233] انظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها- ص 9 .

[234] إبن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 11.

منها الوحدة الشعرية (البيت)؛ والتي تُشكّل في ذاتها مع صنوتها هيئة النص الشعري المطروح للقراءة بحذافيره[235].

ثانيا : ضجيجية الإيقاع؛ تتّسِمُ رويّات معلقات كلٍّ من "إمرئ القيس" و"طرفة بن العبد" و"عنترة" بالحميمية؛ إذ عمدت إلى الصوت المكسور، وإن كان "زهير" قد ذهب إلى ذلك فإنه خرج عن الحميمية، ودخل في ضجيجية الإيقاع للدلالة على إحتجاجه، وغضبه، وتحفُّزه، وإستعلائه، فلم يَعمَد إلى بحر الطويل وحسب كما ذهب إليه مَن سبق ذكرُهُم، فتراه يتنوع من كامل ووافر ومديد، وإن كان البحر الطويل لا يعني هدوء النفس، وقد جاء "لبيد" بمثل هذا الإيقاع الضجيجي؛ فيقول :

فَعَــلاَ فُرُوعُ الأَيهقَــانِ وأَطفَــلَت *** بِالجَهلَتَينِ ظِبَــاؤُهَــا وَنَعَامُــهَا

بمعنى إرتفع السَّيلُ فروعَ الأيهقان، وأفرَخَت النعام والظباء[236]، فلو قال الشاعر "بالجهلتين الظباء والنعام" لما إستقامَ الإيقاع، فالعَروضيون لا يُلقُون بالا إلى هذه الهء، وإن كان الجمال كامنا فيها؛ بإرتباطها مع سابقتها، وهنا تظهر العُذرية الشعرية لدى "لبيد"، كما أنّ الهاء نحويا ليست مجرّد ضمير عائد، وإنما هي هاء تقرير، وتنبيه، وإشباع للصوت، وإثراء للنظم الشعري، بذلك أدّت "لبيد" ضجيجا إيقاعيا مَكّنَه من إطراب الأسماع[237].

نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن-

شَغَل نظام الخطاب القرآني إهتمامَ الناقد "عبد الملك مرتاض" إلى حدّ تأليفه كتابا يحمل هذا العنوان، إذ كثرا ما يترلق مفسرو السور القرآنية إلى أسباب الترول، والناسخ والمنسوخ، والأحكام، وتأويل المسائل الغيبية وسوائها، كما قد يترلقون إلى المسائل النحوية بمعناها التقليدي، كما جاء ذلك "أبو حيان التوحيدي" في تفسيره "البحر المحيط"؛ هي إذا مسائل لم تُطفئ عطش "عبد الملك مرتاض"، و لم تَشفِ غَلِيلَه وظمأه المعرفي، إذ أسرار الإعجاز القرآني تكمن في الطرائق النسجية البديعة التي يُنَوِّع القرآنُ إصطناعَها من سورة إلى أخرى[238]، فكيف السبيل إلى ذلك ؟

إنّ القرآن بوصفه ظاهررة أسلوبية بديعة فإنّ تحليلها لا يتمّ إلاّ بتناول أساليبها، ولا يكون ذلك إلاّ للمحلّل الأسلوبي الذي يضعها في بوتقة ذوقه المصقول سعيا إلى تحليلها، وهنا يكمن مجال

---

[235] انظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها- ص 9 .
[236] إبن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ص 158.
[237] انظر موقع إتحاد الكتاب العرب، عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها- ص 9 .
[238] انظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 15- 16.

المسألة الإعجازية حتى وإن لم يُعلِن عنها إعلانا، لكنّ السؤال الآن: هل القرآن بنية أسلوبية واحدة، أو بنى أسلوبية ؟ يرى "مرتاض" أنه في معظمه ذو بنية أسلوبية واحدة مُتَفَرِّدة لكنها تتفرع إلى طائفة من البنى الأسلوبية التي تستميز كلّ سورةٍ على حِدَة، ولا أدَلّ على ذلك من كون القرآن النازل بمكة يُهَيمِن عليه الإيقاع الساحر، والنظم الباهر، والنسج المذهل، والبيان المُعجِز؛ وَكلّ ذلك يدخل في مَصَفّ الإقناع والإبلاغ والإعجاز والتحدي، على حين أنّ القرآن النازل بالمدينة غايته تشريعية وتوجيهية في الغالب؛ ما تطلّب طول الآيات وتباعد الإيقاعات[239]، هذا إذا هو مسعىً نحاه الناقد عبر مقاربات سيميائية مركّبة في محاولة لحلّ شفرات القرآن الكريم، وبالخصوص سورة الرحمن، إذ حاول عبر مستويات سِتة الإفادة من الإجراءات السيميائية؛ مستهلا ذلك بمعالجة المسألة التأويلية، ليُعَرِّج إلى الزمن القرآني، ثمّ تناول في مستوى ثالث الحيّز عبر أقسامه الثلاثة : الإلاهي والروحي والكوني، ثمّ في مستوى رابع حاول فكّ بعض الرموز السيميائية في قراءة هذه اللغة تحت زاوية التشاكل والتباين، مستندا إلى إصطلاحي الإنتشار والإنحصار، على أنّ "مرتاض" لم يكن مسعاه إستقراء لغة القرآن عبر سورة الرحمن، وإنما رسمُ طريق وترسيخُ منهج أمام القارئ، ليقومَ المستوى الخامس على نظام النسج في القرآن، لِيَختِمَ مستويات التحليل بمستوى سادس مُحَلِّلا فيه إيقاع هذه السورة الكريمة[240].

على أنّ ما نهجه الناقد على النصّ القرآني قائم أساسا على التفسير والتأويل، وهو منهج قد لا يَصدُق بالضرورة على النص الأدبي الدنيوي؛ إذ لكلّ نصٍّ خصائصه الفنية، وجمالَه النسجي، وبنيته الأسلوبية، فالمنهج ليس إلاّ أداة للقراءة، وهذه الأداة يجب أن تتغير تِبَعا لِتَغَيُّر النص[241].

فأوّل سؤال تأويلي مُتَجَسِّدٌ حول عنوان السورة نفسه : لماذا سورة الرحمن ؟ فعنوان "الرحمن" لأنه أوّلُ لفظ جليل ذُكِر فيها، إضافة إلى أنّ الله الرحمن هو الذي كان عِلّة في الأحياء والأشياء، والزمان والمكان، وهو هنا يتحدث عن عجيب ألطافه، لذا فهو الجدير سبحانه وتعالى بأن يكون عنوانا لهذه السورة[242].

وقبل أن يخوض الناقد في أدواته الإجرائية يتعرض لمصطلحي التفسير والتأويل؛ فالتفسير يعني التكشيف والإبانة عن الدلالة الكامنة في لفظ ما، ويتمحّض التفسير لتناول مجموعة من الألفاظ

---

[239] أنظر المصدر السابق، ص 48 .
[240] أنظر المصدر نفسه، ص 19 وما بعدها .
[241] أنظر المصدر نفسه، ص 23 .
[242] أنظر المصدر نفسه، ص 26- 27.

عبر آية أو مجموعة من الآيات، فيُحاوِلُ التّعرّض للظروف التي نزلت فيها الآية المُفَسِّرة وإن لم يَحظَ هذا الجانب إلاّ بالعناية الضئيلة في كتب التفسير لذهاب الرجال وإنقطاع الأخبار[243]، في حين أنّ التّأويلية عِلم تَضبِطُ به وجوه التأويل، وتحاول تقنين إجراءاته[244].

يُقَسِّم الناقد سورة الرحمن إلى ثلاثة مواقف أو بنى :

الموقف الأول : أو البنية الكونية؛ وتنطلق من مُبتضأ نصّ السورة إلى الآية الثلاثين منها، وتقوم على التّذكير بعظمة الله وقُدرته وحكمته، وأفضاله على عباده، وألطافه بهم ونِعَمِه عليهم.

الموقف الثاني : أو البنية العقابية؛ وهي قائمة على الوعيد للمستهترين والجاحدين بأنعُم الله عزّ وجلّ .

الموقف الثالث : أو البنية الثوابية؛ وتقوم على شؤون ثواب الصالحين وتكريم المُتّقين من العباد المُخلَصين[245].

على أنني سأنتقي أنموذجين ممّا طالت يدا "مرتاض" لتحليله من هذه السورة العروس؛

أولا : تأويل قوله تعالى :﴿ الرَّحمَنُ عَلَّمَ القُرآنَ﴾[246]

أ- الرحمن : فاعل مُطلق الإرادة في فعله، وإنّ توصيفه بالمبتدأ الذي يفتقر إلى كلام يُخبَرُ عنهُ، أو وصفه خبرا لمبتدإ محذوف من تأويل لهذه التخريجات النحوية؛ والتي حين تمظهرت للناقد وحلّلها من مُنطلق عقلي وجدها سوءَ أدب مع الله وكلامه، وسوء تذوّق للأدب القرآني العظيم .

ب- عَلَّم : وقد أخّر الله الخلقَ على التعليم، وعكس فجعل المعلولَ عِلّةً، ليس من باب الإزياح فقط، ولكن لِيُبَيِّن أنّ التعليم أهمّ من بعض الوجوه من خلق الإنسان بمعناه البيولوجي، حيث أنّ الإنسان بدون تَعَلذُم لا يكون إلاّ حيوانا[247].

ج- القرآن : وقد ورد ذكرُه في القرآن العظيم زهاء ستين مرّة، في معظمها كان إلاّ بسياق مُحيلٍ عَلَيه، وهو هنا إقترن بالتعليم، على أنّ القرآن أحد مصادر فعل "قرأ" كما سلف الذكر، فالقرآن في هذه الآية يُؤَوَّل بمعنى القراءة بناءً على أنّ الله تبارك وتعالى إبتدأ بالتعليم قبل الخلق[248].

ثانيا : تأويل قوله تعالى : ﴿فبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُما تُكَذِّبَانِ﴾[249]؛

---

[243] أنظر المصدر السابق، ص 33- 35.
[244] أنظر المصدر نفسه، ص 36 .
[245] أنظر المصدر نفسه، ص 37- 38.
[246] سورة الرحمن، الآية 1.
[247] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 42 .
[248] أنظر المصدر نفسه، ص 44- 45.

فأهمّ ما يُلاحَظ على هذه الآية أنها وردت إحدى وثلاثين مرّة في هذه السورة الكريمة، ما يُشَكِّل نسبة 74،39 % بالقياس إلى آيها، ولعلّ مردّ ذلك كون سورة الرحمن مَكِّيَّة لأنها من السور القصار[250]؛ التي تقوم على تعداد نِعَم الله على عباده وإظهار قدرته على الخلق، فتمّ ترداد أية البأرتة كلّما ذكر الله فكرة أو قرّر موقفا، أو وعظ موعظة، لِيردفها بهذه الآية العجيبة إنطلاقا من الآية الثانية عشرة من سورة الرحمن؛ والتي يقوم نظام النسج فيها على علاقتين بينهما قضية إختلافية، فقد نُسِجَت في معرض الإستفهام الإنكاري، على سبيل التبكيت والتعجيز والوعد والوعيد، والطرفان هما الله عزّ وجلّ ، والإنس والجن، دون أن تكون قَطُّ ملتمسةً لجواب من الثّقلين، بل هو سؤال مفتوح إلى يوم القيامة، على أنّ ترادها من الوجهة السيميائية ليس تكرارا إلاّ من الوجهة السطحية(النسجية) على الأقلّ حسب ما يراه المحرومون من الأعيياء، فهي آية لها وظيفة دلالية وجمالية كاملة الدلالة، وهي إعجازية؛ إذ لاأحكام فيها، ولا أيّ سرد لأبار الأوّلين، وإنما جاءت لتُخاطب قلوبا غلفا وآذانا صُمًّا[251].

على أنّ الناقد في نهاية هذا الفصل يُورِد إجتهادات السلف التي مُورِسَت على النصّ القرآني؛ بمن في ذلك "أبو بكر محمد الباقلاني" و"عبد القاهر الجرجاني" و"أبو الحسن علي الرّمّاني"، وغيرهم كثير حاولواالوقوف على إعجاز القرآن الكريم من خلال مُدَارسَة النصِّ القرآني وتحليل نسجه، وتبيان نظمه البديع المُعجِز، ولكنهم لم يستوفوا حقّ القرآن الكريم كاملا، فهو نصّ لن تَكُفّ الأقلامُ الخوضَ في أسراره إلى يوم القيامة، فتجلى مسعى "مرتاض" في الإفادة من المُشرِقِ مما جادت به أقلامُ السّلف، ولكن بعد تقوض بنّاء، إذ ما كان يَصلُح في ذلك العصر ليس بالضورة أن يَصلُحَ في هذا العصر، وهكذا[252].

لِيَلِج الناقد الزمن القرآني في المستوى الثاني من التحليل، فهو يرى أنّ أزمنة : الماضي والحاضر والمستقبل التي أومأ إليها النّحاة والمُفَسِّرون لا تكفي لكشف بواطن نصوص دنيوية فكيف بنوص دينية، على أنّ الناقدَ يلتمس لهم عذرَ أنّ الإجراءات التحليلية واللسانية والسيميائية لم تَكُن موجودة على عهدهم[253].

---

[249] سورة الرحمن، الآية 11- 14- 16- 19- 21- 23- 26- 28- 30- 32- 35- 37- 39 - 41- 44- 46- 48- 50- 52- 54- 56- 58- 60- 62- 64- 66- 68- 70- 72- 74- 76.

[250] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 47- 48.

[251] أنظر المصدر نفسه، ص 50 وما بعدها .

[252] أنظر المصدر نفسه، ص 66.

[253] أنظر المصدر نفسه، ص 70- 71.

إنّ زمن القرآن تاريخي بالمفهوم الإجتماعي؛ لأنه يفض الأسطورة، ويُ مَجِّد العقلَ، فتجدُه يَذكُرُ التّدبُّرَ ثماني مرّات، هو إذا نصّ ثابت لا يُفتقَرُ لإثباته، فحاشَ للقرآن الكريم أن يُنسَبَ إلى التاريخانية التي تستندُ إلى الأسطورة والوهم[254].

فَيُقَسِّمُ "مرتاض" الزمن في القرآن العظيم، وفي سورة الرحمن على الخصوص إلى قسمين : زمن الفعل؛ والذي يَنهَض على ثلاثة مفاهيمَ : ماض وحاضر وأمر، إضافة إلى الزمن الدال على المستقبل بقرينة، وزمن الإسم؛ والذي ينقسمُ هو الآخر إلى ثلاثة أضرُب : الزمن السرمدي، والزمن الأبدي، وكذا الزمن العارض.

أوّلا: زمن الفعل؛

1- الزمن الماضي : هو غير الزمن الماضوي كما يَرِد في النصوص الدنيوية،فهو هنا زمن أبدي مُمتَدّ في أعماق كلّ الأزمنة؛ فَيَشمُلُ الماضي والحاضر والمستقبل، مثلا في قوله تعالى : "خَلَقَ الإنسَانَ"[255]، فالزمن هنا يَمتَدّ من أوّل المشيئة الإلاهية بظهور آدم على الأرض، لِيَستَمِرّ اللهُ في خلقِ الإنسانِ إلى يوم القيامة[256].

وأمّا في قوله تعالى : ﴿ إِذَا إنشَقَّت السَّمَاءُ﴾[257]؛ فالزمن الكامن في فعل "إنشَقّت" ليس نفسيا ولا معنويا ولا تاريخيا، وإنّما هو حركي مادي، ولكن رغم ما تُشِيرُ إليهِ مَاضَوِيَّته إلاّ أنه لم يَحدُث، ولكنه سيحدُث يوما ما، فهو غير سرمدي الوجود، وإنما سرمدي البنية؛ فهو دال على المستقبلية؛ والذي مَحَّضَه لذلكقرينة نحوية؛ وهي "إذا" وسياق وجودي ؛ وهو المُتَجَسّدُ في حَتميّة نهاية الكونوقيام الساعة[258].

2- الزمن الحاضر : والحاضر على غرار الماضي يَتَّسِم في القرآن الكريم بالسّرمدية؛ فلا يعني الزمن الحاضر الدنيوي؛ مثلا في قوله" تكذّبان"، والذي تردّد إحدى وثلاثين مرّة كما سلف الذّكر، فالتكذيب ليس محصورا في الزمن الحاضر الذي خاطب القرآنُ فيه المُتَلَقّين (وهم هنا الثقلان)؛ أي في اللحظة التي بلغ فيها الوحي إلىالأرض من السماء، وإنتهى الأمر،بل إنّ السؤالَ المُتَجَسِّدَ في فعل "تكذبان" هو سؤال قديم لا يليق أن يكون إلاّ في الكلام القديم وهو القرآن، فهذا الفعل وإن كان نَحَويّا عبارة عن دلالة زمنية حاضرة قاصرة،فإنه أسلوبيا يحتمل زمنا ضاربا في

---

[254] أنظر المصدر السابق، ص 82.
[255] سورة الرحمن، الآية 2.
[256] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 84- 85.
[257] سورة الرحمن، الآية 36 .
[258] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 96- 97.

أعماق الزمن، فهذا التّكذيب يتكرّر ويتجدّد كلّما قرأ المُتَلَقّون هذه السورة، أو كلّما تفكّروا في هذا الكون الشاسع، فيرى الناقد أنّ الزمن القرآني في فعل "تكذّبان" من الناحية السيميائية يَمُرّ بأربع حالات من العلاقات المُتواشجة :

الحالة السيميائية الأولى : باثّ أوّل متعال ضمني هو الله؛ متلقّي صريح هو الخلق (الثقلان).

الحالة السيميائية الثانية : باثّ أوّل متعال للرسالة ضمني هو الله؛ متلقي أوّل واسطة ضمني للرسالة هو محمد عليه الصلاة والسلام؛ متلقي ثاني صريح مقصود بالرسالة هم الجنّ والإنس (الثقلان).

الحالة السيميائية الثالثة : باثّ أوّل متعال ضمني هو الله؛ باثّ ثاني واسطة ضمني هو محمد عليه الصلاة والسلام؛ متلقي ثاني صريح مقصود بالرسالة هم الخلق.

الحالة السيميائية الرابعة : باثّ أوّل متعال ضمني هو الله؛ متلقي أوّل واسطة ضمني هو جبريل؛ متلقي ثاني واسطة ثاني ضمني هو محمد عليه الصلاة والسلام؛ متلقي ثالث مقصود بالرسالة صريح هم الخلق.

بذلك يُجَسِّد زمن "تكذبان" شبكة من العلاقات الزمنية المتواشجة؛ فلا يدلّ على حاضر محدود ولا مستقبل محدود[259].

ثانيا : زمن الإسم؛ الزمن الحقيقي الذي يجب أن يتجسّد في الأسماء هو الزمن الثابت الدائم، فيلجأ "مرتاض" إلى تقسيم زمن الإسم إلى ثلاثة أزمنة :

1- الزمن السرمدي : ويمكن أن يُطلَقَ عليه الزمن الألوهي؛ ويتجسّد خصوصا في سورة الرحمن؛ من قوله تعالى :﴿وَجهُ رَبِّكَ﴾ إلى قوله تعالى ﴿كلّ يَومٍ هُوَ فِي شَأن﴾[260]، فلفظ "الرحمن" يحمل دلالة زمنية لا يجوز تقديرها بأيّ قبلية لأنه سيكون قبل كلّ الخلق من الكون والإنسان، كما لا يجوز تفسيره بأيّ بعدية لأنه سيكون بعد فناء كلّ الخلق، فهو أكثر المقومات إزدخارا بالزمن، وأبعدها غورا في الدلالة عليه[261].

2- الزمن الأبدي : هو زمن الأشياء والمظاهر والأمكنة الأبدية التي لا يكاد التّغيّر يعتورها، فتستمرّ إستمرار الدّهر؛ مثل : الإنس والجنّ، فقد تردّد ذكر الثّقلين ما يقرُبُ عشر مرات، فهي

[259] أنظر المصدر السابق، ص 98- 99- 100.
[260] سورة الرحمن، من الآية 25 إلى الآية 27.
[261] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 104- 105- 106.

مستمرة في الخلق دون أن يُلِمّ بها طائف من الفناء، وعلى صنو الإنس والجنّ تُلفي الشّمسَ والقمر وكذلك الجنّة والنار[262].

3- الزمن العارض : هو زمن دنيوي عارض يكون حتى ينتهي، وإنّ الأسماء الحاملة لمثل هذا الزمن قليلة؛ بما في ذلك : قوله تعالى :﴿وَ النّخلُ ذاتُ الأكمَام﴾[263]، إذ قد تُعَمِّر النخلة في مألوف العادة قرنا أو قرنين كاملين أو أكثر، بيد أنّ الدلالة الحقيقية من سياق هذه الآية هي التّمر، فالنخلُ حاملٌ أكمام التمر؛ أي أوعيتها، فإذا تمّ قصرُ الزمن على المرحلة التي يخرج فيها التمر من أكمامه حتى يصير رُطبا ، كان الزمن مُجَرَّد شهور[264]، لكن وإن طال الزمن فسينتهي ويفنى.

وفي مستوى ثالث يتناول الناقد الحيّز القرآني، فيجعل الحيّز مقابلا للمصطلح الفرنسي "espace"، ليصطنع منه مصطلحات منبثقة عنه؛ بما في ذلك "الحيزية" مقابلا ل "Spatialité"، وكذا التحييز مقابلا ل "Spatialisation"، هي سيرة جعلت الناقد يُنشئ لنفسه مصطلحا خالصا أطلق عليه "اللوحة الحيزية الخلفية"؛ وهي لوحة مكانية تُفرِزُها العلاقة الحيزية المتفاعلة؛ وهي لا تنشأ إلاّ عن لوحة حيزية أمامية؛ والتي يُكَوِّن منها منطلق التحليل والتأويل جميعا، والعلاقة الرابطة بينهما تُسمّى "تحييزا" طورا؛ والذي يقوم على إنتاج الحيز أو إفرازه أو إستخلاصه وإستخراجه، وطورا آخر يُطلَق على هذه العلاقة "تحايزا"؛ وهو تفاعل الحيز الأمامي مع الحيز الخلفي أو الخفي؛ الذي لا تكشف عنه إلاّ دقائق هذه العلاقة، وذلك بناءً على الظرف العارض والموقف الماثل[265].

وقد ألفى الناقد الحيّزَ يتنوع إلى ثلاثة أضرب : الحيز الإلاهي، والحيز الروحي، والحيز الكوني.

أولا : الحيز الإلاهي؛ هو حيّز يتمثّل في ألوهية الله وعظمته، فالله لا مكان له وع ذلك هو موجود في كلّ مكان، فهو أمر لا يندرج تحت سلطان العِلم، وإنّما ينضوي تحت إشراقة الإيمان .

ثانيا : الحيّز الروحي؛ والذي ينضوي على قسمين :

1- جمالية الحيز القرآني؛ إذ يدارس فيه الناقد جمالية الحيّز من جنات ونعيم مقيم؛ من ذلك قوله تعالى : ﴿وَلِمَن خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ﴾ و قوله تعالى : ﴿ذواتا أفنان﴾[266]؛ هو إذا حيّز يَتّسِم

---

[262] أنظر المصدر السابق، ص 107 وما بعدها .
[263] سورة الرحمن، الآية 9.
[264] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 112.
[265] أنظر المصدرنفسه، ص 117- 118.
[266] سورة الرحمن، الآيتان 45 و47.

بالعُذرية؛ فليس للإنسان يد فيها، ويعمد القرآن في توصيف مثل هذا الحيّز بالإيجاز والإطناب تشويقا وترغيبا[267].

2- بشاعة الحيّز الجهنمي : يتبوّأ الحيّز البشع في القرآن موقعا شاسعا، فتُلفي التوترات العذابية ترقى إلى تسع وخمسين مرّة وخمسمائة مرّة؛ بما في ذلك لفظ العذاب وجهنّم والنار والعقاب، فلا تُشَكِّل ألفاظ الجنّة والنعيم والرحمة إلاّ زهاء ثلاث وثمانين مرّة ومائتين، هو إذا وعد ووعيد يُهَوِّل من العذاب الشديد حتى يُقدِم المرءَ لعمل الخير قبل أن يقبض اللهُ روحَه، على أنّ الموقف في سورة الرحمن معكوس، فتُلفي حيز النار وجهنم يتبوأ مكانة ضئيلة، فلم تَرِد إلاّ في أربع عشرة آية بالقياس إلى حيّز الجنة الذي إتّخذ موقعه في هذه السورة، فكأنّ رحمة الله هنا أوسع من عذابه[268].

ثالثا : الحيز الكوني؛ وهو منوط بالكون ونظامه، على أنّ النصَّ القرآني ليس كتاب قواعد ونظريات علمية حاشَ له ذلك، وإنما هو كتاب دعوة إلى العلم والتّأمّل في خلق الكون[269]، فتُلفي في قوله تعالى: ﴿الشَّمسُ وَالقَمَرُ بِحُسبَان﴾[270] دلالة حيزية، فالشمس حيّز عظيم حتّى الرّهبة، وناري إلى حدّ مدهش، سريع الحركة، وأنّ كُلّ الأحياز الأخرى متعلّقة به، فلو تنطفئ الشمس فستنتهي الحياة على وجه الأرض[271]، والقمر يحوي حيزية هو الآخر على أنّني سأكتفي بما ذكرتُ تَجَنُّبا لِتَضخُّم المادة.

على أنّ المستوى الرابع لهذه الدراسة خَصَّصه الناقد لتناول التشاكل والتباين في سورة الرحمن، وقبل ذلك يُشِيدُ بأسبقية "الجاحظ" في إصطناع مفهوم المُشاكَلَة؛ والذي يقترب من المفهوم السيميائي لمصطلح "التشاكل"[272]؛هذا الأخير الذي يُعَرِّفه "مرتاض" على أنه "تبادل الخصائص الشكلية بكلّ مظاهرها النحوية والمورفولوجية، والإيقاعية؛ إفرادية كانت أم تركيبية، كما أنّ نظريتنا المُتَجَسِّدة في لزوم معنيي الإنتشار والإنحصار لكلّ كلام بشري يجعلنا نضيف تشاكلا معنويا يقوم على توحّد التّجانس المدلولي بمقاربة سيميائية خالصة"[273].

على أنّ الناقد وَقَف جهدَه لدى المقومات الأساسية في نسج النصّ القرآني ضاربا الصفحَ عن الأدوات اللسانياتية والنحوية المُسَاعِدَة مثل : الحروف والضمائر والظروف ما لم تقترن بمقوّم

[267] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 122- 123- 124-
[268] أنظر المصدر نفسه، ص 138- 139.
[269] أنظر المصدر نفسه، ص 143 .
[270] سورة الرحمن، الآية 3.
[271] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 158.
[272] أنظر المصدر نفسه، ص 158.
[273] أنظر المصدر السابق، ص 159.

رئيس في الكلام، وكذا عن المقومات المتكرّرة ما لم ير فيها دلالة جديدة[274]، على أنّني سأكتفي بذكر وحدة فقط من آي السورة الكريمة؛

قال تعالى : ﴿الرَّحمَنُ عَلَّمَ القُرآنَ * خَلَقَ الإِنسَانَ * عَلَّمَهُ البَيَانَ﴾[275]

فهي وحدة تركض في سياق خبري، على أنه يمكن أن تكون واردة في سياق الإنشاء على سبيل المدح بوصف الله سبحانه وتعالى هو الذي يتكلّم؛ فهي وحدة دائرية النسج، والرحمن هو القطب الذي تقوم عليه الوحدة كلُّها، فيلجأ الناقد إلى مقاربة تركيبية في تحليله لهذه الوحدة؛ فيقوم بمزاوجة المقومات مع بعضها عبر دورة سيميائية، أو ما يسميه المزاوجة السيميائية[276]:

1- الرحمن- القرآن : تشاكل مورفولوجي لإنتهائهما بمقطع "آن" وكذا فيما يَخُصّ المقومات الموالية : الإنسان، البيان، وكذا تُلفي التّشاكل الإيقاعي؛ فتبتدئ المقومات الثلاثة بداية واحدة والنهاية كذلك واحدة، وتشاكل نحوي جزئي؛ إذ تقع المقومات : "القرآن، الإنسان، البيان" موقع النفعولية، كما تُلفي خاية الإنتشارية لكل من مقوم "الرحمن"و "القرآن"، على أنّ هذا التشاكلَ مركّب فيشمل المقوّمين سطحا وعمقا[277].

2- الإنسان- البيان : وإلى جانب ما ذُكِر من تشاكل بينهما فهما يَقُومَان على خاصية الإنتشارية؛ فالإنسان يتكاثر والبيان هو الصوت المسموع الذّائع[278].

3- علّم- خلق : تشاكل قائم على الحركية والإنتشارية، والمورفولوجية؛ فكلّ منهما فعل ثلاثي، والنحوية؛ فكلاهما فعل ماضي.

4- الرحمن- علّم : يُجَسِّدان تباينا مركّبا مورفولوجيا، ونحويا، وإيقاعيا معا، على أنّهما يُجسِّدان تشاكلا معنويا؛ إذ كلّ منهما يحمل معنى الإنتشارية[279]، ونفس الشيء مع مقومي "الرحمن وخلق" وكذا "الرحمن و علّمه".

5- الرحمن- الإنسان : يجسّدان تشاكلا كما سلف الذكر، على أنّ التّباين قائم في كون الطرف الأول خالق والآخر مخلوق.

---

[274] أنظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[275] سورة الرحمن، الآيتان 1- 2 .
[276] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن- ص 161.
[277] أنظر المصدر نفسه، ص 163 وما بعدها .
[278] أنظر المصدر نفسه، ص 166.
[279] أنظر المصدر السابق، ص 168.

6- عَلَّمَ- القرآن : تشاكل مزدوج قائم على تلازم العلاقة (التعليم- القراءة- القرآن)، وعلى إنتشارية المعنى في كلّ منهما، وكذا علاقة تباينية نحويا، وإيقاعيا، ومورفولوجيا، وهكذا يستمرّ الناقد في تحليلاته الدّورانية مع المقومات الأخرى في هذه الوحدة النسجية[280].

نظام النسج القرآني في سورة الرحمن أخذ موقعه في مستوى خامس جعله مرتاض لتحليل اللغة التي نُسجت عليها السورة العروس، حيث ألفى أنّ اللغة تتّسِمُ بإسمية النسج لا بفعليته، ما يُفضي إلى ثبوتية الحدث وإتّسامه بالدّيمومة الأبدية، وبذلك تجتمع البنية الكونية والعقابية والثوابية النعيمية في بنية عامّة هي البنية السكونية[281].

فالمادّة اللغوية المُسَخَّرة في هذا النصّ بعضُها مُتَكَرِّر مُتَرَدِّد، وبعضها الآخر مُتَفَرِّد لا مُتَعَدِّد، بما في ذلك تواتر ﴿فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ والتي إشتملت على أربعة مقومات؛ والتي نهضت بوظيفة التقريب بين أجزاء هذه السورة، على أنّ الوحدات القائمة على أربع مقومات قد إستأثرت بالسّهمِ المُعَلّى في هذه السورة، فطبعت سطح النسج الأسلوبي بطابع معيّن جعل الكلامَ لا هو طويل فيتقطّع به النَّفَس وتُبَحُّ به الحنجرة، ولا هو قصير فَيُقَلقِلُ له الصوت ولا يستقر[282].

فيرسُم "مرتاض" جدولا قائما على ستّ نسائج فَيُمَفصِلُ فيه رقمَ الآية وعدد ألفاظها، وعدد تواترها في السورة، وكذا مرتبتها فيها[283]، فيجد أنّ السورة دائرية في نسجها، وفي معناها؛ فهي قائمة على البنية المدحية[284].

هذا وقد كان للوصف حظّه في هذه السورة الكريمة، إذ عَوّلت على الوصف الصريح دون المؤَوَّل ما يقارب زهاء ثلاثة عشرة وصفا؛ بما في ذلك قوله تعالى : ﴿وَالنَّخلُ ذَاتُ الأَكمَامِ﴾[285]، وقوله تعالى: ﴿وَالحَبُّ ذُو العَصفِ وَ الرَّيحَانُ﴾[286]، وقوله تعالى : ﴿وَجهُ رَبِّكَ ذُو الجَلاَلِ وَالإِكرَامِ﴾[287]؛ حيث إنّ الأوصاف التي تنتمي إلى البنية النعيمية نالت الحظّ الأوفر في هذه السورة بمقابل الأوصاف التي تنتمي إلى البنية العقابية؛ التي لم تَحظَ بِأَيِّ وصف[288].

---

[280] أنظر المصدر نفسه، ص 169- 170.
[281] أنظر المصدر نفسه، ص 224 .
[282] أنظر المصدر نفسه، ص 224.
[283] أنظر المصدر نفسه، ص 239- 240.
[284] أنظر المصدر نفسه، ص 257.
[285] سورة الرحمن، الآية 9.
[286] سورة الرحمن، الآية 10.
[287] سورة الرحمن، الآية 25.
[288] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 259- 260.

ذلك وإنّ التشبيه قد إقتصر على أربع آيات فقط في السورة؛ إثنين منها تتعلّقان بالبنية الكونية؛ كما في قوله تعالى : ﴿خَلَقَ الإنسَانَ مِن صَلصَالٍ كَالفَخّار﴾[289]، وقوله تعالى : ﴿وَلَهُ الجَوَارِ المُنشَآت في البَحرِ كالأَعلاَم﴾[290]، وثالثة تتمحّض للبنية العقابية؛ كما في قوله تعالى : ﴿فَإِذَا انشَقَّت السَّمَاءُ فَكَانَت وَردَةً كالدِّهَان﴾[291]، وأخرى تتّصل بالبنية النعيمية[292]؛ كما في قوله :﴿كَأَنَّهُنَّ اليَاقُوتُ وَ المَرجَان﴾[293].

وأمّا المستوى السادس والأخير فخَصَّصه الناقد لمدارسة البنية الإيقاعية في هذه السورة الكريمة، وقد قسّمها إلى قسمين :

أوّلا : الإيقاع الخارجي؛

1- تواتر الفونيم "آن"؛ حيث هيمن على الوحدات النسجية بتواتر يُقَدَّر بسبع وستين مرّة؛ ذلك أنّ الألف اللّيّنة أكثر الحروف تواترا في الخطاب العربي تجسيدا لعروبية النص القرآني، و"النون" وهو صوت مجهور، ذو غنّة لا توجَد إلاّ فيه[294].

2- تواتر المقطع "آم"؛ والذي خَتَمَ سَبع آيات من مثل مُقَوِّم "الأَقدَام"

3- تواتر المقطع "آر" : فالرّاء ذات الدرجة الثانية في التّواتر بعد الألف، حيث لم يَرِد هذا المقطع سوى مرّتين : "كَالفَخَّار"، "مِن نَار"[295].

ثانيا : الإيقاع الداخلي؛يُلفي الناقد ثماني تشكيلات إيقاعية قائمة على تماثل النسج في الأسلبة؛ كورودِ فعل ماضي بعده إسم مُعَرَّف مُنتَهٍ بألف ونون، كما في قوله تعالى : ﴿عَلَّمَ القُرآنَ * خَلَقَ الإنسَانَ﴾[296]، وكذا التّقابل مورفولوجيا، والتّماثل في التّشاكل، كما في قوله تعالى : ﴿وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا﴾و قوله تعالى : ﴿وَالأَرضَ وَضَعَهَا﴾[297]، فالأرض تُقَابِل السَّمَاء، وإن كان المقوِّمان مختلفان تقطيعيا،ولكنهما متماثلان مورفولوجيا؛ فكلاهما يشتمل على : وَال- ءَ / وَال- ضَ، وأمّا في رفعها ووضعها فمتماثلان صوتيا تماثلا تامّا:رَ- فَ- عَ- هَ- ا / وَ- ضَ- عَ- هَ- ا[298].

---

[289] سورة الرحمن، الآية 12.
[290] سورة الرحمن، الآية 22.
[291] سورة الرحمن، الآية 36.
[292] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 260.
[293] سورة الرحمن، الآية 57.
[294] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 274- 275.
[295] أنظر المصدر نفسه، ص 282- 283.
[296] سورة الرحمن، الآيتان 1و2 .
[297] سورة الرحمن، الآيتان 5 و8.
[298] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمياني مركب لسورة الرحمن- ص 287 وما بعدها.

وسأكتفي بهذا القدر من إيراد ما جادت به قريحة الناقد "عبد الملك مرتاض" في هذا المُؤَلَّف.

❀ الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور-

وعودةً إلى الشعر العربي، وأيُّ شعر؛ هو شعر جزائري قديم يعود إلى القرن الثالث للهجرة، وما ذلك إلاّ دليل على إهتمام الناقد "عبد الملك مرتاض" بإحياء التراث الأدبي في الجزائر، وإنتشاله من براثن الطيّ والنّسيَان؛ هو إذا نهوض بالثقافة الجزائرية لِتَطفو على الساحة الأدبية العربية، إذ يتناول الناقد نصَّين شعريين للشاعر الجزائري "بكر بن حمّاد" عبر رؤية حداثية تنهض على الإجراء المستوياتي المُرَكَّب، على أنّه وكالعادة يُشيدُ الناقد بأسبقيته في دراسة مثل هذه النصوص على هذا النحو[299]. على أنني سأكتفي بإيراد قصيدة واحدة، وهي كالآتي[300]:

فَرَاغُ الهَوَى شُغلٌ وَمَحيَا الهَوَى قَتلُ *** وَيَومُ الهَوَى حولٌ وَبعضُ الهوى كُلُّ
وُجُودُ الهَوَى بُخلٌ، وَرَسلُ الهَوَى عَدًا *** وَقُربُ الهَوَى بُعدٌ، وَسَبقُ الهَوَى مَطلُ
سَقَى اللهُ تِيهَرت المُنَى وَسُوَيقَةً *** بِسَاحَتِهَا غَيثًا يَطِيبُ بِهِ المَحلُ
كَأَن لَم يَكُن وَ الدَّارُ جَامِعَةٌ لَنا *** وَلَم يَجتَمِع وَصلٌ لَنَا،لاَ، وَلاَ شَمْلُ
فَلَمَّا تَمَادَى العَيشُ وَإِنشَقَّت العَصَا *** تَدَاعَت أَهَاضِيبُ النَّوَى وَهْيَ تَنهَلُّ
سَلاَمٌ عَلَى مَن لَم تُطِق يَومَ بَينَنَا *** سَلاَمًا، وَلَكِن فَارَقَت وَهْيَ تَنهَلُّ
وَمَاهِيَ آمَاقٌ تُفِيضُ دُموعُهَا *** وَلَكِنَّهَا الأَروَاحُ تَجرِي وَ تَنسَلُّ

فَيَرصُد الناقدُ أنواعَ التَّشَاكُلات في هذا النصِّ الشعري، فجعلها :

أوّلا : التّشاكل الإفرادي : وَيُجَسِّدُ تَشاكُلا فِي وِحدَة من الكلام واحدة، فألفاها أقساما :

1- لفظية : مثل؛ الهوى = الهوى؛ سلام= سلام.

2- تلاؤميّة : مثل؛ سقى = غيثا؛ آماق = دموع .

3- ترادفية : مثل؛ وَصْل = شَمْل؛ الدار = جامعة لنا؛ إنشَقّت = تداعت .

4- زمنية : مثل؛ يوم = حَول

5- مكانية : مثل؛ تيهرت = وسويقةص بساحتها.

---

[299] أنظر عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 16.

[300] أنظر الباروني سليمان بن الشيخ عبد الله النفوسي، الأزهار الرياضية في أئمّة وملوك الإباضية، المطبعة البارونية، القاهرة(مصر)، قسم2، 1904م، ص 301، نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 243.

6- دعائية : مثل؛ سقى الله = سلام على من.

7- إنفصالية : مثل؛ النوى = فارقت.

فينهض هذا التشاكل في هذه المقومات على مبدأ التّماثل الدلالي؛ فَيَكون العنصر الثاني تابعا في دلالته للعنصر الأوّل؛ فإذا كان الأوّل إنتشاريا كان الآخر مثله؛ مثل : الهوى = الهوى، آماق = دموع، تفيض = تجري، وإن كان الأوّل إنحصاريا كان الآخر كذلك؛ مثل : الدار = جامعة لنا، وَصْل = شَمْل[301].

ثانيا : التشاكل التركيبي؛ ويُجَسِّدُ تشاكلا عبر نسوج سيميائية، وإن كان لايتعدى أنموذجين في هذا النّص؛ واللذين ينصرفان إلى مُجَرَّدِ العلاقة التّلاؤمية :

1- الدّار جامعة لنا = و لم يَجتَمِع وَصلُ لَنا، لاَ، ولاَ شَملُ.

2- انشَقَّت العصا = تداعت أهاضِيبُ النَّوَى.

فالأنموذج الأوّل قائم على الإنحصارية، في حِينِ أنّ الأنموذَجَ الثاني إنتشاري، ويُجَسِّدُ إنشقاقَ العصا وتداعي الأهاضيب[302].

ثالثا : العلاقة السيميائية الإشكالية : ويرصُدُ الناقد في البيتين الأوّلَين ضربين من العلاقة اللسانية :

1- العلاقات التّقابلية : وذلك حين تُصَنَّفُ المقومات إفراديا؛ على نحو : "فراغ" كمقابل لشُغل، و"محيا" مقابل "قتل"، وبعض مقابل كلّ، وَ"جُود" مقابل" بُخل"، وَ "سَبْق" مقابل "مَطْل"، و"غَيث" مقابل "مَحْل".

2- العلاقات التشاكلية : وذلك حين تُصَنَّفُ المقوِّمَات تركيبيا؛ إذ يُنَزَّلُ المقوّم الأول بحكم العلاقة الثنائية المُتَوَلِّدة عن إدماجه في مقوّم "الهوى" من حيثُ دلالتُه للمقوّم الذي هو في الأصل مناقض له أو مُباين على سبيل التّجزيء والتّفتيت[303].

وعن الحيّز في نصّ "بكر بن حمّاد" فقد كان له شأن مكين؛ حيث أنّ كلّ شيء يقوم حول مكان "تيهرت"؛ والتي تُعَدُّ أوّل دولة جزائرية منفصلة عن الإمبراطورية العبّاسية، فالحنين والدّعاء، والتّأسّي والحزن القاتم كلُّ ذلك كان لأجل "تيهرت"؛ هذا المكان الجغرافي الصُّرّاح، هذا على

[301] أنظر عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 120- 121.
[302] أنظر المصدر نفسه، ص 122.
[303] أنظر المصدر السابق، ص 123.

الأقلّ بالمنظور التقليدي للمكان، وأمّا عن القراءة الخلفية للنصّ؛ فسيميائية الحيّز تَكمنُ في الفراغ الذي لا يخرج عن الحيّز، مثله مثل "المحيا" و"القتل" و"القرب" و"البعد"؛ فكلّها مقوّمات تَضطَرِب في حيّز "تيهرت"، على أنّ مفهوم الزمن هو كذلك لا يركض إلاّ في هذا الحيّز؛ إذ أنّ مكان "تيهرت" في النص غير حي، ولا نافع، ولا قابل للتفاعل الرّاهن، بل هو مرتبط بماضٍ لا يعود أبدا، فوَرَدَ ذكره من باب الحنين والرّجيع، لا من باب الإلتذاذ، ومن باب تمجيد الوفاء لا من باب إلتماس الغَنَاء[304].

وإذ لا غِنى للنصّ الأدبي عن الإيقاع فقد تناول الناقد إيقاع القصيدة بالتحليل، إذ ينتمي إيقاع هذا النصّ من الوجهة العَروضيّة إلى بحر الطويل؛ والذي يُعَدّ أغنى الإيقاعات الشعرية العربية إطلاقا وأقدرها على لملمة المعاني[305].

يُقَسِّم الناقد الإيقاع إلى قسمين :

أولا : الإيقاع الداخلي؛ وَيَتَّسِم بالغِنَى في هذا النّصّ الشعري، ولا سيما في البيتين الأوّلين؛ مُتَمَثِّلا في مقوّم "الهوى" الذي يتردّد ثماني مرّات؛ ممّا يُفضي إلى اللعب بالإيقاع والتّحكّم في عناصره على نحو كامل، هذا إلى جانب تواتر المقومات المنتهية باللاّم المضمومة غير الممدودة، إذ تتكرّر خمس مرّات : شُغْل، قَتْل، حَوْل، بُخْل، وَصْل[306].

ثانيا : الإيقاع الخارجي : أوّل ما يُلاحَظ على إيقاع هذا النّصّ الشعري تواتر صوت اللاّم؛ والذي يُعَدّ من أغنى الأصوات العربية، وأجملها، وأكثرها تواردا في اللسان العربي[307]، فَيَتَّسِم الإيقاع في هذا النّصّ بخلوّه من حروف المَدّ؛ لأنّ الغاية منه في هذا النّصّ إظهار ما في النّفس من لوعة وحسرة، ما يتطلّب سردية الحدث وسرعة وقوعه، وبما أنّ الحدث هنا يَتَّسِم بالماضوية فكان لابدّ من صِيَغ صوتية غير ممدودة لِتَدُلّ على التّلهّف والحنين[308].

القصة الجزائرية المعاصرة :

وكما عُني الناقد "عبد الملك مرتاض" بالشعر الجزائري فقد كانت القصّة الجزائرية مجالا رَحبا لدراساته، وذلك من خلال مؤلّفه "القصة الجزائرية المعاصرة"، إذ يَقِف الناقد على أبرز أعلامها

[304] أنظر المصدر نفسه، ص 124- 125.
[305] أنظر المصدر نفسه، ص 126.
[306] أنظر المصدر نفسه، ص 128.
[307] أنظر المصدر نفسه، ص 132.
[308] أنظر المصدر نفسه، ص 133.

وعدّهم بخمسة قاصين، وسبع مجموعات قصصية لهم، بمن في ذلك "عبد الحميد بن هدوقة"، و"الحبيب السائح" ثمّ "عثمان سعدي"، و"أحمد منوّر" و"مصطفى فاسي"، ويُرجِع الناقد سبب إنتقاءه هذا إلى أنّه إنطلق في البدء بتتبّع محور المضمون الإجتماعي في القصة الجزائرية المعاصرة[309]، وقد دَلّت مراحل البحث أنّ الناقد نَهَج نهجا بنيويا سيميائيا وإن لم يُصَرِّح بذلك.

فقد عمد الناقد إلى دراسة اللغة الفنية للقصة الجزائرية بالتحليل، في محاولة لمعرفة الأفكار التي كانت تَتَأَوّب أخيلة أولئك القاصّين عبر اللغة الأدبية التي كانوا ينسجون بها نصوصهم، وذلك بالإستدلال على الهيكل والبناء؛ والذي يَتَغَيّا الكشفَ عن مكامن الجمال الفني[310].

فإذا إشترك هؤلاء الكُتّاب الخمسة في جملة من القضايا الفنّيّة؛ بما في ذلك تجسيد الحياة الشّعبية في الريف الجزائري[311] فإنّهم ينتهجون أساليب مختلفة؛ فالأسلبة لدى "الحبيب السائح" تَتَّسِم بشيء من الواقعية الجافّة ولعلّه يلتقي في بعض ذلك مع "أحمد منوّر"، على أنّ مجموعة "القرار" للسائح أدنى ما تكون إلى الشعر منها إلى القصّة، بخلاف مجموعة "الصّعود نحو الأسفل"؛ والتي تَتَّسِم باللغة اليابسة الجافّة، فَتُلفي مجموعة "القرار" تتشكّل ملامح لغتها أساسا من ظاهرة التّنهّد والزّفير؛ وبذلك تَضطَرِب من حول البؤس والأسى والفقر[312].

في حين تُلفي أسلوبَ "إبن هدوقة" أسلوبا أكاديميا مُحافِظا إلى حدٍّ بعيد؛ يميل في بعض الأطوار إلى محاكاة "طه حسين"؛ فتبتدئ الجملة ب "كانط وتنتهي بخبر نكرة موصوف؛ وهو شكل من أشكال السرد العربي القديم بَلوَرَتهُ نصوصُ "ألف ليلة وليلة"[313]، ويذهب الناقد إلى أنّ "إبن هدّوقة" يُعَدُّ الأوّلَ في مجموعته؛ من حيث ثراءُ معجمه وشعرية لغته؛ مُتَّخِذا التّصوّف والشعرية ملاذا للتعبير عن الرّوح الوطنية في خِضَمّ الثّورة الجزائرية؛ عاشقا لأرضه ووطنه[314].

وتَجِد "سعدي" يَعمَد في نسجه اللغوي إلى اللغة القاسية الدالّة على الوعورة والخشونة (الجبال، المغاور، والصخور) دلالة على وعورة الحياة في أثناء حرب التحرير، وبالمقابل "فاسي" يَستخدِم لغة بسيطة على غرار "أحمد منوّر" غير مُتَحَرِّج من إستخدام العامّيّة، والتي تدعو إليها الضرورة الفنّيّة[315].

---

309 انظر عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، ط4، 2007م، ص 16.
310 انظر المصدر نفسه، ص 14- 15.
311 انظر المصدر نفسه، ص 254.
312 انظر المصدر نفسه، ص 175.
313 انظر المصدر نفسه، ص 217- 218.
314 انظر المصدر نفسه ، ص 219- 220.
315 انظر المصدر السابق ، ص 269 وما بعدها.

أمّا عن خصائص النّسج اللغوي لدى "منوّر" فتبدو لغته في بعض الأطوار كأنّها تقترب من التّقارير الصّحفية، على أنّ "مرتاض" يرى أنّ تجسيد الواقعية لا يعني التّفريط في الحدّ الأدنى من الجمال الفني[316].

"وعلى أنّ من حسن حظّ القصّة الجزائرية المعاصرة أنّ لغة هؤلاء القاصّين الخمسة في معظمها سليمة، وهي لدى "عثمان سعدي" أسلم، ثمّ يأتي "إبن هدوقة"، وذلك على الرّغم من أنّ أسلوب هذا أجمل نسجا، وآنق شكلا، وأدنى إلى الشّعرية منه إلى الكتابة النّثرية الفجّة، غير أنّ هذه السّلامة ليست إلاّ نسبيّة، مع أنّ الذي يعنينا في كلّ هذه النصوص بناؤُها الفني، وقدرتها أو عجزها عن التّصوير، وبراعتها أو قصورها في بناء الحدث المتنامي، ورسم ملامح الشخصيات لا بناؤها اللغوي بالمعنى الضّيّق، وبعبارة قد تكون أوضح نحن نرفع لواء اللغة الفنّيّة لا المعجمية أو النحويّة"[317].

وبالولوج إلى عالَم الشخصية فقد إنصَبّ جهدُ القاصّين والروائيين التقليديين على التّعامل مع الشخصية الورقية، وجعلها في مستوى الشخص الكائن الحيّ، على حين أنّ الإتّجاه الحداثي في كتابة الأعمال السردية يَجنَحُ للإساءة على سبيل القصد إلى هذه الشّخصية والحَدِّ من غلوائها، مقابل التذعامل المتفتّح مع اللغة وجعلها الوحيدة الجديرة بالإعتبار[318].

"فالشّخصية الورقية أداة من أدوات الأداء القصصي يَصطَنِعُها القاصّ لبناء عمله السردي، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز، وباقي المكونات السردية الأخرى التي تتضافر فيما بينها مُجتَمِعَةً لِتُشَكِّلَ لُحمَةً فَنّيّة؛ هي الإبداع السردي"[319].

وعن رسمِ ملامح الشخصية بين هؤلاء القاصّين يَشتَدّ الإئتلاف بين ("منور" و"فاسي" و"السائح") أكثر ممّا يَشتَدّ بين ("إبن هدوقة" و"سعدي")، على أنّ الرّابط المشترك بين هؤلاء الصراع من أجل العيش الكريم، والنضال من أجل أن ينتصر الحقّ على الباطل[320].

وللخروج من إطار التحليل العامّ في رسم ملامح الشخصيات يَلِجُ الناقد عالَمَ الشخصية في الأعمال القصصية لكلّ واحد منهم، وسأقتصر على ثلاثة منهم، بمن في ذلك "منور"، و"مصطفى فاسي" و"عثمان سعدي"، فبناء الشخصية والحدث في قصة "هلال" لمنور تَشهَدُ رتابة في شخصية

[316] أنظر المصدر نفسه، ص 281- 282 .
[317] المصدر نفسه، ص 284.
[318] أنظر المصدر نفسه ، ص 92- 93.
[319] المصدر نفسه ، ص 95.
[320] أنظر المصدر السابق ، ص 102- 103.

"هلال"، إذ يستند القاص" إلى زمن الماضي في رسم الأحداث، والماضي زمن مَيِّت؛ ما يفضي في الغلب إلى إفقاد الحدث حضوره وثبوته وإستمراره، على أنّ أحداث القصّة تَشهَد تدرّجا سريعا داخل القصة بخلاف الحاضر الذي يستطيع جعلَ الحدث مصاحبا للفعل؛ وذلك أرقى في التعامل الزمني في السّرد، ذلك وإنّ الشخصية الرئيسة ليست نامية؛ فلا تَخلُقُ مشكلة واحدة، ولا تُسهِم في حلّ أيّ مشكلة، فلا يتغيّا القاص من وراء إصطناع شخصية "هلال" إلاّ تُكَأةً لنسج أدبي قُصاراه تصوير مأساة إجتماعية[321].

في حين يلفي بناء الشخصية في قصّة "الأضواء والفئران" لمصطفى فاسي إصطناعَ ضميرالغائب، وهو ماشاع في القصص التقليدية، إذ تُقَدِّم القصّةُ الشّخصيّةَ جاهزةً إلى المتلقي، فإذا كان ذلك محمودا فيما سلف فإنّها وبعد أن أضحَت الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من عناصر المكونات السردية شأنها شأن اللغة والحدث والحيّز فإنّ قوّة السّرد أضحت تكمن في حضوره، فالحاضر لا ينفذ عطاؤه و لا ينقضي زاده[322].

وعن قصّة "إجازة بين الثوار" لعثمان سعدي "فالقاصّ كان يعزف عن الفعل والحدث والحركة لِيُغرِقَ في الوصف، ممّا كان يؤذي تَدَفُّقَ السّرد ويعرقل مساره، بل ألفيناه يَقَع في بعض الأطوار في فخّ المباشرة والوعظ الرّتيب"[323].

وعن الحيّز المُعتَمَد من طرف القاصّين الخمسة؛ والذي كان جلّه جغرافيا لدى كلّ من "عبد الحميد بن هدوقة" و"منوّر"، وإن كان في قصّة "عودة الأمّ" يرمُزُ فيه إلى الوطن، و"فاسي" الذي كان يترح إلى الواقعية، على أنّهم جعلوا المدينة أصلَ المشاكل، فكان حيّزهم مدينيا بخلاف "عثمان سعدي" الذي جنح بحيّزه نحو الريف[324]، كما أنّهم لم يعدوا إلى توظيف الحيّز الأسطوري.

فالحيّز في قصة "الأضواء والفئران" لفاسي يَشهَد إمتدادا غير محدود، وأمّا الحيّز في قصة "هلال" لأحمد منور فيتضافر على الشخصية لِيُشقيها ويُضنِيَها، فلا يترك لها مجالا للسعادة، على أنّ الحيّز في قصة "إجازة بين الثوار" لعثمان سعدي يَتَّسِم بالرّحابة والسعادة والجمال؛ إذ الشخصية الرّئيسة فرنسية، والتي كانت تبتغي كسرَ الرّتابة بلقائها الثوار إلاّ أنّها لم تَصِل إلى غايتها[325].

---

321 أنظر المصدر نفسه، ص 103 وما بعدها .
322 أنظر المصدر نفسه، ص 108 وما بعدها.
323 المصدر نفسه ، ص 116 وما بعدها.
324 أنظر المصدر السابق، ص 133 وما بعدها.
325 أنظر المصدر نفسه، ص 142 وما بعدها .

وبذلك أطوي سجلّ الفعل القرائي لدى "عبد الملك مرتاض" وكما يُقَال : ما لا يُدرَك كلُّه لا يُترَك جلّه، فأقف لدى هذا الحدّ وَلَو إلى حين.

ثالثا : قراءة القراءة من منظور عبد الملك مرتاض

- إصطناع التركيب الإصطلاحي "قراءة القراءة" وأبعادها الإجرائية .

- قراءة ردّ ودحض .

- قراءة تثمينية لقراءة بارت .

- قراءة لقراءة حميد لحميداني في فحوى الحيز .

- قراءة عن مفهوم العلمية .

ثالثا : قراءة القراءة عند عبد الملك مرتاض

إصطناع التركيب الإصطلاحي "قراءة القراءة" وأبعادها الإجرائية :

شاع مصطلح نقد النقد في السنوات الأخيرة حين تُرجِم كتاب "تودوروف" « Critique de la critique » إلى اللغة العربية بعنوان "نقد النقد" وإن كان النقاد يستحسنون إستخدام مصطلح " Méta critique"، فلم يأتِ "تودوروف" ذلك ربّما لعجمته البلغارية، فلم يعمد إلى ما يُستَعمَل في اللغة الفرنسية الجديدة[326].

حيث تناول "تودوروف" في فصوله الثمانية معظم المدارس النقدية وأعلامِها؛ من الشّكلانية الروسية إلى النقد الواقعي، إلى الوجودي ثمّ البنيوي، فتجلّت غاية "تودوروف" من مؤلَّفِه هذا التّعريف بالمدارس الكبرى المعاصرة للنقد العالمي، فكان من الأَولَى لِمُعَرِّب الكتاب وهو "سامي سويدان" أن يختار عنوانا آخر أدنى لتجسيد الغاية التي توخّاها المؤلّف من كتابه[327].

ذلك وكثير من النقاد العرب المعاصرين عمدوا إلى ترجمة السابقة "Méta" ب "ماوراء" فسمّوا النقد الثاني "ماوراء اللغة"، وذلك لا يخلو من العيّ والرّكاكة؛ إذ لا وجود لماوراء اللغة، فكان من الأولى لهم قول "لغة اللغة"، أو "اللغة الواصفة"، أو "كتابة الكتابة"[328].

فنقد النقد لا يعني بالضرورة المعارضة و المناوأة، ولكنّ هدفه إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تُستَمَدّ منها مرجعياته؛ على المستويين المعرفي والمنهجي، وكذا مدى تأثير المذاهب النقدية في الإبداع الأدبي، وإن كان نقد النقد العربي لا يخرج عن إطار المعارضة والتّفنيد، فهو نقد تهجّمي أكثر منه نقدا بنّاءً، فَحَسبَ "مرتاض" هناك نقاد عرب كبار لكن ليس هناك نقد كبير[329].

وبعد هذا وذاك تُلفي الناقد "عبد الملك مرتاض" يصطنع تركيبا إصطلاحيا مستنبطا من نقد النقد وهو "قراءة القراءة"، فإلى ما يرمي ؟ آثر الناقد مصطلح قراءة القراءة عن نقد النقد بوصفها أَليَقَ بالذّوق المعاصر الذي يجنح للتّمرّد؛ فهي تَضطلِع بمهمة عرض القراءات وفحصها، والوقوف على الجديد فيها لتمحيص الأدوات، وبيان فاعليتها، كما أنّها نشاط جديد يقف وراء نقد النقد،

---

[326] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 222- 223.
[327] أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 24.
[328] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 222.
[329] أنظر المصدر نفسه، ص 227- 228.

يَصِف ويَدُلّ على مواطن الجِدّة والتّميّز[330]؛ هي إذا حدٌّ من غلواء السّلطة الصّارمة للنقد، فقراءة القراءة ماثلة في المرتبة الثالثة زمنيا وتسلسليا لا من طريق المفاضلة ولكن من تحديد الماهية والوظيفة[331]، فهي لا تسعى إلى إصدار الأحكام، وتقويم القراءات كما هو الشّأن مع النقد، وإنما تعمل جاهدة لتثمين القراءة السّابقة وإعانة القراء على تلمّس مواطن الجدّة فيها، وتمكين تعدد الأصوات، ووجهات النظر، وفتح حدود النّص على شعرية الإنفتاح وإنتاجية الغموض[332].

فقراءة القراءة نشاط يتشكّل حول قراءة سابقة، يقوم فيها مقام المفسِّر لمحملها، الكاشف عن منطلقها الدّاخلي، فهي بذلك تكشف من طرف خفي عن الجوانب التي استهلكت في الموضوع مقابل الأخرى التي ما تزال بكرا، والتي تغري بالعودة إليها من جديد، إمّا من طرف صاحبها أومن طرف غيره، مادام الدّارسون ينصرفون عن النصّ المقروء، وكأنّ القراءة قد إستنفذت طاقته، فلم يعد له التّوهّج الذي كان له من قبل، وهي الحالة التي أطلق عليها "إيكو" إصطلاح "Entropie" إشارة إلى النضوب الدّلالي في النص، وإن كان إيكو ينسب حالة النضوب إلى القارئ لا إلى النص[333]، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في غير موضع.

وقد كان للعرب السّبق في"قراءة القراءة" تحت أشكال مختلفة، فتلفي "تفسير التفسير" و"شرح التفسير" إلى غير ذلك من المسمّيات التي كانت أدنى إلى ما يُعرَف اليوم بقراءة القراءة، ولعلّ أشهر ما يندرج ضمن هذا الإطار المفاهيمي من الكتابات في القرن العشرين ما كُتِبَ عن كتاب "الشعر الجاهلي" لطه حسين، على أنّ تلك الكتابات وكما سلف الذّكر لم تَرقَ إلى قراءة القراءة؛ فكانت تَهَجُّمِيَة، ذات سوابق دينية محضة، فَفُسِّقَ "طه حسين" ورَمَوه بالإلحاد، فكانت "ردودا تأرجحت بين الإتّزان العلمي الرصين والقذف الهجائي المشين، وهي في كلّ حال تسوق القراءة الأولى لتكشف عوراتها، وتبيّن خطاها لذلك كانت قراءة ناقدة تجاوزت حدَّ وصف الآليات وإنتاج المعنى إلى الحُكم"[334]. ومسعاهم ذلك أشبه بالمقاربة التفكيكية التي مارسها بعض المفكرين الغربيين المعاصرين في قراءاتهم للفكر الأروبي فحاولوا التهديم والتشكيك لاالرفض السلبي المطلق، ولكن

[330] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 274.
[331] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 254.
[332] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 62.
[333] أنظر المرجع نفسه، ص 64.
[334] أنظر المرجع نفسه ، ص 62- 63.

لمحاولة بناء فكر جديد قائم على أنقاض التراث في جانبيه؛ الرّث والمتوهج بخلاف المفكرين العرب[335].

ذلك ومنهم من يرى أنّ "قراءة القراءة" ليست معادلة للقراءة الواصفة، فهذه الأخيرة أبعد وأعمق؛ فهي تعني ما بعد القراءة؛ حيث تُركّز على خرق الدال والمدلول، اللذين لا يشكّلان إلاّ نسقا سيميوطيقيا وهميّا وموهما للمتلقي، فالقراءة الواصفة ينبغي لها أن تتأكّد من الطريقة التي تجنح إليها وتختارها دون سواها من الطرق المتواردة والمتداخلة، وأن تكون واثقة من جدوى المنهج الذي تتّخذه سبيلا لهذا الوصف من جهة، وللنظام الإيجابي الذي تعتمده إرسالا نحو الآخر، وليكن أيّ متلق تال من جهة أخرى[336] .

❀ قراءة ردّ ودحض :

بالعودة إلى مفهوم قراءة القراءة في الفكر العربي المعاصر،فإنه لايتراح عن أمرين؛ إمّا يصدر عن رضا وتعاطف أو تقرب؛ فهو تقريظ ومديح، أو ينصَبّ القارئ سخطا وسبّا على المقروء له فهو شتم وتجريح، وقليل ماهم القراء العرب الفعليون الذين يلامسون الإبتداع بكفاءة وحياد، ذلك و"مرتاض" قد أشار في غير موضع أنه لا يلتفت إلى الموقف النقدي المداهن، فهو لا ينخدع بمثل ذلك، كما لا يُحبط طموحَه الحاسدُ الناعي، ولا يُثَبّط همّته[337].

فقد رَدّ على كاتب يُدعى "عبد الحكيم راضي" هذا الأخير الذي أشاد بمؤَلّفه "بنية الخطاب الشعري"، فعَدّ "مرتاض" ذلك خبثا ومحايلة للإطاحة به، فهو أوّلا حتى يكون قارئ القراءة لا بدّ أن يكون له إسمه على الساحة الأدبية والنقدية، وهو شرط لم يتوفّر لدى هذا الكاتب، هذا على الأقلّ حسب رأي الناقد، فقد إتَّهَمَ "عبدُ الحكيم راضي" "مرتاض" بتقليده لسيّد قطب في بعض المصطلحات والإجراءات التي إستنسخها عنه من كتبه الدينية لتحليل نصّ "أشجان يمانية" دون الإحالة عليه، فيرى الناقد أنه كيف له وهو مَن تَخرَّج من جامعة السوربون في نهاية هذا القرن أن يُقَلّد شيخا أزهريا ينتمي ثقافيا لنهاية القرن التاسع عشر مع التقدير للشيخ الكريم، هي إذا معادلة غير متوازنة؛ فمجال هذا غير مجال ذاك وخصوصا وأنّ "مرتاض" في خضمّ تحليل قصيدة شعرية لا نصٌ ديني[338].

---

[335] أنظر عبدالملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 24- 25- 26 .
[336] أنظر عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي- طروحات جدلية في الإبداع والتلقي- ص 91.
[337] أنظر عبدالملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 16.
[338] أنظر عبدالملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 27- 28.

ذلك و يُوَجِّه الناقد لهذا الكاتب نقدا لاذعا، إذ كيف له أن يتّهمه بالتقليد في تحليل أبيات شعرية وفي المقابل هو حرّف الآية الثانية والعشرين من سورة "يونس"، والتي زعم أنّ "مرتاض" قلّدَ الشيخ "قطب" فيها وذلك في تحليله للنصّ الشعري، فمن هو أولى بالنقد الآن ؟ أليس هو[339].

ومع ذلك يرى الناقد أنّ قراءة القراءة في الوطن العربي لا زالت في مهدها، وهي تتطلّع لمستقبل مشرق، كما إستطاعت أجناس أدبية عربية أخرى أن تجد لنفسها موطئا في خِضَمّ التّيار الفكري العالمي[340].

هذا وتتّخذ قراءة القراءة خصائص مختلفة بإختلاف النصّ المقروء، فمثلا إذاكانت القراءة أدبية فإنها تصهر القراءات السالفة، وتُذيب مادّتها فيها دون الإشارة إلى المصادر إلاّ في أحايين قليلة، وأمّا إذا كانت قراءة نحوية فتكون أكثر صرامة وتَشَدّدا في ذكر الأقوال وأصحابها، وكأنّ في صنيعها إطمئنان إلى النتائج التي ترومها[341].

❋ قراءة تثمينية لقراءة بارت :

من النقاد من يرى أنّ عنوان "أ. ي"الذي يَستهلّ عنوان مؤلّف "مرتاض" "أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد" ماهي إلاّ إقتباس أو تناص إن صَحّ التعبير مع مؤلّف "رولان بارت" " S / Z " غير أنّ "مرتاض" بدوره ينفي ما نُسِبَ إليه، داحضا حججهم عبر جملة من التوضيحات سلف ذكرها، لكن ما يُلاحَظ حول ذلك أنّ "مرتاض" شديد التّأثّر برولان بارت، إلى حدّ تناوله تقسيمات "بارت" للقراءة بالتحليل والقراءة،إذ أقام هذا الأخير القراءة على جملة من المحاور رابطا إيّاها بطائفة من الأصول والقواعد مقتنصا إيّاها من القصّة التي عالجها في كتابه "قصّة سارازين"؛ مستهلاّ إيّاها بالقراءة التقويمية؛ أي كيف يَتِمّ تقويم النّص ؟ وما المعيارية المُتّخِذة لقراءة النصّ الأدبي ؟ فهو يرى أنّ القراءة كتابة؛ والتي تُفضي إلى إنتاج نصٌ جديد، مُضيفا "مرتاض" أنّ الكتابة بدورها قراءة للمُخَيِّلَة للذّات القريحة، وبذا تُصبحان مصطلحين لوجه واحد، وإن كان "بارت" قد قَصَر القراءة بالدّرجة الأولى للكتّاب، وهو ما عَقّب عليه "مرتاض" في أكثر من جانب[342].

---

[339] انظر المصدر السابق، ص 28.
[340] انظر المصدر نفسه، ص 30.
[341] انظر حبيب مونسي، نقد النقد، ص 45.
[342] انظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية، ص 24- 25.

لِيُردِف "بارت" القراءة التقويمية بقراءة تأويلية، وحسب "مرتاض" فهو لم يأت بجديد؛ فالتّأويل أزلي عرفه الإغريق منذ زهاء خمسة وعشرين قرنا، وعرفه العرب منذ زهاء أربعة عشر قرنا، فأيُّ قراءة إلى اليوم يجوز لها أن تَندّ عن الخضوع لسلطان التأويل على حدّ تعبير "مرتاض" وإلاّ فلا كانت قراءة، فإذا كان "حميد لحميداني" يربط التأويل بالقراءة المنهاجية التي تقوم على المستوى الإبستيمولوجي؛ والتي تسعى عبر المقارنة وإدراك الأبعاد، والبحث عن المرجعيات، فإنّ "بارت" يَربِط النّصَّ بالإنتماء الاجتماعي؛ فلا يفتأ يذكر مصطلحات: كالتّقويم "evaluation"، والتّثمين أو إصدار الحكم "Apprécier"، والمُثَمِّن أو المُصدِر للأحكام "appréciateur"[343] ، ما ينصرف بالتأويل إلى الزيادة والإنتشار لملامسة الإجتماعي والإيديولوجي، وهو الشرط الذي يجد فيه "مرتاض" أوبة إلى "المدرسة التقليدية التي قصارها إصدار أحكام القيمة"[344]، لأنّ القراءة التي تنتهج التقويم يتعذّر عليها تجنّب الحكم، وهو ما لا يرتضيه التأويل في خضمّ القراءة[345].

لِتتجلى إشكالية القراءة التقريرية لدى "بارت"؛ إذ تُحكِم اللسانيات قبضتها على قراءة "بارت"، وهو يعترف بذلك إذ يجعل القراءة التقريرية أساسا من أسس القراءة اللغوية للنصّ، يَرفُضها أوّلا ثمّ يُقِرُّها ثانيا، ذلك ما شَكّل مغالطة لدى "بارت"؛ إذ اللسانيات تَقِف عند حدود الجملة، والأدب ليس جملا متتالية وحسب ، وإنّما هو إبداع اللغة نفسها، فما كان لعالِم اللغة أن يستحيل إلى مؤوِّل إبداع أدبي لأنّه لن يُكَلَّل بنجاح يُذكَر[346]، إذ إنشغاله يظل قاصرا على العناصر الصوتية، والنحوية، والصرفية، وبذلك يبتعد أيّما إبتعاد عن الظلال الهاربة وراء المعاني، ويتعلّق بتقرير المقاصد وحدها، فالقراءة تتطلّب الغوص في العمق، دون إهمال السطح، وبذلك تُحقّق القراءة لنفسها إمتياز مجاراة الإبداع، وربّما التّفوّق عليه[347].

بذلك تُلفي "بارت" يَعمَد إلى كتابة وصفية فوقية، تبدأ خارجية لتنتهي داخلية، فالنقد التّأويلي حَسَبَه يمارسه عامّة المثقّفين والأدباء، وأمّا النقد الوضعاني فيمارسه الأساتذة الجامعيون في المؤسّسات الأكاديمية، وبذلك يُشَكِّل النّقدُ شيئا آخر غير الحديث عن المبادئ الحقيقية، ليتساءل

[343] أنظر المصدر السابق، ص 26.
[344] عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية، ص 26.
[345] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 156- 157.
[346] أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية، ص 27.
[347] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 158- 159.

بعدها : أهناك قوانين للإبداع الأدبي صالحة للكاتب وغير صالحة للناقد ؟ فلا بدّ من معرفة الآخر[348].

فمعالجة "بارت" لقصة "سارازين" لم تزد على أن قسّمت النص إلى عدّة شفرات مختلفة؛ بما في ذلك : شفرات الرمز والحركة والدهشة، بغية تعيين خصائص بنائية للقصة عن طريق بعض الجمل والفقرات، والتي يحاول ربطها بالشكل العام للقصة، وهو لايفسّر هذه الصلة، بقدر ما يصفها ويُجَمّع وحداتها البنائية، ورغم الطابع العلمي المتّبع فإنّ ذلك لا يضيف إلى علم القارئ شيئا، وحتى أنه لا يعطيه جوابا لعلّة السمات البنائية التي توصّل إليها من خلال دراسته للقصة، ولعلّ مردّ ذلك يعود إلى تَسَلّط البنائية على تحليل الأثر الأدبي[349].

وذلك بخلاف ما يرتئيه "مرتاض" من طرح بعض الأفكار في قراءة "بارت" لقصّة "سارازين" على هامش قراءتها، والتي حاول أن يجعل منها نظرية للقراءة الأدبية، على أنّ كتابه (س/ ز) يُعَدّ من أهمّ القراءات الحداثية في هذا العصر، وإن كان "مرتاض" لا يَتّفِق مع "بارت" في كثير مِمَّا قَرَّره من أحكام[350].

✂ قراءة لقراءة حميد لحميداني في فحوى الحيز :

كثيرا ما عُني "عبد الملك مرتاض" بالحيّز سواء الشعري أو الرّوائي ما نحا به إلى التّعرّض لبعض من قراءات نقّاد عرب في خِضَمّ الحيّز لإبراز أهمّ النقاط التي يقف عليها النقاد العرب، وكذا لتثمين ما وصلت إليه القراءة العربية،إذ يُعَدّ الحيّز مُشَكّلا أساسيا في الكتابة الحداثية، وقد تعامل معه الروائيون الجدد بتقنيات جديدة؛ كالتّقطيع، والإنطلاق؛ أو الأنسنة، والتشخيص؛ وذلك بربطه بالأسطورة، لكنّ الحيّز غالبا ما يُنظَر إليه من الوجهة الجمالية لا التّقنية، فكأنّه حلّة تتزيّن بها الرواية، لكنّ ذلك لم يمنع من أن يتناوله نقاد عرب من جوانب مختلفة؛ كتناول مظاهره المتجلية في المظهر الجغرافي وكذا الخلفي غير المباشر[351].

فمن النّقاد العرب وعلى رأسهم الناقد المغربي "حميد لحميداني" إتّجه إلى حيّز الصّفحة وحروفها، وفراغها؛ أو بياضها، كقوله عن البياض :"يُعلِن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محدّدة في الزمان والمكان، وقد يُفصَل بين اللقطات بإشارة دالّة على الإنقطاع الحدثي والزماني؛

---

[348] أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية، ص28- 29.
[349] أنظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي، ص 87.
[350] أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية، ص30.
[351] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122- 123.

كأن توضَع في بياض فاصل خَتْمَات ثلاث كالتّالي : (***) على أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تَشغَل البياضَ بين الكلمات والجمل نِقَطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر، وعند البياض الفاصل بين فصول الرّواية عادة ما يَتِمّ الإنتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الإنتقال دالاً على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك أيضا من تغيّرات مكانية على مستوى القصّة ذاتها"[352].

وذلك غير ما يريد إليه "مرتاض" من مفهوم الحيّز، فَيُجَسِّد ذلك في نقاط منها :

الأولى : أنّ "حميد لحميداني" يتحدّث عن تقنية الكتابة من حيث رقم على القرطاس، ومن حيث هي توزيع للنصّ الأسود على بياض هذا القرطاس، فكلّ ما ذكره عامّ في جمهرة الكتابات الأدبية وغير الأدبية أيضا، بما في ذلك الروائية وغيرها ما عدا الشّعر الذي له تقنية خاصة لدى إفراغه على الطومار.

والثانية : البياض الفاصل الذي يتحدّث عنه "لحميداني" والذي يُترَك بين فصل وآخر هو أيضا عامّ في جمهرة الكتابات، فلا يستأثر به حيّز النّصّ الرّوائي وحده.

والثالثة : ليس كلُّ الروائيين يعمدون إلى كتابة رواياتهم على طريقة الفصول المفصولة ببياض، فمنهم من يَكتُب نصّه السردي على نحو متّصل فلا يفصل بين الفصول أثناء توزيع نصّه على الصّفحات بأيّ بياض، وهنا يبطل ذلك الحكم وينتفي ذلك التّدبير، لكن ورغم ذلك فقد أدرج "مرتاض" عنوانا فرعيا "حيّز النّصّ الروائي المدروس"، فوقفه على بعض ما أشار إليه " حميد لحميداني" غير أنّه يرى فيه جزءً يسيرا وغير ذي شأن ممّا يُراد إليه من الحيّز الذي ينصرف إلى الحركة والبعد والحجم، والوزن والمساحة والمسافة والإمتداد في العمل السردي بعامّة، حيث يتبوّأ الحيّز مكانة مكينة، على أنّ "حميد لحميداني" تدارك هذا الأمر حين إنزلق للإستعانة بكتابات "جيرار جينيت"، و"جوليا كريستيفا" وآخرين[353].

ذلك و لم يَحظ التّعامل مع الحيّز بعناية شديدة في الدراسات والتّحليلات العربية الروائية على عكس الإبداع العربي الذي ولع بصف أدقّ دقائق الحيّز المكاني، وذلك يتّضح جليا في رواية "زقاق المدقّ لنجيب محفوظ، وإن غدا تعامل الروائيين العرب مع الحيّز على غرار ما نحاه الرّوائيون

[352] حميد لحميداني، بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي- ص 58.
[353] أنظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 126- 127.

التقليديون، إذ أصبح الحيّز تقع عليه التّعمية؛ بحيث لا يُقَدِّم إلى المتلقي تقديما واضحا شاملا[354]، فظلّ تعامل الدراسات العربية مع الحيّز جاريا على إستحياء وتَخَوّف عكسَ التّعامل مع الشّخصية والمكونات السّردية الأخرى[355].

قراءة عن مفهوم العلمية :

لم يَسلَم المُفكّرون الإسلاميون من قراءات "مرتاض"، إذ يرى الناقد أنّه لا علمَ في العلوم الإنسانية، فذلك ظلم للعلوم العقلية والفكرية، تلك إذا قراءة الناقد الجزائري للباحث اللبناني "محمد أركون" من خلال مؤلّفه "الفكر الإسلامي"، فبعد هذا العنوان الرّئيسي أدرج عنوانا فرعيا اصطَلَح عليه "قراءة علمية"، فأنّى له هذا العِلم جرّاء قراءته للقرآن العظيم والتّراث الإسلامي ؟ وكيف لقراءة تُمَثِّل وجهة نظر شخصية أن ترقى إلى درجة العلمانية التي تقوم على أساس البرهنة على شيء فَتُثبِتُه أو تنفيه، فلا يكون بعدها إختلاف، على حين أنّ الإنسانيات لا تختلف كثيرا عن أحكام الشعبيين العجائبيين؛ فالمستحيلات تُصَيَّر ممكنة ببراهين عقلية، والتي لا تلبث أن تضعُف أمام براهين عقلية أخرى[356].

هي إذا تنويعات مفهومية وإجرائية إعترتها معالجات الناقد "عبد الملك مرتاض" للنصوص الأدبية وفي وضعيات تزداد تطورا وإمتلاءً مادام الجسم فيه نفَس يعبق بروح الإبداع والتّجديد، فالأداة لديه ما تفتأ تبدأ بسيطة عادية لتتعقّد بتعقّد مطالبها القرائية، مكتسبة في كلّ إجراء خبرة جديدة تُضاف إلى الخبرات السابقة، أو تتقوّض عن المفاهيم السالفة لتتلبّس مفاهيم جديدة؛ مستهلّة بالتحليل، فالدراسة، والتفكيك أو التشريح، عدا عن التركيب، ضف إلى ذلك السيميائية، بله ذلك قراءة القراءة[357].

وبذلك كله يكون بحثي قد بلغ منتهاه حول نظرية القراءة في المغرب العربي إن صحّ التعبير، على أن يكون ما استقصيته من تجلياتها من خلال الآليات الإجرائية التي استند إليها "عبد الملك مرتاض" أدنى ممّا ينبغي له أن يكون.

---

[354] أنظر المصدر السابق، ص 138.
[355] أنظر المصدرنفسه، ص 129- 130- 131.
[356] أنظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، ص 121.
[357] أنظر حبيب مونسي، فعل القراءة، ص 41- 42.

خاتمة

خاتمة

كثيرا ما شهدت الساحة الأدبية والنقدية مؤلّفات طوال عن المناهج النقدية؛ سياقية كانت أونسقية؛ أصولا وماهية وأبعادا، فيطّلعُ عليها القارئ العربي، ولكنه لا يَخرُج إلاّ بمعلومات نظرية سرعان ماتتلاشى عندما يواجه النصوص الأدبية العربية، فلا يدري أيُّها يتلاءم وإيَّاها، وحتى إذا طَبّق عليها هذه المناهج، فلا تعدو كونَها نتائج جافة لا تَمُتّ للقراءة النقدية بصلة، فالمشكلة إذا في كيفية تعامل القارئ مع النصوص الأدبية، وهو ما شَكّلَ جوهر نظرية القراءة المعاصرة، وبناءً على ذلك حاولتُ أن أُمَحوِر بحثي حول مكامن نظرية القراءة المعاصرة وتأثيرها في نقاد المغرب العربي، في محاولة لِتَبَصُّر ما آلت إليه القراءة النقدية لدى هؤلاء النقاد ومدى فعاليتها في قراءة النصوص الأدبية العربية، لأخلُصَ في نهاية المطاف بنقاط عَلّها تكون حوصلة لِماسَلَف من خطوات البحث :

- بعد أن كانت مهمة الناقد الأدبي قول المعنى وتعيينه، غدت مع مستجدات نظرية القراءة المعاصرة حديثا عن كيفية إنتاج المعنى، وبحثا عن الشرعية والصلاحية لا بحثا عن الحقيقة .
- النقلة النوعية التي شهدتها المناهج النقدية نابعة من تَغَيُّر أنساق النصوص الأدبية، ما استلزم تَغَيُّرا في الآليات الإجرائية النقدية وتقنياتها .
- كان تحليل النص في خضمّ البنيوية نابعا من داخله منغلقا على نفسه، ومع ظهور التفكيكية أضحى النص يحمل آثارا تشير وتمحو في الوقت نفسه نصوصا كثيرة سابقةً عليه، إستنادا إلى آلية التناص؛ إذ تستحضرُ النصوصَ السابقة داخل النص المقروء، فتتحول كلّ قراءة إلى "لاقراءة" أو"إساءة القراءة" ما يؤدي إلى قراءات لا نهائية .
- لَقِيَت السيميائية بخلاف تفكيكية "دريدا" إستقطاب النقاد الغرب وكذا العرب، إذ عمدت إلى فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول، وهو ما استَقَتهُ من الأسلوبية، فالكشف عن العلاقة الدلالية يقود بالضرورة إلى عمليات التوصيل، مع فارق أنّ محور إهتمام الأسلوبية هو "الكلمة"، في حين تُشَكّل "العلامة" محور إهتمام السيميائية؛ إذ تعمد السيميائية إلى إضفاء الدلالة على الأشياء الغائبة بطريق الرمز أو القرينة، أو الأيقونة عن الإدراكات الحسّيّة .
- شَهِد الاتّجاه التّأويلي الهرمينوطيقي توسّعا كبيرا في الآونة الأخيرة تَبَعا لإستناد الإبداع الأدبي إلى الأسطورة، ما يتطلّب التّأويل؛ إذ يعيدُ المعنى إكتماله في كلّ قراءة بواسطة التأويل، بوصفِه علما يهدف لترجيح المعنى الذي يُرَشّحه الفهم والإدراك، من خلال محاورة بنى النصّ لِسَدّ

الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة، ما دفع بكثير من النقاد إلى العناية بضرورة التأويل، فهو يعكِس أوّليّات وأعراف الأمَم، وحتى أنّه يختلف من فرد لآخر .

- تأويل القارئ للنصّ الأدبي يظلّ دوما حاملا ذلك الصوت الغائب؛ وهو الهاجس الداخلي الذي يراود القارئَ أثناء تأويله للنص، ذلك المعنى الذي يُلِحّ على القارئ أن يُخرِجَه ولكن لا يستطيع، إذ يَظَلّ مكبوحا بحضور المذهبية الدينية وكذا النقدية؛ والتي تكبح جموح الإنفتاح إلى أبعد الحدود، ولذا تجد كلّ قراءة مُنجَزَة كثيرا ما تكون مصحوبةً بشعور عميق بعدم الرّضى .

- تَعدّد التأويل ذهب ببعض النقاد إلى صعوبة تطوير نظرية عامة للقراءة، غير أنّ من النقاد من يرى أنّ هذا التّعدد في التأويل هو ما يجب أن تُفَسِّره النظرية، فإختلاف القراء في المعنى لا يعني التشتت التأويلي؛ إذ يَتّبعون الأعراف التأويلية نفسها ما يفضي إلى الوحدة بشكل من الأشكال .

- يستند النقد في ممارسته إلى جملة من المعارف الإنسانية التي لا يحيد عنها قيد أنملة، فيذر ما هو أولى بالتحليل و ما هو ألصق بوظيفة النص الأدبي، على أنّ القراءة أو التحليل الأدبي رغم إستناده إلى إحدى الثقافات المعرفية فيمكنه الإفلات منها؛ فيقف جهده على عمل إبداعي واحد يرصده بالدراسة الأدبية بمستوياتها المختلفة، مستخدما إجراءات فنية وتقنية جديدة، فتُدين القراءة أحكام النقد القيمية، مُتَبَصِّرة بذلك لجماليات النص الأدبي، مبرزة خصوصيات الإبداع، فتتدرّج من شرح إلى تأويل إلى تحليل، على أنه بعد هذا وذاك فإنّ القراءة والنقد يمثلان وجهين لعملة واحدة؛ إذ القراءة ليست إلاّ نقدا بشكل من الأشكال والعكس صحيح، فمهمة النقد أو القراءة أن تجعل النصّ الأدبي يتكلم عن نفسه .

- يتجلى جوهر نصوص القراءة في كون أنّ القارئَ المقبلَ على تصفّحها لا يتأثّر إلاّ بما يجيب عن أسئلة في نفسه ويُوَضّح له غموضا، أو يُجلي له شيئا مبهما في داخله .

- أيُّ قراءة لا يمكن أن تدّعي الإحاطة المطلَقَة بالنصّ مهما كانت قدرتها ومعطياتها، وكذا مهما اتّسَمَت به طبيعة النصّ، وهو ما تنتهي إليه كلّ النظريات الحديثة والمعاصرة في القراءة .

- إستقطبت القراءة السيميائية أذواق النقاد في الوطن العربي، وفي المغرب العربي على وجه الخصوص، فراح النقاد الجزائريون مثلا يُشخِّصون مدى تأثيرها وباقي التيارات القرائية الغربية في قراءة النقاد العرب للنصوص الأدبية العربية، على أنّ من النقاد الجزائريين من كان سعيُه حثيثا نحو استجلاء النصوص الأدبية الجزائرية أمام هذا الزخم الإجرائي الوافد، في محاولة لتطويرها .

خاتمة

- فتح النقد في المغرب الأقصى الباب على مصراعيه لاستقبال المناهج النقدية الغربية المعاصرة، تِبَعا لإحتكاك النقاد المغاربة بالثقافة الأوروبية، ما أدّى إلى استحضار هذه المناهج والعمل على تبيئتها والنصوص الأدبية العربية .

- خَطَا أبرز النقاد التونسيون خطوات أشدّ إيغالا في مجال النقد الألسني، أخذا بأصوله من التيارات اللسانية والنقدية الغربية، جاعلِين التراث انقدي العربي ركيزة لآلياته الإجرائية .

- سعى النقاد الليبيون إلى التخلص من مأزق التلمَذة، وغلبة الأحكام الذاتية في محاولة للولوج في عالم الإحترافية .

- كنتيجة إحصائية يمكن القول أنّ نقاد المغرب الأقصى استولوا على أكبر حصة في الدراسات النقدية المعاصرة، لإحتكاكهم الكبير بالنقاد الغربيين وبخاصة الأوربيين منهم،هذا وقطاع الثقافة في المغرب يحظى بدعم معتبر إن صحّ القول،في محاولة للنهوض بالثقافة المغربية.

- إنطلاقا من قراءات "عبد الملك مرتاض" كأنموذج للقارئ العربي فإنّ إنجاز نظرية للقراءة العربية من العُسر بما كان بوصف القراءة تجربة شخصية نسبية بين القراء، ومن غير اليسير وضع إطار لكيفية تطبيقها على النصوص الأدبية، غير أنّ ذلك وكما يرى "مرتاض" ليس بالأمر المستحيل، إذ لابدّ من بذل الجهود لتطوير نظرية في خِضَمّ هذه التيارات القرائية المعاصرة .

- يرى "مرتاض" أنّ اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج، ذلك أنّ النصّ الأدبي شاطئ لا ساحل له فلا محالة ستنتهي القراءات من حوله بغير ما بُدِئت به، ما أدى بالناقد إلى الإستناد إلى الإجراء المستوياتي المُرَكَّب، وهو ما نحاه في جلّ دراساته القرائية للنصوص الأدبية العربية.

- تختلف كيفية تعامل "مرتاض" مع النصوص الأدبية تِبَعا لزئبقيتها الدلالية، ومع ذلك تتوحد إجراءاته النقدية في كثير من دراساته، فلا يلبث أن يقف على البنى المُشَكِّلة للنص الأدبي وكذا نظام النسيج اللغوي، عدا عن تناوله الشخصية والحدث والحيز والزمان والإيقاع، إلى جانب إصطناع الضمائر، ذلك وتشغَل الخصائص الأسلوبية والسيميائية حيّزا له شأنه في خضمّ قراءاته، ألا وإنّ القراءة السيميائية لا تتأتى إلاّ بالإستناد إلى أضخم آلية وهي التشاكل، ولمرتاض إلتفاتات كثيرة في جلّ دراساته إلى هذه الآلية؛ ماهية وأبعادا وفعالية .

- على الرغم من التطبيقات المشهود لها لعبد المالك مرتاض للإجرءات المستوياتية على النصوص الأدبية العربية إلا أنه برع في مجال التنظير أكثر منه في التطبيق، إذ استناده إلى التفكيكية لا كمقاربة وإنما كتحليل للنص إلى عناصر جزئية، يرى فيه النقاد أمر لا مناص منه في أيّ تحليل للنص الأدبي .
- الملفت في قراءات "مرتاض" أنه كثير التوقف عند ماهية وأبعاد النقد أو القراءة أو الكتابة التحليلية، مرجعا ذلك إلى أنّ هذه المفاهيم لا تزال مستَغلَقَة لدى القارئ العربي .
- لم يكتف "عبد الملك مرتاض" بالوافد من المناهج القرائية الغربية، كما أنه لم يتقوقع بالمقابل على التراث النقدي العربي، وإنما اتّسمت تطبيقاته القرائية بالمرونة ليستميزَ لنفسه إجراءات ومفاهيم قرائية خاصة .

هي إذا جملة من الإستنتاجات التي استقيتها من خطوات البحث، والتي إن دلّت على شيء إنما تدلّ على أنّ القراءة في المغرب العربي تخطو خطوات حثيثة نحو التجديد والتطور في الأدوات والآليات الإجرائية، ومع ذلك لم يتنصّل نقاد المغرب العربي من داء التبعية الغربية، ولكن ذلك لم يُحبِط عزيمة هؤلاء النقاد في محاولة إنجاز مشروع نظرية عامة للقراءة العربية، فهِمَمُهُم المتوهجة لن تنطفئ ما دام في الجسد روح منافحة عن الهوية العربية.

وفي الختام ليس أمام هذه الخاتمة إلاّ أن تُقَدِّم دعوة مفتوحة للخوض في غمار نظرية القراءة التي شغلت قرائح النقاد بين مُتَشَبِّث بها ومفَنِّدٍ لها، على أنّ لعبة الحوار تظلّ قائمة بين الإبداع الأدبي الشديد التعقيد وبين القراءة النقدية اللاهثة وراءه، ولكن دون أن تَخرُج بما تستكين إليه من هذا الإبداع .

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع .

مكتبة البحث

أولا:الكتب العربية

1- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت(لبنان)، ط2، 1981م.

2- أبو بكرعبد القاهر بن عبد الرحمن محمد الجرجاني النحوي

أ- أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، بيروت(لبنان)، 2003 م.

ب- دلائل الإعجاز، قرأوعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر(مطبعة المدني، دار المدني)، (مصر،السعودية)، ط3، 1992م.

3- أبوزكريا يحي بن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987م.

4- أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)،ج1، ط7، 1998 م.

5 - ألف ليلة وليلة، دارصادر للطباعة والنشر، بيروت(لبنان)، 1999 م.

6 - أحمد طالب، المنهج السيميائي- من النظرية إلى التطبيق- دارالغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005 م.

7- أحمد هيكل، في الأدب واللغة، مكتبة الأسرة، القاهرة(مصر)، 1998 م.

8- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة- المنطق السيميائي وجبر العلامات- الدار العربية للعلوم ، منشورات الإختلاف،المركز الثقافي العربي،(المغرب،لبنان)،2005م.

9- إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى-حقيقة النص بين التواصل والتمايز- مركز الإنماء الحضاري، حلب(سوريا)، 2000م.

10- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية- دراسات لنصوص شعرية حديثة- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2000م.

11- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية- مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2008م.

12- بسام قطوس :

أ- استراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي- عالم الكتب، مصر، ط2، 2005م.

ب- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (مصر)، 1996م.

12- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي- أصول..وتطبيقات- المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، د.ت.

13- پول شاوول، علامات من الثقافة المغربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، 1979م .

14- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984 م.

15- حبيب مونسي:

أ- فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران(الجزائر)،2001 -2002م.

ب- فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر،2001م.

ت- نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران(الجزائر)،2007م.

ث- نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي- دراسة المناهج- منشورات الأديب، الجزائر،2007 م.

16- حسين خمري :

أ-فضاء المتخيل، منشورات الإختلاف، الجزائر، 1995 م.

ب- نظرية النص- من بنية المعنى إلى سيميائية الدال- الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، الجزائر،2007م.

17-حسين نجمي، شعرية الفضاء- المتخيل والهوية في الرواية العربية- المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000م.

18- حميد لحميداني :

أ- القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2003م.

ب- بنية النص السردي- من منظور النقد الدولي- المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (المغرب، لبنان)، ط3، 2000م.

ت- في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية- دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء(المغرب)، 1986م.

19-رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ-تحليل ونقد-منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، 1974م.

20- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م.

21- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة(مصر)، 2002م.

22- سعيد يقطين :

أ- القراءةوالتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب- دار الثقافة(سلسلة الدراسات النقدية4)، الدار البيضاء(المغرب)، 1985 م.

ب- انفتاح النص الروائي- النص والسياق- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 2001م.

23-سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، 2005م.

24- صالح الهويدي، النقد الأدبي الحديث- قضاياه ومناهجه- منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1426هـ.

25- صلاح فضل:

أ- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992م.

ب- قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة(مصر)، 1997م.

26- الطائع الحداوي، في معنى القراءة- قراءات في تلقي النصوص- دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، 1999م .

27-طه حسين، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، ط4، دت.

28- عبد الجليل مرتاض :

أ- الظاهر والمختفي- طروحات جدلية في الإبداع والتلقي- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.

ب- في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007 م.

29- عبد الجليل ناظم، نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، 1992م .

30- عبد الرحيم العلام، الفوضى الممكنة- دراسات في السرد العربي الحديث- دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، 2001م .

31-عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، 2004م.

32-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.

33- عبد العزيز المقالح، نقوش مأربية- دراسات في الإبداع والنقد الأدبي- المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2004م.

34- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت(لبنان)، ط2، 1983م .

35- عبد القادر فيدوح :

أ- الرؤيا والتأويل- مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة- ديوان المطبوعات الجامعية، وهران (الجزائر)، 1994م.

ب- دلائلية النص الأدبي- دراسة سيميائية للشعر الجزائري- ديوان المطبوعات الجامعية، وهران (الجزائر)، 1993م.

36- عبد الله الغذامي :

أ- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 1994م.

ب- النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية-المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، ط3، 2005م.

37- عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإبداع والإبتداع، منشورات منتوري، قسنطينة الجزائر، 2004م.

38- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي- البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة- شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء (المغرب)، 2002م .

39- عبد الملك مرتاض:

أ- الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور- دار هومة للطباعة والنشروالتوزيع، الجزائر، 2005م

ب- ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

ت-القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران(الجزائر)، ط4، 2007 م .

ث- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 م.

ج- ا.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.

ح-تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

خ- شعرية القصيدة-قصيدة القراءة:تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية- دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، 1994م.

د-عناصر التراث الشعبي في اللاز-دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987م.

ذ- فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب (تونس،الجزائر)، ط2، 1988م.

ر-في الأمثال الزراعية-دراسة تشريحية لسبعةوعشرين مثلا شعبيا جزائريا-ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1987 م.

ز- في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

س-في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

ش-نظام الخطاب القرآني-تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن-دارهومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2001 م.

40-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة(مصر)، 1999م.

41-لخضر العرابي، المدارس النقدية الغربية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، 2007م.

42- محمد برادة :

أ- أسئلة الرواية- أسئلة النقد- شركة الرابطة، الدار البيضاء (المغرب)، 1996م .

ب- فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط (المغرب)، 2003م .

43-محمد بلوحي:

أ- آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي-بحث في تجليات القراءات السياقية-منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

ب-الخطاب النقدي المعاصر-من السياق إلى النسق(الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002م.

ت-الشعر العذري-في ضوء النقد العربي الحديث(دراسة في نقد النقد)-منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م.

43- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها : مسألة الحداثة- دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001م .

44- محمد سويرتي، شعرية ما بعد الحداثة- قراءة في "دينامية النص ..." لمحمد مفتاح- مطبعة الأمنية، المغرب، 1999م .

45-محمد خطابي، لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2006م.

46- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبةلبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (لبنان، مصر)، 1994م.

47-محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م .

48- محمد الماكري، الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي- المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء (لبنان، المغرب)،1991م .

49- محمد مفتاح، التلقي والتأويل-مقاربة نسقية-المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م.

50- محمود الربيعي، النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، 2001م.

51- مولاي علي بوخاتم، الدرس المغاربي- دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.

52-منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي،(المغرب، لبنان)، 1998م.

53- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة، مصر، د.ت.

54- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، ط7، 2005م.

55- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997 م.

56- واسيني الأعرج، الطاهر وطار- تجربة الكتابة الواقعية : الرواية نموذجا(دراسة نقدية)- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م .

57-يمنى العيد، فن الرواية العربية- بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت (لبنان)، 1998م.

ثانيا:المعاجم

58- إبن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان)، مجلد15، 1992م.

59- المعجم الوسيط(بمجمع اللغة العربية للإدارةالعامة للمعجمات)، إخراج إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول (تركية)، ج1، 1989م.

60-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت(لبنان)، 1997م.

ثالثا:الكتب المترجمة

61- امبرتوإيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2000م.

62- بول ريكور، نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى-ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2003م.

63- بييرف زيما، التفكيكية- دراسة نقدية- تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1996م.

64-جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 1994م.

65-جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، (الجزائر، لبنان)،2007م.

66-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، 1996م.

67- رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا وحسين سبحان، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.

68-رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 1992م.

69-شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي-الشعرية المعاصرة- ترجمةلحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء(المغرب)، 1995 م.

70- فيردناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، كتاب بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب(سوريا)، 1998م.

رابعا:الكتب الأجنبية

71-Barthes Roland :

- Barthes et Nadeau Maurice, sur la littérature, éd : Presse Universitaires de Grenoble, France, 2002,50p.

-L'aventure sémiologique, éd : Seuil, Paris, 1995,359p.

-Essais critiques, éd : Seuil, Paris, 1964,285p.

72-Todorov Tzvetan, Théorie de la littérature, éd : Seuil, Paris, 1965, 315p.

73-Greimas Algirdas Julien, Du sens 2-essais Sémiotique, éd : Seuil, Paris, 1983,246p.

خامسا:الرسائل الجامعية

74- عبد العالي بشير، التناص في الشعر العربي، أطروحة لنيل دكتوراه دولة، بإشراف زبير دراقي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2001م.

75- محمد بلقاسم، إتجاهات النقد الأدبي المعاصر في المغرب-من الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الثمانينيات، رسالة دكتوراه دولة في النقد الأدبي، بإشراف عكاشة الشايف، كلية الآداب العلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)، 2004-2005م.

سادسا:المجلات والدوريات

76- مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، ع8، 2009م .

77- مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران(الجزائر)،ع4، 1996م.

78- مجلة الثقافة المغربية، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب، ع16، 2000 م .

79- مجلة الرواية المغربية- أسئلة الحداثة- مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، 1996م .

80- مجلة فصول- الحداثة في اللغة والأدب- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، مجلد4، ع3، 1984م .

81- مجلة فصول- قراءات تراثية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد 13، ع3، 1994 م .

82- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت (لبنان)،ع48-49، 1988م.

83- مجلة المصطلح، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة أبي بكربلقايد، تلمسان (الجزائر)، ع7، 2005م.

سابعا:المؤتمرات

84- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، من 25إلى27 جويلية2006م.

85- دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (لبنان)، 1986م .

ثامنا:مواقع الأنترنيت

86- موقع إتحاد الكتاب العرب:

أ-حبيب مونسي، القراءة والحداثة-مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م.

ب-سمر روحي الفيصل، النص وقضايا التلقي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق(سوريا)،ع440، 1997م.

ت-عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات - مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها- دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998م.

مـــلحـــق

لمحة عن السيرة العلمية ل : "عبد الملك مرتاض"

أ- حياته وتعلمه :

- ولد "عبد الملك مرتاض" في العاشر من يناير سنة خمس وثلاثين وتسعمائة وألف ببلدة مسيردة (تلمسان) الجزائر.

- عام 1953م حصل على شهادة الباكالوريا (القسم الثاني من الشهادة الثانوية) من المعهد الديني بمدينة "تطوان" بالمغرب، تقدّم إليها مُتَرَشِّحا حرّا . وفي نفس السنة إلتحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الرباط، كما سجّل في الوقت نفسه في كلية الحقوق والعلوم السياسية ومعهد العلوم الإجتماعية بالجامعة نفسها .

- عام 1961م إلتحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط .

- عام 1970م في السابع من مارس أحرز على درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر ببحث عنوانه "فن المقامات في الأدب العربي" بإشراف الدكتور "إحسان النص" وشارك في مناقشة هذه الرسالة الدكتور "شكري فيصل" والدكتور "مكي السيد"، وهي أول دكتوراه في الآداب تمنحها جامعة الجزائر في عهد الإستقلال .

ب- أهم المناصب التي تقلّدها :

- عام 1963م عُيّن مستشارا تربويا للمدارس الإبتدائية بمدينة وهران، ولكنه لم يلبث أن إستقال وإلتحق بالتعليم الثانوي، حيث ظلّ يعمل به مدرسا للغة العربية إلى غاية سبتمبر من سنة 1970م .

- عام 1970م (15 سبتمبر) عُيّن مدرسا للأدب العربي في جامعة وهران .

- عام 1971م عين رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها لدى إستحداثها لأوّل مرّة بجامعة وهران .

- عام 1974م عين مديرا لمعهد اللغة العربية وآدابها لدى إستحداثه لأوّل مرّة بجامعة وهران .

- عام 1975م أنتخب رئيسا لفرع إتحاد الكتاب العرب الجزائريين بولايات الغرب الجزائري لدى إستحداث هذه الهيئة لأوّل مرة .

- عام 1980م عيّن وكيلا لجامعة وهران .

- عام 1981م أنتخب عضوا في الهيئة المديرة لإتحاد الكتاب الجزائريين .

- عام 1983م نال درجة دكتوراه دولة من جامعة السوربون بباريس في الآداب .

- عام 1984م أنتخب أمينا وطنيا (قطريا) مكلفا بشؤون الجزائريين .

- عام 1986م رقي إلى درجة أستاذ كرسي في جامعة وهران .

- عام 1988م عين عضوا في الهيئة الإستشارية لمصلحة كتابات معاصرة ببيروت .

- عام 1989م أصبح رئيس وحدة البحث في اللغة والأب العربي في جامعة وهران .

- عام 1990م أصبح رئيسا للمجلس العلمي بمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران .

- عام 1992م عين رئيس تحرير بمجلة "تجليات الحداثة" التي يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران.

- عام 1993م عين عضوا في الهيئة الإستشارية لمجلة "أصوات" بصنعاء اليمن .

- أسهم في مؤتمرات الأدباء العرب المنعقدة بالجزائر (دورتين)، بغداد وطرابلس رأسهم في ندوات أدبية وثقافية، في الولايات المتحدة الأمريكية (جامعة رتجس)، وفي الإتحاد السوفياتي (سابقا) ويوغوسلافيا (سابقا)، وكذا اليمن، وفي السعودية، و سوريا،وفي العراق، و المغرب، إلى جانب الكويت، ليبيا وفرنسا .

- أشرف على زهاء خمسين أطروحة (ماجستير- دكتوراه دولة) .

- ناقش زهاء أربعين أطروحة في جامعات وهران، والجزائر، وفي تلمسان، وباتنة، وفي قسنطينة، وعنابة، وصنعاء .

- نشر في معظم العواصم العربية مثل : المغرب، وتونس، وكذا مصر، وسوريا، إلى جانب لبنان، وبغداد، والكويت، عدا عن صنعاء، والرياض، وجدة، والظهران، والبحرين ومسقط .

- عام 1994م عين عضوا في اللجنة الوطنية لإصلاح التعليم العالي بالجزائر .

- عام 1998م عين عضوا في المجلس الإسلامي الأعلى للدولة الجزائرية .

- عام 1998م عين رئيسا للمجمع اللغوي الجزائري .

هذا وإنّ مناصب "عبد الملك مرتاض" الكثيرة لم تكبح جماح قلمه عن الإبداع والرقي بالنقد الأدبي الجزائري، أوبالأحرى القراءة النقدية كما يستأثرها تماشيا مع مستجدات الإجراءات النقدية المعاصرة .

فهرس الموضوعات

- مقدمة ..... أ
- مدخل 6
  - أولا : نظريات الأدب واتجاهاتها 6
  - ثانيا : النقلة النوعية للقراءة في خِضَمّ ما بعد الحداثة..... 8
    - استراتيجية التفكيكية 8
      - التفكيكية بين المنهج والمقاربة..... 9
      - اتخاذ التفكيكية آلية التناص..... 11
      - الهدف من التفكيكية 13
    - المقاربة السيميائية 14
      - بين السيميائية والأسلوبية..... 15
      - مفاهيم غريماس السيميائية..... 16
    - جماليات التلقي 24
      - أبعاد جمالية التلقي 25
      - سيميائية إمبرتو إيكو وجمالية التلقي..... 28
- الفصل الأول : جماليات القراءة 32
  - أولا : انفتاح النص على تعدد القراءات..... 33
    - مفاهيم النقاد العرب القدامى عن النصوص الأدبية..... 33
    - القيمة الأدبية والمضمونية للنصوص الأدبية..... 34
    - بين علم النص ونظرية النص..... 36
    - بين النص والخطاب..... 37
    - تصور التفكيكية عن النصوص الأدبية..... 37
    - فعالية التناص في تحليل النصوص الأدبية..... 38
    - النص الأدبي وأفق إنتظار القارئ..... 38
    - التأويل ونوعية القراء..... 39

● النص بين اللذة والمتعة.....40
❖ السيميائية وأبعادها التحليلية.....41
❖ مرمى القراءة داخل النص الأدبي.....43
❖ النص بين المؤلّف والقارئ.....44
- ثانيا : حضور القارئ في النص.....49
● القارئ بين التأثير والتأثر 49
●القراءة وتحديد القراء 50
❖ المبدع قارئا.....50
❖ قراءة الأدب ومحدودية القراء.....52
❖الذات القارئة ومراحل التلقي 54
● الإبداع وحاجته إلى القارئ.....57
● النضوب بين النص والقارئ 59
- ثالثا : لذة القراءة.....61
●بين النقد والقراءة 61
● أبعاد القراءة المعاصرة 62
●جوهر نظرية التلقي والتأويل 67
●بين التفسير والفهم والتأويل 67
● منبَثق لذّة النص 68
● مرامي علم النص القرائية 69
● مستويات القراءة 70
● التأويل والقراءة 71
● فحوى القراءة التفكيكية 73
● العناية بالقارئ وتأثيرها في إنتاجية الأدب 75
الفصل الثاني : فعالية القراءة في نقد المغرب العربي.....77
- أولا : انفتاح نقد المغرب العربي على مفهوم نظرية القراءة.....78
● النقاد الجزائريون وإستقطاب المفاهيم النقدية.....79
❖دور عبد الملك مرتاض في نقل المفاهيم النقدية واللسانية إلى النقدالجزائري .. 79

❖عبد القادر فيدوح وتأثره بالقراءة السيميائية 83
❖منظور حسين حمري حول التأسيس المنهجي بين التنظير والممارسة 84
❖رؤى حبيب مونسي حول إزدواجية القراءة العربية بين الأصالة والمعاصرة....85
● المغرب الأقصى بوابة النقد العربي المعاصر..... 85
❖ حميد لحميداني : أقلمة المناهج النقدية المعاصرة والنصوص العربية.....86
❖ إدريس بلمليح : التوازن المعرفي بين الوافد والمتجذّر من الثقافة النقدية 88
❖ سعيد يقطين : منزلة النقد العربي في خضمّ الإجراءات القرائية الغربية.....88
❖محمد مفتاح وإستقصاؤه الواسع للمفاهيم والإجراءات النقدية واللسانية الغربية89
❖ محمد برادة : إشكالية الحداثة 91
❖ عبد الفتاح الحجمري : مراحل الدراسات الأدبية والنقدية في المغرب الأقصى 93
❖ محمد خطابي : محور إنسجام الخطاب الشعري بين الغرب والعرب.....94
● النقد التونسي وإستقطاب اللسانيات والأسلوبية العربية.....95
❖توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث..... 95
●ليبيا بين الحشمة والتطلع المعرفي 98
❖ الطيب علي الشريف : قضية الطبع والتطبع 98
❖حسين الأشلم : النقد الليبي بين التوسط والإعتدال..... 98
- ثانيا : أبعاد الفعل القرائي عند نقاد المغرب العربي.....101
● النقد الجزائري ومواكبته التجديد..... 101
❖ عبد الملك مرتاض ومرونته في تطبيق الإجراءات النقدية..... 101
❖ عبد القادر فيدوح والنص الأدبي الجزائري.....103
❖ حسين حمري : آلية التناص.....105
❖ حبيب مونسي : قراءة القراءة.....108
❖ محمد بلوحي : محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة 110
● النقد المغربي وتصدره الطليعة القرائية العربية.....111
❖ حميد لحميداني : مواكبة القراءة النقدية المعاصرة..... 111
❖ سعيد يقطين : آليات قراءة الرواية الجديدة.....129
❖ محمدمفتاح : في خضمّ ترسانة الإجراءات السيميائية.....139

❖ محمد برادة : التطور بين الرواية العربية والكتابات النقدية 144
❖عبد الفتاح كيليطو : متعة قراءة النصوص الكلاسيكية.....145
❖ عبد المجيد نوسي : أبعاد التشاكل السيميائي.....146
❖ الطائع الحداوي : مراحل القراءة.....147
❖عبد الرحيم العلام : فوضى الروايات العربية بين أصالة ومعاصرة 149
❖ إدريس بلمليح : القارئ بين التأثير والتّأثر.....150
❖ محمد خطابي : كيفية إنسجام الخطاب الشعري 152
❖ رشيد بنحدو : أهمية القراءة النقدية 155
❖ عبد الرحمن تبرماسين : أبعاد القراءة النقدية.....156
● أبعاد القراءة اللسانيةوالأسلوبيةفي خضمّ النقد التونسي.....157
❖ عبد السلام المسدي : البديل الألسني 157
❖ توفيق الزيدي : الأثر الألسني في النقد العربي الحديث.....159
❖ توفيق بكار : محاولة تطوير الأدب التونسي.....160
● حصيلة استشراف النقد الليبي للتجديد القرائي الأدبي.....161
❖ صالح الهويدي وحاجة النقد العربي للوافد الغربي..... 161
❖ الطيب علي الشريف ومأزق القراءة الذاتية..... 161
❖ طاهر محمد بن طاهر وعشوائية إستخدام المنهج 162
الفصل الثالث : قراءة النص وجمالياته عند الملك مرتاض..... 164
- أولا : عبد الملك مرتاض ومفهوم القراءة العربية..... 164
● دحض دعاوى التسييج المنهجي للإبداع الأدبي..... 164
● القراءة النقدية بين التعيين والتضمين.....167
● محدودية القراءة اللسانية للنصوص الأدبية.....168
● القراءة السيميائية والتوصيف الجزئي.....169
● التفكيكية بين رفض الحمولة وإستخدام التركيب الإصطلاحي..... 169
● أنواع القراءة.....170
●كيفية التعامل مع النصوص الأدبية..... 170
● مفاهيم ألسنية بين اللسانيات والسيميائية والتشريحية.....172

● الكتابة التحليلية بين الأصالة والمعاصرة..... 172
● جدوى التركيب المنهجي 175
● أبعاد التقنيات السردية..... 176
● شبكة العلاقات السردية بين السارد والمؤلّف والقارئ..... 188
● إشكالية القراءة المعاصرة في خضمّ تناول الإبداع العربي..... 189
● آلية التشاكل وأبعادها القرائية..... 193
● اصطناع الإجراءات القرائية..... 194
- ثانيا : عبد الملك مرتاض والفعل القرائي..... 196
● النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟..... 197
● في الأمثال الزراعية- دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا-..... 197
● عناصر التراث الشعبي في اللاز- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية 198
● ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد –..... 202
● ا . ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد..... 208
● شعرية القصيدة- قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية-..... 216
● تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ..... 227
● السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها-..... 240
● نظام الخطاب القرآني- تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن-..... 246
● الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور-..... 257
● القصة الجزائرية المعاصرة..... 259
- ثالثا : قراءة القراءة من منظور عبد الملك مرتاض..... 264
● اصطناع التركيب الإصطلاحي "قراءة القراءة" وأبعادها الإجرائية..... 264
● قراءة ردّ ودحض 266
● قراءة تثمينية لقراءة بارت..... 267
● قراءة لقراءة حميد لحميداني في فحوى الحيز..... 269
● قراءة عن مفهوم العلمية..... 271
خاتمة..... 272

مكتبة البحث.....276
ملحق 286

Abstract:

The Arab contemporary criticism is linked to the definition of reader Ship. Our objective in this research is based on the study and the analysis of literary texts.

This led Arab critics and in particular Meghrebin critics to improve the contemporary theory of reader ship in clouding structural elements, contextual elements and extra- textual elements. lising contemporary Occidental methods of criticism.

Key words:

Criticism- contemporary- analysis- method- text

Résumé

La critique arabe contemporaine est liée à la définition de la lecture, notre objectif à travers cette recherche est basée sur le traitement des textes littéraires en analyse, cela a poussé les critiques arabes- les maghrébins en particulier- à améliorer la théorie de la lecture arabe contemporaine en argumentant les éléments structurels, et les contextes para- textuelles en abordant les méthodes de la critique occidentale contemporaine, car le but de la vision contemporaine reste d'expliciter ces herméneutiques .

Mot clés :

Critique- contemporaine- lecture- analyse- méthodes herméneutique- texte.

ملخص:

أضحى النقد الأدبي المعاصر يتطلّع إلى مفهوم القراءة، التي ما فتئت تلغي سلطويته المعيارية، فالإشكالية لا تكمن في توضيح ماهية القراءة المعاصرة للقارئ العربي، وإنما في كيفية تعامله مع النصوص الأدبية في التحليل، وذلك ما حزّ في النقاد العرب- نقاد المغرب العربي بالدرجة الأولى- إلى محاولة إنجاز وتطوير مشروع نظرية القراءة العربية المعاصرة، آخذة بزمام العناصر البنيوية، ومستندة إلى السياقات الخارج نصية، مواكبة الإجراءات النقدية الغربية المعاصرة، فإن تعسّرت محاصرة تأويلات القراء للنصوص الأدبية، فإنّ مهمّة نظرية القراءة تفسير هذه التأويلات .

كلمات مفتاحية : النقد الأدبي المعاصر- قراءة- تحليل- مناهج- تأويل- نص .