الجمهورية الجزائرية الديمقراطي الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحيى فارس المدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية التلقي في الخطاب النقدي المغاربي

المنجز النقدي عند عبد الملك مرتاض – أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في الأدب العربي تخصص نقد ومناهج

إعداد الطالب **إشـــــــراف**

منجحي رابح **أ. د محمد زوقاي**

تتكون لجنة الفحص من السادة الأساتذة:

اسم الأستاذ ولقبه	الرتبـــــة	الصفـــــة	الجامعة الأصلية
سليم حيولة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة المدية
محمد زوقاي	أستاد التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة المدية
بلخير دوالي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة المدية
هجيرة بوسكين	أستاذة محاضرة "أ"	عضوا مناقشا	جامعة المدية
رجاء مستور	أستاذة محاضرة "أ"	عضوا مناقشا	جامعة البليدة2
رجاء بن منصور	أستاذة محاضرة "أ"	عضوا مناقشا	جامعة البليدة2

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

- **أولا:** الحمد لله حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده أشكره أن وفقني وأعانني لإتمام هذا العمل فالفضل كل الفضل له والشكر كل الشكر لله رب العالمين.
- **ثانيا:** الشكر بعد الله تعالى للأستاذ المشرف والدكتور الفاضل **محمد زوقاي** الذي أعتبره بمثابة والدي حيث رافقني طيلة فترة إنجاز الأطروحة ولم يبخل علي بالنصائح والتوجيهات والتشجيع المستمر حتى خرج هذا العمل إلى النور فجزاه الله عنا خير الجزاء وأمده الله بالصحة والعافية وطول العمر وإليه أهدي هذا العمل المتواضع الذي أرجو أن يكون لبنة في صرح العلم والمعرفة.
- **ثالثا:** أشكر كل من وقف معي وشجعني ولو بالكلمة الطيبة من الأهل والأصدقاء والأساتذة والزملاء ولا أنسى أن اشكر أيضا أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه وجميل وسمه.

الباحث: منجحي رابح

2023

الإهـــــداء

❖ أهدي هذا العمل المتواضع إلى روح والدي رحمه الله تعالى، الذي رباني صغيرا، ورعاني كبيرا، وإلى والدتي العزيزة أطال الله عمرها ورزقها الصحة والعافية .

❖ وإلى الزوجة الغالية «حدة جعيجع»، التي صبرت معي وشجعتني ورافقتني في كل مشواري وتحملت عني مسؤوليات الأسرة والبيت.

❖ وإلى بناتي وأبنائي: إسراء، ريحانة، أنس، ومحمد الأمين، وإلى كل من درسني وعلمني من الأساتذة، والأستاذات، وإلى جميع الأهل والأصدقاء .

الباحث : منجي رابح

2023

مقدمة

مقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه وبعد:

خضع الخطاب النقدي المغاربي لتحولات، وتغيرات في الأفكار والرؤى، نتيجة انفتاحه على الثقافة النقدية الغربية، وتفاعله مع منتجها الفكري والنقدي، الذي واكب نهضتها العلمية، وتقدمها التكنولوجي، ولكون الحركة النقدية العربية عامة، والمغاربية على وجه الخصوص، عرفت تأخرا نسبيا في العصر الحديث، مقارنة بنظيرتها في الغرب؛ نتيجة لظروف الاستعمار، ولعوامل ثقافية واجتماعية، حالت دون مسايرة الحركة النقدية العربية، للحداثة الغربية، وما أفرزته من مناهج ونظريات، بخصوص الخطاب النقدي، وبحكم المثاقفة والتلاقح الفكري والأدبي والفلسفي بين الحضارات، فقد سعى النقاد المغاربيون لاستقبال المناهج النقدية السياقية في البداية، ثم المناهج النسقية بعدها، وصولا إلى المناهج التأويلية، محاولين تطبيقها على النص الإبداعي العربي، وقراءته بالأدوات الإجرائية الجديدة لتلك المناهج والنظريات.

ولأن هذا الانفتاح للنقد المغاربي على المناهج الغربية السياقية، والنسقية، والتأويلية، والاقبال على ترجمة مصطلحات تلك المناهج والنظريات، كان متسرعا ودون وعي بالخلفيات الفلسفية، والمرجعيات الفكرية لتلك المناهج والنظريات، فقد أوقعه ذلك في مزالق، ومآزق، وتخبطات لا تعد ولا تحصى. ضاعت فيها البوصلة النقدية؛ بين تجريب المناهج، واعتبارها الوسيلة الأجدر، لتحليل النصوص وكشف أسرارها دون مراعاة خصوصيات النص العربي، وبين الترجمة المتعلقة بمصطلحات هذه المناهج والتي ولّدت فوضى مصطلحية، تتفاوت من ناقد لآخر، فضلا عن الاختلاف بين الثقافة المشرقية التي تبنت المرجعية الانجلوسكسونية، والثقافة النقدية المغاربية التي تترجم عن الثقافة الفرنسية، بمقابلات تختلف عن المقابلات المشرقية تماما، وفي ظل هذا التيه النقدي، برزت إشكاليات عديدة؛ كالأصالة والمعاصرة، والتراث والحداثة، والمثاقفة والترجمة، وأزمة المناهج النقدية وغموضها، بالإضافة إلى أزمة المصطلح النقدي، كل ذلك بسبب الاستقبال المتسرع للمناهج والنظريات النقدية الغربية.

وبالمقابل نجد العديد من المحاولات النقدية الواعية، والرائدة، والجادة التي حاولت الاستفادة من المنجز النقدي الغربي، وتطويع منتجه للنص العربي بوعي كامل، بغية الاستفادة من أدواته الإجرائية، مع المحافظة على خصوصية النص العربي، والرجوع إلى التراث قدر الإمكان وتوظيفه برؤية حداثية، لتجديد النقد العربي المعاصر.

وعليه يأتي موضوع هذه الدراسة، والذي يدور حول: **إشكالية التلقي في الخطاب النقدي المغاربي المنجز النقدي عند عبد الملك مرتاض أنموذجا**، ليكشف عن هذه الإشكاليات التي لحقت بالنقد المغاربي، على مستوى المنهج، وكذا بالنسبة لترجمة المصطلح. والكشف عن المحاولات النقدية الجادة، التي حاولت توظيف المنجز النقدي الغربي، لتجديد النقد العربي، مع التمسك بالتراث النقدي العربي والدفاع عن منجزه الثري؛ على غرار ما فعل الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، حيث استفاد من الثقافة الغربية، وطبق المناهج النقدية الغربية، على النصوص الابداعية؛ التراثية، والحديثة، وانتهى بعدها إلى فكرة اللامنهج، أو التركيب المنهجي في سابقة لم يعهدها النقد العربي، وكذا المغاربي من قبل، مع التأكيد على نشاطه الكبير، وحضوره القوي والمتميز، في حقل المصطلح؛ حيث كان يرجع إلى التراث دائما، لإيجاد المقابل للمصطلح الغربي، أو إخضاعه لقواعد العربية وصيغها الاشتقاقية.

<u>أولا – أهمية موضوع الدراسة</u>

إن أهمية موضوع الدراسة، تكمن في تعلقها بالخصوصية التي يتميز بها النص، والنقد العربي والمغاربي، عن النص النقدي الغربي. ولتعلقها بالخطاب النقدي وإشكالية التلقي؛ سواء بالنسبة للمناهج الحداثية الغربية؛ سياقية، كانت أم نسقية، أوبالنسبة لترجمة المصطلح النقدي الغربي. ومن هنا تبرز أهمية هذه الدراسة، وهي تحاول كشف أهم الإشكاليات التي واجهت النقد المغاربي، عند انفتاحه على الثقافة الغربية، محاولا تطبيق إجراءات هذه المناهج الحداثية على النص العربي؛ شعره، ونثره، وكذا سور القرآن الكريم. إضافة إلى الأهمية المتعلقة بالمصطلحات، – والتي تعد مفاتيح العلوم– وتنوع وتعدد ترجماتها من ناقد إلى آخر.

ثانيا- أسباب اختيار البحث

1- الأسباب الذاتية: والمتمثلة في الرغبة العلمية الملحة للتخصص في النقد والمناهج وتوسيع المدارك، من خلال الإطلاع على أهم إشكاليات التلقي في الخطاب النقدي المغاربي، وتكوين نظرة شاملة عن الاختلالات والإخفاقات التي وقع فيها النقاد المغاربيون، بعد انفتاحهم على الثقافة الغربية الحداثية، ومدى توافق وتلاؤم هذه الثقافة مع المنجز التراثي العربي من عدمه.

2- الأسباب الموضوعية:

المساهمة في إثراء مكتبة النقد المغاربي، بدراسة تحاول تتبع مساراته النقدية، وتجاربه المختلفة، وما نتج عنها، خصوصا بعد الانفتاح على الثقافة الغربية، واستقبال نظرياتها وتلقي منتجها النقدي.

قلة الدراسات المتعلقة بالنقد المغاربي، مقارنة بنظيره المشرقي، وخاصة الدراسات التي تنتصر للتراث، أو على الأقل تحاول المزاوجة والتوفيق بينه وبين المنجز الغربي.

ثالثا- أهداف موضوع البحث

- التعرف على أهم إشكاليات التلقي في الخطاب النقدي المغاربي، على مستوى المناهج النقدية، وترجمة المصطلح.

- الإطلاع على جهود النقاد المغاربيين، ومحاولاتهم الجادة لتأصيل الخطاب النقدي المغاربي، وتجديد النقد العربي وفق النظرة الحداثية؛ تفاعلا مع الثقافة النقدية الغربية؛ تنظيرا وتطبيقا.

- معرفة مارافق عملية الانفتاح على الثقافة الغربية، وكذا تلقي المناهج النقدية، وترجمة المصطلحات النقدية الحداثية من إخفاقات واختلالات.

- التأكيد على خصوصية النقد العربي عامة والنقد المغاربي على وجه الخصوص، وأن تطبيق المناهج الغربية على النص العربي، أدى إلى غربة المناهج وتعددها، و أثبت أن ما يصلح للنص الغربي، لا يصلح بالضرورة للنص العربي.

– الإطلاع على الخلفيات الفلسفية للمناهج النقدية، والمرجعيات الفكرية لأصحابها، وأن معظم المصطلحات النقدية لهذه المناهج، منشؤه فلسفي بحت، يصادم المقدس عندنا؛ كما هو الحال بالنسبة للبنيوية، وقد يقلل من أهمية المنجز التراثي.

– الإطلاع على التجارب النقدية الرائدة في النقد المغاربي؛ في مجال تطبيق المناهج النقدية، والنظريات الحداثية، على النص العربي، ومدى تطويعها خدمة للنقد العربي، وكذلك معرفة جهود النقاد في مجال ترجمة المصطلح.

– التأكيد على أهمية المنجز النقدي العربي التراثي، خصوصا على المستوى النظري، بالإضافة إلى غناه الكبير في حقل المصطلح.

رابعا–إشكالية البحث:

ما هي أهم الإشكاليات النظرية والتطبيقية للتلقي في الخطاب النقدي المغاربي؟ وما هي أهم الاختلالات والإخفاقات على مستوى المناهج وكذا المصطلح النقدي؟ وكيف كانت تجارب النقاد المغاربيين في استقبالهم للمناهج النقدية وترجمتهم للمصطلح النقدي؟ وهل وفق النقاد المغاربيون في استقبال المناهج النقدية الغربية، وترجمة مصطلحاتها ومفاهيمها المختلفة والمتعددة؟ وهل تمكن النقاد العرب والمغاربيون خاصة من تجديد النقد العربي وتطويره أم ساهموا في غموضه؟

خامسا– المنهج المعتمد:

تطلب موضوع الدراسة استخدام المنهج الإستقرائي تارة، والتحليلي القائم على الوصف تارة أخرى، فعند تتبع الآراء النقدية، وحصرها، استعملنا المنهج الإستقرائي، ولتحليل التعاريف اللغوية، والاصطلاحية، والتعليق على الآراء النقدية، استعملنا آلية المنهج التحليلي الذي يرتكز بدوره على المنهج الوصفي.

سادسا– الدراسات السابقة:

من الدراسات السابقة للموضوع رسالة دكتوراه للطالبة "رقيق سعاد" بعنوان: الخطاب النقدي المغاربي رؤى وتحولات، تناولت فيها مسارات الخطاب النقدي المغاربي، وتحولاته بعد

الانفتاح على الثقافة الغربية، واستقبال المناهج النقدية السياقية والنسقية، وترجمة المصطلح النقدي، بالإضافة إلى كتاب :النقد الثقافي- أزمة تلقي المناهج النقدية المعاصرة أنموذجا لفاطمة الزهراء قندوز، وكتاب في النقد الأدبي جدليات ومرجعيات ليوسف بكار، وكتاب: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي لمحمد مصايف، وكتاب: مناهج النقد الأدبي ليوسف وغليسي، وكتاب: إستقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر لحفناوي بعلي وغيرها من المراجع.

سابعا- الصعوبات:

صعوبة الموضوع من حيث تقسيم الخطة، وكذا من حيث موضوع الدراسة الذي يتطلب أطروحة تتجاوز المئة والثمانين صفحة، بالإضافة إلى قلة المراجع المتعلقة بالتلقي في الخطاب النقدي المغاربي؛ وإن وجدت فهي تعالج الموضوع من زاوية ضيقة، كذلك لا بد من الإشارة إلى ضيق الوقت فإنجاز أطروحة ذات جدوى تتطلب وقتا أطول وروية أكبر.

ثامنا- الخطة العامة:

ولتحقيق أهداف البحث، جاءت الخطة مقسمة إلى:فصل تمهيدي، وثلاثة فصول؛ حيث خصصت الفصل التمهيدي لحصر أهم الإشـــــكاليات المتعلقة بالتلقي في الخطاب النقدي المغاربي، وبالنسبة للفصل الأول: فقد جعلته لاستقبال المناهج السياقية والنسقية، وكذلك ترجمة المصطلح النقدي في النقد المغاربي.أما الفصل الثاني: فقد تمحور حول التجربة النقدية لعبد الملك مرتاض وكيف تعامل مع المناهج النقدية السياقية والنسقية، بالإضافة إلى تجربته الفريدة عندما تحول إلى اللامنهج والتركيب المنهجي، مع تخصيص مبحث يدور حول نشاطه في مجال المصطلح؛ ترجمة وابتكارا وانتصاره للتراث بهذا الخصوص. أما الفصل التطبيقي فقد خُصّص لدراسة أربع مدونات للناقد عبد الملك مرتاض، تتعلق بتطبيق المناهج النقدية الحداثية على النصوص الدينية؛ وهي القرآن الكريم، وعلى النصوص الشعرية التراثية، وعلى النصوص النثرية السردية، وقراءة مدونة تنظيرية تمثلت في كتابه نظرية النص الأدبي، ثم خاتمة ضمت نتائج الدراسة، وأهم التوصيات. ولا يخلو بحث أو دراسة من

نقص، وما لا يدرك كله لا يترك جله. وأخيرا أحمد الله تعالى وأشكره، شكرا يكافئ نعمه، ويوافي مزيده؛ أن وفقني، وسددني، وأعانني لإنجاز هذه الأطروحة، وأسأله سبحانه حسن القبول، وأن يجعلها خالصة لوجهه الكريم، كما أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور **محمد زوقاي**، الذي رافقني طوال مدة إنجاز الأطروحة، ولم يبخل علي بالنصائح، والتوجيهات، والفضل بعد الله عز وجل يرجع إليه في إتمام هذا البحث واكتماله، ولا يفوتني أيضا، أن أوجه خالص شكري وامتناني، لأعضاء لجنة المناقشة، كل باسمه، وجميل وسمه، مع حفظ الألقاب والرتب على قبولهم مناقشة هذا العمل، لتقييمه، وتقويمه، وأسأل الله تعالى أن يحفظهم جميعا، والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

فصل تمهيدي

مفاهيم وإشكاليات التلقي في الخطاب النقدي المغاربي

مفاهيم وإشكاليات التلقي في الخطاب النقدي المغاربي

خضع النقد المغاربي لما خضع له النقد العربي من تحولات، إثر انفتاحه على المناهج النقدية الغربية الوافدة، محاولا بذلك اكتشاف نواقص الذات، وعيوب الأنا، متجاوزا المألوف والسائد، ومراهنا في الوقت ذاته على هذه المناهج؛ بأنها النموذج الأمثل لدراسة النص الأدبي العربي، واكتشاف ما أفرزته ثقافة الغرب؛ من خلال المثاقفة التي تؤدي إلى تلاقح الأفكار، وتبادل المنتج الفكري والإرث الحضاري، كما تقتضيه السنن الكونية.

وقد تلقف النقد المغاربي المنتج الغربي تلقفا سريعا؛ سواء على مستوى المناهج النقدية، أو المصطلحات؛ بخلفياتها الفلسفية، وأدواتها الإجرائية، وحاول النقاد تطبيق تلك الأدوات، على النص العربي التراثي، وكذا الحديث والمعاصر على حد سواء، مهملا خصوصية هذا النص العربي، غير آبه بالخلفيات المعرفية، للمناهج النقدية الغربية، ومرجعياتها الفلسفية؛ فأدى به ذلك إلى التعثر، والاصطدام بمطبات كثيرة، ومشكلات عديدة؛ ولّدت فوضى مصطلحية، وغموضا في المفاهيم، وخلطا وتنوعا على مستوى المناهج، كل ذلك كان نتاج إقبال النقاد والدارسين، على النظريات النقدية الغربية بانبهار شديد، دون حكمة رشيدة وتبصر دقيق.

المبحث الأول: مفاهيم نقدية عامة

المطلب الأول: مفهوم الإشكالية

الفرع الأول: عند الغرب

الواقع أن "الإشكالية"(**problématique**) مصطلح فكري وفلسفي أساسا، استعاره الفيلسوف الفرنسي "**لويس ألتوسير**" **Louis Althusser (1991م-1918م)** من "**جاك مارتن**" **(j.Martin)**، للدلالة « على مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها، ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة »[1].

[1]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، 2003م، ص79.

وبالتالي فالإشكالية مجموعة من الأفكار والآراء التي يمكن أن تكون مختلفة فيما بينها، ولكنها تشكل نسيجا فكريا واحدا، وبإمكان الباحث أن يتناولها بصفة مستقلة.

وهي في قاموس "لاروس" « مجموعة أسئلة، يحقّ لعلم ما، –أو فلسفة معينة– أن يطرحها تبعا لوسائله وموضوع دراسته ووجهات نظره»[1]...ومن خلال هذا التعريف نجد أن الإشكالية: مجموعة تساؤلات، يطرحها علم من العلوم في مجال معين، أو تطرحها فلسفة من الفلسفات، وتخضع لوسائل ذلك العلم، والموضوع الذي يدرسه، وكذا وجهات النظر التي يتبناها .

الفرع الثاني: عند العرب

تطرق النقاد والدارسون العرب لتعريف مصطلح الإشكالية فقد عرّفها "**جابر عصفور**" في خاتمة ترجمته لـ(عصر البنيوية)، بأنها« مصطلح أشاعه لويس ألتوسير، يشير إلى العناصر البانية في مجال إيديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي، على نحو يتكشف عن إطار داخلي لبنية توحد كل العناصر»[2]. وهذا التعريف يكشف بجلاء أن الإشكالية مجموعة العناصر والجزئيات التي تدخل في بناء إيديولوجي معين، لمواجهة إفرازات وتساؤلات ومشكلات الزمن التاريخي، التي تظهر بين الفينة والأخرى، على نحو يقودنا إلى إطار داخلي يجمع كل العناصر والجزئيات.

وعرّفها "**عبد السلام المسدي**" بأنها« طبيعة المواضيع ذات الأحكام والقضايا التي يُحتمل صدقها ولكن يمسك الباسط لها عن إقرارها انطلاقا، وشاع استعمال هذا المصطلح اليوم في النقد العام فأصبح يعني تطارح قضية جملية تتفرع إلى مسائل متعددة أو يتوزّع طرُقها على مناهج واختصاصات متغايرة، ولذلك قال بعضهم: مشكلية أو مسألية»[3]. ف"الإشكالية" مرتبطة بطبيعة المواضيع؛ التي لها أحكام وقضايا تحتمل الصدق والصحة، ولكن مع ذلك لا يتسرع من يبسط ويطرح تلك القضايا إلى الحكم بصدقها ابتداء، ثم انتقـــل

---

[1] –petit Larousse,illustrè1984,librairie Larousse,1980,p810.

[2]– يوسف وغليسي: إشكالية المصلطح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م، ص50.

[3]– المرجع نفسه، ص50.

استعمال هذا المصطلح إلى النقد؛ ومفاده تناول وتطارح قضية كلية أو مجملة، تتفرع عنها مسائل متعددة.

كما نجد أيضا "**إبراهيم السامرائي**" لا يبتغي الحديث عن "الإشكالية" دون ردها إلى جذورها اللغوية:« إن الإشكالية مصدر صناعي أُقيم على مصدر آخر للفعل "أَشْكَلَ" وهو "إشكال"، وهذا المصدر الصناعي جديد في العربية المعاصرة، وقد شقي المعاصرون في الوصول إليه ليكون مؤديا ما يؤديه مثله في اللغات الأعجمية، وهو غير كلمة "مشكلة"، بل إن في الإشكالية شيئا من "المشكلة". ويراد بها ضرب من الوضع فيه إشكال وفيه وضع خاص. وإنك لا تجد هذه "الإشكالية" في العربية التي نعرفها قبل خمسين أو ثلاثين سنة فهي جديدة»[1].

وهنا نجد "إبراهيم السامرائي" ركز على جذر الكلمة وبين بأنها مصدر صناعي، أقيم بدوره على مصدر آخر للفعل "أشكل" وهو "إشكال" وهذا المصدر جديد في العربية، لم يكن موجودا أو معروفا في السابق، وقد أتعب المعاصرون أنفسهم في توظيف هذا المصطلح، بغية أن يؤدي مثل ما يؤدي في اللغات الأعجمية، لكن معناه مخالف لمعنى" المشكلة".

وخلاصة القول إن مصطلح "الإشكالية" مصطلح جديد في العربية المعاصرة، وجديد في الساحة النقدية، له دلالات تدور حول الغموض والالتباس وهي ترتبط بطبيعة المواضيع.

المطلب الثاني: مفهوم التلقي

الفرع الأول: التلقي لغة

جاء في لسان العرب« ولقي فلانٌ فلاناً لقاءً ولقاءةً، بالمد، ولُقِيًّا ولِقِيًّا، بالتشديد وتقول: لاقيتُ بين فلان وفلان، ولاقيتُ بين طرفي قضيب أي حنيته حتى تلاقيا والتقيا. وكل شيء استقبل شيئا أو صادفه فقد لقيه من الأشياء كلها»[2].

ومن هنا فقد حصر ابن منظور المعنى في الاستقبال والمصادفة .

---

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص51.

[2]– ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق، عبد الله علي الكبير وآخرون، مج6، مادة "لقا"، مكتبة المعارف، القاهرة، ط1، د.ت، ص4065.

ويتكرر المعنى اللغوي للفظ "لقي" بمعنى استقبل في المعاجم، وهو ما ذهب إليه "**الـــــرازي**" في كتابه المختار من صحاح اللغة «وتلقاه أي استقبله»[1]. **قال "الأزهري"**: والتلقي هو الاستقبال، ومن قوله تعالى:**﴿ وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾ [سورة فصلت الآية 35] ؛ قال "الفراء"**: يريد ما يُلَقّى دفعَ السيئة بالحسنة إلا من هو صابر أو ذو حظ عظيم، فأنثها لتأنيث إرادة الكلمة؛ وقيل في قوله تعالى:**﴿ وما يُلَقَّاهَا﴾** أي ما يُعَلَّمُها ويُوَفَّقُ لها إلا الصّابرُ. وتلقاه أي استقبله. وفلان يتلقى فلانا، أي يستقبله. والرجل يلقى الكلام، أي يُلَقَّنُهُ. وقوله تعالى:**﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ ﴾[سورة النور الآية 15]**؛ أي يأخذ بعض عن بعض. وأما قوله تعالى:**﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾[سورة البقرة الآية37]**؛ فمعناه أنه أخذها عنه[2]. وجاء في المعجم الوسيط "لقيه" لقاءً، وتلقاءً، ولُقَيًّا، ولَقياناً، ولَقيَةً: استقبله وصادفه...ويقال: تلقى فلاناً، الشيء منه: أخذ منه. ويقال: تلقى العلم عن فلان[3]. ومن خلال التعريفات السابقة نستنتج أن المعنى اللغوي للتلقي يدور حول الاستقبال والمصادفة والأخذ والتلقين.

الفرع الثاني: التلقي اصطلاحا

تنوعت المفاهيم الاصطلاحية للتلقي، لدرجة يصعب فيها تحديد مفهوم اصطلاحي واضح للتلقي؛ بسبب تعدد المصطلح من جهة، وكثرة الاتجاهات من جهة أخرى، وقد ينصرف معنى المصطلح إلى نظرية القراءة والتلقي في حد ذاتها، ويمكن لهذا المصطلح أن يضم « معنى مزدوجا، إذ يشمل الأثر الذي ينتجه العمل الفني، والطريقة التي يتلقاه بها القارئ، ومن هنا فقد ارتبطت هذه النظرية بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل

---

[1]– محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: المختار من صحاح اللغة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، محمد عبد اللطيف السبكي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، د. ط، د.ت، ص477.

[2]– ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مصدر سبق ذكره، ص4066-4067.

[3]– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، باب "لقيه" مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص836.

القارئ Reader وعملية القراءة Reading process والاستجابة Repense »[1]، وبالتالي فمفهوم التلقي هنا ينطبق على المنطلقات النظرية لجمالية القراءة والتلقي أو نظرية الاستقبال والتي جعلت المتلقي أو القارئ منتجا ثانيا للنص من خلال آليات معينة؛ كالقراءة وملء الفراغات، وأفق التوقع...الخ.

الفرع الثالث: التلقي في الفكر الفلسفي

يقصد بالتلقي في الفكر الفلسفي «التلقي الذي تأثر أصحابه بآراء الفلاسفة المسلمين والأفكار الأرسطية، فجمعوا بين الثقافة اليونانية والثقافة العربية في تأليف أفكارهم النقدية وقدرتهم على قراءة النص قراءة فيها من العمق والتعقيد ما يجعلها مختلفة في النوع»[2].وبالتالي فالتلقي المقصود هو الذي وظف أفكار الفلاسفة المسلمين واليونانيين من طرف النقاد، من خلال مفاهيم جمالية عديدة؛ كالتأثير والتأثر، والمحاكاة والتطهير، كل ذلك لقراءة النص قراءة تأويلية عميقة تختلف عن غيرها، وتُبرز بجلاء مدى الوعي بأهمية العمل الأدبي وما يتركه من انفعال في المتلقي؛ من خلال وظيفته التأثيرية النفعية والتأويلية.

المطلب الثالث: مفهوم الخطاب

الفرع الأول: تعريف الخطاب لغة من« "خطب" الخطْبُ: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم؛ وقيل: هو سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير. والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة...والخطابُ والمخاطبةُ: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان...قال بعض المفسرين في قوله تعالى:﴿ **وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[سورة ص الآية 20]**، قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل: معناه أن يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحكم وضده؛ وقيل: فصل الخطاب أما بعد، وداود، عليه السلام، أول من قال: أما بعد؛ وقيل: فصل الخطاب، الفقه في القضاء»[3].إذا فالخطاب

---

[1]– روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت: عزالدين اسماعيل، النادي الثقافي جدة، ط1، 1994، ص02-09.

[2]– ربي عبد القادر الرباغي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي البلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص2014.

[3]– ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مصدر سبق ذكره، ص1194-1195.

هنا يأتي بمعنى الكلام؛ وهو الإنجاز الفعلي للغة، وكذلك مراجعة الكلام، بحيث يكون هنالك مرسل ومستقبل، أما فصل الخطاب، فهو القدرة على التمييز والفصل في الأمور التي يتوقف فيها باقي الأشخاص، وهي صفة خاصة للأنبياء؛ كما فعل الله مع داود، والحكماء والعلماء.

الفرع الثاني: الخطاب اصطلاحا: يُعَرّف الخطاب بأنه« كل إنتاج يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية»[1]. ومعنى هذا أن "الخطاب" يتحدد معناه، بالنظر إلى المقام أو السياق، والظروف التي أُنتج فيها هذا الخطاب. ولقد« اختلفت الدلالات التي كانت تقرن– عادة– بمادة"Discours" في بداية القرن العشرين لأن اللسانيات الحديثة اقترحت مفهوما مرنا للخطاب، حيث اعتبرته ملفوظا يرتهن من خلاله "الباث المتكلم"، اللغة بالكلام بمفهوم دي سوسير للمصطلح، وبذلك أصبح الخطاب في العلوم الإنسانية "سوسيولوجيا، علم النفس التحليلي، اللسانيات...الخ" موضوعا علميا ونقديا» [2]. ومعنى ذلك أن "الخطاب" حسب هذا المفهوم، أصبح موضوعا علميا ونقديا؛ ترتبط فيه اللغة بالكلام، حسب مفهوم "دي سوسير"، واكتسب بذلك مرونة جعلته يتناول مختلف المجالات في العلوم الإنسانية.

الفرع الثالث: مفهوم الخطاب النقدي

أولا: الخطاب عند العرب تطور مفهوم الخطاب عند العرب قديما وحديثا، ليكتمل ويصير موضوعا مستقلا، بل إنهم «حاولوا أن يطوروا نظرية في النص خدمة لأداء المعنى ودراسته، وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المفهوم اللفظي للكلام، ومفهوم الجمل، ليستقر عندهم أن المتكلم في تعبيره عن حاجاته، لا يتكلم بألفاظ ولا بجمل ولكن من خلال نص، فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي، وانتقلوا في البحث من مفرد أو جملة إلى البحث في خطاب يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب»[3]. هذا المفهوم يؤكد أن "الخطاب" في مفهومه الواسع ليس جملا ولا مفردات حتى، وإنما هو أوسع من ذلك،

---

[1]– أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط، د. ط، 2001م، ص16.

[2]– عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2006م، ص11.

[3]– منذر عياشي: اللسانيات والدلالة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م، ص7.

خصوصا عندما يتم تحميل المفردات، بدلالات ومعاني يقتضيها موضوع الخطاب، والملاحظ أن النقاد العرب المعاصرون استبدلوا مدلول "الخطاب" في ثقافتنا بالمدلول الوافد من خلال كلمة"Discours" وما تحمله من حمولة ثقافية غربية في هذا المجال.

ثانيا: الخطاب عند الغرب

إن كان منشأ مصطلح الخطاب دينيا أصوليا، فإنه ارتبط في الغرب بالفكر الفلسفي ارتباطا وثيقا وبقي هذا الارتباط إلى يوم الناس وأول ما ظهر مصطلح الخطاب عند **"أفلاطون"** « فمع أفلاطون حيث يتماثل المقال، وفي عصر النهضة يأتي كتاب "رينيه **ديكارت" R.DISCART**،"خطاب في المنهج" ليشكل علامة هذا العصر البارزة، فقد أراد ديكارت أن يتجاوز رجال الكنيسة ويسمع صوته لعامة المثقفين»[1]. وأهمية كتاب "ديكارت" هنا أنه يتحدث عن الخطاب كوسيلة لتبليغ الرأي، والتعبير عن الموقف، وليس عن مفهومه، أما ظهور مفهوم الخطاب فقد كان مع **ميشال فوكو"M.FAUCAULT"**، حيث اتخذ أبعادا إبستمولوجية مستقلة، كما ارتبط بالفلسفة والمنطق فهو« عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا، أو عملية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي ترتبط بعضها ببعض»[2]، وبالتالي فالخطاب تحكمه علاقات منطقية عقلية منظمة وفق القوانين والقواعد، وهو تعبير عن الأفكار بكلام أو مفردات مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا خاضعا للعقل والمنطق.

الفرع الرابع: تعريف النقد

يحسن بنا أن نتطرق إلى مفهوم النقد عند من تصدى لهاته الصنعة؛ لأنه كلما ذكر مصطلح "النقد" ينقدح في الذهن، المدلول اللغوي للكلمة، وأما المشتغلون بالأدب، فيرجعون مفهومه لدراسة الإبداع الأدبي شعرا كان أو نثرا، انطلاقا من التذوق ثم التفسير فالتحليل

[1]– عبد المنعم الحفني: موسوعة الفلسفة والفلاسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م، ص598.

[2]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، 1978م، ص204.

والتعليل وبعدها التقييم، بطريقة مؤصلة ودقيقة، كما يقول "إحسان عباس":« والنقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة، أو الشعر خاصة، يبدأ بالتذوق؛ أي القدرة على التمييز، ويَعبُرُ منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا مؤصلا على قواعد –جزئية أو عامة– مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز»[1]، ومضمون التعريف، أن النقد يكمن في الموقف من الأثر الفني الأدبي وتقييمه، بعد تذوقه وتفسيره وتعليله وتحليله، ولا بد من ملكة قوية للناقد، وقوة التمييز لاتخاذ الموقف وفق نظرة رشيدة وحكيمة.

ومن النقاد من يعتبر النقد خطابا يصف الأعمال الأدبية كما يرى "**عبد السلام المسدي**"« النقد هو الخطاب الواصف للأدب بصرف النظر عن مستويات الوصف وتوظيفاته»[2]. بينما يذهب "أحمد الشايب"؛ في كتابه أصول النقد الأدبي إلى أن النقد هو: « دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في الحسيات والمعنويات...وهنا نستطيع أن نتقدم قليلا فنذكر ما يقوله المحدثون في تعريف النقد. فهو عندهم التقدير الصحيح لأي أثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه» [3].

والنقد حسب هذا التعريف هو موازنة الأشياء بغيرها، والحكم عليها، بالجودة أو الرداءة، كما أنه بيان لقيمة الأثر الفني؛ بعد التقدير الصحيح. ونظرا للتطور الكبير للعلوم في هذا العصر، فقد غدا النقد تيارات ومذاهب شتى« تقوم على خلفيات معرفية وفلسفية تنطلق منها في صوغ نظرياتها. فالنقد لم يعد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو متحيزة، أو حتى نزيهة «وموضوعية»؛ ولكنه أمسى ممارسة معرفية شديدة التعقيد...ولكنها تعمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية، ضمن جنسها الأدبي. وتأويلها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية التي

[1]– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ط4، 1983م، ص5.

[2]– عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص99.

[3]– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م، ص115–116.

بعضها تأويلي، وبعضها جمالي، وبعضها فلسفي، وبعضها أسلوبي، وبعضها لغوي، وبعضها إيديولوجي، وبعضها أشياء أخراة...لقد أمسى النقد الأدبي جهازا معرفيا لا ينفك يتعقد ويتعمق كلما أوغلنا في المعرفة الإنسانية المتطورة» [1]، ومن خلال هذا التعريف يمكن القول بأن النقد لم يعد مجرد حكم على أثر فني أو مقارنته بغيره، وإنما أصبح ممارسة علمية معرفية، لها قواعدها وخلفياتها المختلفة، ويحتكم إلى أدوات معرفية، ومجموعة من الإجراءات؛ إما تأويلية أو جمالية، أو فلسفية، أو أسلوبية، أو لغوية، أو إيديولوجية أو نفسية.

ومن النقاد من ذهب إلى أن النقد يعتمد على الذوق المتخصص، إضافة إلى اعتماده الأصول المعروفة: قراءة، وفهما، وتفسيرا، وحكما، كما يرى "**عبد المنعم خفاجى**" «وهكذا تجد أن أصول النقد هي: قراءة، وفهم، وتفسير، وحكم. وأن الغرض منه كما يقول بعض النقاد: دراسة الأساليب أو نفوس الكتاب، او دراسة الآراء والأفكار. على أن النقد ذو صلة وثيقة بالذوق، وليس هو مطلق الذوق، بل ذوق ذوي الثقافات الأدبية العالية. والنقد فن وليس بعلم، فليس له قاعدة ثابتة» [2]. وقد جعل أهم شرط في النقد هو الذوق، ولكن ليس أي ذوق؛ بل ذوق ذوي الكفاءات العالية، والرصيد المعرفي الكبير، وبما أن النقد ليس له قاعدة ثابتة تحكمه، فهو فن وليس علما.

يرى "**سانت بيف**"**[1804-1869]** أن وظيفة النقد الأدبي هي« النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته، بحيث يفهمه قراؤه؛ وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب، فالنقد على حد تعبيره يعلم الآخرين كيف يقرأون، ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف»[3].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2005م، ص226-227.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجى: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995م، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

فمن وظائف النقد، التسلل إلى ذات المؤلف؛ من خلال إنتاجه؛ حتى يتسنى لقرائه فهمه والتفاعل معه، وبالتالي فالنقد هنا يعلم الناس كيف يقرأون، وعليه كان لزاما على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية، إلى بيان روح العصر وظروفه وحقيقته؛ من خلال نفسية المؤلف. كما أن وظيفة النقد أيضا «هي تفسير العمل الأدبي للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم»[1]. ومن هنا ففهم العمل الأدبي، وعرض ما فيه من قيم، مرتبط بتفسيره من طرف الناقد البصير.

الفرع الخامس : تعريف نقد النقد

عرف هذا المصطلح جملة من التعريفات نذكر من بينها «أن نقد النقد قول آخر في النقد، يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية»[2]، وهذا التعريف مؤداه أنه يوجد هناك، نقد أو آراء نقدية، ثم تأتي آراء نقدية أخرى؛ لتدرس هذا النقد، وتراجعه وتفحصه من خلال مصطلحاته النقدية والمناهج المستعملة وهل وُفّق في ذلك أم لا، وطريقة تفسير العمل الفني والأثر الإبداعي، وكذا الأدوات الإجرائية المتبعة في دراسة الأثر الأدبي. وقد« تردد مصطلح "نقد النقد" في عدد من الخطابات النقدية و"التنظيرية" خلال العقود الخمسة السابقة، ودل تردده على إرهاصات ولادة وعي جديد، يسعى إلى التفريق بين النقد بصفته موضوعا و"نقد النقد" بصفته فعلا يدرس ذلك الموضوع، ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما»[3].

ومعنى هذا أن النقد موضوع، ونقد النقد هو المجال المعرفي الذي يدرس هذا الموضوع، ومع ذلك « فوجوده يَنِمُّ عن حاجة ملحة إلى المعرفة بالنقد تنصب على معالجة الممارسة والتفكير النقديين بفحصهما وتصحيحها، وهي حاجة عبّرت عن نفسها بطرق مختلفة:

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص13.

[2]– سعاد رقيق: الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، رؤى وتحولات، (مخطوط دكتوراه)، جامعة جيلالي اليابس، تلمسان، 2015م/2016م، ص16.

[3]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1999م، ص113.

بعضها بقي سجالا وانتقادا، وبعضها بقي في حدود اقتراح الخطوات الكفيلة بتحقيق نقد النقد، وبعضها استطاع أن يقترح منهج قراءة تجسده عمليا» [1]، وحاصل هذا أن وجود نقد النقد ينصب على الممارسة والتفكير النقديين بفحصهما وتصحيحهما، ورغم ذلك فإن مصطلح "نقد النقد" لا يزال يمر بمراحل الصقل والاختبار، ينتقل من التصورات العامة، إلى المدلول اللغوي المتخصص، بالإضافة إلى ذلك كله فإن مصطلح "نقد النقد" مازال يلفّه الغموض ويكتنفه الالتباس« وهكذا يمكننا أن ندعي أن مفهوم "نقد النقد"...مازال مفهوما يشيد ويبني. فهو، في بدء الأمر وغايته، مثل كل المفاهيم التي لها حياة، تنتقل من التسميات والتصورات العامة، وتمر بمراحل الصقل والاختبار قبل أن تستقر على مدلول اصطلاحي مخصص. وإذا ما تتبعنا حركة هذا المصطلح – المفهوم. في السياق العربي، وجدناه لم يخرج بعد من دائرة الالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة ينضاف التباسها الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسه: نقد النقد»[2].

ويمكن الإشارة إلى أن التنظير والنقد كلاهما؛ يعتبران موضوعا لنقد النقد، وبالتالي فإن "نقد النقد" ليس تنظيرا للنقد، كما أن التنظير ليس نقد للنقد« يفهم مما قلناه أن نقد النقد ليس تنظيرا وأن التنظير ليس نقدا للنقد. ومتى قلنا عكس هذا، جعلنا موضوع نقد النقد مطابقا لمنهج اختباره؛ فالتنظير والنقد معا هما موضوع نقد النقد...هناك خطابات من نقد النقد جديرة بأن تعتبر قابلة لأن تكون موضع نظر ضمن خطابات التنظير وفي الوقت نفسه ضمن خطابات نقد النقد»[3].

يرى "عبد الملك مرتاض" في كتابه "في نظرية النقد"، أن مصطلح "نقد النقد" قديم؛ يرجع إلى السابقة "Meta" ذات الأصل الإغريقي والذي يعني التعاقب، والتغيير، والمشاركة. في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانية "ما وراء" « تعني سابقةُ "Meta" ذات

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 113.

[2]– المرجع نفسه، ص113.

[3]– المرجع نفسه، ص49–50.

الأصل الإغريقي، التعاقب، والتغيير، والمشاركة. في حين أنها تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانية...معنى "ما وراء"، أو "ما بعد"، أو "ما يجاوز"، أو "ما يشمل" بالقياس إلى شيء من الأشياء، أو علم من العلوم. ولقد جرت عادة النقاد العرب المعاصرين أن يترجموا هذه السابقة الإغريقية"Meta" التي استعملت في اللغة العُلمانية"La langue savante"...إلى مصطلح "ما وراء" أو إلى "ما بعد". والحق أنها لا تخلو من غموض وإشكال»[1]. والحقيقة أن فلاسفة المسلمين، عندما أرادوا ترجمة مصطلح "الميتافيزيقا"، فإنهم ترجموه ترجمة دقيقة يقول "عبد الملك مرتاض":« وإذا كان الفلاسفة المسلمون، في أوْج ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، ترجموا مصطلح " الميتافيزيقا" بمصطلح عربي جميل ودقيق، وهو "ما وراء الطبيعة"، فلأن ذلك المصطلح الإغريقي يعني ذلك فعلا»[2].

وقد استعمل "**طودوروف**"**[1939- 2017]** مصطلح "نقد النقد" في كتابه " Critique de la Critique" «وذلك كما ترجم "سامي سويدان" مصطلح" Critique de la Critique" إلى مصطلح" نقد النقد"، فتقبله ذوق النقاد العرب المعاصرين تقبلا حسنا. ونحن، في الحقيقة، نتساءل عن العلة التي حملت "**طودوروف**" على أن يتنكب في استعماله عما كان يفترض أن يستعمله وهو"Métacritique" الجاري في استعمالاتهم اللغوية الجديدة كقولهم "Métalangage"...ولقد كان علماء الكلام المسلمون منذ القدم، وعلماء الأشعرية خصوصا، صاغوا، في الحقيقة، مصطلحاتهم على هذه الطريقة فكانوا يقولون: "زمان الزمان"...كما كان عبد القاهر الجرجاني اصطنع، لأول مرة في العربية، مصطلح" معنى المعنى"»[3].

وخلاصة القول إن مصطلح" نقد النقد" في الغرب، يعني أن النقد الثاني يكتب عن الأول، أو النقد الثالث يكتب حول الثاني وهكذا، ولكن ليس على سبيل التنقص والغمز، بل

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها مرجع سبق ذكره، ص221.

[2]- المرجع نفسه، ص222.

[3]- المرجع نفسه، ص222-223.

هو تجاوب واحتواء، وإيماء ومجانبة، على عكس "نقد النقد" العربي الذي يتم غالبا بإبداء المعارضة لموقف نقدي على نحو ما، وقلما تجده يتسامى الى البحث في أصول المعرفة النقدية على نحو منهجي عميق[1]. وفي هذا الإطار يقول"**عبد السلام المسدي**":« نقد النقد بما هو خطاب النصيحة في مواجهة نقد النقد بما هو خطاب الاغتياب، واحد يكتبه الذين يغارون على النقد الحديث وواحد يكتبه الذين يغارون من النقد الحديث، الأول يتم إنتاجه داخل الدائرة من موقع النصير، والثاني تنتجه آلة الاعتراض، الأول ابن الحَميّة المعرفية، والآخر وليد الحَميّة الثقافية، وفي مسافة ما بين الأول والثاني تُنسى الحقائق ويُهدر نسغ الحكمة [2].

وعليه نستنتج من خلال قول المسدي، أن "نقد النقد" نوعان؛ نوع لصالح النقد، وهو الذي يكون القصد منه المحاورة وهو إيجابي؛ لأنه يهدف إلى تطوير وتوجيه واحتواء النقد؛ ونوع آخر يكتب بهدف الاعتراض، أو لِنقل نقد لأجل النقد، وهو من باب الغيرة من النقد، هدفه سلبي في الغالب؛ بسبب التنقص والغمز والاعتراض.

المبحث الثاني: المثاقفة وإشكالاتها

المطلب الأول: مفهوم المثاقفة

إن الحديث عن "المثاقفة" في النقد المعاصر، يجرنا بالضرورة للحديث عن مناهج النقد العربي المعاصرة، وموقعها ضمن هذا الخضم من التفاعل والتلاقح بين الثقافات المختلفة، والنقد المغاربي ليس بمعزل عن هذا الحديث؛ فشأنه شأن النقد العربي؛ حيث انفتح على الحضارة الغربية في مجال النقد الأدبي، وبدأ يتلقف بتسرع مختلف النظريات النقدية والمناهج النقدية الوافدة، سياقية، أو نسقية، أو تأويلية و«يمكن القول بأن الفكر النقدي المغاربي في عملية مثاقفة مستمرة»[3].

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص225–226.

[2]– عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، مرجع سبق ذكره، ص244.

[3]– محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر،ج1، مطبعة أنفوبرانت، فاس،ط1، 2001م، ص119.

ولكون النقد العربي قد مر بمراحل تباطأت فيها وتيرة الانتاج المعرفي مقارنة بنظيره في الغرب، فقد سارع لتبني هذه المناهج والنظريات، دون اعتبار لخلفياتها المعرفية، ومرجعياتها الفلسفية، ما أدى إلى بروز إشكالات عديدة؛ كإشكالية الأصالة والمعاصرة، وإشكالية الأنا والآخر، والمركز والهامش، إشكالية المنهج، والمصطلح، وإشكالية الترجمة...الخ، والمتأمل في هذا الانفتاح والاتصال بالثقافة الغربية يجده أكثر من ضروري، للاستفادة من تجارب الآخرين في تطوير الذات، ومسايرة الحداثة النقدية الغربية؛ بشكل يخدم ثقافتنا ويطور منها، ولا يذوبها في ثقافة الآخر، أو يحدث القطيعة معها من خلال النظر إلى ثقافة الغرب وكأنها مسلمات لا تقبل المناقشة، ومصطلح "المثقافة" قد يأتي بمعنى سيطرة الغرب وتفوقه، باعتباره مركزا وغيره هامشا، ولابد أن يكون تابعا له، وقد يأتي بمعنى التفاعل الذي يستفيد بموجبه كل واحد من الآخر، ولذلك لابد أولا أن نقف على مدلول مصطلح "المثاقفة" ومفهومه في الثقافة العربية والغربية.

الفرع الأول: المثاقفة في الفكر العربي

المثاقفة تفاعل يقوم على تمازج النماذج الثقافية، بغية إنتاج معرفة تهدف إلى الارتقاء بالإنسان، كما تعنى بالتواصل الثقافي بين الأمم والثقافات وهي تعني:« التحاور والمقارنة بين ثقافة جديدة يتم اكتسابها اختياريا، وبين ثقافة أصلية لدى الفرد أو الجماعة. وتؤدي المثاقفة من هذا المنطلق إلى حدوث تغير ما، ناتج عن المزج أو الحوار بين حضارتين أو ثقافتين، وليس خضوع ثقافة لثقافة أخرى»[1].

فهي تفاعل بين الثقافات، كل يأخذ من الآخر لصياغة جديدة، تُظهر رؤية تطورية وحضارية، وتعكس شراكة ضمنية بين الأنا والآخر، لإنتاج معرفة ترقى بالإنسان، وبالتالي فالتغيير ضرورة لا بد منها؛ لمسايرة روح العصر، من غير ذوبان أو إقصاء، ولا توجد مثاقفة السيطرة أو الإجبار أو التعالي، وإنما "مثاقفة" التأثير والتأثر والتواصل، كما تقتضيه

[1]– جمال نجيب التلاوي: المثاقفة عبد الصبور وإليوت.. دراسة عبر حضارية، ت: ماهر مهدي، حنان الشريف، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2005، ص 07.

سنن الكون. وهي أيضا« التغيير الثقافي في تلك الظواهر التي تنشأ حين تدخل جماعات من الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال مباشر، مما يترتب عليه حدوث تغييرات في الأنماط الثقافية الأصيلة السائدة في إحدى الجماعتين أو فيهما معا» [1].

ويفهم من ذلك أن "المثاقفة" تقتضي تأثر الثقافات بعضها ببعض؛ نتيجة حدوث الاتصال بين الجماعات البشرية، وذلك يؤدي إلى تغير الأنماط الثقافية.

الفرع الثاني: المثاقفة في الفكر الغربي

يأتي مفهوم "المثاقفة" عند الغرب على أنه اتصال ثقافة متخلفة؛ لها دور الهامش، بثقافة متفوقة ومتطوره؛ تلعب دور المركز وهي « نتاج تأثير ثقافة غازبة قاهرة في ثقافة مستقبلة مقهورة»[2]، وهنا يبرز المعنى السلبي للمثاقفة، ممثلا في ثقافة منفتحة تستقبل وتستهلك، وثقافة تصدر فقط ولا تستقبل وترى في منجزها الأفضلية والتفوق، وفي منجز الآخر النقص والتخلف. وقد ورد مفهوم المثاقفة في معجم كازيميرسكي"Kazimirski" «ليعبر عن معنى الصراع الذي لا تتساوى أطرافه»[3]، وواضح في هذا المفهوم أن الثقافة الغربية، هي التي تصدر ثقافتها، وتفرض هيمنتها وتمارس الاستعلاء الثقافي، على الثقافات الأخرى المستقبلة؛ لخلخلة قيمها ومسح ومسخ مقوماتها، وقد ترفض هذه الشعوب الثقافة الغربية فتندثر وتزول، وقد تقبلها وتحاول تمثلها على أنماطها الثقافية، وقد ترفضها لأنها لا تلائم حاجاتها ومتطلباتها وتختار بذلك موقف الانغلاق والانكفاء على الذات.

وقد تعددت مفاهيم "**المثاقفة**" "**Acculturation**" حيث عرفتها مدونة "لينتون وهيرسكوفيتش" "Linton et Herskovits" سنة 1936م بأنها مجموع الظواهر الناتجة عن

---

[1]– نصر محمد عارف: الحضارة– الثقافة– المدنية "دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2، 1994، ص24.

[2]– جمال نجيب التلاوي: المثاقفة عبد الصبور وإليوت.. دراسة عبر حضارية مرجع سبق ذكره، ص07.

[3] – Kazimirski dictionnaire Arabe– Français T1»lutter avec un autre à qui se montrera plus ingénieux plus intelligent.

الاتصال المباشر والمستمر، بين مجموعة أفراد أو ثقافات مختلفة، مع ما يترتب عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية لهذه المجموعة أو تلك، ومصطلح المثاقفة يرجع في الأصل إلى الأنثروبولوجيين الأمريكيين وبالضبط سنة 1880م، حيث ارتبطت دلالالتها بعدة مصطلحات فالأنكليز استعملوا التداخل الثقافي، والإسبان التحول الثقافي، واختار الفرنسيون مصطلح تداخل الحضارات، والحق أنه يوجد تضارب بين قيمتين لمفهوم المثقافة؛ مفهوم يؤكد بأنها هيمنة ثقافة على أخرى، وهو من صميم الخطاب الكولونيالي وما بعده وقد بينه "إدوارد سعيد" في كتابيه "الإستشراق" و"الثقافة الإمبريالية"، وهما عملية نقد للتبعية الثقافية، وافتضاح تداخل الإستشراق في مفهوم المثاقفة، والذي يرى أن السلطة الثقافية هي الأبرز في ميدان المثاقفة الحضارية إثر هيمنة الخطاب ما بعد الكولونيالي، وهناك مفهوم آخر يرى بأن المثاقفة هي إثراء لمحتويات ثقافة لتلقيح ثقافة أخرى[1].

وبالتالي يتضح أن معنى المثاقفة تلاقح واتصال مباشر ومستمر، بين مجموعات أو ثقافات، يترتب عليه خضوع الثقافة المستقبلة، لتغيرات في أنماطها الثقافية، تجعلها تتطور، وتُكَيِّفُ مخزونها الثقافي وفق آليات التطور والتغير الفكري والحضاري في مختلف الميادين، وتلك هي المثاقفة الإيجابية؛ التي تؤثر وتتأثر، ولا تمارس السيطرة والاستعمار الثقافي الذي يهدم ثقافة الآخر، بل مثاقفة تقوم على أساس الشراكة والندية، واحترام الخصوصيات الثقافية للآخر، وترفض كل أشكال الهيمنة والسيطرة والاستعلاء.

المطلب الثاني: إشكالات المثاقفة

لا يخفى على أي متتبع للنقد العربي عموما، والمغاربي على وجه الخصوص، أن يلحظ وبسهولة تامة مدى تأثير النقد الغربي في الخطاب النقدي العربي، حيث تطورت آلياته الإجرائية وأدوات القراءة لديه في مقاربة النص الأدبي، غير أن هذه المثاقفة التي أكسبته هذا التطور المنهجي والآليات الإجرائية، قد أدخلته في متاهة أخرى، وأوقعته في إشكالات لا

---

[1]– ينظر: محمد خرماش: أبعاد المثاقفة في النقد الأدبي العربي المعاصر ، منتدى: مناهج النقد الأدبي المعاصر، 2008/07/09 https://manahijnaqdia.yoo7.com/t8-topic تاريخ الدخول: 2020/05/01

تخفى على من له أدنى نظر في هذا الشأن؛ سواء على مستوى المصطلح النقدي، أو على مستوى المناهج النقدية، فظهرت على مستوى المصطلح إشكالية الغموض والتعدد والفوضى وغياب المصطلح النقدي العربي في كثير من الأحيان بسبب قصور الترجمة، وإشكالية الأصالة والمعاصرة. أما على مستوى المناهج النقدية فظهرت، إشكالية التنظير، وغياب المنهج، وإشكالية الغموض في اللغة النقدية، كما برزت إشكالية أخرى بسبب "المثاقفة" وهي إشكالية الترجمة واختلافها من ناقد لآخر، فضلا عن التفاوت في مشاربها؛ فالنقد المغاربي يترجم عن الثقافة الفرنسية، والنقد المشرقي يترجم عن الثقافة الأنجلوسكسونية وغيرها مما جعل النقد العربي يعيش أزمة نقدية، أدخلته في تيه نقدي وتخبط حقيقي.

الفرع الأول: المثاقفة وإشكالية المصطلح

أولا- إشكالية الفوضى المصطلحية

استقطبت المناهج النقدية الغربية النقاد العرب، ودفعت بهم للانفتاح على الثقافة الغربية، وتلقي الخطاب النقدي الغربي بمناهجه المختلفة ومصطلحاته ذات الحمولة الثقافية، والمرجعيات الفكرية والفلسفية، فسارعوا إلى نقل وتطبيق هاته المناهج على الأدب العربي، وترجمة مصطلحات تلك المناهج، وقدموا لذلك مؤلفات ودراسات كثيرة، تميزت بالجهد الفردي، والنزعة الذاتية، ونتيجة لغياب التنسيق بين النقاد المشارقة والمغاربة، واختلاف مشارب المثاقفة والتلقي لكليهما، فقد حدثت فوضى مصطلحية كبيرة، أبرز مظاهرها عشرات المقابلات لمصطلح غربي واحد، كل ذلك جعل النقد العربي يتسم بالغموض، حيث« أثارت الثورة اللسانية والنقدية التي شهدها هذا القرن والتي مثلت الستينيات أبرز منعطفاتها وبؤرها المتفجرة، مشكلات كبيرة في مجال وضع المصطلح اللساني والنقدي وترجمته وتعريبه...فقد ظهرت إلى الوجود العشرات من المصطلحات الجديدة التي لم تكن مألوفة أو معروفة من قبل بالنسبة للمعجم اللساني والنقدي العربي»[1]، وعلى سبيل المثال فقد واجه النقد العربي

[1]- فاطمة الزهراء قندوز: النقد الثقافي-أزمة تلقي المناهج النقدية المعاصرة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2020م، ص24.

«المصطلح الأجنبي المفرد "Structuralisme" بهذا الكم الكبير من المقابلات الاصطلاحية: البِنيوية، البُنيوية، البنيانية، البنائية، البنّوية، البنيوانية، البنييّة، الهيكلية، الهيكلانية، التركيبية، الستروكتورالية، الوظيفية، المنهج الشكلي، فإذا أضفنا إلى هذا الكم استعمالات أخرى مشتقة، من هذه الأصول الأربعة عشر: المذهب البنيوي، المنهج البنيوي، النظرية البنيوية، المذهب التركيبي، المنهج الهيكلاني...19 ترجمة بالتحديد، وهو رقم يعكس حقيقة تلقي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة، وهي أنه تلق فردي مشتت تعوزه روح الانسجام والتناسق، قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، وفي حالة العكس فإنه مطبوع –على العموم– بالتعصب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية؛ فالتونسي يتعصب للهيكلية، والمصري للبنائية، واللبناني للبنيانية، والجزائري للبِنوية، وهلم جرا [1]، وذلك «ما ولّد فوضى على مستوى المصطلح النقدي الذي أخذ في التفاقم والتشابك ليحتل الصدارة في أخطر الإشكالات النقدية وأولاها بالاهتمام. لذلك يُعَدُّ مجرد الحديث عن المصطلح، يدخلنا في مفارقة...فغموض المصطلح يرجع إلى تركيبته المتشابكة والمتداخلة، وذلك يعود إلى خصوصية الثقافة التي تفرزه ثم نسبته المعنى عند نقله من وسط لغوي إلى وسط لغوي آخر» [2].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن سمة الغموض والخلط والاضطراب التي مست المصطلح النقدي العربي، ترجع إلى إشكاليتين اثنتين: هما الأصالة والمعاصرة.

ثانيا– الأصالة والمعاصرة

1– الأصالة: «أما إشكالية الأصالة، فتكمن في محاولة أصحاب النقد المأثور إضفاء دلالات حديثة على المصطلح القديم، وهم إذ يفعلون ذلك، يظنون بأن دلالة المصطلح الدخيل يمكن أن يكون لها ما يقابلها في الثقافة العربية القديمة...متناسين أن نقل المصطلح من حقل معرفي واستعماله في حقل معرفي مغاير، دون مراعاة خصوصياته التي اكتسبها

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص130.

[2]– فاطمة الزهراء قندوز: مرجع سبق ذكره، ص24–25.

ضمن حقله الأصل، يؤدي إلى تغذية المصطلح بدلالات غريبة عن تلك التي اكتسبها في سياقه المعرفي»[1].

وعليه يتبين أنه من الخطأ البين، الاعتقاد بأن المصطلح الغربي بحاجة إلى مصطلح عربي يقابله، وإنما يحتاج إلى مترجم متمرس وخبير بثقافة اللغة المترجم عنها، ومتابعة المصطلح من الأصول إلى التداول في الحقول المعرفية المختلفة، وينبغي على الناقل أن يكون ملما بالذخيرة اللغوية في البيئة العربية. وقد هاجم "المسدي" بدوره، عملية إحياء الألفاظ القديمة وإطلاقها على المستحدث من المفاهيم؛ إذ يقول :«وكثيرا ما يتجاذب الميراث الاصطلاحي ذوي النظر فينزعون صوب إحياء اللفظ واستخدامه في غير معناه الدقيق فإذا بالمدلول اللساني يتوارى حينا خلف المفهوم النحوي، ويتسلل أحيانا أخرى وعليه مسحة من الضباب تعتم صورته الاصطلاحية، فتتلابس القضايا ويعسر حسم الجدل بين المختصين»[2].

يحدث هذا في حالة الترجمة التي تعتمد على المجهود الفردي، وتهمل الخصوصيات الثقافية للمصطلح، وتطغى عليها الذاتية، لكن هناك من المصطلحات القديمة ما لا حصر له ويصلح للدلالة على المعاني الحديثة والأشياء المبتكرة، بألفاظ قديمة قِدم اللغة العربية، واللغة العربية لغة اشتقاقية توالدية، إذا لم ينطبق هذا المقابل على المصطلح الوافد، تجد مصطلحا آخر يؤدي المعنى المطلوب، مع إقرارانا بصعوبة الأمر ولكن قصورا من الشخص الذي لا يملك المؤهلات لذلك، وليس عجزا في اللغة والمصطلحات القديمة.

2- المعاصرة:

عرفنا إشكالية الأصالة و«أما إشكالية المعاصرة فتتمثل في نقل المصطلح الأجنبي إلى الثقافة العربية، دون مراعاة للدلالات التي اكتسبها في أرض النشأة والتشكل، دون حساب- أيضا- لوضعه في البيئة التي يُصار توظيفه فيها. هذه الإشكالية تزايدت بعد الاتصال اللامشروط بين الثقافتين، العربية والغربية، حيث أقبل الناقد العربي على المعرفة الغربية دون

[1]- عبد الغاني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر-مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2005م، ص294.

[2]- المرجع نفسه، ص294.

تقدير أو حساب لما سيترتب من نتائج فكان أن وقع في الاضطراب والخلط والغموض»[1]، وتلك هي سمة المثاقفة التي تكون من جانب واحد هو الهامش، والناتجة عن الانبهار الشديد بالمنتج الثقافي الغربي وهو المركز، كما تنظر إلى الثقافة الغربية على أنها ثقافة عالمية كونية وهي« لا تعدو أن تكون مظهرا من مظاهر المركزية الغربية، التي أعادت إنتاج الثقافة...والتي من مميزاتها، الانغلاق على الذات والتمركز حولها...فيكون كل ما هو منتج من قبلها لا يصلح إلا للتعبير عنها، فالثقافة–مثلا–عالمية، وليس هناك حدود بين الأمم، لكن هذه العالمية هي سمة لثقافتها؛ ثقافة المركز، أما ثقافة الآخر، فهي ثقافة الهامش أو الأطراف، التي يجب عليها إن أرادت أن تحقق مبدأ المثاقفة والانفتاح، أن تذوب في ثقافة المركز، التي تعد الأصل والنموذج الذي يجب أن يحتذى. وهكذا أصبح النقد العربي مأزوما في ظل هاتين الإشكاليتين الأصالة والمعاصرة»[2].

الفرع الثاني– المثاقفة وإشكاليات المنهج

إن أهداف وغايات النقد الحديث والمعاصر هو الكشف عن أغوار وخبايا النص الإبداعي، ولا يتم ذلك إلا عن طريق المنهج النقدي؛ فهو طريق الولوج إلى مواطن الإبداع في النصوص الأدبية، وقديما كان يعتمد الذوق والانطباعية والتركيز على كل ما يحيط بالنص مما هو خارج عنه، ثم اتجه النقد إلى دراسة النص وحده باعتباره بنية مغلقة؛ وذلك ما فعله النقاد العرب بصفة عامة، والمغاربة على وجه الخصوص، بعد الاطلاع على منجزات النقد الغربي في مقاربات النصوص، وهذا الانفتاح أدى بالنقاد العرب إلى تجريب المناهج النقدية الغربية الحداثية دون نقاش وكأنها مسلمات منطقية، الأمر الذي جعل النشاطات النقدية تأتي في« شكل يسمح غالبا بالتلقي ولا يسمح بالمناقشة، وكانت أغلب الدراسات تفتقد إلى المرونة، وكأن النقاد في تطبيقهم للمناهج الأوربية يطبقون مبادئ منطقية محددة ومصطلحات جاهزة ظنا منهم أن الأدب يمكن أن يتحول إلى علم صارم، مما أدى

[1]– عبد الغاني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص295.

[2]– المرجع نفسه، ص295.

إلى التباس الخطاب النقدي لدى المتلقي»[1]، وتسبب هذا الانفتاح في غموض والتباس كثير من المقاربات النقدية المعاصرة بالنسبة للمتلقي، بسبب الغموض الذي أحاط بها؛ كونها لم تصفي ما استقبلت من منتوج غربي من شوائبه التي علقت به في أصل منشئه «خصوصا وأن أبرز مظاهر الأزمة التي يتخبط فيها الخطاب النقدي العربي المعاصر تعود فيما تعود إليه إلى الانفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية في تربة المثاقفة العربية»[2].

ولعل الإشكالية الحقيقية لا تكمن في الوعي بالخلفية الفلسفية للمناهج النقدية فحسب، قبل أن تكون مجرد إجراء، وإنما في كيفية تقديمها وتبسيطها للقارئ والمتلقي حتى يستطيع فهمها، ومن هنا أصبحت قضية المناهج تعد« من القضايا الشائكة التي كانت وما تزال تحظى باهتمام الكثير من أهل الدراية في مجال البحث. وهو اهتمام يعبر عن مدى القيمة الحقيقية المتزايدة التي أصبحت تعنى بها هذه القضية في مجال البحث العلمي بمختلف جوانبه ومستوياته، ولعل هذا ما يفسر بلا شك العدد الهائل من الدراسات والأطروحات التي أعدت في سبيل الوقوف عند جوهر القضية. بيد أن المتمعن في هذا الكم الهائل من الدراسات لا يجد ما يثلج الصدر ويشفي الغليل إذ غاب عن أصحابها الوعي المنهجي فكانوا بعيدين عن عمق الإشكالية المطروحة في تشعباتها وأبعادها المختلفة»[3].

لكن الإشكالية الحقيقية لا تنحصر في الانفتاح غير المشروط على المناهج الغربية؛ وإنما المشكلة الحقيقية تكمن في خصوصيتها كأداة إجرائية، ذات خلفيات معرفية، قوامها خصوصية النص الغربي.

إن المثاقفة النقدية مع الغرب، تسببت في إشكاليات كثيرة على مستوى المناهج النقدية منها:

أولا:إشكالية غياب المنهج

[1]– زبيدة القاضي: النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، جدارا للكتاب العالمي، د م، ط1، 2008م، ص65.

[2]– عبد الغاني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص135.

[3]– المرجع نفسه، ص133.

ويقصد بغياب المنهج؛ عدم التزام منهج واحد« أي ما يمكن أن نطلق عليه باللامنهجية والتي أصبحت سمة لأغلب الدراسات النقدية التي ضمها الخطاب النقدي المعاصر. والتي لا تعتمد لها منهجا عند الدراسة والتحليل للمنجز الإبداعي...إن غياب المنهج، يؤدي–حتما– إلى الإنشائية والانطباعية والتأثرية فيصبح الخطاب النقدي، عند ذاك– عبارة عن تذوق ذاتي للنص الإبداعي، يفتقر للموضوعية، وورم خبيث في جسد الخطاب النقدي العربي الخاص بالمنجز الإبداعي الأدبي، وكذلك وبالا على المنجز الأدبي نفسه»[1].

وعليه يمكن للناقد إذا كان ذا خبرة كبيرة ودربة وموسوعي الثقافة، أن يطبق ما يسمى المنهج التكاملي في تعامله مع النص الإبداعي، وبالتالي فقضية اللامنهج ليست متاحة لأي كان؛ بل هي ممكنة لأهل التخصص والدراية.

ثانيا: إشكالية استخدام المنهج

إذا كانت اللامنهجية إحدى إشكاليات الحركة النقدية، فإن استخدام المنهج، لا يقل هو الآخر عن كونه إحدى إشكاليات الخطاب النقدي المعاصر أيضا؛ حيث يتوقف فهم النص الإبداعي على استعمال المنهج الموصل لذلك، كما يرى "سليمان الشويلي"« قلنا، إن اللامنهجية، هي واحدة من الإشكاليات التي جعلت الحركة النقدية الأدبية العربية، تقع في أزمتها، إلا أنه، وفي الوقت نفسه، إن (المنهجية)–أي استخدام المنهج– هي الأخرى، قد أصبحت إحدى إشكاليات هذه الحركة، خاصة وأن المنهج يعد من وسائل الخطاب النقدي الأدبي عند متابعته وتقصيه لمعنى النص الإبداعي»[2]. ومن هنا يمكن أن نستنتج أن استخدام المنهج في حد ذاته، قد يكون جزءا من الإشكالية تبعا لتعدد المناهج وتنوعها، واختلاف تطبيق آلياتها الإجرائية من ناقد لآخر.

ويمكن إجمال صور هذه الإشكالية فيما يلي:

1– غربة المناهج

[1]– داود سليمان الشويلي: إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر، د د ن، د م، د ط، د ت، ص7.

[2]– المرجع نفسه، ص7.

وغربة المناهج هنا، كون مصدرها غربيا، وأيضا هي غريبة عن البيئة النقدية العربية و«نقصد-هنا- ب(الغربة) معنيين في الوقت نفسه، أحدهما: أن هذه المناهج هي في الأساس ذات مصدر أوربي، غربي، وثانيهما: أنها غريبة عن البيئة العربية بصفة عامة، والثقافة العربية بصورة خاصة. إن هذه الغربة، أوقعت حركة النقدي الأدبي العربي، المعاصر خاصة، في إشكالية كبيرة، ليس فقط بسبب مساوئ (الترجمة) فحسب، وإنما لأسباب كثيرة، منها: أن تلك المناهج قد تأسست-أصلا- اعتمادا على مفاهيم فكرية وفلسفية غربية ومن أجل منتج إبداعي نتاج لبيئة وحضارة غير البيئة والحضارة العربيتين»[1].

وهذه القضية تعتبر إشكالية بالنسبة للنقد العربي، خاصة عند استخدامنا لتلك المناهج ومصطلحاتها؛ مجردة من حمولاتها الثقافية، وعن أصلها الفكري والفلسفي« وكذلك بالنسبة لقضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية، وقد تنبه أكثر من ناقد لهذه القضية؛ عندما وجد أن بعض المناهج النقدية لا تسعف الذائقة النقدية العربية في دراسة المنجز الإبداعي؛ جماليا ومعرفيا اللذان يوفرهما المنجز الإبداعي ضمن خصوصيات البيئة والثقافة العربيتين، فراح البعض يستخدم منهجين أو أكثر في فحص منجز إبداعي ما »[2].

ومن هنا نستنتج أنه بالإمكان دراسة المنجز الإبداعي بأكثر من منهج؛ لكون المنهج الواحد لا يفي بالغرض المطلوب، ومع ذلك ففي بعض الأحيان لا يسعف الذائقة العربية للإحاطة بالإبداع جماليا ومعرفيا.

2- الدوغماتية في التطبيق

لقد ظن بعض الدارسين أن المنهج هو أدوات هندسية ذات أبعاد وحجوم لا يمكن المساس بها عند التطبيق، وبالتالي أصبحت المناهج هي التي تسير النقاد، دون أن يكون للمنجز الإبداعي حرية اختيار منهجه، إن التحجر ضمن هذه المقاييس، جعل من المبدع والإبداع يعيشان وضعا مأساويا، سواء في استخدام المناهج السياقية أو النسقية؛ ذلك أنه «لا

[1]- داو سليمان الشويلي: إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص7-8.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

وجود لمبادئ وقيم منهجية ثابتة يمكن الاعتماد عليها وتثبيتها إلى ما لا نهاية في تحليل...النصوص الإبداعية التي تدور عليها المقاربة النقدية»[1].

وخلاصة القول بالنسبة لتطبيق المناهج الغربية الحداثية، فإنه لا بد من بلورتها وفق ما يخدم الثقافة العربية، وموروثها النقدي الكبير، وتطويعها أيضا لخصوصية النص العربي وليس العكس وهذا يتطلب ناقدا خبيرا بصيرا، يستطيع المزاوجة بين الحداثية الغربية والتراث.

الفرع الثالث– المثاقفة والترجمة

تعتبر الترجمة جسرا للتواصل مع الثقافات المختلفة، وهي دليل على التطور والتفوق بالنسبة للأمم في مجالات العلوم المتصلة بالحياة، وفي الخطاب النقدي المغاربي لعبت الترجمة دورا رئيسيا في نقل المنجز الغربي في الحقل النقدي؛ سواء ما تعلق بالمصطلح أو المناهج النقدية، ولكن هذه الترجمة، نجمت عنها إشكاليات عديدة، أثّرت سلبا على الحقل المصطلحي والمناهج النقدية أيضا.

أولا: الترجمة في الخطاب النقدي المغاربي

تميزت الترجمة في الخطاب النقدي المغاربي بكونها كانت تطلع على الترجمات المنجزة في المشرق العربي، قبل أن تتحول إلى الترجمة عن الغرب مباشرة؛ خاصة بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس في فرنسا، وبالتالي أقبل النقاد المغاربيون على المرجع الفرنسي، يترجمون ويدرسون، وتأثروا بالثقافة الفرنسية غاية التأثر، بالنسبة للمصطلح، وكذا المناهج النقدية و«لابد من الاعتراف ونحن على بضع كيلومترات من أوربا، وخاصة من فرنسا، أننا تأثرنا نحن أيضا وكل الأدب العربي المعاصر بهذه المناهج»[2].

وعليه نستنتج أن سبب اختلاف الترجمة بين المشرق العربي، والمغرب العربي، يرجع إلى اختلاف المشرب، فالمغرب العربي يترجم عن الثقافة الفرنسية، والمشرق يترجم عن

[1]– داو سليمان الشويلي: إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره ، ص8.

[2]– محمد برادة: مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة المصرية لقصور الثقافة بمصر، ع09، 1978م، ص17.

الثقافة الأنجلوسكسونية؛ كل ذلك أدى إلى اختلاف كبير في المصطلح النقدي، وفي النقد أيضا، ويرجع ذلك لعدة أسباب يمكن حصرها في:

1- انحصار دور الترجمة

يرجع النقاد والدارسون سبب انحصار دور الترجمة إلى غياب المترجمين المتخصصين في مجال النقد، وكذا انعدام أو قلة المراكز الخاصة بالترجمة، فكانت جل الأعمال في هذا المجال فردية، وبالتالي أصبحت « تلعب دورا محدودا وناقصا في الثقافة العربية. فغياب المترجمين المختصين في المجالات النقدية ، وتشابه الاهتمامات وغياب معاهد ومراكز خاصة للترجمة العلمية في البلاد العربية يدفع في اتجاه كونها عمل أفراد»[1].

وبالتالي لا بد من تبني عمل المؤسسة؛ فهو الذي يزيل الإشكال، ويوحد الجهود، ويزيل الفوضى والاختلاف.

2- تضارب الترجمة

ففي العمل الواحد تجده مترجما بكيفيات متباينة تماما؛ حتى إن القارئ ليحتار بينها جميعا، ويُخَيَّلُ إليه أنه يقرأ كتبا وليس كتابا واحدا «إن القارئ ليجد نفسه في حيرة من أمره وهو يقرأ الكتاب نفسه مترجما من قبل عدة مترجمين حتى يخيل إليه أنه يقرأ كتبا مختلفة وليس كتابا واحدا»[2]. ويرجع كل ذلك، كون الترجمة تخضع لذوق المترجم، وذاتيته، وتصوره، وثقافته الغربية، أو المشرب الذي يترجم منه.

3- غياب السياق

ويقصد بالسياق، عزل المصطلح والمفهوم عن مرجعياته الفكرية، وخلفياته الفلسفية، لأن المصطلح في النقد الغربي؛ هو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، فلا يترجم بعيدا عن سياقه التاريخي، وأسسه النظرية، وغياب السياق معناه« عدم الإلمام بالسياق التاريخي

[1]- سعيد يقطين: فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 2003م ص55.

[2]- فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص176.

وبالأسس النظرية للنص المترجم مع العلم أن كل ما يعبر عنه النقد من أفكار ونظريات واتجاهات هو حلقة من حلقات السياق الثقافي والاجتماعي للغة المصدر»[1].

ومن هنا يمكن أن نستنتج أن الترجمة؛ عمل يتطلب الدقة والذكاء، والإلمام بالتخصص وبجوانب اللغة المصدر المترجَم عنها، واللغة الهدف المترجم إليها؛ ضمن عمل جماعي بعيدا عن التسرع والارتجالية، لتجنب الإشكاليات التي تولدت عن الترجمة الفردية وغياب التنسيق، إن على مستوى الكم أو الكيف؛ فعلى مستوى الكم؛ نجد قلة ما يُترجم من اللغات الحديثة، وعلى مستوى الكيف؛ أي النسبية في الاختيارات والمعايير الانتقائية في الترجمة، إضافة إلى تأخر ترجمة ما يصدر في الغرب، فضلا عن إشكاليات أخرى كالزيادة، والتكرار، والتطويل، والإبهام والتقديم والتأخير، وغموض النص النقدي بسبب غموض اللغة في النصوص المترجمة، فتعددت المفاهيم لمصطلح واحد، كما تعددت المصطلحات لمفهوم واحد.

[1]– حفناوي بعلي: إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، مصطلح النظرية والخطاب العربي، مجلة النص والناص، ع4–5، أفريل، جويلية، 2005م، ص56.

الفصل الأول: الخطاب النقدي المغاربي والمناهج الغربية

المبحث الأول: النقد المغاربي والمناهج السياقية

- المطلب الأول: الاتجاه التقليدي
- المطلب الثاني: الاتجاه التأثري(الانطباعي)
- المطلب الثالث: الاتجاه الواقعي
- المطلب الرابع: الاتجاه التاريخي

المبحث الثاني: المناهج النصانية في النقد المغاربي

- المطلب الأول: المنهج البنيوي
- المطلب الثاني: المنهج السيميائي
- المطلب الثالث: المنهج الأسلوبي
- المطلب الرابع: المنهج التفكيكي
- المطلب الخامس: جمالية الاستقبال

المبحث الأول : النقد المغاربي والمناهج السياقية

يتفق الدارسون للنقد المغاربي أن البدايات الأولى كانت متعثرة ومتأخرة نوعا ما عن النقد في المشرق؛ بسبب خضوع بلدان المغرب العربي للاستعمار، وتأخر حصولها على الحرية والاستقلال، وما تعرضت له الحياة الثقافية والعلمية فيها من تضييق وطمس للهوية، ورغم ذلك فقد وجدت مبادرات لتحريك عجلة الثقافة والمعرفة والأدب؛ من خلال الاتصال بالمشرق العربي والاطلاع على مستجدات الساحة الثقافية والأدبية والنقدية، مما جعل النقد المغاربي يتأثر بالنقد المشرقي ويسايره في محاولاته الأولى والتي تجلت في اعتماده المناهج السياقية في نقد الأدب وتحليله؛ كالاتجاه التقليدي، والاتجاه التأثري(الانطباعي)، والاتجاه الواقعي، والتاريخي، والنفسي، والاجتماعي...الخ، وكلها كانت توظف المؤثرات الخارجية التي تحيط بالنص الإبداعي، كالظروف الاجتماعية، والأحداث التاريخية، والتوجهات الإيديولوجية، لمقاربة النص بأدوات إجرائية غير واضحة؛ كونها تخضع لذوق الناقد وانطباعه، لكنها كانت تسعى بالمقابل للمحافظة على التراث النقدي العربي القديم، حيث أن النقد المغاربي هو امتداد للنقد المشرقي الذي كان منقسما بين تيارين: تيار محافظ يتمسك بالأصالة يتزعمه الرافعي، وتيار حديث، يمثله طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة، وبحكم أن النقد المغاربي في هاته البدايات كان متصلا بالمشرق عبر الصحف والمجلات، فقد تأثر بالنقد المشرقي، ثم ما لبث أن أو جد لنفسه محيطا نقديا خاصا به؛ من خلال الانفتاح على الغرب، والاتصال بثقافته؛ عبر الترجمة وغيرها، ليصبح بعد ذلك لا يقل أهمية عن نظيره المشرقي.

المطلب الأول: الاتجاه التقليدي

وهو اتجاه يقوم «أساسا على المفاهيم النقدية القديمة، ويرتبط روحا وعملا بالاتجاه التقليدي الذي ظهر في المشرق العربي مع ظهور النهضة الحديثة»[1]. وقد أسهمت في

1- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص17.

ظهور هذا الاتجاه التقليدي مؤثرات كثيرة ومتنوعة، أثرت على الأدب والنقد معا؛ يمكن حصرها في الثقافة المحلية، والتراث، والنهضة الأدبية الحديثة، والثقافة الغربية.

الفرع الأول: مؤثرات ظهور الاتجاه التقليدي

أولا- الثقافة المحلية:

إن الثقافة المحلية والتراث مرتبطان ارتباطا وثيقا؛ حيث أنها تعتبر تراثا مواتيا لإنسان المغرب العربي، ومناسبة للظروف الاجتماعية والسياسية، في تلك الفترة؛ أي الربع الثاني من هذا القرن[1]. تتكون الثقافة المحلية من كتب الدين، واللغة؛ كالنحو، والصرف؛ التي كانت تدرس في الكتاتيب، وغيرها من المراكز الكبرى؛ كجامع الزيتونة في تونس، والقرويين في المغرب الأقصى، ومما لاشك فيه أن بعض هذه الكتب يحوي نظرات نقدية قديمة، وكذا علوم البلاغة، والعروض، وغير ذلك مما كان له الأثر في تكوين أذواق النقاد؛ الذين كانوا يصدرون أحكامهم وفق قيم إسلامية...هذه المواقف في النقد التي كانت تقوم على الدين والأدب معا، هي أثر من آثار الثقافة المحلية. وفي إطار هذه النظرة...نشط كثير من الباحثين في دراسة الأدب المحلي؛ كما فعل "عبد الوهاب بن منصور" الذي درس شعر "الأمير عبد القادر"، وغيره من الشخصيات الأدبية الجزائرية، "كابن خميس التلمساني"، و"محمد بن عباس القباج" ، و"عبد الله كنون في المغرب الأقصى. وبهذا فإن الثقافة المحلية أفادت الأدب بصورة مباشرة، والنقد بطريقة غير مباشرة.

ثانيا-التراث:

قضية التراث لم ينته الحديث عنها منذ بدء النهضة في المشرق العربي إلى اليوم، وقد تحدث عنها نقاد المغرب العربي في الفترة التي ندرسها، ومفهوم التراث في المشرق والمغرب-بإجماع- يعني الثقافة العربية القديمة، مما يؤكد أيضا ارتباط التراث المغربي، والمشرقي، وصعوبة الفصل بينهما، فكل منهما امتداد للآخر[2].

---

[1]- أي الربع الثاني من القرن العشرين.

2- ينظر محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص18- 21 .

بالإضافة إلى أن نظرة النقاد المغاربة والمشارقة إلى الشعر واحدة وهي نظرة القدماء، وأي نظرة أخرى فهي ضارة، وبالتالي تمسكوا بالتراث ودافعوا عنه بقوة، واعتبروه النموذج الأوحد الذي يمكن أن يحتذى به، ولعل ذلك ما جعلهم لا يلتفتون في وقت مبكر إلى التيارات الغربية الأدبية والنقدية.

ثالثا-الحركة النقدية في المشرق:

يعتبر اتصال النقاد المغاربة بالمشرق أهم مؤثر في الاتجاه التقليدي المغاربي؛ ذلك أن النقد في المشرق كان منقسما إلى اتجاهين: اتجاه حديث يدعو إلى التجديد، يقوده طه حسين وميخائيل نعيمة، واتجاه تقليدي بزعامة الرافعي يدعو إلى الأصالة، وكان نقاد المغرب يطلعون من حين لآخر على آثار الاتجاهين؛ عبر الصحف والمجلات التي كانت تصلهم، غير أن اطلاعهم على الاتجاه الحديث في النقد، كان له رد فعل سيء، بسبب الحملة التي قام بها أصحاب الاتجاه التقليدي، ضد "طه حسين" وكتابه "في الشعر الجاهلي"، ولهذا نجد نقاد المغرب العربي في تلك الفترة، اتجهوا إلى تقليد نقاد المشرق التقليديين؛ أمثال الرافعي والمويلحي، فقلد النقاد التونسيون نقاد المشرق العربي، وقلدهم الكثير من نقاد الجزائر والمغرب الأقصى، حتى إن "محمد السعيد الزاهري" و"عمر بن قدور" كانوا ينشرون في جرائد ومجلات مشرقية، وبالمقابل فإن هذا الاتصال بالمشرق أثار تساؤلات نقاد من المغرب: لماذا نقلد المشرق؟ ولماذا لا نخلق شخصية تتميز عن المشرق وتنتج مثل المشرق نقدا خاصا بها وتستقل معرفيا بنفسها؟ وكان "محي الدين القليبي" أحد هؤلاء الداعين إلى الاستقلال والأصالة في المغرب العربي، وهاجموا تيار التجديد في المشرق كما فعل "الزاهري"، عندما تحامل على "طه حسين"، وهاجمه هجوما عنيفا؛ نعته فيه بالشذوذ والشعوبية، وسبب هذا الموقف من تيار التجديد والثقافة الغربية هو الخوف من الاندماج فيها وضياع الشخصية العربية، وقد تنبه باحثون مغاربة إلى أن الأثر الغربي في الثقافة المغاربية كان ضعيفا حيث يشير "أبو القاسم سعد الله" إلى أن التأثر بالحضارة الغربية كان بطيئا ومتثاقلا [1].

1- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص22-26.

الفرع الثاني: سمات الاتجاه التقليدي

المقصود بالسمات؛ أي الخصائص التي تميز الاتجاه التقليدي عن غيره، وتتمثل في «الاهتمام باللغة، والعروض، والأسلوب الخطابي في العرض، والجزئية في النظرة والاستناد إلى التراث في تقويم الآثار الأدبية»[1]. فهذه السمات كلها تدل على الاتجاه التقليدي وهي متداخلة لدرجة أنه يصعب الفصل بينها، وفيما يلي نتطرق لذكر هاته السمات.

أولا-النقد اللغوي:

اهتم نقاد الاتجاه التقليدي باللغة من جانبين« ناحية كونها ألفاظا وتراكيب تستخدم في التعبير عن أغراض محددة، وناحية الأحكام اللغوية التي تتحكم في التعبير من نحو وصرف. وكان كلامهم عن التراكيب والاستعمال أكثر مما كان عن الألفاظ ذاتها...والواقع أن هذه طريقة تقليدية في النقد يأخذ بها بعض النقاد اللغويين، وهي طريقة لا تخدم الأدب خدمة كبيرة وتكتفي من النقد باتخاذه مناسبة للنيل من شخصية الأديب...وبهذا الأسلوب التقليدي تناقش النقاد والشعراء حول الألفاظ وطريقة استعمالها في الشعر. كما وقع بين "عبد الله كنون" و"عبد الرحمن الفاسي" اللذين تناقشا في استخدام لفظة "مزيج" بدل الماء في قول الشاعر:

ولو فَقِهَ النيل المبارك كنهها * لحوَّل ذيَّاكَ المزيج إلى خمر**

فأكد الأول أن استعمال هذه اللفظة في مكان "الماء" غير صحيح لأننا لم نر أحدا أطلق على الماء مزيجا رغم قول العلماء أنه مركب من الأكسجين والايدروجين»[2]، ويؤكد "عبد الله كنون" في موقفه هذا على قضية احترام القاموس العربي المستعمل...وفي هذا الصدد تساءل الناقد عن معنى "مطمح نظرة" في قول الشاعر؛ مشيرا إلى محمد العيد:

شبل الجزائر أنت مطمح نظرة * ترنو إلى التحرير من أصفادها**

1- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي مرجع سبق ذكره، ص 51.

2- المرجع نفسه، ص52.

واقترح مكانها "ملجأ أمة". والحقيقة أن الناقد قد أصاب في هذا الموقف، لكن ما يهمنا هنا أنه ينظر إلى القصيدة نظرة جزئية؛ فهو ينظر إلى البيت الواحد، ومن خلال البيت ينظر إلى اللفظة الواحدة، وهذا التدقيق في الدلالات اللغوية للألفاظ والمفردات أمر مشترك بين نقاد هذا الاتجاه، كما يتفقون في التعليل والتفسير للأخطاء اللغوية، وكذا يبدون استياءهم من عدم الاهتمام بالعبارة والتفريط في تمحيصها، وعدم انسجام التراكيب[1].

ثانيا- الجزئية في النظر إلى الأسلوب:

ومن خلال هذه النظرة التقليدية اهتم النقاد بالأسلوب «فالتفتوا إلى مدى نجاح الشاعر أو فشله في استخدام اللغة وأساليبها المختلفة فأشادوا بالناجح، وانتقدوا الفاشل محاولين تفسير فشله بأسباب أهمها أن هؤلاء الشعراء مقلدون في قراءة الكتب الأدبية القديمة، والدواوين الشعرية الجيدة...ولا يطلب هؤلاء النقاد من الشعراء أن يطلعوا على التراث الأدبي القديم فحسب، وهو شيء مفيد لمن كانت له شخصية منهم، بل يطالبونهم بتحدي فحول الشعراء القدامى...فالشاعر يعد تقليديا إذا نظم بطريقة قديمة ولو في موضوع حديث... ومما كانت تمتاز به نظرتهم إلى الأسلوب هذه الجزئية...وقد عرف عبد الوهاب بن منصور بهذه الجزئية في دراسته لشعر الأمير عبد القادر»[2].

ومن خلال تتبع مواقفهم وملاحظاتهم سواء فيما تعلق بالألفاظ والعبارات واحترام قواعد النحو والصرف أو ما تعلق بالمعنى، نستنتج أن نظرتهم جزئية، وقد أغفلوا أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره ما دام محترما لقواعد اللغة وأساليبها، ولكن سبب نظرتهم هذه وتدقيقهم في تتبع أخطاء هؤلاء المبدعين، أنهم نظروا في الشعر وأرادوا معرفة مدى محافظة هؤلاء الشعراء على المنظومة اللغوية القرائية.

ثالثا-الخطابية في العرض والحكم

1- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص54-58.

2- المرجع نفسه ص58-59.

حيث يتصف الاتجاه التقليدي « بالأسلوب الخطابي في المعالجة»[1]. أي أنه يهدف إلى الإثارة عن طريق التعبير. يميل إلى السطحية في العرض، يفتقر إلى الموضوعية المطلوبة في النقد، والناقد المغاربي من هذا المنطلق كان غالبا ما يكتفي بالإطراء، وبإطلاق الألقاب على الشعراء، وما من بلد في المغرب العربي إلا كان له أمير شعراء إقتداء بالمشرق، حيث نصب شوقي أميرا للشعراء، وحافظا شاعر النيل، ومطران شاعرا للقطرين، وقد اشتهر "محمد البشير الإبراهيمي" بهذا النوع من النقد؛ حيث كان يكتفي بتقديم النصائح، والإشارات السريعة للعيوب، وسمة الخطابية والتقريرية ظاهرة في النقد التقليدي الجزائري أكثر من غيره؛ بسبب الظروف السياسية والدينية قبيل الخمسينيات والتي كانت تختلف عن تونس والمغرب[2].

رابعا-الاهتمام بالوزن والقافية

يمتاز الاتجاه التقليدي أيضا « بالإلحاح على ضرورة توفر الوزن والقافية المطردة، ونعني بالوزن البحور الخليلية التي سار عليها الشعر العربي إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن العشرين...ولذلك اقتصر كلامهم في هذه القضية على اختيار الشاعر للوزن، مثل ما فعل "عبد الله كنون" بالنسبة لبعض الشعراء، والغريب في الأمر أن هذا الناقد وأمثاله التفتوا إلى ضرورة التناسب بين المعنى والموسيقى في الشعر، وعدوا هذا التناسب ميزة للشاعر الذي ينجح في توفيره»[3]...وتحتل القافية المكانة البارزة في اهتمامهم بموسيقى الشعر، فهم يلحون كثيرا على سلامتها، ويعتبرون اطرادها من عناصر النجاح، ويتبعون القافية، ويعدون عيوبها من آثار الضعف في الشاعرية، ولذلك فقد كانوا ينكرون تعدد القوافي في القصيدة الواحدة[4] ويظهر اهتمام النقاد في الاتجاه التقليدي بالقافية والوزن وتناسب الموسيقى أو الوزن مع المعاني وكل ذلك يدخل في رونق القصيدة وجمالها ومتانة نظمها، والإخلال بالعناصر

1- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص64.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص64-66.

3- المرجع نفسه، ص67.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص67-69.

السابقة من شأنه أن يزيل عنها أوصاف الشعر الجيد. لكن هذا الأمر قد زال مع حركة التجديد في الشعر وظهور الشعر الحر وقصيدة النثر التي تخلصت من الأوزان والقوافي وركزت على الصورة الشعرية والدفقة الشعورية .

خامسا-أسلوب الموازنة في النقد

يمارس النقاد التقليديون -إلى جانب ما ذكر سابقا- أسلوب الموازنة بين الشعراء المشهورين، وفي طريقة الموازنة هذه يعتمدون على الجانب اللغوي، في المفاضلة بين شاعر وآخر« وهكذا نجد مصطفى بن سعد الجيجلي يوازن بين ابن زيدون وشعراء من المشرق. ولكنه يلح في هذه الموازنة كما أسلفنا على التلاقي والتشابه بينه وبينهم في مدى إجادة استخدام اللغة في التعبير الشعري. وحتى إذا ما تجاوز في موازنته هذا الحد، فإنه يكتفي بالوقوف عند سعة الثقافة، ومبلغ الإحاطة والشمول في الموضوع أو الغرض الشعري... يقول ابن سعد الجيجلي: وأنت أيها القارئ الكريم إذا درست أدب ابن زيدون دراسة مستفيضة رأيته خليقا بزعامة النظم والنثر فترى في أدبه نموذجا من ثقافة المقريزي، وسعة اطلاعه، وتمكنه من اللغة، والمحافظة على أساليبها، كما ترى فيه أمثلة من صناعة أبي تمام، ونظم البحتري، واسترسال ابن الرومي، وقوة أداء المتنبي»[1].

والملاحظ في هذا النقد، أنه نقد مبالغ فيه، يفتقد الموضوعية، والحيدة العلمية، والصرامة النقدية، أضف إلى ذلك ما تميزت به هذه الموازنة من سطحية المعالجة، وتركيزها على الجوانب الفنية والشكليات.

سادسا-الاعتماد على التراث في الحكم

من مميزات الاتجاه التقليدي اعتماده التراث في الحكم على الأعمال الإبداعية « فالأخطاء اللغوية مهما كانت طبيعتها كان يرجع في إصلاحها، والإشارة إليها، إلى أمهات الكتب القديمة وإلى شخصيات مشهورة في اللغويات. وكان النقاد التقليديون في المغرب

1- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص70.

العربي يستندون إلى التراث عن خبرة ووعي، فكانوا يطبقون القواعد والتقاليد بإتقان. وكانوا يعتقدون أن هذا هو السبيل الوحيد لتأسيس نهضة عربية صميمة»[1].

يتضح من هذا أن النقاد المغاربيين في الاتجاه التقليدي، يعتبرون التراث هو المرجع في تقويم الأعمال الإبداعية، وإطلاق الأحكام النقدية، خاصة في ميدان الشعر، فالمنجز النقدي العربي التراثي في هذا المجال، قد بلغ أوجه من التميز والعناية بالشعر، وما يتعلق بنظمه...ومن خلال الاستناد إلى التراث تقع ملاحظات النقاد المغاربيين التقليديين، و"سعيد حجي" يعتمد على التراث في مناقشة استعمال الغريب، فيقول لابن عباد، محمد بن عباس القباج: ونحن نصرح لناقدنا بأن كلامه خلو من الصحة كما خلا شعر الشاعر من الغلط (يقصد بالشاعر علال الفاسي) فنحن نرى كبار النقاد من الأدباء أمثال "ابن شهيد"، و"ابن الإفليلي" يصرحون بأن استعمال الغريب، قد يكون حسنا جميلا إذا عرف الشاعر كيف يصوغه في شعره، كما يدخل في هذا السياق الإشادة بالشعراء ذوي النزعة الدينية؛ خاصة فيما يتعلق بالشعر الذي يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وخلاصة القول في هذا الاتجاه، أن السمات الأساسية له تتلخص في العناية باللغة، والعروض، والأسلوب الخطابي، والاعتماد على التراث[2].

المطلب الثاني: الاتجاه التأثري (الانطباعي)

نشأت الانطباعية في أحضان الفن التشكيلي كما هو معروف، ثم انتقلت بعد ذلك« إلى النقد الأدبي على أنها منهج ذاتي حر، يسعى الناقد خلاله إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به اتجاه النص الأدبي، تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم، وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي. إذ يتخذ الناقد من النص الأدبي مناسبة للحديث عن ذاته وأفكاره

1- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص72.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص،72-75.

الخاصة وما يتداعى في ذهنه من مشاعر وذكريات، محتكما في نقل انطباعاته حول النص على الذوق أساسا»[1].

من هنا يتبين لنا أن الاتجاه التأثري أو الفني، يقوم على الذوق وذلك من خلال تفاعل الناقد مع النص الأدبي؛ الذي يعكس ذاته تماما.« والمنهج التأثري كما يراه بعض التأثريين، يعتمد على أمور ثلاثة: الصدق، والتعبير عن المشاعر، والنظرة الخاصة للحياة»[2]. وهذه العناصر الثلاثة كلها ترجع إلى ذات الناقد وتتعلق بها مباشرة.

وسبب تسمية هذا المنهج بالتأثري، وذلك كون الناقد أثناء تناوله للأثر الإبداعي، يعتمد على ما يتركه هذا النص في نفسه من أثر، يجعله يسجل ردود فعله الذاتية، بل وذهب "أناتول فرانس"؛ وهو أبرز أقطاب المنهج التأثري إلى القول «والناقد الجيد هو ذاك الذي يسرد مغامرات نفسه في وسط الروائع»[3]. والتأثرية عبارة عن مرحلة فقط يمر بها النقد الأدبي و الناقد، ولا يمكن اعتبارها منهجا كما ذهب إلى ذلك الناقد "عمار زعموش" «فالتأثرية أو الانطباعية تمثل مرحلة أولى في النقد الأدبي ولا يمكن اعتبارها منهجا نقديا مكتفيا بذاته بل يجب أن تتبعها مرحلة أخرى موضوعية يستند فيها الناقد إلى الأصول والمبادئ العامة لتبرير أحكامه النقدية وجعلها مقبولة عند الآخرين. فالنقد الأدبي يبدأ أساسا بالتأثر حيث يقرأ الناقد العمل الأدبي فيتأثر به سلبا أو إيجابا. ثم يعمد بعد ذلك إلى تسجيل ملاحظاته وتعليلها تعليلا علميا وفق رؤيته وفلسفته الخاصة. فالأساس في النقد كما يقول "محمد مندور" هو "الذوق" الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيع أي تحليل»[4]. وبالتالي فأهم

1- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي-مفاهيمها وأسسها- تاريخها وروادها-وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص9.

2- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، الجزائر، د ط، 1990م، ص123.

3- المرجع نفسه، ص124.

4- عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، -قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، د ط، 2000م/2001م ص 60.

شيء ينبغي توفره في الناقد هو الذوق الذي يمكنه من تلقي النص الإبداعي، وتسجيل الانطباعات تجاهه، مع تبرير تلك الانطباعات بحجج عقلية، ولهذا فإن الناقد يحتاج إلى الحس المرهف والذوق السليم لبلوغ المراد.

ومما ينبغي التنبيه عليه و«ملاحظته أن المطبقين للمنهج الفني، يتجهون في ذلك اتجاهين: اتجاه ذاتيSubjective، واتجاه موضوعي Objective ويبدو أن الاتجاه الذاتي، كان يغلب على النقد الأدبي إبان نشأته عند كثير من الأمم القديمة والعرب بنوع خاص حيث كان يتمثل في تسجيل انطباع الناقد عن الأثر الأدبي، سواء كان هذا الانطباع مبعثه الإعجاب بهذا الأثر أم النفور منه»[1]...وهذا يفسر لنا سر دعوة بعض النقاد الغربيين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، إلى تطبيق هذا المنهج في الدراسات النقدية ورفض اتجاه بعض النقاد الذين يحاولون إخضاع هذه الدراسات إلى مناهج العلوم الطبيعية، والعلوم الإنسانية. وقد ظهر هذا واضحا في شكل جدل نظري بين أحد ممثلي هذا الاتجاه وهو "جول لومترjules Le Maitre وبرونتييرBrunetier...ومن أبرز أنصار الاتجاه في الغرب، علاوة على جول لوميتر، جيد، وأسكار وايلد، وسانتسبرى، ولانسون...ويرى الناقد الفرنسي "لانسون" أن هذا الاتجاه النقدي يتفق وقواعد المنهج العلمي الحديث، ويبدو هذا واضحا من قوله« وإذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا، لكي ننظم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشيا مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرية في دراستنا، وتنظيم الدور الذي نلعبه فيها»[2]، ويتضح من خلال هذا الكلام كله، أن التأثيرية في الغرب؛ اتجاه نقدي يخضع فيه الناقد للقواعد العلمية لتنظيم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشيء، ضف إلى ذلك فهناك من يرفض

1- عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2008م، ص107-108.

2- المرجع نفسه ص108- 109.

تطبيق الاتجاه الانطباعي في الأعمال النقدية؛ لعدم دقة المقياس الذوقي، الذي يختلف من شخص لآخر، زيادة على أنه يعتمد على المتعة في تقويم العمل الفني.

ومع ذلك يظل النقد الانطباعي يحتكم إلى الرأي الشخصي، حيث يعبر من خلاله الناقد عن نفسه و« إذا كانت الانطباعية في النقد الغربي نقدا مؤسسا رغم رفض أصحابها للنزعة العلمية والمنهجية، وادعائهم العفوية والتلقائية في العمل النقدي فهي تحتفظ لنفسها بصفة الخطاب المؤسس، المعبر عن موقف نقدي معلل ومنخرط في سياق ثقافي، كتيار مضاد لتيارات أخرى»[1]. ومن هنا يمكننا القول إن الانطباعية في الغرب تختلف عنها في المغرب العربي؛ حيث تحتكم إلى جملة من المواصفات نتجت عن عوامل عديدة تتمثل في: المثاقفة، وتكوين الناقد، ومواقفه الاجتماعية والإيديولوجية.

الفرع الأول: سمات الاتجاه التأثري

من أهم الوسائل التي يرتكز عليها النقد التأثري في فهم الإبداع الأدبي، الذوق والإحساس، والعاطفة والعقل، وهي وسائل تتداخل مع سمات الاتجاه التأثري والتي يمكن حصرها في أربعة عناصر هي: الوقوف ضد بعض الوسائل التقليدية– والدعوة إلى التجديد– الحرية الفنية في الأدب والنقد– الانفتاح على المذاهب الفنية الحديثة العربية والغربية.

أولا–الوقوف ضد بعض الوسائل التقليدية

من الأساليب التقليدية التي اعتمد عليها الاتجاه التقليدي الجانب اللغوي في النقد، وهو ما يرفضه النقد التأثري بشدة، حيث أن النقد اللغوي :«لم يعد يعدو أن يكون جزءا من عمل الناقد الحديث»[2]، ومما يمكن إدراجه تحت هذه السمة الأولى وقوف النقاد التأثيريين ضد الأساليب التقليدية في النقد ودعوتهم إلى البساطة في اللغة والتركيب، أي تحاشي الغريب في اللفظ، والتعقيد في الأسلوب، ويطالبون بالتركيز والإيحاء، ويعتبرون الرمزية في الأدب من

[1]– سعيد يقطين: تحولات النقد الأدبي المعاصر بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، د ط، 2001م، ص82–83.

[2]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص210.

متطلبات التعبير الفني. فليست البلاغة حكرا على الوضوح فقط، ففي النفس البشرية من الإلهامات الغامضة، ما تتطلبه الحياة والمواقف الاجتماعية والسياسية، وبالتالي فقبول النقاد التأثيريين لمسألة الغموض في التعبير الأدبي، أمر جديد دعت إليه الظروف، او حاجة النفس عند اتصال نقاد المغرب العربي بالثقافة الغربية، والذي نخلص إليه في النهاية أن النقاد التأثيريين اعتمدوا على القديم العربي، والجديد الغربي، يظهر ذلك في الموسيقى الشعرية، وكذا في اللغة والتعبير[1].

ثانيا-الدعوة إلى أدب جديد

وهذه الدعوة من سمات النقد التأثري« وهي دعوة تطرف فيها بعض النقاد، مثل رمضان حمود، وأبو القاسم الشابي، وأحمد رضا حوحو، واعتدل فيها آخرون، وقد التفتوا إلى ظاهرة التجديد التي لمسوها في أعمال بعض الأدباء المعروفين. وحاولوا أن يحددوا هذه الظاهرة اتجاها وشكلا فلاحظ مصطفى رجب أن الشاعر التونسي سعيد أبا بكر كان مجددا متفتحا، وأرجع تجديده إلى تأثره بالحركة الأدبية في المهجر قائلا: فأحب نثر جبران، وعشق شعر نعيمة، وأصبح ينسج على منوال هؤلاء المجددين، ويختار قوالبهم غير آبه لقوالب الخليل»[2]، والشيء المهم في هذا التجديد هو إعادة النظر في القديم وليس هدمه والتخلص منه.

ويرى النقاد أن المرحلة التي وصلت إليها الأمة العربية هي التي فرضت على الأدباء والمفكرين أن يعيدوا النظر في موروثاتهم الأدبية والفكرية، للمضي قدما في ركب التجديد وتصفية هذه الموروثات، ومما ينبغي التأكيد عليه في هذا الشأن؛ أن هؤلاء النقاد التجديديون لم يكونوا يفرقون بين الحركة الأدبية، والحركة الاجتماعية، حيث كانوا يعتبرون الأدب جزءا من النشاط الإنساني الذي بدأ يتطور منذ عصر النهضة. وقد سمي الأدب الذي دعوا إليه ب" أدب النفس والحياة"؛ فالنفس بما تحمله من مشاعر وعواطف وتطلعات، والحياة بما فيها من شمول وعمق، ويشيرون إلى النفس وأثرها في الأدب الجديد، والعلاقة بينها وبين "الصورة

[1]- ينظر: محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص210-215.

[2]- المرجع نفسه، ص215.

المادية" لهذا الأدب، وأن المضمون الجديد للأدب يحتاج في نظرهم إلى شكل جميل، وهكذا يتحدد الأدب في نظر النقاد التأثريين، فهو ليس شيئا آخر غير الحياة، حياة النفس، وحياة الوجود والناس، وهذا لا يعني أنهم ينزلون بالأدب إلى الحياة العادية، وإنما يعني أن الأديب المقتدر هو الذي يرتفع بالحياة إلى مستوى أعلى من السمو والتجريد[1].

ثالثا-المناداة بالحرية الفنية

لقد كانت حرية الأديب مثار نقاش دائم بين النقاد في مختلف الاتجاهات والذي يهمنا هنا هو موقف النقاد التأثريين من هذه الحرية التي تعني بأن الأديب حر في نشاطه، لا يتقيد بالقديم ولا بالحديث حيث« إن الحرية التي دعا إليها هؤلاء النقاد حرية فنية مزدوجة: تحرر من بعض التقاليد العتيقة التي كانت في نظرهم تقيد عبقرية الأديب وتمنعه من الانطلاق في الأجواء الأدبية الجديدة التي تسمح له بالتعبير عن النفس ومشاعرها، وعن الحياة في شمولها وعمقها. لقد دعوا إلى التخلي عن الأغراض الشعرية التقليدية، وترك شعر المناسبات، والأخذ باللغة البسيطة والأسلوب غير المعقد في الفنون المختلفة»[2].

وقف النقاد التأثريون موقفا صارما في هذه القضية، وأعلنوا معارضتهم لهذه المذاهب الفنية الغربية، ومنهم "محمد منصور" الذي أكد بأنه ليس من الضروري أن يتخذ الأدب التونسي مذهبا ليصبح متطورا، كما يعتقد هذا الناقد أن الحرية شرط ضروري للأديب ليبث الحياة في إنتاجه، كما يلحُّ "البشير خريف" و"عبد المجيد بن جلون" على القضية نفسها، ويعتبران أن الالتزام بالشكل الذي تدعو إليه بعض المذاهب الأدبية مخالفا لحرية الأديب ومعرقل للعبقرية التي هي أساس الفنون المختلفة، ويتضح بالتالي أن الحرية مبدأ أساسي في الاتجاه التأثري، ويشتق النقاد التأثريون مبدأ الحرية من نظرتهم العامة للأدب؛ الذي هو

[1]- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره ، ص216-220.

[2]- المرجع نفسه، ص221.

تعبير عن الحياة كما يراها الأديب، وبهذه الحرية يستطيع الأديب حسب هؤلاء النقاد أن يحافظ على ما يسميه "أبو القاسم سعد الله" روحانية الأدب[1].

رابعا-تقبل المذاهب العربية

والمقصود بتقبل المذاهب العربية، هو الانفتاح على المذاهب العربية والغربية على حد سواء وقد سجل هذا الانفتاح بشكل أكبر في الإنتاج الأدبي أكثر منه في الحقل النقدي« فإن القضايا التي عالجها النقاد التأثريون في المغرب العربي هي نفس القضايا التي تحدث عنها النقاد المحدثون في المشرق العربي، وعالجها النقاد الغربيون في القرن الماضي[2] وأوائل هذا القرن»[3]. والمتأمل في مسيرة النقد الأدبي المغاربي في بداياته الأولى، يجد أنه انفتح على النقد في المشرق وتأثر بما كان يدور في الساحة النقدية المشرقية من قضايا، ثم بعد أن قوي عوده، اتجه إلى الانفتاح على النقد الغربي، محاولا الاستفادة من المنجز النقدي الغربي في تطوير وتجديد أساليبه ومناهجه بما يتماشى مع متطلبات الحركة النقدية الحديثة.

وفيما يخص تأثر النقد المغاربي بالنقد الغربي، فإنه لم يظهر بوضوح في قضايا نقدية محددة، وإنما كان بعض النقاد التأثريين في المغرب العربي على اتصال دائم بالتيارات الغربية حتى إن "رمضان حمود" في نقده لشوقي، يصرح أنه كان من حق الشاعر ومعاصريه أن يسيروا وفق النهج الذي سلكه الشعراء الغربيون المعروفون أمثال: فكتور هوجو، ولا مرتين، وشكسبير وغيرهم، لكن حمود وأمثاله ركزوا على الدعوة إلى التجديد أكثر مما نقلوا القيم النقدية الغربية إلى النقد المغاربي الحديث، ويمكن حصر ما أضاف الاتجاه التأثري إلى التفكير النقدي المغاربي في قضايا ثلاثة: التأثر بالنقد العربي الحديث، الانفتاح على التيارات الغربية، التقليل من الإقبال على التراث العربي القديم، كما امتاز الاتجاه التأثري بأن كان صدى للنقد المشرقي الحديث خاصة في مسألة الصراع ين القديم والجديد،

[1]- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص221- 224.

[2]- المقصود بالقرن الماضي القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي هنا هو القرن العشرين.

[3]- محمد مصايف: مرجع سبق ذكره، ص225-226.

كما اتجه النقاد التأثريون بقوة ووعي نحو التيارات الفنية الغربية، وقللوا من اعتمادهم على التراث في مواقفهم النقدية، مما أسهم في نقل وظيفة الأدب من الطابع الأخلاقي، إلى الطابع الروحي للإنسان، وخلَّص اللغة العربية مما كان يثقلها من تقليد وتكلف، كما أثار قضية التجديد، والتأثر بالنقد المشرقي والغربي الحديث، وألح على حرية الأدب أمام الاتجاهات والنظم والتقاليد[1].

المطلب الثالث: الاتجاه الواقعي

الاتجاه الواقعي ظهر كنتيجة لانحسار الاتجاه التأثري أو تطور النقاد التأثريين في نظرتهم واقترابهم شيئا فشيئا من الاتجاه الواقعي الذي اختلف مفهومه من ناقد إلى آخر، ومصطلح الواقعية من أكثر المصطلحات غموضا وتعقيدا بين النقاد و« مما لا شك فيه أن مصطلح الواقعية réalisme هو أكثر المصطلحات النقدية تعقيدا وتشابكا وإحراجا للناقد وللدارس الباحث عن الحقيقة الموضوعية في الأدب ومدارسه النقدية. ذلك أن الواقعية قد مرت منذ ظهورها بعدة مراحل قبل أن تصل إلى ما هي عليه اليوم، مما جعل مفهومها يتعرض في كل مرحلة من مراحل تطورها للإضافة والتجديد، ومحاولته مسايرة الواقع وظروفه المختلفة. وبالتالي تجاوز المفاهيم السابقة. خاصة وأن الواقعية اتسمت بامتلاكها القدرة على مخاطبة الحاجات العامة للمجتمع، والتعامل مع الواقعين الاجتماعي والفني بأشكالهما المختلفة»[2].

ولا يفوتنا في هذا الصدد، أن نشير إلى جملة من الدوافع المتعلقة بنشأة الاتجاه الواقعي «وقد أرجع النقاد نشأة المذهب الواقعي إلى الدوافع التالية:1- تطور البحوث في مجال التاريخ والاجتماع والعلم، والتي جسدت الحقائق على دعائم واقعية حية. 2- سيادة الروح العلمية في ميادين الكشوف العلمية والمادية. 3- الرغبة في التخلص من الأحلام الرومنسية

1- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص226-232.

2- عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر- قضاياه واتجاهاته، مرجع سبق ذكره، ص، 109.

وسبحاتها»[1]. وقد نما الاتجاه الواقعي أو الاجتماعي« على أيدي محمود أمين العالم ولويس عوض ومحمد مندور، هذا الأخير الذي استقر عليه، بعد طول تقلب، تحت اسم (النقد الإيديولوجي)، ليمتد بعدها عبر أعمال غالي شكري وفيصل دراج ومفيد الشوباشي وحسين مروة ونبيل سليمان، من جهة ونظرائهم (البنيويين التكوينيين) من جهة مقابلة(محمد برادة، إلياس خوري، محمد بنيس، يمنى العيد، محمد رشيد ثابت...) الذين وإن اختلفوا في المنطق الإجرائي(النص أم السياق) فإنهم يلتقون في النهاية عند محاولة البحث عن معادل اجتماعي للظاهرة الأدبية، في إطار التصور الواقعي الماركسي»[2].

والاتجاه الواقعي هو نفسه الواقعية الاشتراكية، التي نتجت من خلال المادية التاريخية مع "كارل ماركس k.Mrx" الذي يَعتبر« الأدب نتاجا للواقع الاجتماعي، ومن أعلامه "بير زيما" و"لوي ألتسير" و"جورج لوكاتش"، وغيرهم»[3]، «ولم تتضح معالم القراءة الماركسية إلا بعد ثورة 1952م مع ظهور النزعة اليسارية من خلال كتابات " محمد الشوباشي" و"عبد الرحمن خميس" و"محمود أمين العالم"، و"عبد العظيم أنيس" و"لويس عوض" و"غالي شكري" و"محمد محي الدين"، وقد تراوحت بين التطرف، والاعتدال، والتزام المنهج الماركسي دون سواه، في مطالبه النظرية، التزاما ولّد صراعا عنيفا بين الجيل القديم، والأجيال الطليعية، والتي تعلن أسئلتها جهارا، بشكل يستفز الموروث الثقافي، بدءا من : حرية الأديب في الالتزام بقضايا مجتمعه، ولون الثقافة التي يأخذ بها، وطبيعة العمل الأدبي الذي يؤديه، وقيمة ذلك من الوجهة الاجتماعية»[4]، ومن هنا نجد أن الاتجاه الماركسي يؤكد على جملة من المفاهيم، فلا معنى للحرية إلا بانسجام مشاعر الفرد والجماعة، ولا تتحقق شروطها إلا في نطاق حرية

1- حبيب مونسي: نقد النقد- المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2003م، ص75.

2- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، د ط، 2002م، ص 41.

3- حسين مروة: دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د ط، 1965م، ص21 ومابعدها.

4- حبيب مونسي: نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص81.

الجماعة. «وقد سيطر النقد الاجتماعي (الواقعي) على أوسع نطاق في الأدب العربي، خلال الستينيات والسبعينيات(فترة الهيمنة الاشتراكية)، قبل أن يتراجع تراجعا شاملا خلال الثمانينات(وربما أواخر السبعينيات) مع بروز البنيوية ومشتقاتها، ولم تعد صرخات محمود أمين العالم الأخيرة، الداعية إلى صيانة مجد النقد الاجتماعي إلا بمثابة أنّات احتضار منهج عتيق لم يعد يستجيب لمتطلبات الروح النقدية الجديدة»[1].

الفرع الأول: سمات الاتجاه الواقعي

لعل أهم ما يميز الاتجاه الواقعي الاجتماعي عن الاتجاهين السابقين التقليدي والتأثري أنه «تناول مجموعة من القضايا النقدية والفنية، ومنها رسالة الناقد، ووسائله، والمناهج النقدية، والفن والإبداع وعلاقتهما بالأصالة الشخصية، وموقف الأديب والناقد من المذاهب الفنية الوافدة»[2]، وخلاصة القول فيما يخص الاتجاه الواقعي الاجتماعي، أن النقاد اتفقوا فيه على ضرورة الحرية للأديب، واختلفوا في مداها بعد ذلك ومصدرها، ففسر فريق منهم الالتزام على أنه التزام إيديولوجي؛ ومن هنا فرقوا بين الالتزام النابع من قناعة الأديب، وبين الالتزام الذي ينطلق من إيديولوجية معينة قد تؤدي إلى الحد من حريته، وهذا التفريق هو الذي جعل نظرتهم واقعية إلى الفن والحياة، دون حمل شعار الماركسية الذي حمله الفريق الآخر.

المطلب الرابع: الاتجاه التاريخي

الفرع الأول: مفهوم المنهج التاريخي

للمنهج التاريخي عدة مفاهيم حسب الحقل الذي يستعمله حيث «يقصد بالمنهج التاريخي ذلك المنهج الذي يربط الأدب بالعصور السياسية والفترات التاريخية المختلفة من جهة، أو يربطه بعلم التاريخ على أساس أنه الإطار السياقي العام الذي يتحكم في الإبداع الفني والجمالي والأدبي من جهة أخرى. ومن هنا يستند المنهج التاريخي إلى علم التاريخ

1- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سبق ذكره، ص41.

2- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سبق ذكره، ص399.

بصفة خاصة، على أساس أنه الإطار العام الذي يحدد المادة الأدبية تحديدا شاملا ووافيا وكاملا، وينظمها بشكل علمي دقيق ورصين. ويعني هذا أنه لا يمكن فهم الإبداع الأدبي إلا بربطه بظروفه التاريخية العامة والخاصة، وتحديد السياق التداولي والمرجعي والتاريخي الذي يتحكم في هذا الأدب»[1].

وبتأمل بسيط نجده يربط الأدب بالعصور السياسية والفترات المتعاقبة، وكذا علم التاريخ؛ الذي ينظم الإبداع الأدبي ويحيط به إحاطة شاملة، إذ «يقوم هذا المنهج على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة ما من الأمم يعد تعبيرا صادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية، ومصدرا مهذبا من مصادرها التاريخية»[2]، ومن هنا نستنتج أن هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتج فيها النص« فالعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علما تاما، يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها، وإذا عرض عليه شاعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو، وفي أي عصر كان»[3]، وعليه فالمنهج التاريخي يهتم بدراسة المبدع وظروف حياته، والعصر الذي عاش فيه، وما مر به من أحداث، وربط كل ذلك بدراسة النص الذي أنتجه، ولذا نجد في النقد من خلال المنهج التاريخي التركيز على ما هو خارج النص، ومعرفة السياقات المتعلقة بظروف إنتاجه، للوصول إلى فهم النص واستنتاج القيم التي ينطوي عليها.

ويتكئ النقد التاريخي على حد تعبير المسدي في كتابه "في آليات النقد الأدبي "«على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية: فالنص ثمرة صاحبه والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ فإذا النقد تأريخ للأدب من خلال بيئته»[4]، وواضح هنا

1- جميل حمداوي: المنهج التاريخي في نقد الأدب العربي، د د، المغرب الأقصى،ط1، 1917م، ص12.

2- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص94.

3- أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1963م، ج1، ص06.

4- عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، د ط، 1994م، ص88.

الارتباط بين النص وصاحبه، وثقافة الأديب وبيئته، والتاريخ والنقد، وبالتالي فالنقد تأريخ للأدب من خلال البيئة التي ظهر بها والظروف المحيطة بنشأته.

الفرع الثاني: رواد المنهج التاريخي

أولا- عند الغرب

ظهر المنهج التاريخي في النقد عند الغرب ومن رواده:

1- سانت بييف (1804م-1869م) Charle Augustin Sainte beuve« فهو من النقاد الذين اتبعوا المنهج التاريخي فكتب عن القرن السادس عشر والسابع، فساهم في تطور النقد الأدبي خلال ذلك القرن، ودعا إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تكشف عن صلتهم بعصورهم وأوطانهم والوسط الاجتماعي والثقافي الذي يعيشون فيه...وبناء على ذلك يقسم الأدباء إلى فصائل تشبه النبات والحيوان طبقا لما بين بعضهم من تشابه في الصفات والأمزجة الفنية، والمناحي الأدبية والفكرية»[1].

ومما يلاحظ على هذا الرأي أنه يركز على شخصية الأديب، والعصر الذي عاش فيه، بالإضافة إلى الوسط الاجتماعي والثقافي.

2- هيبوليت تين (1828م- 1893م) Hippolyte Adolphe Taine:«حاول أن يتجاوز المزالق التي سقط فيها أستاذه (بوف) فحاول أن يبتعد عن تلك الذاتية التي عرف بها(بوف) ورأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب:

أ- **الجنس أو النوع:** ويتعلق الأمر بمجموعة الخصائص النوعية...المناخ والتربة، والحوادث الجسام، والدوافع الغريزية، والعناصر الوراثية، والنزعات الدفينة والعادات...

ب- **البيئة:** تلك الأوضاع التي يخضع لها الإنسان، ويقصد بها البيئة الطبيعية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

1- عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2008م،ص12

ج- العصر: الأحداث التاريخية والوقائع التي تحدث في لحظة تاريخية معينة»[1].

وخلاصة القول حسب نظرة "تين" أن الإبداع يرتبط بشخصية المبدع من جهة، مع الأخذ بعين الاعتبار البيئة والعصر والجنس من جهة أخرى.

3-غوستاف لانسون(1857م-1934م)Gustave Lonson:

«ويعد "جوستاف لانسون" من أهم رواد المنهج التاريخي، وقد انفتح على المقاييس العلمية التي تسعفه في دراسة الأدب دراسة علمية وافية ومتكاملة، وكان يعنى كثيرا بعصر المبدعين والمؤلفين»[2]. ومن هنا «يعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي يعرف بالآنسونية **Lonsonnisme**، وقد أعلن "لانسون" عن هويته المنهجية سنة 1909م في محاضرة بجامعة بروكسل حول"الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب"، ثم أتبعها سنة 1910م بمقالته الشهيرة "منهج تاريخ الأدب" التي نشرها في مجلة الشهر revue du moi محددا خطوات المنهج التاريخي»[3]. والذي نسجله في هذا الصدد أن "لانسون" حاول توظيف الروح العلمية، من خلال تحديده لخطوات المنهج التاريخي.

وينبغي أن «لا ننسى "برونتير"(**Brunetière**) الذي اهتم بتطور الأجناس الأدبية نشأة وارتقاء على غرار نظرية "تشارلز داروين(**C.Darwin**) في تطور الكائنات الحية...وقد ظهر المنهج التاريخي الذي يقسم الأدب إلى عصور سياسية لأول مرة في أوربا، وبالضبط في فرنسا، مع "أندري دوشيسن"(**André Dechesne**) الذي ألف كتاب(تاريخ فرنسا الأدبي) سمة 1733م، ويقسم في الأدب الفرنسي حسب العصور والظروف السياسية، ويقول: إن النصوص الأدبية الراقية هي عصور الأدب الراقية، وعصور تاريخ السياسة

1- ابراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2011م، ص21.

2- جميل حمداوي: المنهج التاريخي في نقد الأدب العربي، مرجع سبق ذكره، ص09.

3- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع-الجزائر، ط1، 2007م، ص18.

المنحطة هي عصور الأدب المنحطة»[1]، ومن خلال كل ما سبق نستنتج أن المنهج التاريخي القائم على طريقة التقسيم الزمني ذو أصل أوربي.

ثانيا: في النقد العربي

يمكن اعتبار نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية عند النقاد العرب، ومن أهم الرواد في هذا المنهج:

1- أحمد ضيف(1880م-1945م): من أنصار المنهج التاريخي حيث أنه «أول متخرج من مدرسة "لانسون" الفرنسية، فهو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس»[2].

2-محمد مندور(1907م-1955م): كان له الفضل الكبير في ربط النقد العربي بالنقد الفرنسي، وقد تأثر ب"لانسون" و"مايه"، من خلال اطلاعه على آرائهما أثناء تواجده في فرنسا لأجل الدراسة« ويمكن عده الجسر التاريخي المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي، فهو أول من أرسى معالم اللانسونية في نقدنا العربي، حين أصدر كتابه "النقد المنهجي عند العرب"»[3]، هذا « وهناك من تعمق كثيرا في مناهج الغرب كما هو الحال عند "طه حسين" الذي تلقى نظريات علمية وفلسفية ونقدية جديدة عندما كان طالبا بفرنسا، أو طالبا بالجامعة الأهلية بالقاهرة يتلقى محاضرات المستشرقين الأجانب، ولا سيما محاضرات "كارلو نالينو" في دراسة الأدب الأموي. ومن ثم فقد استلهم "طه حسين" آراء "إميل دوركايم"، و"ليفي برول"، و"سانت بييف" و"هيبوليت تين"، و"جوستاف لانسون، و"برونتير"، و"روني ديكارت"...وقد استعمل هؤلاء الدارسون العرب مصطلحات تحمل وعيا بالمنهج، مثل:

1- جميل حمداوي: المنهج التاريخي في نقد الأدب العربي، مرجع سبق ذكره، ص09.

2- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1993م، ص83

3- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص19.

الخطة، والطريقة، والمنهج، وانتهج[1]، إضافة « إلى "أحمد أمين" في كتابه "فجر الإسلام" و"ضحى الإسلام" و"ظهر الإسلام" وأيضا الأستاذ "أحمد إبراهيم في كتابه "تاريخ النقد عند العرب"»[2].

ومنذ الستينات أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية، على أيدي أشهر الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية. ومن رموز هذا النقد "شوقي ضيف" و"سهير القلماوي" و"عمر الدسوقي" في مصر، و"شكري فضيل" في سوريا، و"محمد الصالح الجابري" في تونس، و"عباس الجراري في المغرب، أما في الجزائر نذكر "بلقاسم سعد الله" و"صالح خرفي"[3].

الفرع الثالث: أسس المنهج التاريخي

يستند «المنهج التاريخي إلى التحقيب، والتوثيق، والأرشفة، والتصنيف، ودراسة الأدب وفق إطاره التاريخي، والسياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي، والديني، والحضاري. كما يرصد هذا المنهج مختلف المراحل التاريخية التي عرفها الأدب العربي، بالتركيز على النشأة، والمراحل، والتعاقب، والبدايات، والنهايات، والتطور، والتحول الكمي والكيفي. ويتم الرصد التاريخي إما بشكل متسلسل، وإما بشكل متقطع، وإما بشكل متداخل»[4].

إن السمة البارزة التي يتسم بها المنهج التاريخي« أنه يمنح الذات المبدعة، في بعديها الفردي والاجتماعي، مكانة كبيرة إذ هو يسعى إلى إبراز أثر الوسط الاجتماعي في الإبداع الأدبي، ويرمي إلى فهم العبقريات الفذة في صلتها بروائعها الأدبية»[5].

1- ينظر: جميل حمداوي، المنهج التاريخي في نقد الأدب العربي، مرجع سبق ذكره، ص 27.
2- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003م، ص186.
3- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص20.
4- جميل حمداوي: المنهج التاريخي في نقد الأدب العربي، مرجع سبق ذكره، ص23.
5- حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، المطابع الموحدة، تونس، د ط، د ت، ص40.

وخلاصة ما سبق أن المنهج التاريخي أعطى أهمية لما يحيط بالنص الإبداعي، وظروف إنتاجه، معتمدا على خطوات علمية؛ من تقسيم المادة الأدبية إلى مجموعة من العصور السياسية، وتقديم إحاطة تاريخية لكل عصر، بالإضافة إلى تقسيم المادة الأدبية إلى أجناسها وفنونها وأغراضها، مع التعريف بالمبدع أو الأديب، وربطه بحياته الشخصية والعصر الذي عاش فيه، وإصدار أحكام نقدية عامة قراءة، وتحليلا، وتقويما، وتوجيها.

ولكن مع ذلك لابد من الإشارة إلى عيوب المنهج التاريخي، كالاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، وتفسيره الأدب تفسيرا عاما، كما يعنى بالموضوعات من خلال صلتها بالتاريخ، وتأثرها بالبيئة دون العناية بالناحية الفنية.

المبحث الثاني: تلقي المناهج النصانية وترجمة المصطلح في النقد المغاربي

إن الحديث عن المناهج النقدية في النقد العربي عموما، وفي النقد المغاربي على وجه الخصوص، هو الشغل الشاغل للنقاد العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، سواء على مستوى التنظير، أو على مستوى التطبيق، ولذا نجد الكثير من النقاد، يسارعون لعقد المؤتمرات، والملتقيات، والندوات، لدراسة مشكلة المناهج الغربية، وكيفية تطبيقها على النص العربي، وبحكم الانفتاح على الثقافة الغربية، والانبهار بما أنتجته في مجال النقد الأدبي ومناهجه، فإن النقاد العرب بادروا لاستقبال هذه المناهج الجديدة، محاولين تطبيقها على النص العربي والاستفادة منها قدر المستطاع، فنتج عن ذلك ظهور أزمة حقيقية على مستوى المناهج، وبروز إشكاليات كثيرة منها؛ غموض وتعدد، أو غياب المنهج.

المطلب الأول: المنهج البنيوي

الفرع الأول: البنيوية بين المذهب الفكري والمنهج العلمي

البنيوية نظرية كلية مضادة للنظرة الجزئية، ومضادة للنزعة التاريخية التي ظهرت في أوربا في القرن التاسع عشر وامتدت حتى القرن العشرين، والتي ترى بأن تقدم البشرية هو امتداد لإنجازات سابقة، بينما ترى البنيوية بأن العقل البشري هو مناط تقدم الإنسانية[1].

[1]– ينظر: عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص 150.

وقد اختلف منظرو البنيوية حول طبيعتها؛ هل هي مذهب فكري، أم منهج في البحث العلمي؟ يُلتمس ذلك من خلال نفي "ستروك" لقول من رأى بأنها مذهب فكري، ويصر في المقابل أنها منهج في البحث أو طريقة يتبادل بها الباحث معطيات تخضع للمعايير العقلية. وانعكست هاته النظرة على مواقف المفكرين والنقاد العرب الذين كتبوا عن البنيوية كفؤاد زكريا، وصلاح فضل، ومحمد عناني، وعبد العزيز حمودة، فبينما يرى صلاح فضل أنها ليست منهجا بل هي مذهب فكري، يرى فؤاد زكريا أنها منهج ومذهب، والحقيقة أنها منهج من خلال اتصالها بفلسفة "كانت" التي تبحث عن اللازماني الذي ترتكز عليه التجارب، وهي من جانب آخر مذهب فكري إذا نظرنا إلى فكر منظريها في الستينيات من القرن العشرين. ولهذا يرى محمد عناني بأنها منهج في التحليل، ونظرية في الأدب، بينما نجد عبد العزيزة حمودة ينفي كونها مذهبا فكريا أو منهجا علميا ويسميها مشروعا لتمثيل الفكر البنيوي[1].

والحقيقة أن« هذا التباين في الآراء النقدية حول طبيعة البنوية يرجع إلى عدم تفريق بعض النقاد والمفكرين بين البنيوية باعتبارها نظرية، وبين تطبيق هذه النظرية. فأية نظرة علمية أو أدبية تُعَد في مجال النظر فكرا، ولكنها حين تُطبق تكتسب الصفة المنهجية، وتعد بذلك منهجا»[2].

والبنيوية انطلقت من فلسفة موت الإله التي نادى بها "فريديريك نيتشه" «وهي أهم فلسفة مادية معادية للنزعة الإنسانية، ولكل ما هو متعال في الكون. وقد كان لهذه الفلسفة تأثير كبير في الفكر الغربي المعاصر، حيث مثلت مرحل تأسيسية لخطاب جديد، ولفلسفة جديدة، هي فلسفة دق أجراس الموت؛ إذ ستقود صرخة نيتشة عن «موت الإله»، إلى نتيجة رآها فوكو حتمية وهي «موت الإنسان»، ونهاية النزعة الإنسانية»[3]. لتنتهي بفكرة موت المؤلف التي نادى بها رولان بارت.

---

[1]– ينظر: عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص 151.

[2]– المرجع نفسه، ص 151–152.

[3]– علي صديقي: إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر– دراسة تحليلية نقدية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2016م، ص79.

ويمكن اعتبار « النقد البنائي الشكلي(بمعناه الرمزي) من أكثر مجالات الدراسات النقدية ناشطا وشيوعا في جامعات أوربا وفي مراكز بحوثها في ستينيات القرن العشرين، ذلك بفضل تطور النزعة البنيوية عامة وعلوم اللغة خاصة التي بدأت في الثلاثينات، وأخذت تمام نضجها في الستينيات من نفس القرن»[1]،ولم يظهر هذا المنهج من العدم بل سبقته إرهاصات تمثلت في اتجاهات ومدارس كثيرة، تختلف في البيئة والزمان، إضافة إلى حقل الدراسات اللغوية.

ولقد« كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير "دي سوسير" هي المنطلق لهذه التوجهات، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية. في مقدمة هذه الثنائيات، ثنائية اللغة والكلام...أما الثنائية الثانية التي كان لها أهمية كبيرة في تحديد توجه الفكر اللغوي البنيوي وهي التي أقامها "دي سوسير" للتمييز مابين محورين: محور تاريخي تطوري من ناحية يرتكز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها في الزمن وتحولاتها المختلفة، ومحور تزامني وصفي يعنى بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة...ومن الثنائيات التي أبرزها "دي سوسير" وكان لها أثرها بعد ذلك في الفكر اللغوي والأدبي والإنسانيات بصفة عامة هي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي»[2].

إن«البنيوية –في شكلها الأول– هي الواجهة المنهجية للسانيات "الآنية" "Synchronic" ذلك بأن "الآنية– التي هي قوام الفلسفة البنيوية– تمثل مبدأ الرؤية الأفقية لأنها مقولة لا تؤمن بالأشياء، وإنما تؤمن بالعلاقات الرابطة بين الأشياء، على عكس الزمانية أو التطورية "Dyachronic" التي تتأسس على قول بان الظواهر كامنة في غيرها، لا في ذاتها»[3] .

1– سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق، سورية–دمشق، ط1، 2004م، ص15.

2– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م، ص 85–87.

3– يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سبق ذكره، ص 117.

وجوهر « هذا المذهب هو الفلسفة الوضعية (فلسفة "**أوغست كونت**" 1798م- 1857م) المناهضة للاهوتية والميتافيزيقية، والداعية إلى الخبرة الحسية والعلوم الوضعية، بديلا لهما، وهي تؤمن بخصوصية الظاهرة (الاجتماعية مثلا) واستقلالها عن الظواهر الأخرى(العضوية والنفسية) »[1]، أي أن البنيوية تعتمد على عالم الظواهر، وتستعمل العلم التجريبي لتفسيرها، و الوصول إلى القوانين الشاملة «وبالتالي ظهرت البنيوية كبديل لما كان رائجا وقتها، من النظرة الجزئية للأشياء، ونتيجة لافتقار الماركسية، وغيرها كنظرية التحليل النفسي، إلى العلمية والنظرة الشمولية لتفسير الظواهر العامة، حيث عزلت الإنسان وانتهت به إلى الضياع، لتأتي البنيوية التي تنادي بالنظام المتكامل القائم على العلم»[2].

الفرع الثاني: مصادر البنيوية وروافدها

إن« أول وأهم مصادر البنيوية هي حركة "**الشكلانيين الروس**" والتي ظهرت في روسيا بين عامي 1915م و1930م. وقد دعت إلى العناية بقراءة النص الأدبي من الداخل، لأن الأدب من منظورهم يُعدُّ نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية(سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسا للواقع. ولذلك استبعدوا علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع والتاريخ. أما المصدر الثاني فهو " **النقد الجديد**" الذي ظهر في أربعينات وخمسينات القرن العشرين في أمريكا. فقد رأى أعلامه أن الشعر نوع من الرياضيات الفنية "**عزر باوند**" وأنه لا حاجة فيه للمضمون وإنما المهم هو القالب الشعري "**هيوم**" وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته "**جون كرو رانسوم**"، وأما المصدر الثالث فهو ذيوع **علم اللسانيات** الحديث والذي يتقاطع مع المدرسة الشكلانية الروسية، ولعل هذا المصدر هو أهم مصادر البنيوية، وأما المصدر الرابع فهو "**حلقة براغ**" وهذه الحلقة...المحرك الرئيسي لها هو...مؤسس المدرسة الشكلية الروسية "**ياكبسون** " »[3]

1- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية مرجع سبق ذكره، ص 116-117.

2- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002م، ص 67.

3- عمر السنوي: المنهج البنيوي، عوامل النشأة وأسباب التقوض، موقع البوابة:2017/10/22م (https://www.albawaba.com/ar/%D8%A3%D8%AF%D8%A8- تاريخ الدخول: 2020/10/19.

والبنيوية منهج يعتبر النص بنية متكاملة، وشبكة من العلاقات تنشأ بين مختلف أجزائه ولهذا« تعد البنيوية منهجا وصفيا، يرى في العمل الأدبي نصا منغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته»[1] .

وهو ما يؤكد أن البنيوية، تنظر إلى النص أو اللغة، أنها وحدة مستقلة من الرموز المرتبطة ببعضها البعض مشكلة بنية واحدة.

الفرع الثالث: اتجاهات البنيوية

«لقد شهدت البنيوية اتجاهات كان لها أثر واضح فيها؛ منها جهود "**بروب**" في تحليل الحكاية الخرافية(الشفاهية) تحليلا موضوعيا، متوصّلا إلى تحديد قانون عام، يمكن تطبيقه على واقع الحكاية الشعبية لدى الشعوب عامة، للكشف عن بنيتها. أما أبرز تيارات البنيوية، فيمثلها ما عرف في البنيوية بتيار"**البنيوية التكوينية**" أو"**التوليدية**" لمؤسسه"**لوسيان غولدمان**" وهو التيار الذي حاول تجاوز مفهوم البنية المغلقة للنص وعزله عن سياقه الاجتماعي، بالسعي إلى توكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله، والجدل الخاص بينهما، والبحث عن الدلالات الفكرية والاجتماعية لبنية النص الأدبي»[2]،ومن هنا ندرك الفرق بين البنيوية، والبنيوية التكوينية، بحيث تنظر الأولى إلى النص أنه بنية مغلقة، وتعزله عن السياقات الخارجية؛ كالذات الفاعلة، والتاريخ. بينما البنيوية التكوينية تنظر إلى النص بأنه ليس كيانا مغلقا، وهو غير معزول عن الذات التي أنتجته، والتاريخ الذي أُنتج فيه. ومن هنا تنوعت اتجاهات البنيوية«ومن قبيل هذه التنويعات أيضا ما فعله "**جاك لاكان**" في ميدان علم النفس البنيوي، وما حققته"**جوليا كريستيفا**" من جهود متميزة في الدراسات البنيوية النازعة صوب السيميولوجيا »[3] .

1- صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية-دمشق، ط1، 2015م، ص123.

2- المرجع نفسه، ص131-132.

3- المرجع نفسه، ص132.

الفرع الرابع: تطبيقات البنيوية في النقد العربي والمغاربي

مما لاشك فيه أن النقد العربي بصفة عامة، والمغاربي على وجه الخصوص، حاولا تطبيق البنيوية بشقيها؛ الشكلانية والتكوينية على بعض الأعمال الأدبية، وإن كانت متأخرة نسبيا بالنسبة لأوربا« وإذا كانت سنوات الخمسينات والستينات هي عهد الرخاء البنيوي في أوربا، فإن البنيوية لم تظهر في النقد العربي إلا خلال السبعينات، بفعل الإسهامات البارزة التي قدمها: حسين الواد(البنية القصصية في رسالة الغفران)، وصلاح فضل(نظرية البنائية في النقد الأدبي)، وكمال أبو ديب(جدلية الخفاء والتجلي)، وبعض البنيويين التكوينيين أمثال: يمنى العيد ومحمد بنيس ومحمد برادة ومحمد رشيد ثابت وجمال شحيد وجابر عصفور وحميد لحمداني»[1]،وغير هؤلاء كثير، ممن زاوج بين البنيوية الشكلانية والتكوينية و«من الممثلين لهذين الاتجاهين، علما بأن لدى البعض تداخل واضطراب واضح في السير في أحد الاتجاهين أو كليهما معا: إيهاب حسن، خالدة سعيد، كمال أبو ديب...عبد الكريم حسن...جمال الدين بن الشيخ، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، حسين الواد، حمادي صمود، نبيلة ابراهيم، هدى وصفي، حكمت الخطيب»[2]،و «تجلى أثر البنيوية بوضوح ضمن دراسة مطولة لحسين الواد بعنوان "البنية القصصية في رسالة الغفران" قدمها صاحبها في جوان 1972م لنيل شهادة الكفاءة في البحث العلمي بإشراف الأستاذ توفيق بكار من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، وقد نشرتها الدار العربية للكتاب تونس ليبيا. وهي تعد الأولى من نوعها من حيث الطول والأهمية، زيادة على أنها ستكون انطلاقة لعدة دراسات جامعية مطولة منها "حديث عيسى ابن هشام لممد المويلحي" لمحمد رشيد ثابت سنة 1973م و"التركيب القصصي في كليلة ودمنة" لراضية كبير سنة 1976م.كما اعتمدها حمادي صمود في وضع "معجمه" سنة1977م»[3].

1- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سبق ذكره، ص121.

2- حفناوي بعلي: إستقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر-دراسة نقدية، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، د ط، 2016م، ص129.

3- المرجع نفسه، ص 134.

كما نجد أيضا بعض البحوث المتناثرة في المجلات «ومنها بحث جمال بن الشيخ الجزائري بعنوان "تحليل فرعي بنيوي لقصيدة المتنبي" وهو يرتكز في هذا التحليل على النحو التوليدي، وخاصة مفهومي البنية السطحية والبنية العميقة...ويسير عبد الحميد بورايو من الجزائر على خطوات أستاذته نبيلة ابراهيم في اقتفاء أثر "بروب". لقد استعمل "بورايو" المنهج البنيوي في كتابه" القصص الشعبي في منطقة بسكرة :دراسة ميدانية"، وأشار المؤلف في مقدمة الكتاب أنه سوف يستعين بإمكانيات المنهج البنيوي...ويقدم محمد برادة في قراءته للرواية العربية الجديدة منظورا، تمتزج فيه العناصر المنهجية للبنيوية التكوينية بعناصر مفهوم "باختين" للرواية ووظيفتها في العالم...كما يعرض محمد بنيس في مقدمة دراسته "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب–مقاربة بنيوية تكوينية" الصادر عام1971 منهجين رئيسيين؛ الأول هو المنهج البنيوي...والمنهج الثاني هو المنهج التوليدي البنيوي»[1].

الفرع الخامس: ترجمة المصطلح

تنوعت الترجمات العربية لمصطلح البنيوية تنوعا كبيرا؛ وذلك لكثرة المقابلات في اللغة العربية، وتعدد الاشتقاقات، وكذلك لاختلاف أذواق النقاد واختلاف مشاربهم الثقافية «وقد تنازع البنيويون العرب تنازعا كبيرا في ترجمة مصطلح "structuralisme" فإذا نحن أمام ما يناهز العشر ترجمات (البنيوية، البنوية، البنيِّة، البنائية، الهيكلية، التركيبية، الوظيفية، البنيانية...).نصطفي من بينها جميعا مصطلح (البنيوية)، ونتخذه مصطلحا مركزيا، لشيوعه بدرجة أولى، ولأنه لا يخدش القاعدة اللغوية كثيرا، وإن كان مصطلح (البنية) و(البنوية) هما الأسلم من حيث القياس اللغوي»[2]. هذا بالنسبة لمقابلات المصطلح في اللغة العربية عند النقاد العرب؛ حيث بلغت ترجمة مصطلح "Structuralisme" بالضبط حوالي أربعة عشر مصطلحا، إضافة إلى الاستعمالات المشتقة من هذه الأصول، فتبلغ تسعة عشر ترجمة[3].

1– حفناوي بعلي: إستقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، ص140.

2– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سبق ذكره، ص121–122.

3– ينظر لمزيد من التفصيل الصفحة 24 من هذه الرسالة.

إن الاختلاف بين الدارسين أمر بديهي و« لكن عندما يكون هذا الاختلاف في نقل معنى كلمة...من لغتها الأوربية إلى العربية ويصل بنا إلى خمس معان أو عشرة فإن ذلك الأمر ليس بديهيا وليس مقبولا»[1].

الفرع السادس: إشكالات تطبيق المنهج البنيوي في النقد المغاربي

من الإشكالات التي واجهت تطبيق المنهج البنيوي في النقد المغاربي نجد:

أولا- الغموض والتقصير، مرد ذلك إلى النقص في الاستيعاب للمفاهيم، أو الاقتصار على بعضها، مما أدى إلى تسبب في اختلال المنهج.

ثانيا- عدم دقة المصطلحات أو ترجمتها، مما أدى إلى اختلافات وتفرعات على مستوى شرح المفاهيم، وعلى مستوى تطبيقها.

ثالثا- الاضطراب المنهجي وهو راجع إلى المزج أو التركيب بين المفاهيم، ولاسيما حينما تكون فعاليتها الإجرائية مرتبطة بالنسق الذي ترد فيه ضمن اتجاهها الأصلي.

رابعا- التغاضي عن البعد الفكري، جزئيا أو كليا في النص الأدبي، باعتباره بنية مغلقة ساكنة لا تحيل إلا على ذاتها...

خامسا- اختلاف المناهج الذي جاء نتيجة لاختلاف الثقافة والفكر والإيديولوجيا مما أزم وصعد الإشكالية المنهجية...وصلت إلى حد التصنيف للمواقف النقدية والفكرية إلى الارتباطات بالمفاهيم[2].

وخلاصة القول في استقبال البنيوية في الخطاب النقدي المغاربي، نجد تنوعا وتفاوتا سواء على مستوى التنظير، أو التطبيق، كما نجد طغيان جانب الترجمة بخصوص الإنتاج النقدي الغربي، بحيث يظهر فيها المصطلح النقدي، والمنهج، كما هو موجود في بيئته، ونسجل كثرة المقابلات للمصطلح الواحد في مجال الترجمة عند النقاد والدارسين.

---

[1]- سمير حجازي: مشكلات اللغة في نصوص دراسات النقد العربي المعاصر، طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م، ص289.

2- ينظر: محمد بلقاسم، "المناهج النقدية ومشارب المثاقفة في النقد المغربي المعاصر، قراءة في التعدد والاختلاف"، مجلة الآداب واللغات، جامعة جيلالي اليابس تلمسان، عدد9، ديسمبر2005، ص 110-111.

المطلب الثاني: المنهج السيميائي

الفرع الأول: الأصول والنشأة

تتبوأ السيميائيات مكانة مرموقة في الساحة الفكرية المعاصرة، وهي من الأنشطة المعرفية المهمة من حيث؛ أصولها ونشأتها، كما أنها تتقاطع مع حقول معرفية كثيرة «كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا(ومن هذه الحقول استمدت السمائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها)، كما أن موضوعها غير محدد في مجال بعينه، فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة، مرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى»[1].

ولقد وَظَّفت الأعمال الفلسفية الكبرى جهودها لدراسة العلامة التي هي موضوع السيميائيات ولذلك لم تتوقف «فلسفة اللغة، من الرواقيين إلى كاسيرير، ومن القروسطيين إلى فيكو(Vico) ومن القديس أوغستين إلى فتغنشتاين، عن مساءلة أنساق العلامات، وبذلك تكون هذه الفلسفات قد طرحت بشكل جذري قضية السميائيات...واستنادا إلى ذلك، لا تتحرج بعض التيارات السميائية في الإعلان عن انتمائها إلى تصورات فلسفية بعينها...فإننا لا يمكن فهم الإجراءات التحليلية ولا المنطلقات النظرية لبعض التصورات السميائية (مدرسة باريس خير مثال على ذلك) دون التعرف على المبادئ الفلسفية التي تحكمت في تصورها للمعنى. وذلك أيضا وضع السميائيات عند الفيلسوف والسميائي الأمريكي شارل سندرس بورس. فالمنطق في معناه العام...ليس سوى اسم آخر للسميائيات، بل هناك من ذهب إلى أبعد من ذلك ورأى في فلسفة كانط تبشيرا بسميائيات قائمة الذات»[2].

ومما سبق يمكننا القول إن «السيمياء قد صيغت في مفهومين رئيسيين؛ لكل منهما أسبابه الفكرية والمعرفية: المفهوم الأول: عام يرى أن السيمياء فلسفة تكاملية للحياة تنضوي تحتها مجموعة من مجالات الحياة العلمية والحياتية، حيث لا حدود لفضاءات السيميائية

[1]– سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015م، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

بصفتها علما...والمفهوم الثاني: خاص، محدد يرى أن السيمياء منهج نقدي يختلف عن المناهج النقدية الأخرى»[1].

أما السميولوجيا فيعتبر «سوسير (1857-1913)، في التقليد الأوربي، أول من بشر بعلم جديد سيأخذ على عاتقه دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل منطقة هامة من "الانساني والاجتماعي" عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق وشكلنتها من جديد فاللغة باعتبارها نشاطا إنسانيا عاما تتجاوز في كيانها حدود اللسان الذي لا يشتغل داخلها سوى وسيلة ضم وسائل أخرى لا تقل أهمية عنه (الإشارات- الطقوس- الرموز- الأمارات...). ولن يكون بمقدورنا، والحالة هذه قصر التواصل على اللسان وحده، فذلك يعني تجاهل وإهمال أنساق أخرى لها دور رئيس في إنتاج المضامين الدلالية وإبلاغها»[2].

وقد تطرق النقاد والدارسون لمشكلة اختلاف المصطلح فنجد "صلاح فضل" يعتبر المنهج السيميائي من مناهج ما بعد البنيوية مشيرا إلى مشكلة المصطلح قائلا «المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية...والقضية الأولى التي تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هي قضية المصطلح، وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمي. سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد "جنيف" التي تزعمها "دي سوسير" ويطلقون على هذا اللون "السيميولوجيا"، وسنجد أن المتحدثين "بالأنجلوسكسونية" يتبعون تقاليد موازية تعود إلى "شال بيرس" الأمريكي...ويؤثرون مصطلح "السيميوتيك"»[3] .

ونلحظ هنا بسهولة الاختلاف بين "السيميولوجيا" و"السيميوتيك" في البيئة الغربية نفسها حيث نشأ هذا العلم ولذلك نجد النقاد العرب اختلفوا كذلك وانقسموا إلى «ثلاثة اتجاهات، بعضهم يؤثر مصطلح "سيميولوجيا" وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية لابتلاع[ربما الابتداع] الإشارات

[1]- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2012، ص 26-27.

[2]- سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سبق ذكره، ص 43.

3- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 121.

اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمي مع بيئاتها العلمية. ومنهم من يعتمد على المصادر الأنجلوسكسونية فيفضل كلمة السيميوطيقا، وخاصة أنها تمضي على نفس النسق الذي كانت تمضي عليه عمليات التعريب. أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث العربي ذاته على الكلمات المناظرة والتي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث ويقع على السيمياء ويشتق منها السيميائية، مع أن السيمياء كانت تقترن في الأدب العربي القديم بالكهانة والسحر »[1].

وهناك من اختار مصطلح "السيمياء" ربما لشيوعه على غرار ما فعل النقاد المغاربة يقول صلاح فضل «ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقاد المغاربة يوشك أن يكون رأيهم قد استقر على هذا المصطلح "سيمياء"»[2].

وعلى كل حال فإن هناك من يفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا كما فعل صاحبا "معجم مصطلحات السيميوطيقا" "برونوين ماتن" و"فليزيتاس رنجهام" عندما بينا بوضوح مجال كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا حيث أن «السميولوجيا- بعكس السميوطيقا التي تعنى بإنتاج الدلالة وتحليلها- تشير إلى دراسة نظام السيماءات في حالة العملية مثل الشفرات بما في ذلك السيماءات الألسنية. فالدلالات الظاهرة التي تنتج من اتصال الدال والمدلول تخضع للبحث، وشفرة المرور مثلٌ واضح لمن لهم علم بهذا العرف: فالأحمر يعني "قف"، والأخضر يعني "سر"، وعلى أية حال هناك حالات تتداخل فيها السميولوجيا والسميوطيقا. وقد سك سوسير مصطلح السميولوجيا ليصف نظرية نظام السيماءات، وقد استخدم لزمن طويل مع مصطلح السميوطيقا ليؤدي إلى حد ما المعنى نفسه، لكن في هذه الأيام فإن مدرسة جريماس تميز بين دراسة نظام السيماءات (السميولوجيا) ودراسة عملية إنتاج الدلالة(السميوطيقا)»[3].

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص122.

2- المرجع نفسه، ص122.

3- برونوين ماتن وفيليزيتاس رنجهام: معجم مصطلحات السميوطيقا، ترجمة: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008م، ص167.

الفرع الثاني: اتجاهات السيميولوجيا

انطلاقا من الأفكار الأولية التي رافقت ظهور السيميولوجيا، والتي تعنى بدراسة العلامة اللغوية، وغير اللغوية وسط حياة اجتماعية ما، وبالتالي تشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي. فقد أدى ذلك إلى ظهور اتجاهين سيميولوجيين:

أولا- سيميولوجيا التواصل وتستند سيميولوجيا التواصل والمعاني إلى بعض مفاهيم دي سوسير أهمها الدليل الألسني. ويؤكد في البداية أن الدليل الألسني" لا يوجد الاسم والشيء بل يوجد الصورة الصوتية والمفهوم" بعد ذلك تخلى دي سوسير عن هذين المفهومين وأحل محلهما الدال والمدلول...والعلاقة الموجودة بينهما هي تعسفية وغير مبررة...

ثانيا- سيميولوجيا المعاني :تتميز سيميولوجيا المعاني باستبعادها للتمييز بين الدليل والإشارة. ذلك أن فعل التواصل يتمظهر عبر العلاقة الاجتماعية[1]، ولقد حاول اللسانيون استعمال اللسانيات لدراسة الأنظمة السيميائية الأخرى و«لقد جرب شتراوس تطبيق السيمياء في حقل علم الأجناس ووضع أسس البنيوية الفرنسية في الوقت نفسه باعتماد لسانيات سوسير في تحليل ممارسات المجتمعات البدائية، كما طبقها جاك لاكان في التحليل النفسي الفرويدي لتفسير اللاوعي بصفته بنية علامات. وطبقها رولان بارث في تحليل مكونات الإعلانات التي تصف موضات النساء وفي تحليل الأساطير البرجوازية. وبصفته ناقدا بنيويا، فقد وصف بارث النص الأدبي نظاما سيميائيا من الدرجة الثانية يستخدم نظاما سيميائيا من الدرجة الأولى أي اللغة»[2].

الفرع الثالث: تطبيقات المنهج السيميائي في النقد المغاربي

من الدراسات التي راجت في الوطن العربي« القراءة السيميائية المبكرة منذ منتصف السبعينات، وأخذت تتأسس خلال الثمانينات من بوابة المغرب العربي، ومن خلال الأقلام

1- ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2000م، ص 172-173.

2- مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي، مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية، عمان-الأردن، ط1، 2016م، ص 165.

التي أسهمت في هذا الحقل من النقد العربي المعاصر. نشير على وجه الخصوص لا التعميم؛ إلى كل من "محمد مفتاح، وعبد الفتاح كليطو، ومحمد الماكري" من المغرب. وعلي العشي، وسمير المرزوقي من تونس. وإلى عبد الملك مرتاض، وعبد القادر فيدوح وأحمد يوسف، وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك في الجزائر »[1]. ومن هنا نجد أن استقبال النقاد المغاربة للمنهج السيميائي تمحور على مستوى خطابات متعددة نذكرها فيما يلي:

أولا- خطاب التأسيس والتأصيل والتعريف

انطلاقا من التخبط الحاصل في الساحة النقدية العربية، والمغاربية، تجاه النظريات والمناهج الغربية الوافدة، فقد أخذ النقاد المغاربيون على عاتقهم مسؤولية التأصيل لهذه المناهج والنظريات، وعرض أسسها ومنطلقاتها؛ بغية تعريفها من خلال منظومة من الخطابات في مقدمتها: خطاب التأسيس والتأصيل والتعريف حيث «يقوم هذا الصنف من الخطاب النقدي على تأصيل النظرية من خلال ردها إلى أصولها وروافدها العلمية وعرض أسسها التي قامت عليها، هدفه في ذلك، التعريف بها وتقريبها، من أذهان القراء والمتعلمين وممارسي النقد على حد سواء، وتيسير سبل استيعابها لديهم، عبر تحديد منطلقاتها وضبط أبعادها وأهدافها. ونجد في الخطاب النقدي المغاربي عدة نماذج مجسدة لهذا التوجه، ومكرسة له بصفة أوضح، عند كل من عبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك وسعيد بن كراد وبصفة أقل وضوحا عند كل من محمد الناصر العجيمي وسمير المرزوقي وجميل شاكر »[2]. لقد انبرى النقاد المغاربيون للمنهج السيميائي أو السيميولوجي منذ ظهوره في الغرب، تنظيرا وتأصيلا وتطبيقا على مستوى النصوص العربية المختلفة؛ شعرا كانت أم نثرا. خصوصا في مجال الرواية والقصة الشعبية وهناك من زاوج بين التنظير والتطبيق و«يمكن أن نعد علي العشي التونسي من الرواد في تطبيقات السيميولوجيا الغربية على النص العربي، من خلال

1- حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص163.

2- قادة عقاق: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2014م، ص67-68

دراسته التي ظهرت عام 1976 بعنوان" تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين". وهي دراسة جامعية قدمها صاحبها لنيل شهادة الكفاءة في البحث العلمي...وقد قدم الباحث لعمله بتوطئة أوضح فيها أسس كل من اللسانيات والسيميائية. ثم أبرز مراحل تطور اللسانيات الحديثة...ويبدو أن العشي متأثر إلى حد بعيد بسيميولوجية غريماس، وكذلك جوليا كريستيفا »[1]. كما «يعد الباحث"**عبد الحميد بورايو**" (الجزائر) من الباحثين المغاربيين الأوائل الذين كرسوا جهودهم لتحديث آليات مقاربة النص السردي بصفة خاصة وتجديدها، عبر إدخال النظريات النقدية إلى ساحتنا النقدية وبخاصة السيميائية...ويعد مؤلفه "منطق السرد" (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر 1994، إنجازا مهما في التأسيس المنهجي لتجربة نقدية واعدة، ليس من خلال محاولة ضبط آليات إجرائية تساعد على تيسير سبل تحليل النصوص السردية فحسب، بل أيضا من خلال محاولة تأصيلها والتأسيس لها عبر إرجاعها إلى أصولها العلمية التي انبثقت عنها »[2]،وهذا العمل الذي قام به عبد الحميد بورايو هو محاولة جادة وجهد كبير في سبيل التأسيس والتنظير لمنهج قوي نستطيع بواسطته مواجهة النص الأدبي على ضوء ما يستجد في الساحة النقدية من وسائل ومناهج يعالج بها النص الأدبي، ونفس الشيء نجده عند النقاد الآخرين أمثال "**سعيد بنكراد** (المغرب) فإنه«يعد من بين أكثر الباحثين المغاربيين تمسكا بهذا التوجه، وأكثرهم إلحاحا وإصرارا على النهوض به وتبويئه أولى المراتب...سواء ترجمة أم تنظيرا أم ممارسة تطبيقية...ولعل مؤلفه" مدخل إلى السيميائيات السردية" الصادر عن دار تينمل للطباعة والنشر بمراكش المغرب سنة1994 يعد أبلغ دليل »[3].

ولا ننسى الإشارة إلى التجارب المغاربية الأخرى في التأصيل للسيميائية ومنها «التجربة النقدية التونسية في هذا المجال، والتي حاولت صياغة نسقها المنهجي اعتمادا على مفاهيم النظرية الغريماسية، بما في ذلك أصولها ومنطلقاتها اللسانية والشكلانية ونعني

1- حفناوي بعلي: إستقبال النظريات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص173.

2- قادة عقاق: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص 86.

3- المرجع نفسه، ص 75.

بصفة خاصة مؤلف(مدخل إلى نظرية القصة–تحليلا وتطبيقا)(1985) لصاحبيه سمير المرزوقي وجميل شاكر، وكتاب "محمد الناصر العجيمي" في الخطاب السردي (نظرية قريماس)1993. يعد كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" من المؤلفات الرائدة في العالم العربي، التي حاولت عبر مد جسور المثاقفة مع الآخر، تأسيس وعي نقدي جديد، غايته ضبط طرائق علمية صارمة في معالجة النص الأدبي»[1].

ثانيا– خطاب الترجمة والتعريب

إن الباحث وهو يؤصل النظرية ويؤسس لها يحتاج في كثير من الأحايين لترجمة مقطع أو مصطلح من المصطلحات المتعلقة بالنظرية محل الدراسة، أو تعريبها في أحايين أخرى و« من المسلمات التي لا يعتريها الشك من لدن نقاد الأدب، أن للمصطلح تأثيرات نادرا ما يقدر الناس لأبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، وتتصل هذه التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة، لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة بين اللسانيات والنقد، لاسيما النقد السيميائي بوجه خاص»[2]، وإذا عدنا إلى النقاد المغاربة في ترجماتهم لمصطلح السيمياء أو السيميولوجيا نجد كما هائلا من المقابلات العربية تترجم حيرتهم المعهودة مع كل جديد «وكشأنهم في استقبال أي جديد حاروا واختلفوا في ترجمة المصطلح: فإذا نحن أمام هذا الركام الاصطلاحي(السيميائية، السيميولوجية، السيميوطيقية، العلامية، الإشارية، علم العلامات، علم الإشارات، الأعراضية، الدلائلية، الدلالية...)»[3]،وقد أوصلها يوسف وغليسي إلى حوالي اثنين وأربعين(42) مصطلحا، وبالمقابل فإنه «ولا شك في أن السيميولوجيا بوصفها فرعا من اللسانيات العامة تزخر بكثير من المصطلحات مثل: سمة، سيميائية، تشاكل، خطاب(نص)، تفكيكية، عدول، نقد، نقد النقد، كتابة، قراءة وتأويل...وهي نماذج

1– قادة عقاق: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص82.

2– مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي–الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص124.

3– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص133.

أتت إلى النقد العربي المعاصر، سواء عن طريق الترجمة أم التعريب، وأصبحت تفرض علينا أن نستقرئها ونصفها باعتبارها كلمات مفاتيح تساعدنا على تحليل النصوص الأدبية وفك شفراتها»[1]، وهنا لا بد من التأكيد على أن المثاقفة النقدية مع الآخر، ضرورة عصرية؛ لمسايرة إنتاجه المعرفي، ومنجزه النقدي. إما بالترجمة أو التعريب، والمصطلحات مفاتيح العلوم ومن النماذج التي نتمثل بها هنا «على المستوى المعاجمي، يستحسن التدليل بكتاب "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" لسعيد علوش الصادر بتاريخ 1984 الذي خص من خلاله الباحث المصطلح السيميائي بحيز مقدما ترجمة مثل: سيميائيةSémiotique...وفي تونس فإن عبد السلام المسدي، ببعض مؤلفاته، مثل:(الأسلوبية والأسلوب)و(قاموس اللسانيات)، و(قضية البنيوية)،و(اللسانيات وأسسها المعرفية). وبعض المقالات المتخصصة في إشكاليات المصطلح النقدي والسيميائي، قدم للمصطلحية السيميائية نماذج مرموقة باللغة العربية»[2]،كذلك نجد بعض النماذج هنا وهناك في هذا المجال خطاب الترجمة والتعريب «ومن الجهود المغاربية القليلة التي نهضت بهذا الصنف من الخطاب...نجد سعيد بنكراد في ترجمته لمقال "فيليب هامون"(fillip hamon) الموسوم ب" pour un statut sémiologie du personage"، الصادر عن دار الكلام، المغرب 1990، تحت عنوان(سيميولوجية الشخصيات الروائية). ورشيد بن مالك في مؤلف" السيميائية أصولها وقواعدها" الصادر عن منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002»[3].

ثالثا- خطاب الممارسة التطبيقية المغاربية

سنحاول تتبع المقاربات والأعمال التي ظهرت في التجربة المغاربية؛ بالنسبة للحكاية الشعبية، والقصة، والرواية، وسنبدأ بالحكاية الشعبية.

1- سيميائية الحكاية الشعبية:

1- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي-الإشكالية والأصول والامتداد، مرجع سبق ذكره، ص 124.

2- المرجع نفسه، ص130.

3- قادة عقاق: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص108.

وإذا جئنا إلى الأعمال السردية المغاربية التي طُبّقت عليها المقاربة السيميائية، ذات التوجه الغريماسي بصفة خاصة في أصوله اللسانية البنيوية، فإننا نذكر من بينها للإشارة :

أ-سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة 1985.

ب- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي(نظرية غريماس)(1994).

ج- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي(دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"[1].

2- سيميائية القصة القصيرة

بالنسبة لسيميائية القصة القصيرة فإنه «من بين الدراسات التي اهتمت بمقاربة القصة القصيرة من منظور سيميائي، نجد مؤلف "مقدمة في السيميائيات السردية2000" للباحث رشيد بن مالك، والذي تناول فيه بالدرس والتحليل قصتين قصيرتين، إحداهما بعنوان "العروس" لغسان كنفاني، والثانية بعنوان" عائشة لأحمد رضا حوحو»[2].

3- سيميائيات الخطاب الروائي

رغم قلة الدراسات فإننا نشير إلى أنه «لم يأل الخطاب النقدي المغاربي المتبني لتوجهات السيميائيات السردية جهدا في محاولة التقرب من مختلف النصوص السردية؛ على اختلاف أشكالها، وتفاوت أحجامها... إلا أن المتتبع لحركة بحوث السيميائيات في الخطاب النقدي المغاربي، يصطدم بقلة النماذج النقدية المقاربة للنص الروائي...ومن هذه النماذج: السعيد بوطاجين، فيحاول في مؤلفه" الاشتغال العاملي" تفكيك جزء من البنية الروائية الكبرى لرواية" غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة وهو لا يخرج في ذلك عما أقرته السيميائيات السردية من مفاهيم... أما الباحث سعيد بنكراد، فيهدف في كتابه" سيميولوجية الشخصيات السردية"، في القسم التطبيقي...إلى تقديم مقاربة لمقولة الشخصية [سرديا] »[3].

الفرع الرابع: إشكاليات تلقي المنهج السيميائي في النقد المغاربي

1- ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص180.

2- المرجع نفسه، ص203.

3- المرجع نفسه، ص207، 211، 216.

عرف النقد المغاربي إشكاليات عديدة في خضم استقباله للمنهج السيميائي سواء على مستوى التنظير أم التطبيق:

أولا- على مستوى التنظير: تبرز مشكلة تعدد المفاهيم النقدية لهذا المنهج النصاني...فمن النقاد من يراها منهجا، ومنهم من يراها نظرية، ومنهم من يراها علما للعلامات...والإشكالية الثانية التي عكرت صفو ساحة النقد السيميائي هي مشكلة المصطلح؛ وتتمثل في تعدد المفاهيم بتعدد المصطلحات، بالإضافة إلى غياب النقاشات والمراجعات فيما يتعلق بالطروحات السيميائية، فأغلب النقاد يأخذون عن الغرب دون مساءلة أو مراعاة لخصوصية النقد العربي.

ثانيا- على مستوى التطبيق: نجد إشكالية الجانب الإجرائي ومردها إلى غياب آليات متفق عليها بيبن النقاد في مقاربة النص الأدبي، بالإضافة إلى سطحية هذه التطبيقات السيميائية وإهمالها لعمق النص المطبق عليه[1].

ومما لا شك فيه أن إشكاليات استقبال السيمياء لا تنفصل عن «استقبال المناهج النقدية الأخرى، بل الثقافة الغربية بعامة، ولا سيما تداخل مصطلحاتها ومفاهيمها، وتشابكها مع مناهج أخرى، وتأخر الإفادة منها، وقد جاءت في مرحلة ضعفت فيها أسئلة الهوية الثقافية، والتفسير المتشنج للحماس في الاستقبال...وقد وصلت كثير من معطيات السيمياء إلى الثقافة العربية دون ضجيج، وترافق استقبالها مع استقبال النقد الثقافي والتأويل والتفكيك، والاهتمام بتعدد القراءات، ونظريات الاستقبال»[2].

وهناك إشكالات كثيرة حيث «تتنوع تلك الإشكالات، وتتنامى، وتختلف من بيئة إلى بيئة، وتتجه لتشمل حقل المرسِل، والمستقبِل، وأداةَ التوصيل، من هنا فإن **اختلاف السياق** ينم على اختلاف ثقافة المرسِل عن المستقبِل، بينما تفرز أداة التوصيل **مشكلة الترجمة،**

[1]- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006 ، ص 25.

[2]- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، مرجع سبق ذكره، ص71.

و**إشكالية المصطلح** الناجمة عن عدم الدقة، والتداخل الذي يمكن أن يحدث نتيجة عدم وضوح الرؤية، وغياب التعمق في معرفة الخصوصية»[1].

وخلاصة القول فإن السيميائية منهج ظهر في الغرب، وتلقفه النقاد المغاربة في سعي منهم للتفاعل مع المناهج والنظريات النقدية الغربية؛ ترجمة، وتأصيلا، وتطبيقا، وتجدر بنا الإشارة إلى أن السيميائية تختلف تماما عن البنيوية «لا من حيث إهمالها للشكل وتجاوزها له، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات متعددة للتأويل واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات والمعاني...فرولان بارط"–مثلا– يهتم كثيرا بما تقدمه السيميولوجيا من ملاحظات حول ما يسميه لعبة الدلائل في النص. والتي يعني بها أن النص آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها وإنما علينا ان نترك لأجزاء النص وما فيه من علامات متسعا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبداع والتوصيل والتعبير»[2].

ومن هنا نجد بأن السيميائية تعاملت مع النص باعتباره بنية مفتوحة لتعدد المعنى والقراءة.

المطلب الثالث: المنهج الأسلوبي

الفرع الأول: الأصل والنشأة والموضوع

أولا– الأصل والنشأة

تخضع المناهج النقدية إلى فلسفة خاصة، تقتضيها ظروف العصر وأنماط التفكير ويرجع« النقد الأسلوبي البنيوي في نشأته وتطوره واكتماله في النصف الثاني من القرن العشرين إلى التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ بدايات القرن التاسع عشر. فمنذ ذلك التاريخ أخذت المناهج العلمية التجريبية تزحزح المنهج التاريخي عن مكانته...وأرست الفلسفة الوضعية بنيانها على قواعد المنهج الوصفي الذي يرى أن وظيفة العلم الجوهرية هي المعاينة

[1]– آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، مرجع سبق ذكره، ص71.

2– ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان– الأردن، ط4، 2011، ص 105.

المباشرة للظاهرة...وكان لذلك دوره في رسم الأساس الفلسفي للنظرية البنيوية التي ولد النقد الأسلوبي في كنفها»[1].

هذا وقد ظهرت الأسلوبية تاريخيا «على أنقاض البلاغة التقليدية التي استنفذت إمكانياتها التعليمية، فتحجرت مقاييسها المعيارية. ثم، أصبحت آفاقها المستقبلية مسدودة...هذا وقد نشأت الأسلوبية، باعتبارها بلاغة علمية جديدة، في أحضان الشكلانية الروسية والنقد الجديد، فاستلهمت تصورات الشعرية(Poétique)، ثم تمثلت مفاهيم اللسانيات بمختلف مدارسها، ثم استفادت مؤخرا من النظريات التداولية»[2].

وتعتبر« الأسلوبية أيضا فرعا حديثا من فروع اللسانيات إلى جانب الشعرية والسيميائيات والتداوليات. وتهتم بوصف الأسلوب بِنية ودلالة ومقصدية. ويعني هذا أنها تختلف عن البلاغة الكلاسيكية ذات الطابع المعياري التعليمي...ومن هنا فإن الأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية والتداولية. ومن ثم، فهي تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب الأدبي وغير الأدبي...ويعني هذا كله أن الأسلوبية تهتم بالأجناس الأدبية، وصيغ تأليف النصوص، والتركيز على الأساليب اللغوية الخاصة لدى مبدع ما، وتدرس أيضا أنواع الأساليب التي يستثمرها الكاتب»[3].

ثانيا–موضوع الأسلوبية: فمن الثابت أن «موضوع الأسلوبية هو الأسلوب بصفة عامة، إلا أن الأسلوبية تطرح مواضيع أخرى للتداول والمناقشة والتحليل والدراسة. ومن بينها: موضوع الكتابة والصياغة، وموضوع التلفظ، وثنائية التعيين والتضمين، وثنائية التقرير والإيحاء، وثنائية الاتساق والانسجام، وقضية الانزياح، وقضية المسافة الجمالية في علاقتها بتَخْييبِ أفق الانتظار، وقضية التجنيس الأدبي في ضوء المعايير الأسلوبية والشكلية»[4].

---

[1]– عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص27–28.

[2]– جميل حمداوي: اتجاهات أسلوبية، دار الألوكة للنشر، الناظور–المغرب، ط1، 2015م، ص 8–9 .

[3]– المرجع نفسه، ص6–7.

[4]– المرجع نفسه، ص8.

وتركز أيضا على «الاهتمام بأدبية النص الأدبي، ودراسة الوظيفة الشعرية، ورصد الصور البلاغية، ودراسة نظرية أفعال الكلام، والعناية بثنائية اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول...هذا، ومن يتتبع تاريخ الأسلوبية الغربية، فسيجدها قد مرت بمراحل عدة: مرحلة أسلوبية المؤلف أو الكاتب، مصداقا لما قاله "بوفون": "الأسلوب هو الرجل نفسه"؛ ومرحلة أسلوبية النص التي تبلورت مع الأسلوبية البنيوية والسيميائية؛ ومرحلة أسلوبية القارئ مع "ميشيل ريفاتير(**M.Rifaterre**). واليوم، يمكن الحديث عن أسلوبية السياق والمقام مع نظرية أفعال الكلام وتصورات التداوليين»[1]

وبخصوص المنهج الأسلوبي فهناك «نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية، إذ أن أول مؤسس للأسلوبية هو "تشارل بالي" وبالتالي فإن هناك نوعا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية»[2].

والأسلوبية هي المظهر الجمالي للسانيات كما يرى "نور الدين السد في كتابه الأسلوبية وتحليل الخطاب حيث يقول: «الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا، تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي، وإذا كانت اللسانيات قد تبلورت مع أصولية "دو سوسير" وعرفت صلابة الأسس التي صاغها، فإن الأسلوبية في المقابل تطورت بين أخذ ورد، وتأرجحت بين موضوعية الدال والمدلول، والقراءة الشخصية، الأمر الذي دفع "جول ماروزو" في بحثه(précis de stylistique Française) "ملخص الأسلوبية الفرنسية" إلى نزع البعد المعرفي عن الأسلوبية وتقديمها كفرع من علم "اللسانيات"»[3]،

---

[1]– جميل حمداوي: اتجاهات أسلوبية، مرجع سبق ذكره، ص8.

2– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 109.

3– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ج1، ص14.

والأسلوبية هي الوريث الشرعي لعلم البلاغة، بعدما بلغت سن الشيخوخة ولذلك« فقد توزع المنظرون الأسلوبيون إلى فريقين: الأول ابتعد عن البلاغة وقواعدها، والثاني استلهمها أسرار الأسلوب معتبرا أن البحث في المصطلحات والتراكيب يؤدي إلى تاريخ الأدب»[1].

ويؤكد نور الدين السد أن« الأسلوبية تقاطعت مع لسانيات "دو سوسير"، وطور معالمها أحد تلامذته "شارل بالي" في كتابه(Traité de stylistique Française) "مصنف الأسلوبية الفرنسية" مركزا على الأسلوبية النفسية والوجدانية والتعبيرية اللغوية، في محاولة علمية لبناء الأسلوبية»[2]، ومن الطريف« أن نلاحظ أن "بالي" كان يعنى بالمظهر اللغوي للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفي في تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية. ولم تكن قد تكونت البنيوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية، واشترت عدة مدارس أوربية تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك في الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين وأسلوبية الحدس المعتمد على الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية كما تمثلت في كتابات "فوسلبر" و"سبتزر" وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت في كتابات "داه سو ألونسو" وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد في الدراسات البلاغية والإرهاص بمقدمات الفكر الأسلوبي في الثقافة العربية عند الشيخ " أمين الخولي" في كتابه "فن القول"»[3].

كما ظهرت بعد أنواع أخر من الأسلوبية فنجد« **الأسلوبية التكوينية** وعني بها بعض اللغويين بدراسة الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يريد...بأسلوب رفيع...ويرى "سبتزر" أن تكثيف المجاز والعدول باللفظة عن أصل الوضع، أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح، هي بعض مصادر الجمالية في النص الأدبي، والاهتمام بدراسة هذه الوسائل وطرق توظيفها، هو الذي يعرف بـ**الأسلوبية التكوينية**...وأدت ملاحظات "ياكبسون" عندما آلت إلى "ميشيل ريفاتير" إلى ظهور ما يعرف **بالأسلوبية الوظيفية**. وهي التي يعرفها

---

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص14.

2– المرجع نفسه، ص14.

3– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص109–110.

ريفاتير بأنها الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقي»[1].

ويسعى« الأسلوبيون إلى تنزيل الأسلوبية منزلة المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نافذا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية، وهكذا تسعى الأسلوبية لأن تكون علما تحليليا تجريديا يرمي إدارك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية»[2].

الفرع الثاني: تلقي وتطبيق المنهج الأسلوبي في النقد المغاربي

يمكنا القول إن الأسلوبية كعلم أو كمنهج «لم تعرف طريقها إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر إلا في أواخر السبعينيات، وللباحث التونسي الكبير "**عبد السلام المسدي**" الفضل الأكبر في ذلك، انطلاقا من كتابه(الأسلوبية والأسلوب) 1977 الذي تكمن ريادته للدراسة الأسلوبية العربية في بسطه الشافي لمفاهيم الأسلوبية، مشفوعة بكشف اصطلاحي وثبت للمصطلحات الأجنبية وببيليوغرافيا للدراسات الأسلوبية والبنيوية ومرورا بكتب لاحقة يأتـــــي على رأسها كتابا(قراءات...) و(النقد والحداثة) اللذان قدم خلالهما دراسات أسلوبية تطبيقية في نصوص للمتنبي والشابي وشوقي...وحين نذكر المسدي يجب ألا ننسى مواطنه **محمد الهادي الطرابلسي** الذي اشترك معه في تأليف(الشرط في القرآن) 1980 تلاه بكتاب تطبيقي حول(خصائص الأسلوب في "الشوقيات") 1981 وانتهاء إلى حد الآن بكتاب(تحاليل أسلوبية)1994 الذي لا يستغرق منه التنظير الأسلوبي إلا قدرا يسيرا، لينتقل إلى المدرسة الأسلوبية مع نصوص لمصطفى خريف والسياب والبحتري وجبران والسيوطي والأصفهاني»[3]، وبالنسبة للجزائر فإننا نجد بعض المحاولات القليلة نذكر منها:

1- ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سبق ذكره، ص155-156.

2- نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 13.

3- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص147.

«**عبد الملك مرتاض**، في أحد فصول كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) الموسوم ب(دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية) تطرق فيه لمفهوم الأسلوبية وتاريخها ثم أتبعها بالجانب التطبيقي، ثم يأتي دور "علي ملاحي" (عن شعرية السبعينات) نجد فيها بعض الملامح الأسلوبية في التجربة الشعرية الجزائرية خلال السبعينات، ونذكر أيضا "**عبد الحميد بوزوينة**" وكتابه(بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي)، دون أن ننسى "**رابح بوحوش**" ودراسته الموسومة(البنية اللغوية لبردة البوصيري) وهي دراسة تسعى لكشف الظواهر اللغوية والأسلوبية »[1]. هذا بالإضافة إلى عدة أسماء أخرى في مجال الأسلوبية «يتصدرها نور الدين السد الذي خص الأسلوبية بأطروحة علمية ضخمة»[2]، تتمثل هذه الموسوعة الضخمة في مؤلفه المشهور ب"الأسلوبية والأسلوب". كل هاته المساهمات من النقاد المغاربة إن دلت على شيء فإنما تدل على التفاعل الإيجابي في إطار المثاقفة مع مخرجات الثقافة الغربية.

وبالرغم من ازدهار الأسلوبية كمنهج إلا أنها واجهتها إشكالات عديدة على مستوى التطبيق حيث زجت بالمنهج اللساني في موضوعات غير الموضوعات التي وضعت لأجله وهي دراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، حيث تجلت نزعة الاختلاف مع الأسلوبية التعبيرية عندما حوّلت الاهتمام من اللغة إلى الأسلوب، ولكنها أخفقت بعد ذلك عندما استنجدت بالمنهج اللساني الذي يتسم بالموضوعية الصارمة والوصف الدقيق وانفلت الأسلوب من سلطة هذه الأسواط القاتلة، ليتحول الأمر إلى أسلوبية "ليو سبيتزر" المتميزة باللين فتصطدم بدفاعات الخطاب الأدبي ورفضه وغضبه لأن المنهج الأسلوبي غارق في الذاتية وساقط في سلبيات المعالجة العاطفية فأوقع الأسلوبيات الذاتية في إشكالات منهجية، ليتم التحول إلى الأسلوبية الانزياحية لكنها فشلت أيضا أمام الحصون الرافضة مجددا للمعيار والقاعدة.[3]

1- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر مرجع سبق ذكره، ص147-150 بتصرف.

2- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص82.

3- ينظر: رابح بوحوش، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر، الجزائر، د ط، 2010، ص77-79.

المطلب الرابع: المنهج التفكيكي

الفرع الأول: التفكيكية منهج نقدي أم آلية للهدم؟

يرتبط ظهور المنهج التفكيكي أو ما يسمى« التفكيكية أو التقويض باسم الكاتب الفرنسي "جاك ديريدا" Derrida الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته. فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي. وصاحب نظرية معروفة باسم مركزية الكلمة– Logo centrism أوميتافيزيقا الحضور Metaphisics of presence وهو قارئ مفسر لكثير من أعمال "روسو" و"سوســـير" و"أفلاطون" و"جون جينيه" و"هيقل" و"مالارميه" و"هوسيرل" و"أوسطن" و"كانط"»[1].

ومن اللافت للنظر، أن التفكيكية ارتبطت بالفلسفة، وبتشريح اللغة، والنصوص الأدبية وهي« تيار فلسفي ظهر في ستينيات القرن العشرين، وهي منهجية لمقاربة الظواهر الفلسفية والتاريخية والأدبية تشريحا وتفكيكا وتقويضا...كما اقترنت التفكيكية بتشريح اللغة، والفلسفة، والنصوص الأدبية. بمعنى أن "جاك دريدا" قد تسلح بالتفكيكية لتقويض المقولات المركزية للسانيين، وإعادة النظر في ثنائياتهم المزدوجة كالدال والمدلول، والصوت والكتابة، والسانكرونية والدايكرونية، واللغة والكلام، والتضمين والتعيين، والمحور الاستبدالي والتركيبي»[2].

إن المتأمل في خلفيات ومصادر التفكيكية، يجدها ترجع إلى الفكر الفلسفي وأفكار الفلاسفة؛ خصوصا في فرنسا بداية الستينيات وازدهار التيارات الفلسفية المختلفة والتي جمع بينها هو« هيمنة روح التقويض والتفكيك. تفكيك العقل والعقلانية؛ والمبادئ والقيم؛ والمعنى والدلالات؛ والأهداف والغايات، والتاريخ...وهذه التيارات...ساهمت في رسم ملامحها...عدة شخصيات أهمها: كوبرنيك(Copernic Nicolas)، ونيتشه، وداروين، وفرويد، وماركس»[3].

1– ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سبق ذكره، ص110.

2– جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، الناظور–المغرب، د ط، 2011م، ص36.

3– علي صديقي: إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر– دراسة تحليلية نقدية، مرجع سبق ذكره، ص75.

ومن هنا «نلتمس التأثر الواضح بالفلسفة الوجودية في رفضها لما هو ثابت ومركزي، ويعلل ذلك ثورتهم على المركزية الغربية كمركز تحال إليه كل المفاهيم والأصوات، يضاف إلى ذلك مناداتهم بالتفرد والتميز، فكل شخص يبني واقعه حسب رؤيته الخاصة. إن إيمان دريدا العميق بعبثية هذا العالم وأنه مؤسس على الفوضى وحالات من انعدام التوازن أين يجد الانسان نفسه محاصرا بهالة من الأحلام والأوهام التي تبعده كلية عن الحقيقة، من هنا يبدأ الشك في كل القيم...من هنا أدرك **دريدا** وأمثاله هذه العبثية واستوعبها جيدا، فاتخذوا منها موقفا مضادا وراحوا يبحثون عن العلاج، متمثلا في نسف تلك القيم السائدة وإقامة البديل»[1].

ولهذا نجد أن "**جاك دريد**" اعتُبِر «واحدا من أهم "فلاسفة" أوربا المعاصرين إلى جانب سارتر وميرلوبونتي وميشيل فوكو والتوسر وجاك لاكان، ومعظم فلسفات هؤلاء كانت تقوم بنقد التفكير الوثوقي وتعيد النظر في بناء مفهوم الحقيقة...وعلى العموم فجميعها أسهم في خلخلة ما يسمى بالمركزية الأوربية المشيدة على الثقة الكاملة في القيم المثالية والعقل والعلم...تعد التفكيكية(deconstructivisme) آلية لتعرية هذه المركزية في صميم مبادئها الميتافيزيقية والعقلانية والعرقية. إذ كان الغرب ولا يزال متحصنا في فرادة وجوده وعقلانيته، لا ينفعل إلا بذاته ولا يشعر أنه بحاجة إلى ما هو خارج عن كيانه الخاص»[2].

و تعتبر التفكيكية أكثر فروع مابعد البنيوية ظهورا بحيث هاجمت منظري ومؤسسي البنيوية وحاولت نقض المقولات البنيوية التي مجدت العقل و «ربما كانت التفكيكية أكثر فروع مابعد البنيوية تأثيرا، ومن المؤكد أنها فرع من أكثر الفروع ارتيابا...وتشكل أعمال دريدا الأولى هجوما متواصلا على مؤسسي البنيوية- خاصة سوسير وليفي شتراوس. ويرى أن البنيوية سلطوية بطبعها وتقوم على فرضيات فلسفية مشكوك فيها»[3].

---

[1]- بشير تاوريريت، سامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر-دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار عرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، د ط، 2010، ص23.

[2]- حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، آنفو- برانت للنشر والتوزيع، فاس، ط3، 2014، ص193.

3- ستيوارت سيم، بورين فان لوون: النظرية النقدية، ترجمة: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م، ص 98.

وهكذا يأتي دريدا ليقلب المعادلة رأسا على عقب «ويدخل على ساحة النقد في فرنسا ثم في أمريكا عارضا رمحه، ليشرح به العصر وما سبقه، ويرفع علم النقد التشريحي(Deconstructive Criticism) الذي التهب أواره في فرنسا مع مجلة (تل كل- Tel Quel) وهي مجلة أدبية تتصدر قضايا النقد البنيوي والسيميولوجي –وما يتفرع عنهما، ومن كتابها رولان بارت وديريدا وفوكو والكاتبة كريستيفا»[1].

واستمر ديريدا في نقض الفكر البنيوي ومقولاته المركزية خصوصا «مع صدور كتابه (of Grammatology) أي(في النحوية) في عام 1967 بفرنسا. حيث حاول نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر وليفي شتراوس وكذلك سوسير واتَّهم ذلك الفكر الفلسفي بما سماه(التمركز المنطقي- Logocentrec) وهو الارتكاز على (المدلول) وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي»[2].

ويرى عبد "**الوهاب المسيري**" أن دريدا يزعم بأن التفكيك ليس هدما ولا تقويضا حيث يقول «يدعي دريدا أن التفكيك ليس عدميا ولا تقويضيا، مع أنه هو نفسه يتحدث عن إجهاد اللغة الذي سيؤدي إلى موت الكلام وحضارة الكتاب. وقد عرّف هو ذاته التفكيكية بأنها" تهاجم الصر الداخلي، سواء الشكلي أو المعنوي، للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل وتهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أي الأشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التربوية". وحيث إنه لا يذكر بديلا لكل هذه المؤسسات، فإن ما يهدف إليه هو تقويض وهدم، حتى ولو سماه هو(تفكيكا)، وحتى لو ادعى أنه ليس عدميا أو تقويضيا»[3].

ولذا فإن النقد التفكيكي حسب عبد الوهاب المسيري «لا يفكك النص ويعيد تركيبه ليبين المعنى الكامن في النص(حسب النقد التقليدي)، وإنما يحاول أن يكشف التوترات والتناقضات

1- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية-نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط6، 2006م، ص 49.

2- المرجع نفسه، ص50.

3- عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق-سوريا، د ط، 2003م، ص111.

داخل النص وتعددية المعنى والانفتاح الكامل، بحيث يفقد النص حدوده الثابتة ويصبح جزءا من الصيرورة ولعب الدوال، ومن ثمّ تختفي الثنائيات والأصول الثابتة والحقيقة والميتافيزيقا. فالتفكيكية هي إحدى التبديات العديدة للمادية الجديدة واللاعقلانية السائلة»[1].

والمتتبع لمفهوم التقويض والتفكيك يجده عدميا بينما «يدعي دريدا أن التفكيك ليس عدميا ولا تقويضيا، مع أنه هو نفسه يتحدث عن إجهاد اللغة الذي سيؤدي إلى موت الكلام وحضارة الكتاب. وقد عرّف هو ذاته التفكيكية بأنها تهاجم الصرح الداخلي، سواء الشكلي أو المعنوي، للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل وتهاجم ظروف الممارسة الخارجية»[2].

ولهذا نجد "جاك دريدا" يفترض بأنه من المستحيل «ألا نفكك النص/وأن يكون النص مفككا؛ ذلك أن كل النصوص، سواء المكتوبة بالمعنى الضيق للكتابة أم لا، تكرر بنيتها الجراماتولوجية، وتُفَكِّكُ نفسها مثلما تُشَكِّلُ نفسها. إن فعل التفكيك النقدي الفذ فعل تافه وضروري في آنٍ، مثلما أنه فعل متغطرس ومتواضع في آنٍ، ككل الإيماءات البشرية. عند تفكيك الأصل، ليس أمام المرء اختيار»[3].

إن التطلع إلى فهم تفكيكية دريدا وتحديد فلسفته، حسب "محمد بكاي" في كتابه أرخبيلات ما بعد الحداثة «يسفر عن كد وجهد لاختراق الكثافة المفهومية لنصه الفلسفي فأفكاره متفردة بطبعها، وكتاباته متمردة بانزياحاتها، متميزة بألغازها، محيرة في طروحاتها واختلافاتها. نص دريدا أرضية تحتشد فوقها الأضداد وتتواطؤ فيها النقائض والمقلوبات»[4].

الفرع الثاني: إستقبال التفكيك في الخطاب العربي

سارع النقاد العرب لاستقبال التفكيكية حيث «امتلأت الساحة العربية بنصوص وكتابات عن "التفكيكية"، وشغلت بها الثقافة العربية، وتكاثرت المجلات والبحوث والمقالات والكتب

1- ا عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص115.

2- المرجع نفسه، ص111.

3- جايتريا سبيفاك وكريستوفر نوريس: صور دريدا-ثلاث مقالات عن التفكيك، ترجمة: حسام نايل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، 109.

4- محمد بكاي: أرخبيلات ما بعد الحداثة، رهانات الذات الإنسانية-من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق، مكتبة مؤمن قريش، بيروت-لبنان، ط1، 2017م، ص15.

في نقل معالم التيارات المختلفة للتفكيكية ونصوص أعلامها، والكشف عن كتاباتها المعروفة وغير المعروفة، ونقد بعضها لبعض، وتطبيق أدواتها ومناهجها على مجالات عدة. هناك مجلة" بيت الحكمة"، التي خصصت أعدادا متمايزة لفوكو، وشتراوس، ولاكان، وغيرهم ونقلت في أول أعدادها مقالة دريدا عن "الاختلاف"، لقد عرفت الثقافة العربية دريدا، وترجم عدد من نصوصه وكثير من الدراسات حوله، وشروح عليه للتعريف بفلسفته وتطبيق منهجه؛ سواء في الفلسفة أو النقد الأدبي، أو السوسيولوجيا. وقدنهض بهذا أسماء لامعة من الباحثين، وأساتذة الجامعات والمفكرين العرب من أقطار عربية كثيرة»[1].

وكغيرها من المناهج فإن التفكيكية لها خلفيات فلسفية وفكرية أوقعتها في عدة مآخذ و «ومما يؤخذ على التفكيكية أنها مشروع يهودي تهديمي عدمي، أو حلقة إضافية في سلسلة تمتد من "نيتشه" و"هيدجر" و"فرويد"...وهو مشروع يستهدف تقويض السائد، دون أن يقدم البديل، بل يدعو إلى نبذ محاولة البناء بعد التقويض، حتى إن التفكيكية تقدم نفسها على أنها نفسها قراءة في حاجة إلى تقويض، من هنا يرى سليمان عشراتي أن" واقع الأولية المفقودة(L'originalite perdue)الذي يصدر عنه الوجدان اليهودي، والحال اللغوية المعدمة، أو شبه المعدمة، عند الإسرائيلي، وإحساسه بالاستيلاب الحضاري الإغريقو–لاتيني...هي حيثيات تجذر رؤية دريدا في تفكيكيته»[2].

الفرع الثالث: تطبيقات التفكيكية في النقد المغاربي

شاعت في النقد العربي والمغاربي، وفي مختلف المجلات مصطلحات جاك دريدا، فكانت عناوين الدراسات موسومة بألفاظ التفكيك، والائتلاف، والاختلاف. وفيما يلي نذكر بعض النماذج في النقد المغاربي ممن حاولوا تطبيق هذا الإجراء(التفكيكية في الأعمال الأدبية) :

أولا– عبد الكريم الخطيبي : حيث نجد في دراسته عن "المغرب أفقا للفكر"، يدافع عن النقد المزدوج، وعن الاختلاف الذي يصعب معالجته، ويرى أننا قد نسينا مسألة الهوية والاختلاف

1– حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص113.

2– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص160.

وأنه يجب أن نتجاوز الصورة الضيقة التي نملكها عن أنفسنا وعن الآخرين، أن نخلخل بنقد يقظ نظام المعرفة السائد من حيث أتى...

ثانيا- محمد نور الدين أفايـــة: انشغل الكاتب والفنان نور الدين أفاية بالكتابة في موضوعات: الهوية والاختلاف، وفلسفة الحداثة، والمتخيل والمتواصل. كما اهتم كثيرا بصاحب النقد المزدوج، في كتابه "الهوية والاختلاف والهامش"

ثالثا- عبد الله عبد اللاوي: يستشهد عبد الله عبد اللاوي بجامعة وهران بأفكار دريدا، ويجعل أقوال صاحب "هوامش الفلسفة" جزءا من نصه. فدراسته التراث والحداثة والمنهج في الفكر العربي المعاصر، مواجهة أولية، جزء من عمل مطول بعنوان" التراث والكتابة" ويرى ضرورة فكر الاختلاف الذي لا بد منه...[1]

رابعا- بختي بن عودة: وذلك بتفكيكيه للخطاب العربي، وبأسئلته الحارقة الخارقة لكينونة الكتابة، التي ما فتئت تسائل ذاتها والآخر...وتطر جرحها وبدائلها، حلمها في المغامرة ومغامرتها في الأسئلة والكتابة، واجتراح المختلف وفي امتحان اللحظة والتاريخ والمستقبل[2].

وكخلاصة حول التفكيكية يمكن القول إن «ما يتصل بهذه الاستراتجية، إعلاء التفكيك من مقولة الاختلاف والتعدد، في مقابل سيادة مقولات الحضور والتمركز والوحدة والدلالة المتعالية في المناهج السابقة عليه، مما جعل التفكيك منهجا تأويليا. ومن آثاره الأخرى أنه فك إسار المعنى عن التقيد والثبات؛ بقبوله التعدد والاختلاف...ولعلنا نح العرب وشعوب العالم الثالث، المستلبة المستغلة نجد في منهج التفكيك ومنطلقاته صدى لما نحسه ونفكر فيه؛ ذلك أن المنهج في توكيده على التعدد والاختلاف وإلغاء الحضور والتعالي، إنما يهدف إلى تقويض نماذج الحضور التي تستند إليها الحضارة الغربية، ويتيح من ثم إمكانية بروز بدائل حضارية مغايرة للنموذج الغربي؛ نظما وأهدافا»[3].

---

[1] – ينظر: حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص115-127

2- المرجع نفسه، ص127.

[3]- صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص136.

ومن اللافت للنظر أن ميتافيزيقا الحضور «قد كرست الفردية بدل التعددية، والوحدة بدل الاختلاف، والروح بدل المادة، والأبدية بدل الزمن، والمباشرة بدل التأجيل، والأهم بالنسبة لدريدا الكلام بدل الكتابة...لقد تضافرت تلك الأسباب والعوامل...وتراكمت عبر التاريخ فتجسدت في الفكر السياسي الأوربي الحالي وأنتج النظام السياسي القائم الذي كرس مركزية خاصة به، فبدت أوربا هي مركز الحضارة والمركز الاقتصادي والفكري والسياسي والعسكري الذي لا يرتضي المنافسة ولا يقبل بها، وقد امتلك الوسائل العسكرية والإعلامية وهيّأ الأرضية الاجتماعية والنفسية والاقتصادية لإخضاع المراكز الحضارية الأخرى لسطوته وهيمنته، وعُدَّ...هو النموذج الأمثل الذي يجب أن يقتدى»[1].

وعلى الرغم مما جاء به منهج التفكيك من إبطال مقولات الحضور والتعالي والتمركز، فقد «وجهت له عدة انتقادات منها: نفيه الإقرار بوجود يقين ما، وإرسائه دعائم الشك في كل شيء...بالإضافة إلى أن الكشوفات التي تتمخض عن آلية اشتغاله الشاقة، تظل كشوفات ذاتية فردية...كما أن التعويل على لغة النص وحدها في المنهج التفكيكي، والاستغناء عن رؤية العمل الأدبي في ضوء مرجعيته، من شأنه أن يؤدي إلى ضمور النص الأدبي الذي لا يعود قابلا للاكتشاف، إلا ضمن كيانه الخاص المتمثل في حضور علاماته»[2].

المطلب الخامس: جمالية الاستقبال

الفرع الأول: الخلفيات الفلسفية لجمالية التلقي

من النظريات التي ظهرت في مناهج ما بعد البنيوية؛ نظرية القراءة والتلقي، أو نظرية الاستقبال، أو التقبل، أو جمالية التقبل، أو جمالية الاستقبال، فكل هذه التسميات هي لمسمى واحد كان منطلقه الفلسفة الظاهراتية التي ظهرت على يد الفلاسفة الألمان في مدرسة كونستانس، والتي ترتكز أساس على الهيرمينوطيقا؛ أو التأويلية، والتي تعطي أهمية قصوى للقارئ؛ باعتباره منتجا ثانيا للنص. وفق أسس معينة؛ كأفق التوقع، وملء الفراغات

[1]– عبد الله ابرهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 141.

2– صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص137.

والبياضات. وتهتم بالذات المتلقية، وتغض الطرف عن المؤلف، بل تركز على كل ما يثير المرسل إليه؛ أو المتلقي، ودوره في إتمام النص الأدبي. والجدير بالذكر أن هذا الاتجاه لم يأتي من العدم فجأة «إنما جاء نتيجة إرهاصات وبدايات أولية وخلفيات فلسفية لنظرية جمالية التلقي، التي اندرجت ضمن إرهاصات الفلاسفة والمفكرين وتمهيدا لكيفية القدرة على التأثير على متلقي النص»[1]، وبالنسبة لتاريخ الهرمينوطيقا فإن سنة 1900م وهي سنة ميلاد جورج هانس غدامير هي التي أسست للهرمينوطيقا في شكلها العميق، ويعتبر كتابه "حقيقة ومنهج" بمثابة الاحتفال بميلاد الهيرمينوطيقا، وقد شهدت السنة ذاتها موت الفيلسوف "فريديريك نيتشه" وقد ساهم هو كذلك بمقتطفات من فلسفة في الهرمينوطيقا من خلال كتابه "إرادة القوة"، حيث حاول فيه البحث عن جوهر الهرمينوطيقا والقواعد المتحكمة فيها من خلال مفهوم الإرادة. ثم يأتي "إيدموند هوسرل" ليساهم في الهرمينوطيقا من خلال مؤلفه "أبحاث منطقية"، والذي جعل من المنطق الظواهري مركزا للتأويل، وقبله "فلهايم دالتاي" من خلال مقالته " أصول الهرمينوطيقا" يجعل من الفهم جوهر التأويل، ثم يأتي "سيقموند فرويد" من خلال مؤلفاته الكثيرة منها: "تفسير الأحلام"، "موسى والتوحيد"، "الطوطم والطابو"، حيث يجعل من اللاشعور والرغبات المكبوتة والأحلام طريقا للتأويل[2]

و«تعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها: ياوس وآيزر. ولا ننسى كذلك الناقد الأمريكي ستانلي فيش الذي اهتم كثيرا بنظرية الاستقبال. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية، كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة»[3].

---

[1]– توفيق مسكين: النقد الجزائري المعاصر في ضوء التلقي، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، د ط، 2017، ص71.

[2]– ينظر: ابراهيم أحمد: التأويل والترجمة، مقاربات لآلية الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص98–99.

3– جميل حمداوي: نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، د م، ط1، 2015، ص23.

وبقيت جمالية التلقي تتطور منذ ظهورها سنة 1966 ولم تتوقف «عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبي. وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبـــــي باعتباره إجراء يوظف ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، أي عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي. ويعني مفهوم "التلقي" هنا معنى مزدوجا يشمل الاستقبال(أو التملك) والتبادل معا. كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة»[1].

ولهذا نجد سامي إسماعيل صاحب كتاب "جمالية التلقي" يعتبر نظرية التلقي نقلة نوعية حيث يقول« ومن هنا كانت نظرية التلقي نقلة في مجال النظرية الأدبية المعاصرة وخاصة النظريات المتجهة إلى القارئ وقد أشار روبرت هولب Robert Holub إلى الرواج الحقيقي لهذه النظرية على الساحة النقدية في العقود الأخيرة من القرن العشرين»[2].

الفرع الثاني: مبادئ نظرية التلقي

قامت نظرية التلقي أو جمالية الاستقبال على مجموعة من المبادئ والأسس هي:

أولا– النص عندها لا قيمة له من دون قارئ، فالقارئ خالق النص ومانح إياه دلالاته ووجوده، ودلالات النص–وهي لا نهائية– يحددها القارئ وحده لا النص، ولا المؤلف، ولا السياق، ولا جو النص، ولا الملابسات المختلفة التي أحاطت به عند ولادته...

ثانيا– القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي هو– كما يرى ياوس– حوار ديالكتيلي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص...

ثالثا– إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست وحيدة الجانب؛ فقارئ النص يمكن أن ينتج الدلالة التي لا تعتمد على النص وحده...

رابعا– تستبعد نظرية التلقي كذلك فكرة الحصول على المعنى من النص.

1– هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي– من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلي الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ص 101.

2– إسماعيل سامي: جمالية التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص10

خامسا– تراكم الفهم والقراءات لنص معين تجعل النوع في حالة تطور مستمرة[1].

الفرع الثالث: جماليات الاستقبال في النقد المغاربي

إن أحد مظاهر التعامل مع نظرية التلقي، هو الحديث العام عنها، وعن بعض مفاهيمها، سواء أكان في إطار مؤتمر نقدي خصص لهذه النظرية ك(المؤتمر الذي أقيم في جامعة محمد الخامس عام1993)، أو في إطار التقديم لدراسة نقدية، ومن الأمثلة نذكر:

أولا– **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري(استراتجية التناص، 1985)

ثانيا– **حاتم الصكر:** ما لا تؤديه الصفة، 1993.

ثالثا– **شكري المبخوت:** جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي 1993.

رابعا– **إدريس لمليح:** استعارة الباث واستعارة المتلقي1994...

خامسا– **حميد لحميداني:** الطاب الأدبي، التأويل والتلقي1995[2].

وكذلك نجد بعض الجهود الأخرى المتعلقة بجمالية الاستقبال عند النقاد المغاربة نذكر منهم:

أولا– **أحمد بوحسن:** نظرية التلقي في النقد العربي الحديث– نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993.

ثانيا– **عبد الملك مرتاض:** تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي، حوليات جامعة وهران للبحوث الإنسانية والعلمية، جامعة وهران، جوان 1995...وعقدت جامعة تونس في غضون تسع سنوات ندوتين متخصصتين للقراءة والكتابة، عُقدت الأولى سنة1982ونشرت سنة 1988 تحت عنوان" القراءة والكتابة" وشارك فيها: محمد الهادي الطرابلسي، وحسين الواد، وحمادي صمود وغيرهم...والثانية في جامعة تونس تحت عنوان" صناعة المعنى وتأويل النص" سنة1991 ونشرت سنة 1992 حضرها: شكري المبخوت، وحمادي صمود، ومحمد حماد، ومحمد عبد العظيم[3].

1– وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث–رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009م، ص216–218.

2– ينظر: حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص 31.

3– ينظر: يوسف نقماري، إشكالية تأصيل المنهج في النقد المغاربية المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة مستغانم، 2011، ص 47–48.

وخلاصة هذا الفصل، أن النقد العربي بصفة عامة، والنقد المغاربي على وجه الخصوص، قد تلقى المناهج السياقية الغربية، وتفاعل مع مختلف النظريات الغربية الوافدة، وانقسم النقاد في ذلك بين من رأى فيها مسلمات لا تناقش؛ إلا على أنها صواب مطلق بحكم تفوق الغرب علميا وتكنولوجيا، ومنهم من أحدث القطيعة معها، وتعصب للموروث العلمي، ومنهم من حاول الانفتاح على الثقافة الغربية وتطويعها خدمة للنص العربي، ولكن انفتاحا حذرا ولو إلى حين، كل ذلك من أجل الاستفادة منها، ومحاولة بلورة رؤية نقدية عربية خالصة، تواكب هذه المستجدات بالاستناد على المنجز النقدي التراثي العربي، ولهذا حاول النقاد والدارسون تطبيق الآليات الإجرائية للمناهج السياقية على النص العربي، في كثير من التجارب والدراسات، ثم ما لبث النقد العربي والمغاربي أن تحول عن هذه المناهج، إلى ما عرف بمناهج ما بعد البنيوية، أو المناهج النسقية التي نادت بموت المؤلف، وأهملت كل ما يحيط بالنص؛ من ظروف إنتاجه، وعلاقته بمنتجه الأول، حيث يتحول المتلقي إلى مبدع ثان للنص، من خلال لانهائية القراءة؛ وبالتالي فالنص هنا بنية مغلقة، والقراءة هي التي تكشف مواطن الجمال فيه، وقد سارع النقاد العرب عامة والمغاربيون على وجه الخصوص، لتلقف المناهج النسقية، وتطبيقها على المنتج العربي؛ شعره، ونثره، دون تريث، أو تبصر بالخلفيات الفلسفية لهذه المناهج. فوقع النقاد في تخبط كبير، نتج عنه غموض في المنهج، يضاف إليه ما عرف بالفوضى المصطلحية؛ نتيجة الترجمة التي يغلب عليها طابع الذاتية، لمصطلحات هذه المناهج، والتي وصلت بالمصطلح الواحد، إلى مقابلات كثيرة، أدخلت النقد العربي في تيه حقيقي، وبات من الضروري، تظافر الجهود من أجل الخروج من هذا التيه، عبر العمل المؤسساتي الذي تتوحد فيه الجهود، وتتقلص فيه العقبات وتتلاشى أمامه الأزمات المعرفية المختلفة.

الفصل الثاني

المناهج الحداثية في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية

المبحث الأول:

الخلفيات النظرية والنقدية لدى عبد الملك مرتاض

المبحث الثاني:

المناهج السياقية والنسقية في أعمال عبد الملك مرتاض

المبحث الثالث:

عبد الملك مرتاض وإشكالية المصطلح

الفصل الثاني: المناهج الحداثية في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية

يعتبر الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، من النقاد القلائل، ذوي الثقافة الموسوعية، التي تكونت عبر سنوات طويلة من البحث، والدراسة، والعمل الدؤوب، حيث حاول جاهدا من خلال مؤلفاته الكثيرة، توظيف رصيده الفكري والمعرفي، والمساهمة بشكل أو بآخر، في دفع عجلة النقد العربي عامة، والنقد المغاربي والجزائري على وجه الخصوص، من خلال انفتاحه على الثقافة النقدية الغربية، والاطلاع على منجزها النقدي والفكري والفلسفي في مجال العلوم الإنسانية، متفاعلا معها تفاعلا إيجابيا في إطار المثاقفة بما يخدم النقد العربي قديمه وحديثه ، وتطويع مناهج النقد الغربي ونظرياته خدمة للخصوصية النقدية العربية، فكان ينهل من التراث، الذي طالما استفاد منه، ودافع عنه وتشبع به، وأشاد بعظمته، وفي نفس الوقت، يأخذ من ثقافة الآخر أخذا واعيا متبصرا؛ معتزا في الوقت ذاته بالمنجز التراثي ولا يتنكر له، ومستثمرا ما أفرزته ثقافة الغرب، من مناهج ونظريات نقدية أدبية، في مقاربة النص الأدبي العربي، برؤية تأخذ في الحسبان خصوصية هذا المنجز، فتكونت لدى الناقد ملكة نقدية؛ ترتكز بالأساس، على المناهج، والمصطلح، واللغة، وقد أبدع أيما إبداع في طرح الرؤى والبدائل النقدية في مجال التنظير للنقد العربي، وكذلك في مجال وضع المصطلح وترجمته. بحيث كان يميل للأخذ بكل الأوجه الممكنة للغة العربية واشتقاقاتها عند وضع مقابلات للمصطلح الوافد واللجوء إلى القياس اللغوي والنادر الاستعمال. وأما خلفيات ثقافته النقدية فموزعة بين التراث النقدي العربي، والنقد الغربي، والنقد العربي الحديث.

المبحث الأول: الخلفيات النظرية والنقدية لدى عبد الملك مرتاض

تشكلت الخلفية النقدية النظرية، للناقد عبد الملك مرتاض، من خلال عدة روافد؛ منها ما تعلق بالتراث العربي، حيث حفظ القرآن الكريم في سن مبكرة، ومنها اطلاعه الواسع، على المنجز التراثي العربي، سواء في مجال الإبداع، أم على مستوى النقد، وتكاملت بإحاطته بالنقد العربي الحديث، واطلاعه على الثقافة الغربية، في مجال النقد، ومناهجه، وما نتج عن ذلك من نظريات نقدية حديثة.

المطلب الأول: الخلفية العربية الإسلامية

تنوعت الخلفيات النقدية العربية للناقد عبد الملك مرتاض، بين المرجعية الدينية، المرتكزة على القرآن الكريم، والذي حفظه منذ نعومة أظفاره، والأدب العربي؛ شعره ونثره، وقد تجلى كل ذلك في مقارباته النقدية فيما بعد.

الفرع الأول: القرآن الكريم

نشأ عبد الملك مرتاض في مدينة "مسيردة" ولاية تلمسان، بالغرب الجزائري، في بيئة محافظة، كان لها الأثر الكبير، في تبلور شخصيته العلمية فيما بعد. وفيها« نشأ وترعرع، وحفظ القرآن الكريم في كتاب والده، الذي كان فقيه القرية؛ مما يسّر له فرصة الاطلاع، على كثير من الكتب التراثية القديمة؛ حيث قرأ المتون وألفية ابن مالك والأجرومية والشيخ خليل والمرشد»[1]، ومن هنا ارتبط عبد الملك مرتاض روحيا بالقرآن الكريم منذ صباه كما يقول: في كتابه "نظام الخطاب القرآني"، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، ونشأت بينه وبين كتاب الله صلة متينة، وسّعت مداركه، وفجّرت فيما بعد مواهبه. يقول:« وإن هذا القرآن لتربطني به صلة روحية حميمة منذ صباي المبكر حيث كان أول ما حفظت. فأمعنت في ختمه إحدى عشرة مرة. مسطورا على لوح الخشب. ومدبجا بقلم القصب. وبحبر الصمغ. وبالقُعُود على حُرّ الأرض. وبعدم الطمع في الحصير الحقير. وبلْهَ التفكير في المقعد الوثير. فكنت أكرره كل غروب إلى ما بعد العشاء. وبالإقعاء فوق البرذعة. أو على "بسيطتها" المصنوعة من الحلفاء الخشنة. أو على وجه الأرض الباردة الساردة»[2].

ورغم قساوة الظروف، وصعوبة الطقس؛ من حر شديد، أو برد زمهرير، ضف إلى ذلك ظروف الحفظ؛ من صرامة المعلم مع المتقاعس، عند الاستظهار، والتعب والكسل وتكرار القرآن حتى لا ينسى، فإن ذلك لم ينل من عزيمة "عبد الملك مرتاض" الصلبة، التي جعلته

---

[1]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض– بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د م، د ط، 2002م، ص 129.

[2]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني–تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، د ط، 2001م، ص7.

يجتهد لقهر الظروف، وضبط القرآن حتى أصبح يؤم الناس في صلاة التراويح، ويشير مرتاض إلى ذلك قائلا: « وكل ذلك كان والجو إما حارٌّ مسْمَقِرٌّ. وإما بارد مُزْمَهِرٌ. وكان السوط لا يرحم صباي إذا أُشكِلَ نص آية عليَّ. أو إذا قصّرتُ في استظهار سورة من السور. أو أني إذا بدا لي فقط أني أتكاسل أو أتثاقل في التكرار. وقُدّمتُ إلى صلاة التراويح أَؤُمُّها بالناس وأنا غلام يافع الإهاب. قشيب الشباب. فكنتُ أهذُّ القرآن هذًّا لدرجة أنني تلوته كله. ذات مرة. في ليلة مقمرة واحدة في شعب من "قعدة الخماس". مع عصابة من شباب الحفاظ. يومئذ»[1].

ولعل تلك الذكريات، يضيف "عبد الملك مرتاض"، هي التي جعلته يرتبط بالقرآن أكثر فأكثر، ويدَّكره ادِّكارا، ويتلوه آناء الليل وأطراف النهار، ذلك ما جعله يفكر بجدية في تناول القرآن بالدراسة، وأن يخصه بشيء من العناية، على ما كان عنده من الخوف والإحجام من اقتحام هذا المجال، والتردد في خوض غمار الدراسات القرآنية بآليات حداثية « وكلما تقدمت بي المعرفة بعض التقدم. وعلت سني بعض العلوّ. حدثتني النفس بتدبيج شيء ما عنه. ولكن الذي كان يدفعني عن ذلك دفعا. ويصرفني عنه صرفا. هو خشيتي من الإقدام على الخوض في غمار بحر عبابةٌ أمواهه. ويمٌّ متلاطمةٌ أمواجه. وجوهر ساطعةٌ أنواره. وعمق سحيقةٌ أغواره. وغور مُلْغَزةٌ أسراره. وحيز شاسعةٌ أرجاؤه إن هممت بالمضطرب في أقطارها. وقاصية أطرافه إن اشرأببت إلى بلوغها»[2] .

لكن مع ذلك الخوف والتردد، ظل القرآن يغالبه، ويراوده. كلما تلا سوره، ورتل آياته، أو استمع لتلاوة ما. فكان يشده إليه شدا عجيبا، ويدفعه كل يوم أكثر فأكثر، إلى أن يكتب شيئا عنه، وهو ماض في تردده، إلى أن جمعه مجلس في "صنعاء" باليمن، مع كبار الأدباء، وكان نقاشهم حول القرآن، وحول سورة الرحمن بالذات، وعلى وجه الخصوص، عن سر تكرر آية" "فبأي آلاء ربكما تكذبان؟" « ومع ذلك فإني ظلت أغالب التردد فيغلبني وأصارعه

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص8.

فيصرعني؛ فأستسلم على مضاضة. وأمني النفس بالمحاولة فيما يستقبل من الأيام. إلى أن كان مجلس انعقد في أحد "المقايل" بمدينة صنعاء في الشهر الخامس من عام تسعين وتسعمائة وألف ميلادية. فانتهى فيه النقاش...إلى ذكر القرآن. ثم إلى ذكر سورة الرحمن. ثم إلى ذكر تكرار آية "البأرتة" (فبأي آلاء ربكما تكذبان؟)، فعرض لهذا الترداد أحد النقاد العرب المعروفين بكلام لم يعجبني. بل أساء إلى شعوري...فقد ازدجتني تلك المذاكرة الصنعانية إلى البدار إلى الشروع في الكتابة عنها»[1].

وقد فعل "عبد الملك مرتاض"، ما فعل من تناول القرآن بالدراسة، تأسّيا بمن سبقه من العلماء الأفذاذ، بل رأى بأن« الكاتب – المسلم– الحق لا تكتمل شخصيته الفكرية إلا إذا خاض في المسألة الدينية، وفي المسألة الفلسفية...وقد يكون من القصور الفكري التهرب من هذين المجالين: إما بالتسليم المطلق. وإما بالرفض المطلق. وإما بالوقوع في الحيرة السامدة بين بين»[2]. ومن هنا نستنتج، أن الرافد الذي استقى "عبد الملك مرتاض" منه ثقافته الواسعة، هو القرآن الكريم، حيث تعلق به وأحبه، لِمَا أودعه الله فيه من العجائب، التي يحار الفكر منها، ويقف العقل عاجزا أمامها؛ خصوصا ما تعلق بالإعجاز البلاغي واللغوي منها.

الفرع الثاني: خلفية النقد العربي القديم

يعتبر التراث العربي القديم؛ شعره، ونثره، ومنجزه النقدي، من أهم المصادر، التي استقى منها "عبد الملك مرتاض"، ثقافته النقدية، واعتمد عليها كثيرا في صياغة تجربته، مع المناهج الحداثية؛ على غرار ما فعل مع المنهج السيميائي، عندما حاول أن يعود إلى التراث، ليجد المقابلات الكثيرة، لمصطلحات هذا العلم، تزخر بها كتب التراث، من معاجم، ومدونات نقدية، لكبار الأدباء والنقاد، ممن خاضوا غمار التجربة النقدية، في نقد الشعر والموازنة بين الشعراء، والتنظير البلاغي، والنقدي، بالنسبة للأدب العربي.

كما حاول مرتاض أن يزاوج بين التراث والحداثة الغربية في مناهجها النقدية وصرح

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص9.

[2]– المصدر نفسه، ص10.

بذلك قائلا:« أما ما نود نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية، القائم كثير منها على العلم كما نفيد من بعض التراثيات ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول بعد ذلك عجن هذه مع تلك عجينا مكينا، ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية»[1]، وما يؤكد اعتزاز "مرتاض" بالتراث العربي وجعله منطلقا لرؤاه النقدية أنه أفرد دراسات خاصة لبعض كتب التراث مثل:« مقامات السيوطي، وألف ليلة وليلة تحليل سيميائي وتفكيكي لحكاية حمال بغداد. وغيرها وهو في كل هذا ينزع إلى التركيب المنهجي المفتوح والمنتشر، عوض القراءة المغلقة المتقوقعة ذات المنهج الواحد، مزاوجا بين التراث البلاغي القديم ومعطيات السيميوطيقا الحديثة، وناهضا في خضم ذلك ومعمقا لحوار نقدي ومعرفي، بين ما أنجزه التراث البلاغي واللغوي والنقدي العربي وبين تلك التصورات والآليات الحديثة التي يقدمها النسق المعرفي الغربي...هذه الاستراتجية المزاوجة بين التأصيل المعرفي المنغرس بعمق في تربة التراث والتحديث المنهجي السابح بحرية في فضاءات الحداثة الغربية، والذي يتبدى بوضوح في تلك المقابلات العديدة التي يقيمها بين بعض منجزات التراث اللغوية والبلاغية والنقدية وبعض الطروحات الغربية(الأسلوبية والسيميائية خصوصا) هي التي جعلته يمتاح من معين التراث فيما هو لا يفتتن بصراعات الحداثة الغربية على اعتبار أنها الخلاص والمنتهى»[2]. ومن هنا برزت شخصيته النقدية المعتزة بتراث الآباء والأجداد النقدي والأدبي، المنتصرة لمنجزه كلما سنحت الفرصة لذلك والمستفيدة في الوقت نفسه من ثقافة الآخر دون التسليم لها في طروحاتها ونظرياتها ومناهجها ذات الخلفيات الفلسفية والفكرية.

وينظر "مرتاض" إلى الأدوات الجديدة أنها مجرد وسيلة لمقاربة النصوص وليست غاية، ولذلك نراه يؤكد بجرأة وثقة «بأن هذه الأدوات الجديدة التي تطالعنا بها كل يوم العلوم الانسانية، لا ينبغي لها أن تستأثر بالتفرد والتربع على عرش المنهجية، فذلك تدبير مفلس إذا جئناه في تناول نص من النصوص وإنما يجب أن تكون هذه الأدوات مطورة لرؤيتنا إلى

[1]– عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة–تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص12.

[2]– فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص24.

النص، ومكملة للنقائص التي كانت تعتور مساعينا في التحليل للاقتراب بأعمالنا إلى نحو الكمال»[1].

وهو بذلك يدعو إلى قراءة النصوص العربية قراءة حداثية، تُكمّل ما نقص من القراءات التي كانت تُتُنَاول بها تلك النصوص، دون استسلام مطلق لمقتضيات النظريات الغربية والأدوات القرائية الخاصة بها وكأنها مسلمات.

ويذهب "عبد الملك مرتاض" إلى أبعد الحدود عندما تكلم عن مسألة انفتاح النصوص على تعدد القراءات واعترض على "قريماس" الذي كان يرى بأن النص يمكن أن تكون له قراءة واحدة ضمن مجال السيميائية ويعتبر تعدد القراءة للنص الواحد ضربا من التحيز، كما يؤكد "مرتاض" بعد ذلك على أن النص يجب أن يبقى مفتوحا إلى ما لا نهاية وأن كل قارئ بإمكانه أن يقرأه من منظوره الخاص دون أن يكون في ذلك تحيّز كما يرى "قريماس". ثم يعود ويشير إلى أن العرب من الأمم التي كانت تؤمن بانفتاح النص يقول:« والعرب من الأمم التي عملت بفتح النص وعطائيته بحيث نلفيهم يولعون إيلاعا شديدا ببعض النصوص كما حدث مثلا لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث أكثر من ثلاثين قراءة أشهرها قراءات ابن الأثير وابن جني وابن سيده، والتبريزي، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، والصاحب بن عباد، وأبي حيان التوحيدي، والشريف المرتضي، والواحدي. ومثل ذلك يقال في حماسة أبي تمام حيث توالت قراءات هذه المجموعة الشعرية حتى بلغت أكثر من عشرين قراءة لعل من أشهرها قراءتي التبريزي والمرزوقي. كما يُقال نحو ذلك أيضا في مقامات الحريري التي تسور الناس شروحها»[2]، ويؤكد "مرتاض" بعد ذلك، بأن هذه المساعي، والجهود التراثية، لا تعني سوى جمعانية القراءة وتعددها، فمنها القراءة اللغوية، والأسلوبية، والنحوية، إلى غير ذلك. وللتدليل على هذا؛ فإن "مرتاض" وظف التراث، توظيفا جيدا، لتجاوز العقبات، التي تقف في طريق النقد السيميائي، خصوصا في مجال المصطلح، وعلى سبيل المثال« نجد

[1]– عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري– النص من حيث هو حقل للقراءة، مجلة علامات في النقد، ج5، م2، سبتمبر، 1992، ص 145.

[2]– المرجع نفسه، ص 148.

(سمة سيميائية...وغيرها)»[1]. ونلحظ هنا كيف رجع "مرتاض" إلى مصطلحات النقاد القدامى المتعلقة بالسيمياء ووظفها كمقابلات أو بدائل لمصطلحات النقد الغربي في هذا الحقل، وفيما يلي بيان ذلك من خلال موقفه من التراث النقدي العربي.

أولا: موقفه من التراث النقدي العربي

عندما تكلم "عبد الملك مرتاض" عن التراث النقدي العربي الإسلامي بين بأنه غني وزاخر بفنون المعرفة الإنسانية كالفلسفة والمنطق ومختلف التيارات الفكرية وإجراءات التنظير في مستوى من الرقي والتطور الحضاري يقول:« إن التراث العربي الإسلامي من حيث هو نتاج حضاري، هو بحر لجّي زاخر بكنوز المعرفة، وخزان للثقافة الإنسانية الرفيعة السخية، فقد عرف الجدل والمنطق، وقد عرف الفلسفة والتيارات المذهبية والفكرية، وقد عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه، برقي فكري مدهش، كما عرف إجراءات التنظير في أسمى مراتبها، وأرقى أدواتها»[2].

ويمضي مرتاض في اعتزازه بالتراث وغناه المعرفي ونتاجه الحضاري فيذكر عددا من النقاد والمفكرين الكبار ويؤكد بأن «الذي يقرأ كتابات المفكرين العرب الكبار أمثال الجاحظ، وابن جنّي، وعبد القاهر الجرجاني، والفارابي، والكندي، وأبا حيان التوحيدي، وابن سينا، وابن رشد، وابن خلدون، وابن حزم، وابن العربي- حتى لانذكر غير هؤلاء المفكرين العماليق وعددهم أكبر بكثير- يقتنع بعظمة هذا التراث المتنوع المتعدّد المتسامح الراقي معا»[3].

ويذكر مرتاض وهو يتحدث عن عظمة التراث ومنتجه الزاخر أنه تناول ومارس معظم الأجناس الأدبية التي عرفتها الآداب الإنسانية الكبيرة، كاليونانية، واللاتينية، والفارسية، ويمثل لهذه الأجناس بالقصيدة الشعرية على تنوع أغراضها، والخطبة، والرسالة، والحكاية، والمقامة، والسيرة، والأسطورة...بالإضافة إلى ذلك فقد « واكب تلك النهضة الابداعية السخية، نهضة نقدية استطاعت أن ترقى بالنظرية النقدية إلى مستوى رفيع؛ وذلك بفضل ما

[1]- فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 25.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص186.

[3]- المصدر نفسه، ص 186.

قيّض لها من رجالات جهابذة كمحمد بن سلام الجمحي، وأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، وقدامة بن جعفر، والحسن بن بشر الآمدي، وأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وأبي علي الحسن بن رشيق المسيلي الميلاد، القيرواني الدار، وأبي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، وحازم القرطاجني»[1].

ثم يتساءل "عبد الملك مرتاض"، عن إمكانية توظيف النظريات النقدية التراثية اليوم، باعتبار أن العرب عرفوا، حقا، طلائع من النظريات النقدية، ومارسوا تطبيقها، على نصوص الشعر العربي، وأسهموا بذلك في إثراء التراث النقدي الانساني، حيث يقول:« فليس بمستنكر علينا أن نتساءل اليوم عن إمكان توظيف بعض هذه النظريات النقدية التراثية وتعويمها في إجراءات الثقافة النقدية المعاصرة. ولعل من حقنا أن نتساءل: هل يجوز لنا أن نعد تلك النظريات النقدية مجرد تراث بائد لا ينبغي له أن يستشرف العصر بأي وجه. أو لا تبرح فيه بقية صالحة، قادرة على الصمود للحدثان، ومقاومة بلى الزمن»[2].

ويؤكد "عبد الملك مرتاض"، مرة أخرى، أن الفكر النقدي العربي القديم، حافل بالنظريات، والإجراءات التطبيقية، وفيه ما يمكن أن يكون أصولا للنظريات الغربية، التي انبهرنا بها، والمبهرجة بطابع الحداثة طبعا، مع اختلاف المصطلح والمنهج والإجراء، وهذه القضايا النقدية كثيرة و« لعل من أكبر القضايا النقدية، بعد الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى التي يعج بها النقد البلاغي العربي، أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي عالجها معظم النقاد العرب القدماء. فما الأسس الجمالية، وأيضا التناصية، التي كانت فكرة السرقات الشعرية، عند النقاد العرب القدامى، تقوم عليها، وهي التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية في جانبها الشكلي على الأقل؟»[3].

ومن هنا ندرك أن عبد الملك مرتاض استفاد من التراث العربي القديم وأشاد بمنجزه الإبداعي والنقدي حيث يقول:« إننا لا ننكر أن لدينا نقادا عربا مرموقين، وممارسين للقراءة

[1]– عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 187.

[2]– المصدر نفسه، ص187–188.

[3]– المصدر نفسه، ص188.

متألقين، وملمين بالمذاهب النقدية العالمية على نحو من العمق والشمولية ما يجعلهم يغوصون في تحليل تلك المذاهب، والتعليق عليها، والتقرير في شأن خلفياتها المعرفية بكفاءة...فلقد كنا ألفينا قدماء العرب أنشأوا نظريات نقدية رصينة تتعلق بعمودية الشعر، ونظرية اللفظ والمعنى كما نقرأ ذلك لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر"، والمرزوقي في مقدمة شرح كتاب حماسة أبي تمام، ومسألة القديم والجديد كما أثارها ابن قتيبة في مقدمة كتابه الشعر والشعراء»[1].

كما نوّه مرتاض إلى كثير من المسائل التي عالجها النقاد العرب القدامى منها «مسألة النحل، وتصنيف الشعراء بناء على مستواهم الفني كما تمثلها ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، والتقسيمات البديعية البديعة التي نظر بها قدامة بن جعفر للشعر في كتابه "نقد الشعر" ومسألة السرقات الأدبية كما عالجها علي بن عبد العزيز الجرجاني ومسألة النظم كما نظر لها عبد القاهر الجرجاني، مسالة المعاني والأفكار بالقياس إلى الألفاظ كما أومأ إليها أبو عثمان الجاحظ في كتابه "الحيوان" ونظرية التوصيل كما عالجها في كتاب "البيان والتبيين"، ومسألة الخيال والتخيل، وماهية المعاني، والمحاكاة، وتناسب الإيقاع مع الموضوع المعالج في الشعر وغيرها كما تناولها أبو الحسن حازم القرطاجني في كتابه" منهاج البلغاء، وسراج الأدباء"...والقيرواني والحصري، وابن الأثير»[2].

ولقد دعا "عبد الملك مرتاض"، إلى تجديد النظرية النقدية العربية القديمة، للانطلاق منها في تأسيس بعض النظريات النقدية المعاصرة، التي جلبناها من الغرب. وبدون العـــودة إلى تراثنا، لتوظيفه في حياتنا الفكرية المعاصرة، سنظل صورة طبق الأصل للآخر، يضيف "مرتاض"، بل وصل الأمر، إلى حدّ إنكار بعض من نقادنا المعاصرين، أن يكون النقد العربي القديم قد أسهم في النظريات النقدية الغربية الجديدة. بل« إن منهم لمَنْ لا يزال يرى أن الفكر والتفكير وقفهما الله على الحضارة الغربية وحدها؛ حتى كان الفكر العربي- النقدي

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص19- 20.

والفلسفي والكلامي والعلمي والاجتماعي معا- لم يسهم بأي نصيب في بناء الحضارة الانسانية وتطوير مسار التفكير، حين كان ذلك الفكر زاهرا مزدهرا، وحين كان مستضيئا مستنيرا»[1].

وعندما تطرق إلى " نظرية التناص" المصنفة في معجم النظرية السيميائية، والتي يعتقد بعض النقاد « بأن شيطان العلم هو الذي قيض هذه النظرية تقييضا لطيفا للحداثة الفرنسية سنة 1958 فاهتدت إليها السبيل، فهي وحدها صاحبة هذا الفتح المبين، وهي-دون سَوَائِها- أمُّ هذا التأسيس العظيم ولا أحد من النقاد العرب، أو من غير العرب أيضا، كان فكر قبلها أو قدّر، او حام حول هذا المفهوم أو اقترب؛ على الرغم من تطاول العهود، وتعاور العصور، وكثرة الرجال، وانتشار العلم...»[2] . ثم يصرح بعدها مباشرة "عبد الملك مرتاض"، بأنه يخالف هذا الرأي مطلقا، ويؤكد ذلك توكيدا، كما يصر على أن العرب قد عالجوا هذه المسألة، وتعرضوا لها تأسيسا، وتأصيلا. إلا أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح "التناص" فقط، وإنما عالجوها، تحت مسمى السرقات، وهي نفسها التناص، بالمفهوم الحداثي.

المطلب الثاني: خلفية النقد الغربي (الخلفية الحداثية)

من أهم الروافد التي شكلت الثقافة النقدية لدى "عبد الملك مرتاض"، خلفية النقد الغربي الحداثية، والتي أفاد منها كثيرا، بحكم تواجده في فرنسا، واحتكاكه بكثير من النقاد الفرنسيين، وكذا الاطلاع على أعمالهم، ومؤلفاتهم وآرائهم النقدية، خصوصا بعد تراجع البنيوية، وظهور السيميائية، وغيرها من المقاربات الحداثية و« كان لأحداث 1968م في فرنسا الأثر العام في وقف المد البنيوي ومضاعفة النقد وبدء ثورة السيميولوجية أو فيما يطلق عليه(السيميائية)، كمنهج ونظرية، جاءت نتيجة علمية النقد الصارم للنظرية البنيوية، تتبنى طريقة تركيبية في كثير من المفاهيم، وهي وريثة اللسانيات البنيوية في نمطية جديدة تهدف

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 189.

[2]- المصدر نفسه، ص189-190.

إلى القراءة المفتوحة على نقيض البنيوية التي تدعو إلى تأصيل القراءة وفق قواعد موضوعة سلفا، بقراءة فاعلة منفعلة»[1].

ولما كان هذا النقد، غير موجود وقتها، في النقد العربي المعاصر، إلا في صورة إجرائية، في تجارب قليلة. فإن اشتعال أواره في فرنسا، كما يرى "مولاي علي بوخاتم"، «على يد كبار النقاد السيميائيين، قد سهل نقله إلى الجزائر من قبل "عبد الملك مرتاض"، في بداية الثمانينات داعيا إلى إرساء قواعد هذه النظرية ثم اعتبارها متطورة تحاول أن تكون كلّية النظرة، شمولية النزعة، بحيث تتسلط على كل ما هو لغة وخطاب ونص ودلالة وتركيب وتأويلية ومدلول، وكل هذه المصطلحات التي كان معجم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم»[2].

وقد سارع "عبد الملك مرتاض"، إلى تطبيق السيميائية، أو المنهج السيميائي، على أعماله؛ مفصحا بذلك عن تأثره بالدراسات الغربية، يضيف "مولاي علي بوخاتم"، قائلا:« ففي مؤلفه "ألف ليلة وليلة" تحليل سيميائي تفكيكي لـ"حكاية حمال بغداد" أفصح الباحث عن تأثره بالدراسات الغربية قائلا "فلتكن هذه محاولة منهجية لدراسة التراث العربي السردي، ولتكن قبل كل شيء مدرجة لإثارة السؤال، ومسلكة لاستخدام الجدال، ولتكن أيضا دعوة إلى التجديد، ابتلتنا ولكن بعيدا عن فخ التقليد الذي ابتلتنا به هذه النظريات التي نقرؤها في لغاتها الأصلية...ونقرؤها مترجمة...فإذا عدواها تسري كالسموم التي تتسرب في أجسامنا»[3].

ويذكر "مولاي علي بوخاتم"، أن رافد الحداثة «هو الرافد الذي عرف من خلاله الباحث الحداثة الغربية وأعلامها، سواء عن طريق القراءة في كتبهم اللسانية، أو الاحتكاك ببعضهم والبحث في أسس وأصول منطلقاتهم الفكرية، لا سيما الفرنسيين منهم. ففي هذا الجانب من مكوناته الأولية. ذهب إلى القول" إن قصتي مع المكونات الغربية ابتدأت بمنهجية ووعي منذ

[1]– مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي–دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2005، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص15–16.

عشرين عاما بالتحديد، أي منذ أن تعرفت شخصيا على أستاذي "أندري مياكائيل" المستشرق الفرنسي المعروف والذي تعلمت منه في جلسات قصار" بالكوليج" "دي فرونس" كثيرا من العلم، وكثيرا من التأصيل المنهجي خصوصا، وقد جعلتني هذه السيرة أعيد النظر في ترتيب أوراقي»[1].

كما ينقل "مولاي علي بوخاتم"، في كتابه، "الدرس السيميائي المغاربي"، عن الباحث «أنه في عام 1976م، وفي قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، بهذا "الكوليج" في فرنسا دعاه مشرفه "ميكائيل" إلى الاحتكاك بأساتذة فرنسيين آخرين، والاطلاع على عطاءاتهم الفكرية، وعلى كل ما يملأ أسواق الغرب من علوم اشتركت فيها عبر الأزمنة حضارات أخرى، مؤكدا بالقول:" كانت الكتب التي اقترح علي أن أقرأها لرولان بارط، ولقريماس و تودوروف، وجان كوهين، وموريس بلانشو، وكلود ليفي ستراوس، وجيرار جينيت"، وبالفعل يضيف "مولاي علي بوخاتم"، يسر له هذا العامل، حضور محاضرات الجامعات والمعاهد الفرنسية، وتتبع خطوات العلم هناك، علاوة على بدائع الفن والأدب مما كتبه أو قاله هؤلاء المنظرون اللسانيون والفرنسيون بوجه خاص»[2].

وهناك في فرنسا بدأ عهد جديد بالنسبة للناقد " عبد الملك مرتاض"، حيث اطلع على الحداثة الفرنسية وأعلامها، بعد أن كان يقرأ للنقاد التقليديين مثل "تين" و"لانسون" فقط. وكلما اطلع على هذه القراءات، في النقد الحداثي الفرنسي، كلما زاده ذلك، تعظيما للتراث النقدي، للأجداد العرب القدامى، الذين كانوا يحومون حسبه، حول هذه المفاهيم والنظريات.

وليؤكد "مرتاض" «استفادته المبكرة حسب "مولاي علي بوخاتم" من النقد الجديد وتياراته وتأييده لمواقف أعلام هذا التنظير أشار الباحث بقوله:" لولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه "تين" و "لانسون" و"بيف"، وأقبلوا يبحثون في هذا النص بشرط علمي عجيب، فأخذوا يقلبون أطواره على مقالب مختلفة ومن هؤلاء: الاجتماعيون،

[1]– مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي–دراسة وصفية نقدية إحصائية، مرجع سبق ذكره، ص 250.

[2]– المرجع نفسه، ص250.

والبنيويون والتفكيكيون أو التشريحيون والسيميائيون، وأثناء ذلك الأسلوبيون، لكان أمر النقد ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهى إلى باب مغلق لا ينفتح بأي مفتاح»[1].

ومن هنا يمكننا أن نستنتج مختلف التيارات والاتجاهات اللسانية التي استفاد منها "مرتاض" واستقى خلفيته النقدية وطبقها على مختلف أعماله خصوصا في مجال الدرس السيميائي ومن هذه الأعمال: «"ألف ليلة وليلة" تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد 1983، و" أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة 1992، وشعرية القصيدة–قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية" 1994، وتحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية" زقاق المدق" 1995 ، ومقامات السيوطي–دراسته 1996، وهي نماذج تشترك –في معظمها– في خاصيتين اثنتين هما: الأولى: الطابع السيميائي في كل دراسة، والثانية: التكامل في الإفادة من جميع التيارات اللسانياتية المخصبة بالتيار السيميائي مثل: البنيوية بمدارسها والتفكيكية والأسلوبية بإجراءاتها»[2].

وبالنسبة لتطبيق النظريات الحداثية، نجد أن "عبد الملك مرتاض" استفاد – خاصة في تقنيات السرد– كما يذهب إلى ذلك فيصل الأحمر، في كتابه " دراسات في الأدب الجزائري المعاصر"، من النقد العالمي ورواده، وينقل قوله في ذلك« نود أن نقدم نبذة صغيرة عن هذه التقنية القصصية للقارئ الغير متمكن من اللغات الغربية الحديثة، فالعمل السردي أو علم السرد الذي يتحدث عنه؛ فيتخذ له موضعا للبحث، هو علم مكمل للعلوم السردية التي تشمل كل ما هو صلة بهذه التقنية التي تعد أم التقنيات الأخرى»[3].

والملاحظ أن المصطلحات الموظفة من قبل الناقد "عبد الملك مرتاض"، "كالعمل السردي" و"السارد الروائي"، استمدها من المعجم السيميائي لـ " قريماس" أو "طودوروف"، يضيف "فيصل الأحمر" وهو يؤكد هذا قائلا:« إن الوصف ألزم للسرد، إذ غاية السرد هي

[1]– مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي–دراسة وصفية نقدية إحصائية، مرجع سبق ذكره، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

[3]– فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص19.

تحديد الوصف الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لسارد الزمن، وعرقلة تعاقبه عبر النص الزمني مما يخفي حتما إلى تمديد الزمن من الخبر، بحكم أن الوصف، كما هو معروف...ينص عليها من حيث هي مناظر»[1].

ومن هنا يمكننا القول: إن الناقد "عبد الملك مرتاض"، قد استفاد كثيرا من الثقافة النقدية الغربية وتشربها وفهمها وهضم إجراءاتها وحاول الاستفادة منها وتوظيفها في أعماله النقدية والإبداعية، فنجده استعمل مفاهيم السيمياء في كتبه ومؤلفاته وبالنسبة لتحليلاته السردية استقى من المدرسة الشكلانية وأقطابها، بالإضافة إلى تأثره الشديد بـ" جاك دريدا" و« هكذا ظهر عامل تأثره بهذه النظرية واضحا في أعماله، من خلال استمداده الفكري من الروافد الفلسفية المتعددة فيها، على أن الأساس الذي عني به في ذلك هو نقده للبنيوية، حيث برهن على أن مفهوم البنية ينتمي إلى التقاليد الفلسفية، وأن البنيوية نتيجة ذلك وبذلك تزعّم الباحث هذا المنطلق الفكري منهجيا وإجرائيا، محاولة منه في تطويع أفكاره ومقاربتها مع تعقيدات نظرية لسانياتية تمثلتها كتابات (بارت) و(طودوروف) غير أن هذه الإفادة النظرية والفكرية عند عبد الملك مرتاض اقتصرت على بعض المؤلفات المحدودة نسبيا لعلماء مثل "كريماس" و "ج.بيكونpicon" بوصفهما مرجعين أضاءا الكثير من أفكار"جاك دريدا" ومن المنظور الإجرائي، تمثل عبد الملك مرتاض أفكار التفكيكية لدى "دريدا" من خلال تحليله لغة القصيدة" أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة »[2].

وخلاصة القول: فإن ثقافة "عبد الملك مرتاض" النقدية، كانت تراثية بامتياز، من خلال تشبعه بالقرآن الكريم، واطلاعه على كتب التراث العربي القديم، وإشادته بمنجزه الإبداعي والنقدي، كما أثبت أن النقاد العرب، كانوا يحومون حول مفاهيم النظريات النقدية الحديثة، وإنْ بمصطلحات أخرى، لها نفس المدلول، مع ما أنتجه النقد الغربي، بمختلف توجهاته، بل دعا إلى استخدام التراث النقدي العربي، للانطلاق منه، نحو تأسيس نظريات نقدية عربية

[1]– فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

خالصة، تغنينا عن تلك التي استوردناها، بحمولتها الفلسفية، وخلفياتها الفكرية، والمعرفية، ووقعنا في تخبط، لا مناص منه، ولا مخرج. إلا بالعودة إلى تراثنا، وتوظيفه برؤية حداثية، تواكب العصر، وتصنع لنفسها، حقلا معرفيا، يواكب كل جديد، ولا يخفى علينا كذلك، أن الناقد "عبد الملك مرتاض"، قد استفاد من النقد الغربي، ونقل مفاهيمه، برؤية لا تلغي موروثنا النقدي، وحاول الاستفادة من مفاهيم السيمياء، والسرد، والتفكيك، في كثير من أعماله، التي أراد من خلالها، التنظير لنقد عربي خالص، له نظرياته النقدية، وإجراءاته التطبيقية، وخصوصياته الثقافية. وبمثل هاته الجهود الرائدة من طرف النقاد الذين يمزجون بين التراث والحداثة، نتخلص شيئا فشيئا من جدلية المركز والهامش أو عقدة الأنا والآخر.

المطلب الثالث: موقفه من التقليد والدعوة إلى نقد عربي جديد

بين "عبد الملك مرتاض" في كتابه" في نظرية النقد"، أن النقاد العرب القدامى استطاعوا« أن ينشئوا مدرسة نقدية عربية أصيلة ظلت تنهض بوظيفتها الفكرية والجمالية إلى حد أن الموسوعة العالمية تعترف بعبقريتها وأصالتها من خلال الحديث عن ابن قتيبة خصوصا...فهل استطاع أحفادهم أن يأتوا شيئا من ذلك فيجاوزوا التقليد إلى التجديد. ويعلوا على النقاد الغربيين الذين درسوهم وفهموهم أعمق الفهم، فينشئوا على أنقاض المدارس النقدية الغربية مدرسة نقدية عربية تمسي مصدرا، أو واحدة من مصادر، المعرفة في حقل النقد، كما كانت تلك المدارس مصدرا لمعرفتنا النقدية، على عهدنا الراهن؟ »[1]. وفي هذا تمسك واعتزاز، بالتراث النقدي العربي، وبما وصلت إليه الحضارة العربية، في أوج ازدهارها، من تقدم، ورقي فكري، ومعرفي، ودعوة في نفس الوقت، لتأسي الأبناء بالأجداد، وأن ينشئوا لأنفسهم، مدارس فكرية ونقدية، تواكب مدارس الغرب، وتبعث المنجز التراثي من جديد.

ثم يتحسر "عبد الملك مرتاض"، على الوضع الذي آل إليه حالنا، في هذا الزمن من تقليد أعمى للغرب، في كل شأن، من شؤونه، ويرفض رفضا قاطعا، هذا الوضع، بكل ثقة واعتزاز، ويتساءل« هل محكوم علينا نحن العرب، على الماضي الثقافي العظيم، أن نظل

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص20.

إلى الأبد نقلد الغربيين في ألبستهم، ونستشفي بأدويتهم، ونسافر على طائراتهم، ونتقاتل بأسلحتهم. ونفكر، أو نكاد نفكر، أيضا، بعقولهم...ولا نتساءل، أو لا نكاد نتساءل، مرة واحدة، فيما يبدو، لماذا نفعل ذلك كله ولا نستحي؟ أو قل: لماذا لا نفعل إلا ذلك ولا نفكر في أن نبدع نحن شيئا ولو على سبيل الرمز لوجودنا الحضاري، وذلك على أساس أن آباءنا أبدعوا حضارة مادية وفكرية متألقة لم تزل مثار إعجاب الغربيين أنفسهم الذين لم يسعهم إلا الاعتراف بأجدادنا، فإذا هم يسجلون أسماءهم في الموسوعات، ويزينوا بترجماتهم المعاجم والكتابات الحضارية. ويقيمون من حولهم الندوات العلمية في هذه الجامعة أو تلك وهم بهم من المعجبين؟»[1] .

ثم يثور وينتفض "عبد الملك مرتاض"، على النقاد العرب المتألقين، في العصر الحالي، وما أكثرهم، وبإمكانهم المساهمة في بناء الحضارة الإنسانية، بحقولها المعرفية المختلفة، ولكنهم مازالوا، يعيشون عالة، على ما أنتجه، الفكر الغربي، يجترون نظرياته، بل ويعتبرونها مسلمات، لا يسعهم إلا تصديقها، وتبنيها، كأنها الحقيقة المطلقة، والقاعدة التي لا يسوغ خلافها، يقول:« إن الفكر النقدي العربي يمتلك حقا، في راهن الزمن، فريقا من النقاد المتألقين،" لنكرر ونؤكده توكيدا"، ولكن...هذه الأداة الاستدراكية النحوية التي ما أكثر ما رددناها، ونرددها حتى لُكْنا بها ألسنتنا. وأزعجنا بها آذننا لنهون بها من خيبتنا أو حرماننا، أو عدم فزعنا إلى العمل الشاق المضني المستمر، جيلا بعد جيل، للإسهام في بناء الحضارة الإنسانية بحقولها المعرفية المختلفة، ومنها حقل النقد...أقول: لكنّ هؤلاء النقاد لا يكادون يعمدون إلى التنظير إلا من خلال اجترار النظريات النقدية الغربية، وفي كثير من الأطوار يُستشهد بها على أساس أنها قولٌ من أقوال حذام التي لا يسع الناقد العربي إلا تصديقها»[2].

وهذا الذي ذهب إليه "عبد الملك مرتاض"، هو نفسه، ما ذهب إليه كثير من النقاد المعاصرين،– كما نقل "يوسف بكار" في كتابه "في النقد الأدبي–جدليات ومرجعيات"– ممن

[1]– عبد الملك مرتاض: : في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص20–21.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

يتمسك بالتراث، ومنجزه، وينفتح على الغرب وثقافته، ولكن بحذر، وتبصر، فهم يدعون إلى انفتاح، لا يلغي ذواتنا، وخصوصيتنا، بل ينطلق منها « ولا بد من اخضاع الوافد، للفحص، والتقويم، فالثقافات تحمل في طياتها، بذور التغاير، والاختلاف، كما يرى "عبد المنعم تليمة"...وينبغي الحذر، من الإقحام القسري للمدارس الغربية، على الإنتاج العربي، والحذر من التطبيق العشوائي المطلق، كما يصرح بذلك "عبد الواحد لؤلؤة"...فليس كل ما يصح في الغرب، يصح في الشرق...بينما لا يرى "محمد السرغيني" بدا، من الإفادة، من مناهج الآخر...لتخصيب نظرتنا، إلى النصوص...شرط ألا نوظف، إلا ما يقبله النص العربي ويوافقه، ويظهر الشيء نفسه، عند "نجيب العوفي"، الذي لا يملك، إلا أن يتعامل مع هذه المناهج الوافدة، فهي مفاتيح للقراءة، حسبه، لا يستهان بها، ولكن بحذر منهجي، ونظري، فالنص المقروء هنا، مغاير في روحه، وفضائه، للنص الغربي. والنص نفسه، هو الذي يستدعي المنهج الملائم، حسب طبيعة العناصر، والمكونات المهيمنة عليه، فالمهيمن النصي، يستدعي المهيمن المنهجي»[1].

ويضيف "يوسف بكار" قائلا: « هذا الرعيل من النقاد ليسوا بدعا في حرصهم على الهوية الثقافية والأدبية والخصوصية النقدية. فالأنجليز...وصفوا النقد الفرنسي، لا سيما البنيوية، أنه نقد فرنسي. وفي أمريكا اشتكى عدد من الأكاديميين في الستينات والسبعينات، مما دعوه الاستعمار الذي تعرضت له الأقسام الانسانية في الجامعات الأمريكية»[2].

ولقد نادى الناقد "يوسف بكار"، "كعبد الملك مرتاض"، بالاستفادة من المنجز النقدي الغربي، وتطويعه للمنجز التراثي؛ حسب ما يتماشى مع خصوصيتنا الثقافية، دون إعادة إنتاج رديئة، أو استيراد وفقط، يقول:« لست ضد المرجعية الغربية لأنني من المنادين والآخذين بالتعددية النقدية المنطقية ما احتيج إليها وما يتماشى منها مع خصوصيتنا الأدبية وواقعنا الثقافي؛ وممن يرون أن لا نصوص نهائية في النقد، وأن خطابات رؤوس المناهج

[1]– يوسف بكار: في النقد الأدبي–جدليات ومرجعيات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص51–52.

[2]– المرجع نفسه، ص55.

والنظريات والمفاهيم النقدية الغربية ليست مطلقات مسلما بها، بل هي محرضات لحوار فكري معها نفيد منها ونخالفها من واقع ثقافتنا نحن لا ثقافتهم هم...إن هذا وحده...لهو السبيل الأمثل لأن نجعل من نقدنا العربي الحديث إنتاجا نقديا حقيقيا وليس إعادة إنتاج رديئة أو استيرادا ليس غير»[1].

وهذا الطرح الذي يدعو إليه الناقد من تلاقح الأفكار، والتفاعل الإيجابي مع الثقافات الأخرى، أمر بديهي في حضارتنا العربية، وما دار الحكمة التي أنشأها الرشيد عنا ببعيد.

ولقد دعا إلى تبني المنهج الشمولي في النقد، وطبقه في أعماله النقدية، ورفض التبعية، والمثاقفة القسرية، وأكد على أن التجديد، ينبغي أن ينبع من داخل ثقافتنا، وليس من ثقافة أمة أخرى، يقول:« ولقد قادني هذا إلى أن أكون في نقاد المنهج الشمولي الذي ينأى عن التوفيق والتلفيق، ولا يقتصر على المناهج التاريخانية وحدها، ولا على المناهج الشكلانية وحدها، بل يفيد منها جميعا وفقا للنصوص الأدبية ومكوناتها ومعطياتها...كما قادني إلى أن أكون في العصبة النقدية التي ترفض التبعية والمثاقفة القسرية المفروضة التي تأخذ ولا تعطي، وتنادي بالمثاقفة الطوعية المنطقية الواعية التي تأخذ وتعطي كما كان شأن الأسلاف في مثاقفتهم مع الآخر القديم اليوناني والهندي والفارسي»[2].

وبالمقابل فإن "يوسف بكار"، حث وأكد على التجديد، في النقد العربي، ولكن ينبغي أن يكون التجديد، إيجابيا، لا سلبيا. « بيد أن التجديد يجب أن ينبجس من داخلنا، فليس في إمكان أية أمة، أن تجدد ثقافتها، من داخل ثقافة أمة أخرى. يجب أن نتغلب على الانفصام الشديد، بين شخصيتنا، وثقافتنا، فلا نكون إما مغلقين، في حقبة تاريخية معينة نعيد...إنتاج أنفسنا باستمرار، وإما أن نرى الحداثة وما بعد الحداثة، ليست سوى "دي سوسير" و"رولان بارت" و"فوكو" و"دريدا" و"بول دي مان" مثلا»[3]. ومنه ندرك، أن ما يتخبط فيه نقدنا العربي الحديث، من مشكلات نقدية، كان نتيجة التقليد الأعمى، والإعجاب الشديد، والتلقف السريع،

[1]– يوسف بكار: في النقد الأدبي–جدليات ومرجعيات، مرجع سبق ذكره، ص56.

[2]– المرجع نفسه، ص57.

[3]– المرجع نفسه، ص57.

لما وفد إلينا من الغرب، دون تمحيص، ولا روية، وذلك لِتَرَسُّخ فكرة، أن ما توصلت إليه هذه الحضارة، في الحقول المعرفية المختلفة، لا يمكن أن يرقى إليه غيرهم، من جهة، ومن جهة أخرى، لاعتقاد من يقلدهم، أننا لا نستطيع، أن نضيف شيئا إلى ما توصلوا إليه، وذلك من الإجحاف طبعا، فعلى الأقل، إن كنا لا نستطيع الإضافة، فإننا نحاول، إعادة صياغة، منظومتنا النقدية، وإقامة نظريات نقدية عربية، وفق خصوصيتنا الثقافية، انطلاقا من تراثنا، وواقعنا الأدبي، بما يواكب العصر، وينافس ثقافة الآخر.

إن الخطورة على نقدنا العربي، تكمن في انبهار، بعض نقادنا، على الأقل، بما أنجزه النقد الغربي، والإعجاب به، غاية الإعجاب، والاعتقاد أنه بلغ درجة الكمال، وهذا السلوك المعرفي، يؤدي حسب "عبد الملك مرتاض" إلى الضحالة، والانحسار، والعقم والجمود الفكري، والاكتفاء بالاجترار، والتقليد لما هو مُعجَبٌ به، دون أن يضيف له شيئا يقول "مرتاض":« إننا نعتقد أن الخطورة الفكرية تكمن، ربما، في هذ الإعجاب الذي كثيرا ما لا يفضي إلا إلى الاجترار، وإلا إلى الضحالة والعقم؛ لأن المعجب بالشيء قصاراه أن يقلده، أو يحاكيه دون أن يفكر في أن يضيف إليه شيئا، أو يحور منه شيئا، وذلك بحكم اعتقاده أنه بلغ ذروة الكمال. ونحن نرى أنه أنّى لنا البدء في التفكير في نقد النقد الغربي...حقا، لا نريد أن يكون نقدا بأي ثمن، ومن أجل النقد فقط؛ فذلك شأن المحرومين والمتعصبين؛ ولكننا نحاول أن يكون ذلك بموضوعية علمية، وبتأسيس معرفي رصين...فإن استطعنا أن نأتي ذلك بالكفاءة العلمية المطلوبة، وبالقلق المعرفي المتحفّز؛ فإننا نوشك أن نكون بصدد تأسيس نظرية نقدية عربية تمسي كالنظريات النقدية الغربية التي اكتسحت نوادي الثقافة والأدب في العالم »[1].

وهكذا تبلغ الحيرة، والمحنة النقدية العربية، من ناقدنا مبلغها، وهو يريد لها نهضة علمية مؤسسة على النظر الصحيح، قائمة على التأمل الدقيق، والغربلة، والتمحيص بما يخدم ثقافتنا، وخصوصيتنا النقدية، والأدبية. أم يريد الفكر العربي أن يعيش عالة على الفكر

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص21.

العالمي، كما تعيش الحقول الأخرى، عالة عليه، يتساءل مرتاض؟ « وإذن، فأن يكون لنا نقاد يُلِمُّونَ بنظريات المدارس النقدية الغربية ويلوكون ألسنتهم بنظرياتها؛ فذلك شأن لا يكفي، وهو لا يعني إلا التبعية الفكرية، والضحالة العبقرية. وإذن أفلم يأن لنا أن نطمح إلى أن يكون لنا نقد نحن أيضا، كما كان ذلك لأجدادنا الأكرمين أحسن الله إليهم ؟ وإن حُقَّ لنا أن نطمح، فمتى يتحقق لنا ذلك؟ وهل سيتحقق...حقّا؟»[1].

وخلاصة هذا المبحث، أن "عبد الملك مرتاض"، ناقد ألمعي بامتياز، متمسك بالتراث، متعلق بمنجزه النقدي والابداعي، متشبع بثقافته، ومتشرب لمفاهيمه حتى النخاع، متفتح على الثقافة الغربية؛ بنظرياتها الحداثية، ومنجزتاها المعرفية، يدعو إلى استعمال الثقافة الغربية؛ استعمالا واعيا، آخذا في الحسبان، خصوصيتنا، وواقعنا الأدبي، مستغلا كل ذلك، من أجل قَوْمَةٍ نقدية، تعيد الاعتبار للتراث، وتؤسس لنظريات نقدية عربية، بعيدا عن فوضى الانبهار، بالمنجز النقدي الغربي، وتيه التقليد الأعمى، الذي ينظر بعين الكمال، لما عند الآخر، وبعين التنقص والازدراء، لما أسسه الأجداد، من مدارس نقدية وفكرية.

المبحث الثاني: المناهج النقدية السياقية والنسقية في أعمال عبد الملك مرتاض

تنافس النقاد فيما بينهم، تنافسا شديدا، في محاولة جادة لسبر أغوار النص الأدبي الإبداعي، وكشف خباياه، من خلال مقاربات عديدة متنوعة؛ منها السياقية كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي...الخ بحيث تركز هذه المناهج على ظروف إنتاج النص وما يحيط به من مؤثرات وكذا ما له علاقة بحياة الأديب، أما المقاربات النسقية، أو النصانية، من البنيوية إلى التفكيكية، فإنها تنظر إلى النص باعتباره بنية مغلقة، وتهمل المؤثرات الخارجية والسياقات المتعلقة بظروف إنتاجه.

قطع الناقد عبد الملك مرتاض، شوطا طويلا في مسيرته النقدية، متنقلا بين هذه المقاربات والمناهج، في محاولة منه للتأسيس لرؤية منهجية نقدية عربية، تراعي خصوصيات النص

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص22.

النقدي الأدبي العربي، فمر نقده كما يرى يوسف وغليسي بثلاثة مراحل: مرحلة الإقرار، مرحلة النفي، مرحلة الاضطراب[1].

حيث مارس من خلال هاته المراحل، النقد المعياري، كما طبق المناهج السياقية، في الأعمال الأدبية، ثم سرعان ما ترك المناهج السياقية، بعد ظهور النقد الجديد، أو ما يعرف بالمناهج النصانية، التي تركز على النص الأدبي وحده، كبنية مغلقة، وتعطي للقارئ أهمية باعتباره منتجا ثانيا للنص. وفيما يلي نتناول المناهج السياقية في أعمال عبد الملك مرتاض.

المطلب الأول: المناهج النقدية السياقية في أعمال عبد الملك مرتاض

تنقل عبد الملك مرتاض بين المناهج السياقية، محاولا تطبيق آلياتها، وإجراءاتها على الأعمال الأدبية، ولكن وفق النظرة والزاوية التي كان يريدها هو، لا كما تقول مسلمات هذه المناهج وأسسها، ولكن سرعان ما كان يتحول من منهج إلى آخر، بمجرد ظهور مقاربات أخرى، تعالج النص الأدبي وفق نظرة جديدة.

الفرع الأول: المنهج الانطباعي:

بدأ "عبد الملك مرتاض" مسيرته النقدية منذ نهاية الستينيات، ناقدا انطباعيا، كما يقول "**يوسف وغليسي**" وإن لم يصرح بذلك، من خلال كتابيه "القصة في الأدب العربي القديم"، و"نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" حيث كانا« حصادا مبكرا وسريعا لهذا الاستهلال، والحق أن الناقد لم يقل قط بقصده المنهجي إلى الانطباعية في هذين الكتابين...وإنما كان قصده؛ أن يقتحم "لجنة التأريخ للقصة في الأدب العربي القديم"، وقد أبدى استعدادا منهجيا لاقتحام الموضوع بأدوات النقد التاريخي...إلا أن هذا الاستعداد لم يدم طويلا بل سرعان ما انهار أمام الطاقات الانشائية(الانطباعية) الباهرة...وهو يخوض في تحليل النصوص...وهي صورة تطبيقية متقدمة لما انتهى إليه من أن النقد هو إبداع ثان»[2].

وقد تناول الباحث القصة حسب وجودها في الأدب العربي القديم من خلال ثلاثة أبواب:

---

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص97.

[2]– المرجع نفسه، ص33–34

أولا: القصة العاطفية(القصة الشعرية، القصة الرومانتيكية).

ثانيا: ألوان من القصص(أحاديث الجاحظ، أحاديث بن دريد، القصة الفكاهية، القصة الاجتماعية).

ثالثا: القصة الفلسفية(رسالة الغفران للمعري، قصة حي بن يقظان؛ لابن طفيل)[1].

والملاحظ في منهج الناقد مرتاض، وهو يعالج النصوص، أنه يقوم على «إثبات الشاهد النموذجي للشكل القصصي المراد معالجته، ثم يردفه بتحليل إنشائي مستفيض؛ كأن ينثره (إن كان شعرا)، نثره بأسلوبه الاستطرادي الخاص، أو ينشئ نصا موازيا له إن كان نثرا... وليس كل ذلك إلا صنيع الذوق الانطباعي الذي لا تقيده قيود، وبعد عملية التحليل التي لا تعدو أن تكون نثرا فنيا جميلا للنصوص، تأتي مرحلة الدراسة التي يسعى خلالها إلى القبض على ما أمكن من العناصر القصصية في تلك النصوص. تعتريها طائفة من الأحكام الانطباعية المطلقة»[2].

ومن هنا ندرك أن النقد الانطباعي، أو التأثري، يعتمد أساسا على ما يتركه النص من أثر في نفسية الناقد، تتولد عنه ردود أفعال ذاتية تقويمية، ترتكز على الذوق والملكة النقدية ولهذا فإن« النقد التأثري كما يراه بعض التأثريين، يعتمد أمورا ثلاثة : الصدق والتعبير عن المشاعر، والنظرة الخاصة للحياة، ويسمى منهجا تأثريا، لأن الناقد في تناوله وتقويمه للنص الأدبي يعتمد على ما يتركه في نفسه هذا النص من أثر معين، يدفعه إلى تدوين ردود أفعاله الذاتية»[3]. ومن هنا يمكننا تتبع ملامح الانطباعية عند عبد الملك مرتاض.

1- ملامح الانطباعية عند عبد الملك مرتاض

تطرق "عبد المالك مرتاض" في مؤلفه "القصة في الأدب العربي القديم"، إلى أشكال القصة، حيث أطلق بعض الأحكام الانطباعية، بخصوص النصوص الجاهلية؛ كما في القصة الشعرية، أو الشعر التمثيلي. ويذكر على سبيل المثال "امرئ القيس"، الذي كان

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص34-35.

[2]- المرجع نفسه، ص35.

[3]- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سبق ذكره، ص123-124.

بإمكانه أن يأتي بما لا يستطيعه غيره، لو أن طبيعة الشعر الجاهلي، كانت تستسيغ ذلك اللون في تلك الحقبة حيث يقول: « وإني أخال امرؤ القيس كان ينبغي أن يأتي بالعجب العجاب في الشعر التمثيلي، لو أن طبيعة الشعر في القرن السادس كانت تهضم ذلك اللون الأدبي الجميل»[1].

كما يذكر أنموذجا آخر في القصة الشعرية وهو "عمر بن أبي ربيعة" حيث يجيب مرتاض من يتساءل عن مصدر الروعة الشعرية عند الشاعر، فيقول: بأنها« تأتي من جوانب كثيرة: من هذه الأجراس المتلاحقة، ومن هذه القافية الرقيقة ومن هذا البحر الراقص»[2]، ومن خلال ما سبق نستنتج، بأن هذه الأحكام الانطباعية، تخضع لذوق الناقد، وتأثره بلغة الخيال الشعري، وأساليب النظم عند الشعراء.

ويذهب "مرتاض" بعيدا في أحكامه الانطباعية، مرخيا العنان لذوقه اللغوي، وخبرته بأساليب العربية، عندما يحكم على أحد أحاديث "ابن دريد" بقوله « أيُّ حديث أعذب وأسلس وأسهل من هذه القصة القصيرة ؟»[3].

ويمضي مرتاض في إطلاق أحكامه الانطباعية، بصورة متوثبة، لا تأل جهدا في شرح المجمل، وتفصيل ما يجب تفصيله، يُقدّر بذوقه كيف يشاء، وهو بذلك ينحو نحو كبار النقاد والشراح من قبل متبعا «مدرسة نقدية عتيقة هي مدرسة الشراح التي تمتد من المرزوقي إلى طه حسين، وتجد لنفسها صدى واسعا في المدارس التعليمية المعاصرة، وقد شهد مرتاض على نفسه بذلك في مرحلة لاحقة»[4].

وإذا تركنا كتابه(القصة في الأدب العربي القديم)، فإننا نلحظ تراجع الأحكام الانطباعية، حتى لا نكاد نجد منها إلا القليل في كتابه اللاحق(نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)؛ حيث وقف فيه على إحدى خطب "عبد الحميد بن باديس" قائلا «

[1]– عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968، ص60.

[2]– المرجع نفسه، ص61.

[3]– المرجع نفسه، ص165.

[4]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص37.

ونحن لم نجد في أدبنا العربي المعاصر إطلاقا خطبة أحر لهجة، ولا أجمل طريقة و لا أشرف غاية، ولا أبلغ تعبيرا، من هذه الخطبة»[1].

وهذا الكلام على إطلاقه فيه نظر إذ كيف يغفل الناقد خطب الشيخ البشير الإبراهيمي وقبله الأمير عبد القادر وغيرهم من أدباء الجزائر.

ورغم كل هذا، فإن الناقد "عبد الملك مرتاض"، لم يقف طويلا عند المنهج الانطباعي، ومضى إلى غيره؛ لأنه لم يعد يلبي تطلعاته المنهجية الجديدة، ولهذا ثار على النقاد الانطباعيين، وراح ينعتهم «بالكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترهات طورا ويطرونه بالمدح طورا، ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا آخر دون أن يلتفتوا أو يكادوا يلتفتون إلى النص»[2].

وهكذا يترك "عبد الملك مرتاض" الانطباعية متحولا إلى المنهج التاريخي، ليلجه من أوسع أبوابه. يقول "يوسف وغليسي": « والواقع أن الانطباعية لم تستغرق من "عبد الملك مرتاض" إلا حيزا نقديا محدودا قبل أن يهتدي إلى المنهج التاريخي الذي تزامن وانشغالاته الأكاديمية»[3]. وفيما يلي نتطرق إلى المنهج التاريخي عند الناقد عبد الملك مرتاض.

الفرع الثاني: المنهج التاريخي

إن المنهج التاريخي، كما يرى "عمار بن زايد"، في كتابه "النقد الأدبي الجزائري الحديث" منهج « يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير، متعقبا تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى أخر. رابطا الأحداث بالزمن، مقسما الأدب إلى عصور، واصفا كل أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلَّف واحد من مؤلفات الأديب. كما أنه يعنى بشخصية هذا الأخير، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية»[4].

وبالتالي فهو يرصد تطور الظواهر الأدبية عبر العصور، وبشخصية الأديب وما يحيط بها.

---

[1]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص37.

[2]– عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد"، مرجع سبق ذكره، ص11.

[3]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص37.

[4]– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سبق ذكره، ص123.

وبالنسبة للجزائر « فيمكن القول بأن النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها ابتداء من مطلع الستينيات من هذا القرن...وعلى وجه التحديد فإن سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التاريخي في النقد الجزائري، وهي السنة التي ظهر فيها كتاب "أبي القاسم سعد الله" عن الشاعر محمد العيد أل خليفة...تلتها رسائل ودراسات أخرى لأقطاب هذا المنهج كعبد الله الركيبي، وصالح خرفي، ومحمد ناصر، وعبد الملك مرتاض»[1]. وفيما يلي نتتبع المنهج التاريخي في أعمال مرتاض.

أولا- المنهج التاريخي في أعمال عبد الملك مرتاض

بالنسبة "لعبد الملك مرتاض" فقد كان كتابه "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"؛ الذي صدر في نهاية الستينات، بمثابة الإعلان الصريح عن المنهج التاريخي حيث يقول فيه « هذا البحث من أجل البحث عن الحقائق التاريخية بما فيها الأدب المنثور والصحافة والصراع الفكري بين الفرنسيين والجزائريين والمحاولات التي كتبت حول تاريخينا»[2].

ومن خلال هذا الكتاب" نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"، الذي حدده بالفترة الممتدة من 1925 إلى 1954، نجد بأن "مرتاض"، قد دخل النقد التاريخي من بابه الواسع، بحيث كانت هذه الفترة، البداية الفعلية للنهضة الأدبية. يقول: ففي« سنة خمس وعشرين من هذا القرن، أسس "ابن باديس" جريدة المنتقد...، أما إنهاء هذه الفترة من نهضتنا الأدبية، سنة أربع وخمسين...لأن ثورتنا العظيمة أذابت كل العبقريات والاتجاهات...فكانت هذه السنة تحولا عظيما»[3].

والملاحظ أن دخول "مرتاض" للنقد التاريخي، كان من خلال ما أسماه" المنهج الروائي" حيث يقول: " لقد كنت أكتب هذا الكتاب وكأنني أستمد من ماض بعيد، وأستقي من مصادر يسيطر عليها المجهول أكثر من المعلوم، ولذلك وجدتني مضطرا إلى اصطناع

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سبق ذكره، ص22.

[2]- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983، ص16.

[3]- المرجع نفسه، ص09.

المنهج الروائي في كثير من المواقف العلمية، قبل الإقدام على تقرير أي رأي أو إصدار حكم»[1].

ومما ينبغي التنبيه إليه في هذا المقام، أنه لا وجود للمنهج الروائي في النقد؛ اللهم إلا من باب التجوز فقط، وذلك لأن طبيعة الأدب الجزائري هي التي تطلبت الاعتماد على الرواية والاتصال الحي بمن لديهم الخبرة و« الحق أن الدراسات الجزائرية لا يزال من طبيعة منهج البحث فيها، التعويل على الرواية والاتصال الحي بالأشخاص الذين لهم اهتمامات أدبية وثقافية وتاريخية معروفة في الجزائر ممن امتد بهم العمر»[2]، وإذا ما غضضنا الطرف عن كل هذا، فقد كان « الكتاب تأريخا للنهضة الجزائرية في مستوياتها الفكرية والصحفية والأدبية والتاريخية. خلال الفترة الممتدة بين 1925و1954.بالتعويل على المصادر التاريخية(الشفوية والمكتوبة على السواء)»[3].

بعد ذلك ألف كتابا آخر هو "فن المقامات في الأدب العربي"؛ وهو رسالة جامعية تقدم بها إلى جامعة الجزائر سنة 1970 لنيل شهادة الماجستير، تناول فيه فن المقامة؛ من يوم ظهوره وتطوره، إلى تراجعه وانحساره، حيث بحث في الخصائص الفنية له وتطرق لمراحل تطوره عبر عصور تاريخ الأدب العربي؛ وفي هذا يقول "مرتاض" « هذا كتاب (فن المقامات في الأدب العربي) أقدمه إلى قراء العربية والباحثين في آدابها...يعالج فن المقامات بوجه عام من يوم بزوغه، إلى يوم أفوله، بالإضافة إلى البحث في خصائصه الفنية، والخوض فيما اعتوره من تطورات خلال عصور تاريخ الأدب العربي»[4].

وقد تم له كل ذلك «حيث بحث تطور فن المقامات في الأدب العربي على امتداد عشرة قرون كاملة. بتقصي كل ما تيسر له من نماذج...كما أثبت في هذه الدراسة العلاقة بين

---

[1]– عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر مرجع سبق ذكره، ص06.

[2]– المرجع نفسه، ص06.

[3]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص40.

[4]– ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ط2، 1988، ص3.

الأدب والتاريخ، واعتبر المقامة مصدرا غنيا بالمعرفة التاريخية والحضارية والاجتماعية والأدبية جميعا...والنص الأدبي المقامي هو وثيقة أصدق من الوثيقة التاريخية ذاتها...وفي آخر باب من البحث وقف على "الخصائص الفنية للمقامات"، حيث درسها دراسة فنية بلاغية بحتة، غير أن خلاصة هذا الباب إنما كانت في جوهرها تأكيدا صارما خفيا لجوهر النقد التاريخي»[1]. ثم أضاف الناقد كتابا ثالثا، أكد به المنهج التاريخي في أعماله تمثل في كتاب" فنون النثر الأدبي في الجزائر"؛ وهو رسالة دكتوراه نوقشت في جامعة السوربون سنة 1983، جسدت بكل وضوح، مرحلة ازدهار المنهج التاريخي لدى الناقد، وخاتمته في الوقت نفسه، تطرق الكتاب إلى مرحلة عسيرة من تاريخ الجزائر الأدبي(1931-1954)؛ فسنة 1931 «سنة تاريخية حاسمة جعلت وجود الاستعمار الفرنسي بالجزائر في قلق واضطراب»[2]. أما سنة 1954 فهي سنة قيام ثورة التحرير المباركة ولذلك فإن هذه الفترة(1931-1954) تعد « من الناحية الأدبية قمة للنهضة الثقافية في تاريخ وجود الاستعمار الفرنسي بالجزائر»[3].

والمتصفح لهذا الكتاب يجد أن الناقد قد قسمه إلى ثلاثة أبواب عريضة:

1-الباب الأول: الحياة العامة في الجزائر(السياسية، الاجتماعية، الثقافية والفكرية).

2-الباب الثاني: فنون النثر الأدبي في الجزائر(فن المقالة، الفن القصصي، القصة الطويلة، الفن المسرحي، حركة التأليف، الخطابة، المذكرات والسيرة الذاتية، الرسائل).

3-الباب الثالث: الخصائص الفنية للنثر الأدبي الحديث في الجزائر. وعلى هذا فهو دراسة عامة للنص النثري الجزائري...من ثلاث زوايا(سياقية، مضمونية، فنية)، تهيمن عليها روح تاريخية بينة [4]. غير أن هذا البسط التاريخي، للحياة العامة في الباب الأول، وكذا دراسة فنون النثر الأدبي في الجزائر، كل فن على حدى، في الباب الثاني، وتناول الخصائص

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص41.

[2]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983، ص03.

[3]- المرجع نفسه، ص03.

[4]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص43.

الفنية لتلك الفنون، في الباب الثالث، لا يخلو من آثار سلبية يمكن الإشارة إليها « ومن الآثار السلبية لهذا الإجراء المنهجي أن يرتكز البحث جله على نصوص بارزة محددة، من شأنها أن لا تعطي صورة استقرائية شافية تصدق على عامة المدونة...وهي إحدى الإفرازات السلبية للمنهج التاريخي الذي يتعامل مع النصوص على أنها "نسخ كربونية" لوثيقة تاريخية أصلية...وفي ذلك إعدام لخصوصية كل كاتب وكل نص للكاتب الواحد»[1].

ثانيا- التخلي عن المنهج التاريخي: لقد كان كتاب عبد "الملك مرتاض"، "فنون النثر الأدبي في الجزائر"، خاتمة عهده بالمنهج التاريخي، حيث تحول عنه، إلى مناهج أخرى، ظهرت فيما بعد؛ وهي المناهج النصانية، وتغير موقفه تماما من المنهج التاريخي، بحيث أصبح يطعن فيه، وفي آلياته الإجرائية، وكذا نظريات أصحابه، ومعتنقيه ك"تين" وثلاثيته المشهورة، البيئة، والزمان، والمؤثرات، وأصبح بذلك يرى أنه « لا بيئة، ولا زمان، ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون؛ وإنما هو نص مبدع نقرأه؛ فهو الذي يعنينا، وهو الذي يجب أن ندرسه وأن نحلله، بالوسائل العلمية أو الوسائل الأقرب إلى العلم» [2].

ومن هنا تحول الناقد إلى الاهتمام بالنص الأدبي بعيدا عن صاحبه، ولم يعد النقد أحكاما اعتباطية؛ بل أصبح علما قائما بذاته، له أصول، وقواعد تدرس النص الإبداعي وتقومه، وفي هذا الصدد يقول: « فلم يعد النقد أحكاما اعتباطية انطباعية...وإنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد؛ وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه، أو الشاعر الذي أبدعه؛ والانصباب على النص وحده والاحتكام إلى العلم وحده باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمته الابداعية بمجرد الانتهاء من العملية الابداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه أي على "شخصيته المبدعة" أي على "النص" الذي أبدعه لا لعلى "شخصه" الفيزيقي المكون من لحم ودم وعظام»[3].

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص44.

[2]- عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية-تحليل لمجموعة من الألغاز الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007، ص04-05.

[3]- المرجع نفسه، ص04.

وقد تكلم عن النقاد الذين ابتعدوا عن الموضوعية حسبه؛ لأنهم اهتموا بشخصية المبدع، بدل النص الذي أبدعه، ولهذا « يوشكون أن يعيثوا في الأرض فسادا في أمر هذا النقد فينتهي إلى ورطة لا يستطيع الخروج منها أبدا، فكفانا من هذه التقريظات والمجاملات، ثم كفانا من هذه التهجمات على أشخاص الأدباء، عوض الاشتغال بنصوصهم المتداولة»[1].

وهكذا ترك "عبد الملك مرتاض" المنهج التاريخي، بعد ردح من الزمن، متحولا إلى غيره من المناهج الاخرى؛ التي لا تخلو منها مؤلفاته الغزيرة، وفي كل مرة، كان يسارع إلى توظيف هذه المناهج، في تناول النصوص الابداعية العربية؛ التراثية منها، والحداثية. مراعيا الخصوصية التي تتمتع بها، محاولا تطويع هذه المناهج، وفق رؤية تخدم النص لا تهدمه.

الفرع الثالث: المنهج الاجتماعي عند مرتاض

المنهج الاجتماعي؛ هو المنهج الذي كان حضوره ضئيلا في أعمال، وكتابات الناقد "عبد الملك مرتاض"، وقد وُجد من الناحية النظرية في كتابه" نظرية النقد"، أما من الناحية التطبيقية، فقد ظهر في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة"؛ في الفصل الأول منه.

ففي كتابه "نظرية النقد"، خصص فصلا كاملا، للحديث عن المنهج الاجتماعي، تحت عنوان" النقد الاجتماعي في ضوء النزعة الماركسية"، حيث تفرع عن هذا العنوان عناوين فرعية هي: "المدرسة النقدية الماركسية أصولها وفلسفتها"، "النقد الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب"، بين سوسيولوجية الأدب والسوسيولوجية الأدبية"، وسنتطرق إلى ذلك فيما يلي:

أولا: النقد الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب

يشير "مرتاض"، إلى أن العلاقة بين الفن والأدب بدأت « تتكون في القرن التاسع عشر، ولكنها ازدادت تطورا...خلال القرن العشرين...وهما القرنان اللذان تطورت فيهما العلوم الاجتماعية...انطلاقا من الرومنسية الشعبوية (Romantisme populiste)، التي أسسها الكاتب الألماني هردر(johann Gottfried,1744-1803)، إلى المدرسة الواقعية

[1]- عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في "اللاز"- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص4.

التي أسسها الروسي بييلنسكي(N.Bielinski,1811-1848)، ومرورا بالسيدة دو ستايل(Madame de Stael,1766-1817)، ووضعانية...فكتور كوزان(Victor Cousin,1792-1867)، مؤسس النزعة الروحانية الانتقائية، وانتهاء إلى تين(Hippolyte Taine,1828-1893)، وهو مؤسس النزعة النقدية العنصرية»[1]. كما يؤكد "عبد الملك مرتاض"، أنه أثناء نشأة وتطور العلوم الاجتماعية، كان الصراع قائما، بين أصحاب النزعة الليبرالية، التي تجعل السيادة للفرد، وبين أصحاب النزعة الاجتماعية، التي ترى وجوب سيادة الجماعة؛ خوفا من تمزق الروابط الاجتماعية، وقد تولد عن هذا الصراع، بين هاتين النزعتين أمور انعكست على النقد الأدبي[2].

هذه الأمور التي انعكست على النقد الأدبي، فتحت الباب أمام عدة تساؤلات يضيف "مرتاض" منها « إذا كتب الأديب أدبا فهل يكون، هذا الأديب، حقا، ممثلا لنفسه، مستقلا بذاته...أم أنه يكون مجرد ملتقط لما يجري فيه، ومتتبع لما يُلمّ عليه من خطوب، ومترجم لما يحتدم بين طبقاته الاجتماعية...وإذن فهل الكاتب، حين يكتب، يفتقر بالضرورة إلى مرجعية اجتماعية يستمد منها إلهامه، ويصب فيها إبداعه؟ ومن ثمة فهل المرجعية الاجتماعية ضرورية لقيام أدب من الآداب؟»[3]، يجيب الناقد "مرتاض" عن تلك التساؤلات بأن علم الاجتماع «ألفى سبيله إلى الأدب عن طريق الجمهور الذي هو جزء من الطبقات الاجتماعية التي تشكل حقلا من حقول وظائفه...لكن إصرار علماء الاجتماع على الخوض في كل شيء في الحياة...أفضى إلى كلفهم بالظاهرة الأدبية تحت وطأة النزعة التاريخية الاجتماعية التي كانت تعتقد بتأثير المجتمع في الكتابة الأدبية. وبتأثر الأدب تأثرا شديدا بما يضطرب فيه من أحداث وخطوب»[4].

ثانيا: سوسيولوجية الأدب والسوسيولوجية الأدبية

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص111-112.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص112.

[3]- المرجع نفسه، ص113.

[4]- المرجع نفسه، ص113-115.

يتطرق الناقد "عبد الملك مرتاض"، في هذا الصدد، إلى الفرق بين سوسيولوجية الأدب؛ التي تعد جزءا لا يتجزأ، من علم الاجتماع نفسه، وهي من أجل ذلك، تجتهد في تطبيق مناهج علم الاجتماع...على حين أن السوسيولوجية الأدبية، ينظر إليها على أنها، مناهج لعلوم الأدب، كالمنهج النقدي، الذي ينحو نحو النص...ثم جاءت الشكلانية الروسية، فأعنتت نفسها، من أجل إخراج الأدب، من الدائرة المغلقة، التي كان يقبع فيها، على أن الماركسية، جاءت إلى مذهب "تين"؛ الذي كان ينهض على عد الإبداع الأدبي، مجرد نتاج لوسط اجتماعي، أو ترجمة مباشرة، للواقع الاجتماعي[1]، والحقيقة أن المدرسة الاجتماعية، أغنت النقد الأدبي، خصوصا بعد ظهور المدارس، المناهضة لاجتماعية الأدب. والحق أن الناس خاضوا في قضية النقد الاجتماعي، أو الماركسي، أو النقد السياسي الإيديولوجي، الذي يرى أصحابه، أن الأدب ابن بيئته، ولا يعدو كونه صورة، من صور التاريخ الاجتماعي للشعب الذي يتحدث عنه...إذ لا يتصور لأديب، أن ينشئ عمله الأدبي من عدم، ولكن إنما يكتبه تحت تأثير المجتمع...والذين يتعلقون بالنقد الاجتماعي، يرونه هو الأمثل لتناول النصوص الأدبية؛ لأن الكتابة الأدبية في حقيقتها، هي امتداد للمجتمع الذي تُكتب عنه وتُكتب فيه[2].

لقد ظهر المنهج الاجتماعي، أول ما ظهر، في كتابات "عبد الملك مرتاض"؛ بصورة باهتة، من خلال كتابه "فنون النثر في الجزائر"، والذي تطرق فيه، إلى القضايا الاجتماعية في القصة الجزائرية القديمة، وكذا في فن المقامات، وبعض أعماله الروائية؛ كرواية "الخنازير"، كما تطرق الى المنهج الاجتماعي، في كتابه" القصة الجزائرية المعاصرة".

من الكتب التي تطرق فيها الناقد "عبد الملك مرتاض" إلى المنهج الاجتماعي نجد مصنفه "القصة الجزائرية المعاصرة" والذي يحوي مئتين وواحد وأربعين صفحة، يظهر فيه هذا المنهج من خلال الفصل الأول منه، والذي عنونه بـ"المضمون الاجتماعي في القصة

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص 125–127.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص128–132.

الجزائرية المعاصرة". وقد أشار الكاتب إلى ذلك، في مقدمة الكتاب، وأنه الغرض من تأليفه عندما يقول: « ومن حق القارئ الكريم أن يعرف أن أصل هذه الدراسة كان فصلا واحدا، هو الأول من القسم الأول وهو "المضمون الاجتماعي في القصة الجزائرية"»[1].

ولقد أكد على مسألة الاتجاه الاجتماعي، قبل ذلك أيضا، في بداية المقدمة، عندما تكلم عن الاستقلال والحرية، التي نالها الشعب الجزائري، وسارع بعدها الكتاب والأدباء، للحديث عن الثورة ومآثرها، من خلال القصة القصيرة، التي عاصرت الأزمان، وكانت لصيقة بالجانب الاجتماعي، وما له علاقة بيوميات الشعب، المكافح في سبيل نيل الحرية، وكسر قيود الاحتلال الغاشم« فظهر فريق من كتاب "القصة القصيرة"؛ المعاصرة الزمان، العالية التقنيات، المشرئبة إلى الالتصاق بالواقع الاجتماعي الأكثر يومية»[2].

ويمكن الإشارة إلى المجموعة القصصية التي اختارها الناقد في الفصل الأول من الكتاب والتي تحمل مضمونا اجتماعيا وتتمثل في :

1-الكاتب وقصص أخرى لابن هدوقة.

2-الأشعة السبعة، له أيضا.

3-القرار للحبيب السايح.

4-الصعود نحو الأسفل.

5-الأضواء والفئران لمصطفى الفاسي.

6-الصداع لأحمد منور[3]

وقد درس "مرتاض" في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة"، هذه المجموعة من القصص الجزائرية، والتي تحمل في مضمونها بعدا اجتماعيا، وقسمها إلى ستة مجموعات، حسب موضوعها ومضمونها، ويؤكد الناقد أن هذه القصص لها علاقة بالجانب الاجتماعي عندما يقول:« ألفينا مضمونها ينصب أساسا على النواحي الاجتماعية. فمن هذا الجانب لم نكن

[1]- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

مخطئين، فيما أقدر، حين انطلقنا من مبدأ العناية بالمناحي الاجتماعية عبر مضمون هذه الآثار القصصية المعاصرة »[1].

ويؤكد الناقد، أن المتأمل في هذه المجموعة القصصية، لا يحتاج إلى جهد كبير، ليدرك سيطرة الجانب الاجتماعي، في هذه المجموعة، كما يشير إلى الأداة الإجرائية؛ التي اعتمدها، ليجلي بوضوح، وجود المضمون الاجتماعي، وتفاوته أيضا، من قصة إلى أخرى، ومن قاص إلى آخر، هذه الأداة، هي الإحصاء، وهو بذلك، ينحو بالنقد نحو الدقة و العلمية، أكثر فأكثر. ويؤكد "عبد الملك مرتاض"، أن الجانب الاجتماعي في هذه القصص، قد شكل « نسبة 58.18%، وتتفاوت نسب النزعة الاجتماعية، في التناول بين الكتاب، حيث نجدها، عند "أحمد منور" في مجموعة" الصداع" تصل إلى81.81%؛ أي تسع قصص من بين الإحدى عشرة تتناول موضوعات اجتماعية، بينما عند "مصطفى الفاسي" في مجموعة "الأضواء والفئران" تصل إلى 72.72%؛ أي ثماني قصص من بين الإحدى عشرة تعالج قضايا اجتماعية، وتصل عند "الحبيب السايح"، في مجموعة "القرار"، إلى 70%، أي سبع قصص من بين العشر، بينما عند "عبد الحميد بن هدوقة" لا تتجاوز40% بسبب غلبة الجانب الوطني عنده على الجانب الاجتماعي»[2].

وسبب غلبة المضمون الوطني، عند بعض الكتاب؛ كـ"عبد الحميد بن هدوقة"، يرجع إلى عامل الزمان، والظروف التي عاشها الكاتب إبان الثورة، وما شاهده من جرائم الاستعمار، في حق الشعب الجزائري، ولذا طغى عنده الجانب الوطني؛ الذي كان يعبر بصدق، عن تضامنه مع أبناء وطنه، ولعلنا نشير هنا، إلى المحور الذي تلتقي فيه، هذه المجموعات القصصية؛ ألا وهو محور: الفقر، والهجرة، والأرض، والمسكن، وهي قضايا، تترجم ما يعيشه الفرد الجزائري، من أوضاع اجتماعية صعبة، منذ القدم، إلى يومنا هذا، ولا غرابة في أن يتضامن الكاتب، ويتفاعل مع مجتمعه، الذي يعيش فيه، ويشارك همومه، وآماله وآلامه.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص16

المطلب الثاني: المناهج النقدية النسقية في أعمال عبد الملك مرتاض

اتجه النقد الجزائري، في مرحلة الثمانينيات، نحو المناهج النسقية، أو النصية، خصوصا، بعد صدور كتاب "عبد الملك مرتاض، "النص الأدبي من أين ؟وإلى أين؟"، وبذلك بدأ النقد، عهدا جديدا، ومرحلة أخرى؛ تعتمد على النص باعتباره بنية مغلقة، وتهمل كل ما يحيط به؛ من ظروف إنتاجه، كالبيئة، والزمان، والمكان، وكذا صاحب النص، استجابة لما تتطلبه الحداثة النقدية، وعزوفا عن المناهج التقليدية، الاعتباطية، وفي هذا الاتجاه، نجد الناقد "عبد الملك مرتاض"، يتحول أيضا، من المناهج السياقية، بعد توظيفها، ردحا من الزمن، في مقاربة النصوص، إلى المناهج النصية التي وجد فيها ضالته المنشودة.

الفرع الأول: المنهج البنيوي والأسلوبي

أولا: موقف عبد الملك مرتاض من المناهج النقدية النسقية

مع ظهور المناهج الجديدة، أو النسقية؛ التي تركز على النص وحده، دون سواه، أدرك النقاد، قصور المناهج التقليدية، في مقاربة النصوص، فسارعوا إلى التحول عنها، ونبذها، بل رميها بالعقم والجمود، على غرار، ما فعل الناقد "عبد الملك مرتاض"، عندما راح يعدد سلبيات المناهج التقليدية، ويبين ما فيها من قصور، على حد قوله: « ولكن ما لا ينبغي أن نختلف فيه أن المناهج التقليدية بقصورها وانطباعيتها وفجاجتها وأفقيتها. لا تستطيع أبدا وما ينبغي لها، أن ترقى إلى مستوى النص الأدبي من أمره المعقد المعتاص شيئا ذا بال، فلنكن ما نشاء، ومن نشاء، في منهجنا، ولكن لا نكون فقط تقليديين»[1]، والملاحظ هنا أن الناقد، يُعرض جملة وتفصيلا، عن المناهج التقليدية؛ لأنها لا تستطيع تشريح النص، كالمناهج الحداثية، باعتبارها تقف عند جمالية النص، وجدلية الشكل، والمضمون، وتلك آليات تجاوزتها الحداثة النقدية.

ويذهب الناقد "مرتاض" بعيدا، في نقمته على المناهج التقليدية، عندما يهاجم من بقي على

[1]– عبد الملك مرتاض، أ– ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1992، ص18–19.

ولائه المنهجي لها، من النقاد، هجوما عنيفا، لا هوادة فيه، واصفا إياهم، بعدم الاستحياء؛ لأنهم تجرأوا، ودعوا إلى تبني هذه المناهج التقليدية، في الجامعة الجزائرية، يقول:« ولنقرر بدون تردد بأن هذه المشكلة لا تبرح قائمة بحيث ألفينا بعض النقاد الجزائريين لا يستحي من الباطل أن يدعو جهارا إلى تَبنّي، في جامعتنا اليوم، وفي أواخر القرن العشرين، بعض المناهج التي كانت سائدة في أوربا منذ قرن أو أكثر من قرن، ولم يعد اليوم أحد من النقاد الحقيقيين يتقبلها في أي شكل من أشكالها»[1]. وبالتالي فهو ينكر فكرة العودة إلى الوراء؛ لهاته المناهج البالية، التي أكل عليها الدهر وشرب، لأنها تعيق التطور الثقافي المعرفي، وتعرقل الفكر النقدي المتجدد، في الوقت نفسه، فيما العالم الغربي قد أوجد مناهج جديدة، تواكب حركية الابداع، وتقارب النصوص، بآليات إجرائية جديدة، ومتنوعة، غاية في التعقيد والصعوبة، بهدف تأسيس مناهج جديدة، تبعدهم عن الرتابة والجمود.

ثانيا: أسباب تبني عبد الملك مرتاض للمناهج النسقية

إن المتتبع لمسار النقاد العرب، في تعاملهم، مع المناهج التقليدية، والحداثية، نجدهم فريقين؛ فريق ارتمى في أحضان المناهج الحداثية، وكأنها مسلمات، بعيدة عن الزلل، والنقصان، وفريق آخر، رفضها جملة، وتفصيلا، وبقي متمسكا بكل ما هو عتيق، من هذه المناهج التقليدية، التراثية، وغيرها. وبين هذا، وذاك، نجد ناقدنا "عبد الملك مرتاض"، قد اتخذ لنفسه، منهجا وسطا، يستقي، من التراث، ومن المناهج السابقة تارة، وينفتح على المناهج الحداثية، تارة أخرى يدرس، ما فيها، ولكن بفكر عربي، وليس بفكر منظريها الأصيل، محاولا تطويعها، بنظرة عربية خالصة، وبآليات، تخدم النص العربي، لا تهدمه، وتساير كل ما هو جديد، استجابة لمتطلبات الحداثة « وانطلاقا من معطيات الحداثة فإنه آن لنا أن نراجع مناهجنا. كما نراجع أنفسنا من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كيما نعامله معاملة حديثة. ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي»[2].

---

[1]– عبد الملك مرتاض، أ– ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، مرجع سبق ذكره، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص10.

وسبب تبني "مرتاض" لهذه النظرة الجديدة هو تحول النقد من الأحكام الاعتباطية الساذجة؛ التي تخضع للذوق، والانطباع، إلى العلمية؛ خصوصا بعد ظهور المناهج النسقية، حيث أصبح النقد؛ علما قائما بذاته، له قواعد وأصول، وبالتالي « لم يعد النقد أحكاما اعتباطية انطباعية، ولا ذرابة لفظية. تقوم على سرد مصطلحات جاهزة، وتقليب جمل محفوظة...وإنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد، وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه أو الشاعر الذي أبدعه »[1]، أي دراسة النص وحده، فالكاتب، تنتهي وظيفته الإبداعية، بمجرد الانتهاء من عمله الإبداعي، الذي ينصب عليه الاهتمام وحده دون منتجه.

إن المتتبع للكتب النقدية، التي تناولت المناهج النقدية النصانية، ليجد بينها، تضاربا كبيرا، واختلافا واضحا، من ناقد لآخر؛ وذلك راجع لشدة غموض مفاهيمها، واختلاف الترجمة، لمصطلحاتها، بين النقاد، وكذا النظرة الخاصة، بكل ناقد، لهاته المناهج حسب الفهم، والرؤية، وفي هذا الخضم، نحاول استكشاف المناهج النقدية الجديدة مع الناقد "عبد الملك مرتاض".

ثالثا: ملامح المنهج البنيوي والأسلوبي في أعمال مرتاض

لا يختلف النقاد والدارسون، للخطاب النقدي الجزائري، في أن "عبد الملك مرتاض"، كان السبّاق، إلى إدخال المناهج النقدية الغربية الجديدة، في النقد الجزائري، لكنهم بالطبع مختلفون، في أي من أعماله، كانت فاتحة ذلك؟، ويستغرب "يوسف وغليسي" « أن ينحصر الخلاف بين كتابه "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟"، ودراسته "الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث"...وإذا كان مرتاض نفسه يقول في إحدى محاوراته المتأخرة، انزلقت إلى المنهج الحديث من خلال تعاملي مع النص الشعبي، فكان أول عمل تجريبي قمت به في التعامل مع النص هو كتابي" الأمثال الشعبية الجزائرية"، ثم "الألغاز الشعبية الجزائرية"[2]،

[1]– عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص07.

[2]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص48.

فإننا لا نأبه بهذا التصريح، يضيف "وغليسي"؛ لاختلاف تاريخ كتابة مقدمتي الكتابين، وإن صدرا في سنة واحدة « ذلك بأن الكتابين المشار إليهما، وإن ظهرا في سنة واحدة"1982". فإن مقدمة الأول منهما مؤرخة في "1980/05/21"، أما مقدمة ثانيهما فمؤرخة في 1979/06/12، وعلى هذا يكون كتاب" الألغاز الشعبية الجزائرية" فاتحة عهد مرتاض "ومعه الخطاب النقدي الجزائري عامة" بالمناهج الجديدة »[1].

وإذا اعتمدنا، تاريخ الصدور، لنؤرخ لهذه المرحلة « فإن المسألة –حينئذ– ستحسم لصالح" الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث" التي صدرت في مجلة "الآداب" ببيروت سنة 1981...أما" النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ فقد صدر سنة 1983»[2].

ومما ينبغي الإشارة إليه، في هذا المقام، نظرة الناقد "عبد الملك مرتاض"، إلى البنيوية، حيث يعتبرها« مجموعة من النظريات التي تؤثر، في العلوم الاجتماعية والانسانية، ودراسة البنيات وتحليلها»[3]. بمعنى أنها تقوم على دراسة النصوص وحدها كبنية مغلقة بعيدا عن أصحابها وكذا السياقات الخارجية المحيطة لها وظروف إنتاجها.

وقد ازدهرت في القرن العشرين يضيف الناقد "مرتاض" وظهرت أعمال كبرى، في هذه المرحلة « ولعل أكبر الأعمال البنوية في المجال النقدي هي تلك التي كتبها "رولان بارط" و"ميشال فوكو". وتعد البنوية قطيعة مع التقاليد الموروثة عن الفيلسوف الألماني "كانت". وأهم ما تقوم عليه البنوية من الأسس الكبرى لفلسفتها أنها تتعامل مع اللغة والخطاب وترفض الإنسان»[4]. وبالتالي فهي تتعامل مع النصوص، بعيدا عن سياقاتها، وكذا أصحابها ولهذا فهي « ترفض التاريخ الذي يقوم على مفهوم الزمن الذي لا تقبل به هي»[5].

1- بدايات عبد الملك مرتاض مع المناهج النسقية

[1]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص48.

[2]– المرجع نفسه، ص48.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص192.

[4]– المرجع نفسه، ص192.

[5]– المرجع نفسه، ص193.

وإذا ما رجعنا، إلى بدايات مرتاض، مع المناهج الجديدة، فقد مر بمرحلتين : الأولى، كان يتردد فيها، بين التأسيس، لنموذج منهجي جديد، والحرص على عدم التفريط، في الرواسب المنهجية التقليدية. ثم تأتي مرحلة أخرى، تجاوز فيها، كل الحواجز السابقة، وظهرت ملامح المناهج الجديدة بوضوح؛ فبعد أن كان، يزاوج بين البنيوية، والأسلوبية، ظهرت عنده، السيميائية، والتفكيكية[1].

ويمكن أن نسمي المرحلة الأولى" مرحلة التأسيس والتجريب"، بينما المرحلة الثانية" مرحلة التخطي والتجاوز".

أ- مرحلة التأسيس والتجريب

أصدر فيها "مرتاض"، العديد من المؤلفات؛ مرتبة حسب تاريخ صدورها ويمكن التمثيل لهذه المرحلة بالنماذج التالية مرتبة حسب تاريخ صدورها:

- الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث 1981.
- الألغاز الشعبية الجزائرية 1982.
- الأمثال الشعبية الجزائرية 1982.
- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ 1983.
- بنية الخطاب الشعري 1986.
- عناصر التراث الشعبي في "اللاز" 1987.
- في الأمثال الزراعية 1987.
- الميثولوجيا عند العرب 1989.
- القصة الجزائرية المعاصرة 1990 [2].

وكملاحظة أولية فإن إنتاج الناقد متنوع وثري حيث توزع على النقد العربي عامة والأدب الجزائري على وجه الخصوص، وتلتقي غالبية هذه المؤلفات، في أنها تتخذ من النـــــص

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، بتصرف، ص 49.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص49-50.

الشعبي، مدارا تحليليا، وباعتبار النص الشعبي مجهول المؤلف؛ فذلك مما يسهل، تطبيق المناهج الحداثية عليه، لأنها تستبعد صاحب النص، أثناء الدراسة والتحليل[1].

وفي إطار المقاربات النقدية النصانية الحديثة، لجأ مرتاض، إلى تطبيق البنيوية، في أعماله، ودراساته، للمتون، الأدبية المتنوعة، وكان ذلك بمثابة التأسيس، للنقد البنيوي في الجزائر، ونجده يشير إلى استعمال المنهج البنيوي، أو على الأقل عناصر من أصوله في كتابه " **الألغاز الشعبية الجزائرية**"؛ خصوصا في الفصل الثاني منه، أين تعرض لدراسة نصوص الألغاز لغة وأسلوبا؛ فاللغة أصوات، وبها يتحدد المعنى والدلالة، والأسلوب عبارة عن ألفاظ؛ وهي الهيكلة، التي تدخل في بناء الأسلوب. وقد توقف عند المستوى الصوتي في أسلوب الألغاز، والمستوى البنيوي، في دراسة البنية المسيطرة، على هذا الأسلوب[2].

ودائما في نفس الخضم، يطرح "مرتاض"، كتابه "**الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث**"، (1920-1954)، وهي دراسة، بنيوية شكلانية، تنطلق من الدال، لتصل إلى المدلول، تتبع فيها جوانب الصوت، والعنوان، والصورة، والمعجم الفني، باستخدام الإحصاء، بغية الحصر، والوصول إلى الدقة العلمية المطلوبة، من خلال دراسة ثلاث وخمسين قصيدة، مستخدما...الأسلوبية الحديثة، مستندا إلى بعض المعطيات التاريخية[3].

وبالنسبة لكتابه، "**الألغاز الشعبية الجزائرية**"، فقد اعتمد فيه على الألسنية البنيوية، كما صرح بذلك في مقدمة الكتاب، والمتأمل في هذه الدراسة، يجد أن استعمال المنهج البنيوي، كان في القسم الثاني منها فقط، أما القسم الأول فقد كان يخضع للمنهج التقليدي، وهي نظرة منهجية تجزيئية، زاوج فيها بين البنيوية الأسلوبية، وبين المصطلحين؛ البلاغي العربي، والألسني الغربي، والجدير بالذكر، أن "مرتاض" كان يفصل بين الشكل والمضمون، موليا الأهمية الكبرى، لجانب الشكل، على المضمون، وهو ما يأباه المنهج البنيوي[4].

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص50 بتصرف.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص08.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص55.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص51-52.

أما فيما يخص "**الأمثال الشعبية الجزائرية**"، فقد عالجها بمقاربة بنيوية ألسنية، تطرق فيها إلى مضمون الأمثال، وحيزها، وزمانها، وكذلك لغتها، وأسلوبها، كما تناول بالتحليل المستوى اللغوي والأسلوبي، وتعرض للحديث عن الأسلوبية كطرح نقدي جديد [1].

وبالنسبة لكتابه "**الأمثال الزراعية الجزائرية**"، فقد قدم رؤية بنيوية ألسنية، لسبعة وعشرين مثلا شعبيا زراعيا جزائريا، تعرض فيها للخصائص البنيوية والصوتية للأمثال في الفصل الأخير من الدراسة، أما باقي الفصول فلم تتجاوز الدراسة جانب المضمون، والحيز، والزمن، ونفس الأمر نجده في كتابه "عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ففي القسم الأول من الكتاب، اعتنى بمضمون التراث الشعبي، وفق مقاربة تقليدية، فيما اعتنى في القسم الثاني، بدراسة الجانب الفني، المتعلق بالشخصيات، الحيز، الزمان، البنية، والإيقاع. وهذا القسم، هو الذي نلمح فيه معالم النقد البنيوي الجديد، والجدير بالذكر، أننا لا نكاد نعثر على الرؤية الحداثية التجديدية في هذه الدراسة، خصوصا في القسم الأول منها؛ حيث نجد المضمون التقليدي، ممتزجا بالاجتماعي، والتاريخي، والنظرة النقدية التجزيئية ذاتها أيضا[2].

وتتكرر هذه المقاربة المنهجية، في كتابه "الميثولوجيا عند العرب"، وهي دراسة لمجموعة من الأساطير، والمعتقدات القديمة، في التراث العربي، وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول؛ يتعلق بماهية الأسطورة، ووظيفتها، والقسم الثاني؛ يختص ببعض الجوانب الفنية، كالحدث، والزمان، والشخصية الأسطورية، وحيزها، وخصائص الخطاب، وهذا هو جوهر الدراسة الالسنية، أما القسم الأخير؛ فيخص التثبت من بعض النصوص الأسطورية[3].

ووفق نفس المقاربة عالج "القصة الجزائرية المعاصرة"، خصوصا في القسم الثانـــــي،

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية الجزائرية–دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1987، ص211.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص53.

[3]– ينظر: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب–دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر–تونس، د ط، 1989، ص135.

والثالث من الكتاب؛ فيما يتعلق، بالمضمون، والشخصية، والحيز، ثم المعجم الفني، حيث «تبرز فعالية المناهج الألسنية الجديدة في القسمين الثاني والثالث، المتعلقين بدراسة الشخصية، والحيز، والمعجم الفني، إلا أنه يعود ليناهض جوهر هذه المناهج- من جهة ثانية- حيث يعرض لبعض "الهنات الألسنية" لدى بعض الكتاب، بما ينافي وصفية المناهج النصية»[1].

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا الشأن، أن النماذج السابقة، قد وقعت في تجزؤ المنهج، بتجزؤ النص، إلى شكل، ومضمون، والتركيز على جانب الشكل، دون المضمون. فإن النماذج اللاحقة، قد توصلت إلى توحيد الدال والمدلول، وتجاوز هذا الخلل المنهجي[2].

أما كتابه "**النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**" فهو خلاصة منهجية واعية، تنظيرا وتطبيقا، تؤسس للجديد العصري، من منظور ألسني مهيمن، والكتاب قسمان: قسم يتناول تقنيات النص الأدبي، وقسم تطبيقي، يحاول تجريب إمكانات المنهج الجديد، على نص نثري قديم، "لأبي حيان التوحيدي"، وقبل أن يمضي إلى البديل التطبيقي الذي دعا إليه، بعد أن قدح في المناهج التقليدية، نجده يرسم جملة من الفرضيات المنهجية على مستوى الممارسة كاستحالة وضع قواعد ثابتة تضبط دراسة النص الأدبي، واعتماد نص واحد من طرف الدارسين، لا يؤدي بالضرورة إلى نتيجة واحدة، رغم اعتماد إطار منهجي واحد، والنص هو من يفرض المنهج على دارسه، كما أن النقد الواحد للنص الأدبي، لا يستطيع الكشف عن كل مكنوناته، وبإمكان الدارس أن يعالج النص الواحد، بأكثر من معالجتين، والنص متجدد، بتجدد القراءة[3].

وفي ضوء هذه الفرضيات، شق مرتاض طريقه إلى نص، "لأبي حيان التوحيدي" لكنه بمنهج متردد، فمرة ينعته بالجديد، ولكنه ليس بنيويا خالصا، ومرة ينعته بأنه بنيوي ألسني، وعلى كل، فقد خص مرتاض هذا النص، بدراسة مطولة، سماها "تشريحا"، تقوم على فحص

[1]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص54.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص54.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص58.

بنية النص، في المستوى الإفرادي، والتركيبي، وكذا فحص مجمل الظواهر البنيوية الأخرى، كالزمان، والحيز، والصورة، والتركيبات الصوتية، مستعينا في كل ذلك بالإحصاء، كوسيلة إجرائية، تعززها ثقافة ألسنية، تلج أغوار النص، من خلال دراسة مستوياته الأسلوبية، وهكذا يتراوح منهج دراسة النص، بين البنيوية، والأسلوبية، من زاوية ألسنية، يترادف فيها المصطلح الألسني والنحوي، وتتلاقح فيها، الثقافة التراثية، والحداثية، فلم يكن الناقد "مرتاض" بنيويا بالمفهوم البنيوي الخالص، كما لم يكن أسلوبيا بالمفهوم الأسلوبي، بل كان حرا طليقا، استطاع أن يتمثل تاريخ النقد العربي، قديمه وحديثه، إلى جانب استخدام أساليب النقد الغربي الحديث، برؤية صادقة، توظفه توظيفا عربيا، يخدم ثقافتنا العربية التائهة، بين القديم والجديد، والأصيل والوافد[1].

وعلى الرغم من أن "مرتاض"، استخدم البنيوية التكوينية، إلا أنه عدل عنها إلى البنيوية الشكلية، التي استدعت حضورها طبيعة النصوص التي تناولها بالدراسة « وهو أمر ينطبق إلى حد بعيد على نص "زقاق المدق"، يلائمها منهج البنيوية التكوينية إلا أننا نرى بأن هذا المنهج المهجن لا يبرح، لدى التطبيق، غير دقيق المعالم. وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص، وبناه، حيث إنه إذا جنح للبنوية تتنازعه الاجتماعية، وإذا انزلق إلى الاجتماعية تنازعته البنوية فيضيع بينهما ضياعا بعيدا»[2].

ولهذا نجد "مرتاض"، قد أضاف إلى البنوية، تيارات نقدية، حداثية، متجانسة معها؛ كالسيميولوجيا، واللسانيات، وتجعلها قادرة على تحليل النصوص، وفق نظرة تكاملية توافقية، وقد أكد "مرتاض" أن البنيوية التكوينية، ليست خيارا منهجيا ثابتا في دراسته، وبالتالي فإنه لا مناص من العدول عنه يقول« وإذن فإنا عدلنا عن البنيوية التكوينية وآثرنا بنوية مطعمة بتيارات حداثية أخراة، وخصوصا السيميولوجيا التي أفدنا منها لدى تحليل ملامح الشخصيات، ولدى تحليل خصائص الخطاب السردي، الذي لم نستنكف من الإفادة أيضا

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي، مرجع سبق ذكره، ص58–61.

[2]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص17–18.

من بعض الأدوات اللسانياتية للكشف عن مميزات السطح فيه على حين أن المنظور البنوي الخالص ظاهرنا على الكشف عن البنى العميقة والفنية المتحكمة في هذ الخطاب»[1].

ويمكننا القول: إن "مرتاض"، يؤمن بالسلطة، التي يتمتع بها النص، ولذلك كانت جل مقارباته، تتجاوز الرؤية المنهجية الأحادية، في تعامله مع النصوص، كل ذلك كان يبرز الذوق النقدي لديه، والكفاءة العالية، في تفكيره النقدي، خصوصا وهو يمازج بين التراث، والحداثة، في براعة نقدية متمرسة، ومنقطعة النظير.

أما كتاب" **بنية الخطاب الشعري–دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية**"، فيمكن القول: إنه استخدم نفس المنهج الذي طبقه في كتاب "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟"، وهو منهج خاص بالناقد "مرتاض" حسب رؤيته فلا هو بالبنيوي الخالص ولا بالألسني بل هو مزيج من هذا وذاك فهو منهج بنيوي ألسني يقف عند المستويات الأسلوبية ويشير الناقد إلى هذا بقوله « بعض الناس يقول إنه نهج بنيوي، وبعض الناس يقول إنه ألسني، وأنا أعتبره منهجا خاصا بي لا هو ينتمي إلى البنيوية انتماء خالصا، ولا هو ينتمي إلى الألسنية انتماء بحتا، وإنما قد يكون أخذ من البنيوية شيئا، استوحى البنيوية استيحاء خفيفا أو عميقا. كما أنني لا أنكر أنني ركزت على الجانب الأسلوبي، على الأسلوبية، فاستخدمت المنهج الأسلوبي أكثر مما استخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة في كتابي "بنية الخطاب الشعري"»[2].

استهل "مرتاض" هذه الدراسة، بتشريح للبنية؛ في المستوى الإفرادي، والتركيبي، مستخدما مفاتيح الأسلوبية، وتطرق لمفهوم الصورة، والحيز، والزمن، والصوت، والإيقـــاع، والمعجم الفني وفق نظرة بنيوية، أسلوبية، بمفاهيم الألسنية، والإحصاء[3].

وبصورة عامة، فإن الناقد "مرتاض"، حاول في مرحلة "التأسيس والتجريب"، إرساء دعائـــم منهج نقدي جديد، يقوم على الرؤية البنيوية، والأسلوبية، مطعمة ببقايا من المناهج التقليدية،

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص18.

[2]– جهاد فاضل: أسئلة النقد–حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د م، د ط، 1990، ص216.

[3]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص62.

وتدرس النص، مجردا عن السياقات الخارجية، كما حاولت الفصل بين شكل النص، ومضمونه، فاصطدمت بمطبة التجزؤ المنهجي، وتعثرت بالتالي، وهي تحاول تفسير النصوص وتحليلها. فتوجه الناقد بعدها إلى المزاوجة بين المنهج السيميائي والتفكيكي.

الفرع الثاني: المنهج السيميائي والتفكيكي

أولا- مرحلة التخطي والتجاوز

اتجه الناقد "مرتاض"، في هذه المرحلة، اتجاها جديدا، يعتمد فيه المزاوجة، والتركيب، بين المناهج النصانية؛ سواء على مستوى التنظير، أو على مستوى التطبيق، وقد تخطى أيضا، مشكلة الفصل بين الشكل، والمضمون، وتجاوز مرحلة البنيوية، إلى مرحلة ما بعد البنيوية. وكان من نتاج هذه المرحلة، أن ألف مجموعة من الكتب، في فترة التسعينيات؛ تعرض فيها، لتحليل النصوص السردية، وكذلك الشعرية، وفق آلية التركيب المنهجي، والقراءة الشمولية، ولقد ركز على استخدام المنهج السيميائي، وكذا المنهج التفكيكي، في أعماله الكثيرة، والتي أهمها، أربعة كتب، نذكرها فيما يلي، مرتبة حسب تاريخ الصدور:

1- ألف وليلة-تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد صدر في العراق سنة 1989، وأعيد طبعه في الجزائر سنة 1993.

2- أ/ي- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد 1992.

3- شعرية القصيدة قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية 1995.

4- تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" 1995[1]

ثانيا: ملامح المنهج السيميائي والتفكيكي في أعمال مرتاض

صرح "مرتاض" بإعجابه الشديد، بالنقد السيميائي والتفكيكي، ومختلف المناهج اللسانية، التي كانت تستهويه حقا، وتغريه بإجراءاتها المتنوعة، لتطبيقها على الأعمال الأدبية، الشعرية، والنثرية، بحكم خبرته وتجربته، النقدية الطويلة، حيث استطاع أن يشق طريقه، في عالم النقد النسقي، وفق الرؤية التي توظف التركيب المنهجي، ونجده يؤكد هذا المنحى،

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص64.

عندما يصرح بأنه ناقد ألسني « أنا ناقد ألسني والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية، وتأتيك السيميولوجية، وتأتيك التشريحية، وتأتيك الأسلوبية، هناك أربعة مناهج تحت مظلة النقد الألسني»[1]. ولأجل ذلك كان يمارس التركيب بين هذه المقاربات في معالجة النصوص باعتبار أن أصلها واحد وهو علم اللسانيات.

ومما ينبغي التأكيد عليه، في هذا الشأن أن "مرتاض"، كان ناقدا مُطوّعا للمناهج وفق ما يلائم رؤيته النقدية، وهو يحلل ويدرس الأعمال الإبداعية، بانتقائية بارعة، يسخر فيها، مختلف الإجراءات النقدية، للمناهج النصانـــية، كالسيميولوجية، والتفكيكية، والأسلوبية، يقول في هذا الصدد «أنا أستخدم البنيوية في أوقات معينة واستخدامي لها هو استخدام انتقائي، أنا أستخدم بعض أدوات السيميولوجية، وبعض أدوات التشريحية، وبعض أدوات الأسلوبية»[2].

لقد أحدث تسرب المنهج السيميائي إلى النقد الجزائري، وتغلغله في الممارسات المتعددة للنصوص الأدبية أثرا بالغا، خصوصا الدراسات الروائية، حيث بدأت خيوط النـــقد الجزائري المعاصر، تتجمع تنظيرا، وتطبيقا، وقد شكلت تجربة "عبد الملك مرتاض" النقدية، حجر الأساس، في الخطاب النقدي الجزائري؛ فغزارة إنتاجه النقدي، بوأته موقعا هاما، ضمن منظومة الخطابات النقدية الجزائرية والعربية، خاصة مدوناته التي تناولت مضامينها مقاربات سيميائية للنصوص الأدبية الشعرية والنثرية على حد سواء[3].

يعتبر الناقد "عبد الملك مرتاض"، واحدا، من النقاد العرب القلائل، الذين درسوا المناهج النقدية الغربية المعاصرة، كالبنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، وحاولوا التأسيس لنقد عربي، جديد وحداثي، من الناحية النظرية، والتطبيقية، حيث رفع لواء تجديد النقد العربي برؤية حداثية، ولهذا يعتبره الناقد الجزائري نورالدين السد من النقاد القلائل الذين تمثلوا المناهج

[1]– مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– ينظر: علي مقدم، تلقي المنهج السيميائي عند عبد الملك مرتاض– مقاربة وصفية، رسالة ماجستير، تخصص النقد المغاربي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2016/2015، ص 11.

الغربية، إذ يقول:« يعد الناقد "عبد الملك مرتاض"، من النقاد العرب القلائل الذين تمثلوا المناهج النقدية الغربية المعاصرة وأسسوا للنقد العربي رصيدا نظريا وتطبيقيا وفق أحدث المناهج النقدية، وهو "السيميائية التفكيكية"»[1].

ومن هنا يمكن اعتبار الخطاب السيميائي، رؤية أفرزتها الظاهرة العلمانية Scientisme المعتمدة أساسا على نظرة نقدية شمولية، ما فتئت تدك الحدود الفاصلة بين مختلف العلوم والتخصصات، لتطيح بـ "كوجيط" و"ديكارت" أنا أفكر إذن أنا موجود، وتستعيض عنها بمقولة "أنا اتكلم إذن أنا موجود" مُشَرعِنَةً بذلك انقلابا منهجيا، تستعير فيه الخطابات النقدية أدوات بعضها البعض[2].

1- بداياته مع المنهج السيميائي التفكيكي

وبالعودة إلى الناقد "عبد الملك مرتاض"، نجده قد بدأ « مساره النقدي في تحليل الخطاب سيميائيا عبر مجال السردية بكتابه: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية" حمال بغداد"، وهي إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة"، رغبة منه في الدخول إلى مرحلة أكثر تأسيسا لإرساء معالم الدرس السيميائي ضمن تجربته التفكيكية»[3].

وللإشارة إلى حقيقة هذه الدراسة، والتي تعتمد على المنهج السيميائي، التفكيكي، الشمولي، يؤكد "مرتاض" أنه « إنما نود فقط عرض المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة ودرجنا عليه في تدبيجها وهو بسيط جدا، بحيث حاولنا وضع النص تحت المجهر الأدبي نراه من جميع أنظاره، فبدا لنا من هذه الملاحظة المجهرية أنه قادر أن يفرز لنا سبعة مستويات على الأقل، وفي كل مستوى يعطينا ما لم يعطينا في المستوى الآخر»[4]. ويواصل "مرتاض" تأكيده على توجهه المنهجي التجديدي، متجاوزا بذلك المنهج التقليدي،

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ج2، ص150.

[2]- ينظر: هامل بن عيسى، واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، رسالة ماجستير، تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2006/2005، ص12.

[3]- مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص69.

[4]- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد"، مرجع سبق ذكره، ص08.

مذللا كل العقبات المنهجية، التي اعترضته في بداية تجربته النقدية، مؤكدا على ضرورة اتخاذ المنهج الشمولي، لدراسة النصوص، واستكناه أغوارها، حيث يقول بأنه «أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا تكون به القدرة على استكناه دقائق النص، واستكشاف كوامنه، وتعريف مكامنه، دون أن نقع لا في فخ البنيويين الرافضين الإنسان والتاريخ...والاجتماعيين الذين يعللون كل شيء تعليلا طبقيا...ولا في فخ النفسانيين الذين يودون جهدهم تفسير سلوكات المبدع من خلال تفسير الإبداع»[1].

انصرف "مرتاض" في كتابه" ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية" حمال بغداد"، للحديث عن رؤيته المستقلة، في كل المستويات السبعة، وكذا الإشارة إلى المنهج التوفيقي، بين التراث، والنظريات اللسانياتية، ففي المستوى الأول، تناول الحدث باعتباره مفهوما أسطوريا واقعيا، له ضروب منها: الحدث المحظور، الحدث المسحور، الحدث المجهض، الحدث المانع، والحدث العتيق...وقد وقف الباحث على بعض الخصوصيات، كمسألة السرد بوصفها تقنية سيميائية هامة، وظفها في دراسة الشخصية، كعنصر في حكايات "ألف ليلة وليلة"، دراسة مكنته من الكشف الوظيفي عن فعل الشخصية، كما أثار تقنية "الحيز"، من خلال مصطلحات: المكان، الفضاء، المجال، وتعامل معها وفق المنهج المركب. ولقد أفاد من آراء "فلاديمير بروب"، في كتابه "مورفولوجية الحكاية"؛ خصوصا الحكاية الشعبية، إضافة إلى اعتماده آلية الإحصاء، كوسيلة إجرائية، بخصوص الحدث، واستطاع بها، إحصاء ثلاثين حدثا؛ متسما بالعنف، والبطش، والقسوة[2].

وفي المستوى الثاني، درس عالم "الشخصية"، بتقنية الإحصاء، مستخلصا، أسماء الشخصيات ودرجاتها، كما اعتمد تقنية السرد، باعتبارها عنصرا أساسيا؛ بتطبيق مقاييس موضوعية، ومعايير نوعية، واستخلص قواعد للسرد منها: الارتداد، التداخل، الرؤية من الخلف، الرؤية المستوياتية، أو المصاحبة، المونولوج الداخلي، والتعددية السردية. كما

[1]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة- تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد"، مرجع سبق ذكره، ص 10-11.

[2]- ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، 69-70.

درس"الحيز"، باعتباره إجراء له فعله الدلالي، والسيميائي، في أية ممارسة نقدية، وتطرق أيضا لدراسة "الزمن"، وعدها تقنية لها أهمية في تحليل العمل السردي، القائم على ترتيب الأحداث في السرد وتتابعها، ولدى الحديث عن خصائص البناء في لغة السرد، تناول لغة الحوار، ولغة السارد؛ بالاعتماد على بعض الدراسات اللسانياتية الفرنسية، دون أن ينسى التطرق لعنصر "الإيقاع" في النص السردي، وفي نهاية الدراسة، تعرض للغة السرد في مستواها المعجمي، منتهيا عند تعدد المؤلفين، وتوحد اللغة الفنية، وانعدام المؤلف في الحكاية، مقتربا من رؤى "رولان بارط" في مسألة موت المؤلف، وقد رصد جملة من الملاحظات؛ تمثل في الشكل السردي، ووحدة اللغة الفنية واتفاق أسلوبها، وترداد عبارات معينة من البداية إلى النهاية، وغطرسة الشخصيات، وانعدام الحدث، والجنس، في النص الحكائي، وبذلك تتضح معالم الإفادة من المنهج السيميائي، في صورتها المجزأة، والمركبة، بإجراءات من البنيوية، والأسلوبية، والإحصائية[1].

وواضح أن هذه الخصائص، تنسحب على مجمل الحكايات، لكن الناقد، يفصلها بالتدقيق، في حكاية "حمال بغداد"؛ وهو صنيع شبه متواتر في القراءة التفكيكية. ومما يمكن الإشارة إليه، أن الدراسة، تفتقر إلى المصطلح التفكيكي، والسيميائي، خصوصا إذا وضعنا في الحسبان، أن المصطلحات هي مفاتيح العلوم[2].

أما بالنسبة لكتابه "أ/ي دراسة سيميائية تفكيكية لنص أين ليلاي"، فقد «استغرق تحليل قصيدة من 13 عشر بيتا لمحمد العيد 136 صفحة من كتاب في 175 صفحة، وحلل الباحث من خلال ذلك جميع مكونات الخطاب الشعري وحدد أبعادها، وقد عرج الباحث في حديثه إلى وصف طبيعة البنية الشعرية عند محمد العيد الذي التزم بالموضوعات الهادفة اجتماعيا ودينيا وسياسيا»[3].

---

[1]– ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص71–72.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص67.

[3]– نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ج2، ص151.

تطرق "عبد الملك مرتاض" في هذا القصيدة لـ"الإيقاع" وربطه بالتفعيلة، واعتمد على تقنية الإحصاء لتحديد الإيقاع في 120 قصيدة من ديوان محمد العيد، وتوصل إلى أن الشاعر كان يعتمد الإيقاعات الفخمة والشهيرة في الشعر العربي، وقد عد "مرتاض" الإيقاعات بأنها هي نفسها الأوزان الشعرية بتفعيلاتها والتفعيلة هي وحدة مجردة وصيغة تصب فيها الكلمة لتخضع لنظام موسيقي معين[1].

والملاحظ هنا، أن مفهوم الإيقاعات الفخمة غير واضح، وحكمه على التفعيلات، بأنها وحدات مجردة، قول لا مبرر له؛ لأن الكلمات التي تصاغ وفق هذه التفعيلات، لها خصوصية إيقاعية، وكذلك دراسة الإيقاع من خلال مجموعة قصائد، باستخدام الإحصاء، واستخلاص نتائج، وأحكاما نهائية، لا يمكن الوثوق منها، بصورة يقينية، فكل نص له إيقاعه الخاص، الذي يدرس ضمن أبعاده الوظائفية[2].

وفي الفصل الثاني حاول الباحث، وضع النص في السياق الذي يندرج فيه، وحدد خصوصياته شكلا ومضمونا، ولاحظ فيه انفتاح الخطاب، وانغلاق القصة، وحدد بنياته، البنية الأولى بنية تطلعية، البنية الثانية بنية قهرية، والصراع بينهما هو موضوع النص، وتحليل الباحث لدلالة رمز "ليلى" و"المجنون"، يدل على قدرة خارقة في التأويل والتفسير، وموضوع النص هو البحث عن الرمز الذي يجسد الهوية الوطنية، كما أكد الباحث أن النص تحكمه شبكة من العلاقات والمعطيات والقيم البنيوية والأسلوبية والوظيفية، وكذا حديثه عن الشخصية الشعرية من خلال المقاطع السردية...كما أشار "مرتاض" في الفصل الثالث إلى أن لغة القصيدة ليست خالصة الأدبية، ولم ترق إلى مستوى اللغة الخالصة التي يتحدث عنها"جاك دريدا"، ومع ذلك فككها إلى مقاطع واستخرج منها أيقونات...

وأما الفصل الرابع، فقد تناول فيه الحيز الشعري، وحدد العلاقة بينه وبين الفضاء، واختار "مرتاض" مصطلح الحيز عما سواه...وفي الفضل الخامس، تكلم عن الزمن الشعري،

[1]– ينظر: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص151–152.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص152.

وتتبع بدقة زمن مكونات الخطابات اللغوية وأبعادها الشعرية. وفي الفصل السادس، تناول التركيب الإيقاعي في نص:

أين ليلاي؟ وقرر بأن أدبية النص تنحصر في إيقاعه[1]. ويرى أن اصطناع الإيقاع كان سمة أغلب الأجناس الأدبية التي عرفها الأدب العربي.

وقد صرح مرتاض بالمنهج التشريحي المنشود في هذه القصيدة وسبب اختاره للقصيدة بعد أن « جلنا طويلا في قصائد ديوانه الآخر، آثرناها بالتشريح والتوسيم لخصائص فنية لم نلحظها في غيرها، ومنها اصطناع الرمز »[2].

كما بين عبد الملك "مرتاض"، في تحليله لقصيدة أين ليلاي؟ كيفية التحليل والتفكيك الذي تناول به هذا النص عبر عدة مستويات «ولكنا وبحكم المنهج المستوياتي الذي نصطنعه في تناول النص الأدبي تناولا مجهريا إلى حد ما...من حيث تفكيك المدلول، ومن حيث البناء اللغوي، ومن حيث الحيز الشعري، ومن حيث الزمن الشعري، ومن حيث التركيب الإيقاعي وخصائصه عبر هذا النص»[3].

ولقد تكلم "يوسف وغليسي" عن عنوان النص "أ–ي" الذي لم يكن مألوفا من قبل ويعلل سبب اختيار "مرتاض" له أن له علاقة بالمنهج السيميائي وتأثر الباحث به وذلك بسبب أن« المرجع الأساسي الذي استمد منه العنوان ليس غير كتاب (S/Z) لـ"رولان بارت"، الذي حمل عنوانه على حرفين: حرف (S)، وحرف(Z) الذي هو آخر حرف من الأبجدية الفرنسية»[4].

وفي هذا الصدد أراد "عبد الملك مرتاض"، البحث في أصول المنهج السيميائي التفكيكي مقاربا ذلك بالبنيوية، موضحا بأن السيميائية، منهج نظري إجرائي، ويقرر بأنه من خلال مصطلحاتها، ليست لسانيات متطورة، تحاول أن تكون كلية النظرة، شمولية النزعة،

---

[1]– ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ج2، ص 153–154.

[2]– عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، مصدر سبق ذكره، ص07.

[3]– المرجع نفسه، ص 07.

[4]– ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص65.

تتسلط على كل ما هو لغة، وخطاب، وسمة، ونص، ودلالة وتركيبة، وتأويلة، (Heurmeneutique)، ودال، ومدلول وما إلى كل هاته المصطلحات التي كان معجـــم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم...ولكنها حاولت تطوير هذه المفاهيم وتطويعها، لا تجاهلها لأنها مشتركة بين اللسانيات(الألسنية)، والسيميائية، والتشريحية[1]. ومن خلال الناقد نستنتج بأن المفاهيم السابقة، تشترك فيها كل من السيميائية، واللسانيات، والتفكيكية.

أما كتابه "شعرية القصيدة قصيدة القراءة"–تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية(1995) للشاعر اليماني "عبد العزيز المقالح"، فهو يندرج أيضا في مجال التنظير والتحليل السيميائي و« الدراسة تشكل إحدى الممارسات العملية المتميزة، والتي أنجزها وفق التحليل السيميائي، التكامل المنهجي، والتعددية القرائية، مستفيدا من بعض مقولات ومناهج المدارس النقدية الغربية المختلفة، ومحاولا تطويرها بما يخدم رؤاه النقدية»[2].

وقد قرأ "مرتاض" هذا النص الشعري، من خلال التشاكل المعنوي واللفظي، ضمن مدرسة "غريماس"؛ حيث رصد ظواهر نسجية، تتكرر في النص باستمرار تثير الانتباه، متشاكلة مرة، ومتباينة مرات أخرى[3].

ويؤكد الناقد تبنيه للمنهج السيميائي الجديد، واستخدام طرائقه وإجراءاته في هذه الدراسة بقوله « إن مسعانا هذا...يندرج كما سنرى ضمن هذا المفهوم الجديد نفسه للتعامل مع الإبداع...أو قل على الأصح لم يكن إلا من أجل ترسيخ مفهوم القراءة بالمفهوم السيميائي لهذه القراءة التي آثرناها أن تمتد على خمسة مستويات»[4].

وفي هذا الإطار، يمضي "مرتاض" في عرض منهجه النقدي، الذي بناه على خمسة مستويات، أشار إليها في الممارسة النقدية؛ بقوله «وقد اقتضت سيرة هذه القراءة، أو هذه

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، أين ليلاي؟، مرجع سبق ذكره، ص21.

[2]– مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص78.

[3]– عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة–تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية"، دار المنتخب العربي، بيروت، د ط، 1994، ص86.

[4]– المرجع نفسه، ص07.

الكتابة الإبداعية. الثانية أن تُمثَّل تحت خمسة زوايا، لكل واحد مذهب يجسد مستوى بعينه»[1]، وتتمثل هذه المستويات الخمسة؛ حسب الناقد في :

أ- المستوى الأول: ويجسد قراءة تشاكلية انتقائية.

ب- المستوى الثاني: ويجسد قراءة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز.

ج- المستوى الثالث: ويمثل قراءة جديدة في الحيز.

د- المستوى الرابع: ويقرأ النص من زوايا: الأيقونة، والإشارة، والقرينة، والرمز.

هـ- المستوى الخامس: وينصب على المقاربة الانزياحية[2].

ولكي يفصل كل هاته المستويات، ينبغي اتباع نماذج التحليل في المنهج السيميائي، ففي المستوى الأول؛ اعتمد على تقنية "التشاكل"؛ التي استفادها من سيميائية "غريماس"، وكذا من الأسلوبية الغربية؛ بصورة جزئية، وانتقى سبعة وثلاثين نمطا تشاكليا، لتحليلها مستعينا بالمربع السيميائي، قاصدا تقديم مقاربة تشاكلية، تحت زاوية الاحتياز، لقراءة قصيدة "أشجان يمانية"، انطلاقا من الخصائص اللسانياتية، والبنيوية، والسيميائية، التي تتظافر على تشكيله، قبل أن يتناول في المستوى الثالث، النص وفق منظور، معالجة انزياحية، جاعلا مفهوم الانزياح؛ إجراء سيميائيا في التحليل؛ معتبرا هذا الأخير، تسرب إلى النقد الحداثي العربي، من اللفظ الغربي(Ecart)، المأخوذ من الفعل (S'ecarter)[3].

وقد تعامل "مرتاض" مع الانزياح، من زاويتين: التفسير اللسانياتي المعاجمي للمفهوم، والتفسير السيميائي؛ بمعزل عن الاستعمال الاصطلاحي، ورصد جملة من المسائل؛ كالوظيفة الأسلوبية، لبعض دلالات النص، والملمح التشاكلي، في بعض آيات "سورة الفاتحة"، كما أن العلاقات التشاكلية، لا تشاكلية في زمن السورة، وتأويل الانزياحات، في نص القصيدة سيميائيا. ثم يعود إلى اعتماد "الحيز" في المستوى الرابع، خصوصا من خلال اصطناعه الحيز السيميائي في القصيدة، وآخر ملمح سيميائي تناوله النص في المستوى

[1]- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة-تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية"، مرجع سبق ذكره، ص30.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص30-31.

[3]- ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص79- 80.

الخامس، من خلال أربعة عناصر سيميائية: الأيقونة، القرينة، الرمز، والإشارة؛ للوقوف على لغة الاتصال الاصطناعية، وهكذا تتحقق معالم منهجه السيميائي في صورتها المجزأة، تحقق لنا أيضا معالم منهجه السيميائي المركب حيث جمع السيميائية إلى الأسلوبية والتفكيكية في تكامل إيجابي أظهر من خلال تجاوزا لكثير من العقبات المنهجية[1].

2- وضوح معالم المنهج السيميائي التفكيكي عند عبد الملك مرتاض

وتتضح معالم المنهج المركب عند "عبد الملك مرتاض"، مع كتابه تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لـ"نجيب محفوظ"، حيث نجد الناقد اهتم بالرواية من خلالها، كما اهتم بالشعر من قبل، ومما يدل على عنايته بتحليل جنس الرواية تحليلا مركبا دقيقا؛ أنه قرأ نص هذه الرواية، عبر خمس مراحل متتالية « فكانت القراءة الأولى للاستطلاع...وكانت القراءة الثانية لرصد البنى والأشكال السردية؛ وسمحت بوضع الإطار العام للعمل التحليلي...وكانت الثالثة من أجل تفكيك مشكّلات النص السردي على ضوء الرصد الذي تم في القراءة الثانية. أما القراءة الرابعة فقد خصصت لاستدراك ما يمكن أن تكون القراءات الثلاث السابقة: إما سهت عنه، وإما لم تلحن إلى أهميته. وأما القراءة الخامسة، والأخيرة، فقد كانت الغاية منها هي التحقق والتثبت من المادة المفككة والشواهد النصية المستخرجة »[2].

لجأ "مرتاض" إلى تقسيم هذا النص الروائي إلى بنى سردية، مستعينا بتقنية الإحصاء، خصوصا فيما تعلق بالشخصيات؛ لتعيين الشخصية الرئيسة، والثانوية، ويكشف بالتالي، ضعف تعددية الأصوات، رغم تعددية الشخصيات، وتفاوت طبقاتها، واختلاف أهوائها في المتن السردي، لتتضح بذلك هيمنة الصوت الواحد، الذي هو صوت السارد نفسه[3].

ركز الناقد "عبد الملك مرتاض" في تحليله لرواية "زقاق المدق" على قسمين رئيسيين:

---

[1]- ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص81-82.

[2]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، مرجع سبق ذكره، ص22.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص28-29.

القسم الأول خصصه للبنى السردية؛ وجعله ثلاثة فصول، تطرق في الفصل الأول، إلى البنية الطبقية القهرية، وفي الفصل الثاني درس البنية المعتقداتية، فيما تناول البنية الشبقية في الفصل الثالث، أما القسم الثاني، فخصصه للتقنيات السردية للرواية؛ وتفرعت عن هذا القسم أربعة فصول، درس في الفصل الأول بناء الشخصيات الروائية، ووظائفها في الرواية، وفي الفصل الثاني تناول تقنيات السرد، وخصص الفصل الثالث لدراسة الزمان في الرواية، ودرس خصائص الخطاب السردي لهذا النص في الفصل الرابع [1].

وعلى العموم فقد ترجم "مرتاض" في هذه الكتب الأربعة، مرحلة "التجاوز والتخطي" بامتياز؛ حيث كان حريصا، على التأويل المحايث للنصوص، وتجاوز البنيوية، إلى ما بعدها عبر التحليل السيميائي. أما التفكيكية، فلم يفد منها كثيرا، وكانت مجرد إجراء بنيوي، يختلف تماما، عن التفكيكية في أصولها كما عند "جاك دريدا".

المبحث الثالث: عبد الملك مرتاض وإشكالية المصطلح

مما لا شك فيه أن المصطلح، مفتاح العلوم، ومن خلاله تتبارى الثقافات الإنسانية، في شتى المجالات. وقد أصبح اليوم، وبفعل العولمة الثقافية، معضلة وإشكالية نقدية عويصة، أمام النقاد والباحثين، خصوصا المصطلح النقدي الجديد، وفي الساحة النقدية العربية على وجه التحديد؛ نتيجة استقبال المناهج النقدية الغربية، والانفتاح على ثقافة الآخر، وترجمة منتجه النقدي، فنتج عن ذلك ما يعرف بالفوضى المصطلحية، التي لم يتخلص النقد العربي من آثارها، ولذلك اختلف النقاد والباحثون في الأدب العربي، بين متمسك بالتراث متعصب له، وبين منفتح على الغرب منبهرا به، ومحدثا القطيعة مع التراث. وهناك من النقاد من وقف موقف الوسط، ومنهم الناقد "عبد الملك مرتاض" فلا هو فرط في التراث ولا استسلم منبهرا بالمنتج الغربي، وإنما يأخذ من هذا وذاك، مع مراعاة الخصوصية العربية، واخضاع المصطلح الغربي، لقواعد العربية واشتقاقاتها أثناء الترجمة، ونقل المصطلحات، فكانت له جهود معتبرة، في مجال المصطلح، ذلك ما سنتطرق إليه فيما يلي.

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مصدر سبق ذكره، ص04.

المطلب الأول: لغة الكتابة عند عبد الملك مرتاض

تعتبر اللغة النقدية، مقياس لكفاءة الناقد، ومظهر حقيقي، لقدرته على المثاقفة الفاعلة، وقد ابتلي النقد العربي المعاصر بمحنة في لغته بسبب الأخطاء التي يوشك أن تصير صوابا وكذلك رداءة الترجمة التي زادت الطين بلة، وفي ظل ذلك تظهر صورة الناقد "مـــــرتاض" غاية في النصاعة والإشراق، وتنتصب قامته إلى جانب قامات كبار النقاد والأدباء، حيث نجد أسلوبه، يضاهي أسلوب فحول العربية الأوائل، "كالجاحظ"، و"القاضي الجرجاني"، و"ابن رشيق"، و"عبد القاهر الجرجاني"، وفحولها الأواخر، "كالمنفلوطي"، و"العقاد"، و"الرافعي"، و"محمود شاكر"، وما كان له ذلك لو لم يضع لنفسه قاعدة متينة صلبة، من حفظ القرآن الكريم، ومطالعة أمات الكتب العربية البليغة، وشغفه بالعربية، واعتباره النقد، امتاعا وابداعا، قبل أن يكون وصفا باردا باهتا، وتحليلا جافا[1].

إن لغة "مرتاض" تتسم بالأصالة، والجزالة، والأناقة، أما الجزالة لجريانها وفق أصـول العربية في مفرداتها وتراكيبها؛ باستعمال الألفاظ المناسبة، وإن قل استعمالها، واصطناع الصيغ المؤدية للغرض وإن بدت غريبة. وأما الجزالة، فللخصائص التي دلت على الأصالة، وإحياء الألفاظ المهجورة، وأما الأناقة، فلتوزيعه المفردات في الجملة، والجمل في الفقرات، والفقرات في النص؛ توزيعا لطيفا، تنسكب اللغة معه، انسكابا يروق السمع، ويريح القلب[2].

ويمكننا أن نذكر بعض النماذج، التي تظهر فيها خصائص لغته، فمن الألفاظ الغريبة، والنادرة الاستعمال في وقتنا الحاضر: "لَحِنَ"، بمعنى "فطن"، و "التَّهمام، و "خيثعور"، و "الحَين"، والأوام"، و "مدهامّا"، بالإضافة إلى ألفاظ أخرى لا تكاد توجد إلا عند بعض الأدباء العرب القدامى مثل: "يُلاص"، و "مترْهيئة"، و "مُرتئدة"، و"كريت"، و "خرّيت"، و "يحتضجُ"، و "يحرنجمُ" و "تُشاكه"، ومن الصيغ الطريفة "أخراة"، التي لا يكاد يستغني عنها على غرابتها، ومن الصيغ ما ندر استعماله، على وزن" يفتعل"، مثل: "يجتعل"، و "يحترص"، و

[1]– ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص11.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

"يعتلم"، و"يُقترأ"، كما يستعمل ما ندر استعماله، على صيغة "تَفعال"، مثل: "تجساس"، و "تنصاح"، وعلى صيغة "يفعالّ"، و"مُفعالّ"، مثل: "يخضارّ"، و "مخضارّ"، و "مُشجارّ"[1].

كذلك نجد ما ندر استعماله من الحروف، عندما يضيف "ما" الزائدة إلى حرف "الباء"، فتصبح "بما"، يحاكي أسلوب القرآن الكريم كقوله تعالى: ﴿ فَبِمَا رحمة من الله لِنْتَ لهم﴾[سورة آل عمران، الآية:159]، وكذا استعمال "أَيْما"، بدل "أما"، و"إيما"، بدل، "إما"، كما نجده يستعمل النادر من ضمائر الإشارة، مثل: "تالك"، و"ذيالك"، بالإضافة إلى استعماله صيغا صرفية، إفرادية، أو جمعية، غير شائعة مثل:" الحظة"، و"الأباييت"، و"حوال"، و"سواء"، ومن أطرف الصيغ صيغة "فُعَاعِيل"، في قوله: "فالشاعر يبدو سُخَاخِين" العاطفة"[2]. هذا في الأحوال العادية أما إذا ثارت ثائرته خصوصا وهو يرد على من تهجم عليه وأخرجه من دائرة الروائيين، فإننا نجد معجما آخر؛ أشد تعقيدا، وغموضا، واعتياصا يقول "عبد الملك مرتاض":« وقد قُيّضنا مِقْولا ليس بعَييّ قصير، ولا مُتَجَمْجِم ولا بهير، ولكنه حديد شِرْوَاطٌ، إذا عَري من القُرْطَاط، طاط فاشتد طُيُوطُهُ، فإذا هو طاطٌ...كما نُكبنا بِمِزَبر سليط يرمي بالشظايا والسّلاط، حين يُلم عليه الاضرغطاط...فهلا ثبر هذا المُخاط، وربط ريشته بالمِقاط، أو هام في مناكب الوهاط»[3].

ورغم كل ما سبق فإن لعبد الملك مرتاض هنات لغوية؛ وُجدت في كتاباته لا تتناسب مع مكانته العلمية منها": استعماله "أو"، مكان "أم"، و"طالما" بدل "مادام" والمعنى المراد "مادام"، ومنها تكراره لمفردة "بقدر" أو "بمقدار" أكثر من مرتين في الجملة الواحدة بينما السائغ أن يستعمل ذلك مرة واحدة، وكذلك إدخال "أن" على ما لا يصح أن تدخل عليه، مثل: "أن حتى"، و "إن لمن الواضح"...وكذا إدخال "لعل" على الفعل، في قوله " ولعل من أجل ذلك لحّن"، وإدخال "هل" على أداة الجزم "لم" في قوله: "وهل لم يكن التذوق في حقيقة أمره..."، وإدخال حرف الجر "عن" على "لماذا" في قوله: "كما لم يكادوا يتساءلون عن لماذا

[1]– عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص13–14.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص14–15.

[3]– المرجع نفسه، ص 15.

اختار امرؤ القيس"، وإدخال التوكيد على الاستفهام في قوله[1]: "لا يستطيع أن يقضي بأنه هل ورد في معرض التهديد أو معرض الإخبار"؛ وفي العبارة خطأ آخر وهو استعمال "أو" التخييرية حين ينبغي استعمال "أم" التعيينية. ومنها وصل باء الاستبدال بالمأخوذ لا المتروك خلاف القاعدة النحوية التي يعززها الشاهد القرآني ﴿**أَتَسْتَبْدِلُونَ الذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ**﴾[سورة البقرة:61].وذلك في قوله يعرف "الاستبدال": "أي استبدال نصوص كثيرة بنص واحد...فإن الصواب أن يقول: "استبدال نص واحد بنصوص كثيرة [2].

المطلب الثاني: إشكالية صياغة المصطلح عند عبد الملك مرتاض

من المعروف "عن عبد الملك مرتاض"، قلقه المعرفي في قضية المصطلح التي يتخبط فيها النقد العربي اليوم، خصوصا هاته الفوضى المصطلحية، التي أدت إلى غموض المفاهيم، وتعددها ولهذا نجد الناقد "عبد الملك مرتاض" يحمل هم هاته المحنة النقدية، محاولا إعطاء النقد العربي، والمصطلح النقدي، خصوصية، تجعله لا يذوب في المنجز الغربي، ويقف مقاوما ثقافة المركز، مثبتا مكانته في جدلية الأنا والآخر، ولهذا يمتعض "عبد الملك مرتاض" ويستنكر بشدة الوضع الذي آل إليه المصطلح من هذه الفوضى العارمة، والمتمثلة في تعدد المقابلات للمصطلح الغربي المترجم، والسبب حسبه يرجع إلى عدم إنتاج المعرفة، والاكتفاء بنقلها عن الآخر[3].

ويبلغ به قلقه المعرفي إلى التساؤل مستنكرا، هل محكوم علينا أن نبقى مقلدين للغرب في كل شأن من شؤونهم، رغم ماضينا الثقافي العظيم؟ ولا نفكر في أن نبدع شيئا حفظا لماء الوجه، أو على سبيل الرمز لوجودنا الحضاري؟[4]. ومن هنا نجده يلجأ إلى التراث العربي، لبعث وإحياء مصطلحات النقد العربي القديم، وجعلها مقابلات لمصطلحات نقدية

[1]– ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق، ص24–25

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص25.

[3]– ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص219.

[4]– ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص20.

حداثية، معتمدا في ذلك على آليات صياغة المصطلح في العربية؛ كالاشتقاق، والنحت، والترجمة، والتعريب، إضافة إلى الإحياء.

الفرع الأول: الاشتقاق

يعتبر الاشتقاق من خصائص العربية، تتميز به عن غيرها من اللغات، فهي لغة اشتقاقية بامتياز وقد وظف الناقد "عبد الملك مرتاض" آلية الاشتقاق، في صياغة المصطلح النقدي، باعتبارها تقوم على الصياغة الصرفية الدقيقة، والقياس وبالتالي فالمقصود بالاشتقاق هو« تكوين لفظ عربي جديد من مادة عربية عرفتها المعجمات وبوزن عربي عرفه النحاة أو أثبتته النصوص. تقوم عملية الاشتقاق على القياس، وبذلك يصبح المشتق الجديد جاريا على وزن من الأوزان العربية القديمة...والاشتقاق بهذا المعنى عملية قياسية هادفة إلى تكوين كلمات جديدة وفقا للقواعد التي تقوم عليها الكلمات الموجودة في اللغة»[1].

وهناك تعريف آخر للاشتقاق بأنه « أخذ كلمة أو أكثر من أخرى لمناسبة بين المأخوذ والمأخوذ منه في الأصل اللفظي والمعنوي ليدل بالثانية على المعنى الأصلي مع زيادة مفيدة...والاشتقاق وسيلة مهمة من وسائل نمو اللغة العربية وهو ثلاثة أنواع هي: الاشتقاق الكبير، والاشتقاق الأكبر، والاشتقاق الكبار»[2]، والاشتقاق المقصود هنا والذي أفاد العربية في وضع المصطلحات، هو الاشتقاق الصغير؛ (أي الصرفي، أو العام، أو الاشتقاق التوليدي)؛ لأنه الاشتقاق الأكثر إنتاجية وفاعلية في النمو المصطلحي، حيث يقوم على تفجير الجذور اللغوية وفقا للموازين الصرفية المعروفة، ويلعب دورا رئيسيا في تشكيل المصطلح واللغة عموما، من خلال الاتكاء على ما لا حصر له من صيغ معيارية قابلة للقياس عليها[3].

ومما ينبغي التنبيه إليه أن العلاقة الاشتقاقية بين الألفاظ تحكمها شروط ثلاثة:

أولا– الاشتراك في عدد الحروف لا يجاوز الثلاثة.

---

[1]– محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، د ط، 1993، ص35.

[2]– أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، بغداد، د ط، 2006، ص20.

[3]– ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص82–83

ثانيا- خضوع الحرف لترتيب موحد.

ثالثا- اشتراك مختلف الألفاظ في حد أدنى من المعنى الموحّد[1].

ولعلنا نشير إلى أن الاشتقاق الذي ينمي العربية ويولد المفردات هو الاشتقاق الصغير أو ما يعرف بالاشتقاق الصرفي أو الاشتقاق التوليدي.

وأهم مصدر اشتقاقي هو المصدر الصناعي، الذي يعتمد على ياء النسبة وتاء التأنيث بالأسماء مثل صياغة المصطلح[2].

لقد ذكر "عبد الملك مرتاض"، أن المصطلحات النقدية الشائعة في الساحة العربية، مترجمة عن اللغات الأجنبية، دون الرجوع إلى أصول العربية، وقواعدها النحوية، والصرفية، ولهذا نجده قد بادر إلى طرح تصحيح لكثير من المصطلحات وفق قواعد اللغة العربية منها:

1- البنيوية والبنوية

حيث رأى "مرتاض"، بأنه شاع بين النقاد المعاصرين استعمال لفظ "البنيوية" الخاطئ حسبه، والمخالف لقواعد العربية، عوضا عن الاستعمال النحوي السليم وهو إما "بنية"، وذلك كما تقول في النسبة إلى فتية " فتيّي" حسب القياس، فتجريه مجرى ما لا يعتل، وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء، كما يمكن أن يقال "بنوي"؛ وهو أخف نطقا، وهو مذهب يونس بن حبيب، وسيبويه في باب الإضافة، ولهذا فإن من رأي "عبد الملك مرتاض" إلقاء ياء الإضافة التي تتفق مع القاعدة النحوية من أمثال: "مدينة"، و"قرية" و"حنيفة" و"قريش" إذا نُسب إليها فيقال: "مدني" و"قروي" و"حنفي" و"قرشي"، ثم يقول من أجل ذلك اقترحنا مصطلح" البنوية" و"البنوي"[3].

والاستعمال السليم حسب الناقد "عبد الملك مرتاض" يقتضي إما أن يكون على أصل اللفظ الذي هو "البنية" فيقال: "بنيَيِي" وهو ثقيل في النطق، وإما أن يكون على القلب فيقال:

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص80-81.

[2]- ينظر: محمد نمرة، المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الشلف، الجزائر، مج5، ع9، مارس 2017، ص31.

[3]- ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص29-30.

"بنوي". وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطأ هو الأخف بالضرورة نطقه على اللسان والأجمل حتما وقعه في الأذان[1].

وبالنسبة للمعنى المعجمي، فكلمة "بنية" تُشتق في اللغات الأوربية من الأصل(Stuere) ومعناه البناء، أو الطريقة التي يقام بها البناء، وهو المعنى نفسه الذي تأخذه كلمة "بنية" في العربية...وبالتالي فمعنى الأساس والمشترك لهذه اللفظة في كلا اللغتين هو الطريقة أو الهيئة أو الكيفية التي يشيد عليها البناء[2].

2- السيميائية- السيمائية

وقد رأى بأن مصطلح" السيميائية" صحيح القياس، يرجع إلى لفظة عربية لها علاقة بالدلالة الرمزية على المعنى، غير أن المتلفظين بهذا المصطلح، يميلون إلى التخفيف، فينطقونها " السِّيْمْيَائية"، بدل "السِّيْمِيائية"، وذلك يؤدي طبعا إلى اجتماع الساكنين، فاقترح صيغة أخرى تشتق من "السيماء" بدل " السيمياء" وهي "السيمائية" ونفس الأمر بالنسبة للسيميولوجية[3].

وهو «ما من شأنه أن يجعل المصطلح أكثر فصاحة لتوافقه مع مقتضيات الفصاحة العربية. أما من جهة المعنى فيحتفظ هذا المصطلح بالمعنى نفسه، وإن كان الاختلاف الحاصل ليس مقتصرا على المصطلح وحده، بل حتى المفهوم العام للسيميائيات أصابه اختلاف»[4]. ويتفق النقاد الغربيون على أنه العلم الذي يدرس العلامات في جميع الحقول.

ولقد تطرق الناقد عبد الملك مرتاض إلى مشكلة الاضطراب في ترجمة مفهوم السيمائية، حيث بين بأن مفهوم السيمائية والذي يقابله في الترجمة الجارية، دون تدقيق، المصطلحان الغربيان: (Sémiologie, Semiology) و(Sémiotique, Semiotics) هو من بلورة

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص 191.

[2]- ينظر: عبد الله مخطاري، المرجع الموضح في المنهج والمصطلح عند عبد الملك مرتاض، ألفا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022م، ص 129.

[3]- عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص31.

[4]- عبد الله مخطاري: مرجع سبق ذكره، ص 154- 155.

شارل بيرس(Charles Sanders peirce, 1839- 1914) وقد كان يعتبرها العلم الكلي للسمات، يشمل كل السمات، غير السمات اللسانياتية، وأشار الناقد إلى معضلة ازدواج المصطلح، وأن السيمائيين الغربيين، ما زالوا يحاولون تحديد الفرق بين مفهومين مختلفين [1]، من الناحية اللفظية، وهما: "السِّميولوجيا" (Sémiologie, Semiology) والسِّميوتيكا (Sémiotique, Semiotics) من وجهة أخرى، ثم ذكر الناقد جواب قريماس سنة أربع وسبعين وتسعمائة وألف عندما شئل عن سبب ازدواجية هذا المصطلح حيث أرجع ذلك إلى الخصومات العقيمة وذكر بأنه قد وقع الاتفاق سنة ثمان وستين وتسعمائة وألف بين "ياكبسون"، و"سطروس" و"بنفُنست"(Benveniste)، و"بارط" وهو شخصيا على اصطناع مصطلح (Sémiotique, Semiotics). لكن بالمقابل لم يكن من السهل نسيان مصطح (Sémiologie, Semiology) بسبب تغلغله في الثقافة الأوربية...لكن يشير عبد الملك مرتاض إلى أن "قريماس" تراجع بعد ذلك عن هذا الاتفاق، ومال إلى اعتبار المصطلحين كأنهما يعنيان شيئين مختلفين ولذلك فهو يرى بناء على توجيهات قدمها له يالمسليف (Louis Trolle Hjelmslev, 1899-1965) بأن مصطلح السيمائيات (Sémiotique, Semiotics) يعني البحوث المتعلقة بالحقول الخاصة مثل الأدب، والسينما، والإشارية، بينما مصطلح (Sémiologie, Semiology) يتمحض للنظرية العامة لكل هذه السيمائيات، وقد رأى الناقد عبد الملك مرتاض بأن هذا هو المخرج العلمي الرصين الذي يمكن أن يسهم في إزالة الإشكالية المفهومية التي احتدم حولها الجدال[2].

3- التفكيكية- التقويضية

لقد رأى "مرتاض" أن يترجم مصطلح "Déconstruction" إلى التقويضية"، بدل "التفكيكية"؛ لأن المعنى عند دريدا تقويض بعده بناء، بينما معنى "التفكيك" في العربية، هو عزل قطع بناء عن بعضها البعض دون إيذائها، وبالتالي فالتفكيك لا يعارض معنى البناء،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، مائة قضية...وقضية-مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012م، ص 378- 380.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص380، 382.

بل يفككه إلى أجزائه المكونة قصد معرفة خصائصه، بينما يقصد دريدا بمصطلح التفكيكية المترجم إلى العربية تقويض العقل الغربي أو مركزية العقل الأوربي لإعادة بنائه[1].

ويؤكد مرتاض أن ترجمة "Déconstruction" إلى العربية "بالتفكيكية" ترجمة خاطئة ثم يبين معنى التفكيك بقوله « والحق أن التفكيك إنما يقتضي حل مجموعة من أجزاء هيكل كلي، ثم إعادتها كما هي (تفكيك أجزاء محرك لإصلاحه، تفكيك أجزاء بندقية لتنظيفها...). والحال أن "جاك دريدا" إنما يريد تقويض العقل الأوربي، ومن ثم مركزية العقل الأوربي لإعادة بنائه»[2].

وعليه فالمفهوم الدريدي لما سماه "Déconstruction" غير المفهوم العربي المعاصر لما أسموه "التفكيكية" « إن تقويضية دريدا تنبني على فلسفة جوهرها الكفر بوجود سلطة ثابتة ينبغي الخضوع لها، ومرجع مركزي يجب الرجوع إليه والاستناد عليه. وبصرف النظر عن هذه الفلسفة، فإن التفكيكية التطبيقية العربية هي فعلا مجرد تفكيكية تحليلية لا تكاد تجد لها صلة بفلسفة دريدا»[3].

وخلاصة القول، إن مرتاض اقترح مصطلح التقويضية؛ والتي تعني الهدم، والتدمير، وإعادة البناء، بينما التفكيكية، وهو المصطلح المتداول في الترجمة العربية، يعني حل مجموعة من أجزاء هيكل كلي، وإعادتها كما هي دون تعديلها. وهي ترجمة خاطئة حسب "مرتاض" وشتان ما بين المصطلحين من اختلاف في المعنى.

4- الشعرية- الشعريات

سعى عبد الملك مرتاض إلى تأصيل مفهوم "الشعرية" وفق ما جاء في آراء الجاحظ تحت مظلة نظريته الشعرية، فذكر بأن مصطلح الأدبية أعم وأشمل من الشعرية، فالأول ينصرف لكل ما هو أدبي بينما "الشعرية" تعني كل ما له علاقة بالشعر وحده، وذكر بأن القدامى، كانوا يطلقون عليه "الماء الشعري" محاولا بذلك ربط التراث بما استجد على الساحة

[1]- ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص31-32.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 53.(الهامش).

[3]- عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص33.

النقدية فأطلق على هذا المصطلح(أدبية الشعر، والبويتيك، والإنشائية والشعرية، Poétique)، ليعتبر بذلك الشعرية هي الأدبية خصوصا في إزالة الحدود بين الشعر والنثر، وبالتالي فالشعرية هي الأدبية التي تناولها العرب قديما تحت مسميات "رونق الماء"، "حسن الديباجة"، "البيان"[1].

ويقرر مرتاض أن النقاد العرب يطلقون مصطلح "الشعرية" ويريدون به ما يريده النقاد الغربيون من إطلاقهم مفهوم الشعريات أو (poétique-poétics)، والتي تعني دراسة جنس الشعر وحده، وتأتي بمعنى "النظرية العامة للأعمال الأدبية"، ثم يقترح مرتاض أن يُخصص مصطلح "الشعرية" لما يقابل في الفرنسية "la poéticite" فتكون بمعنى الهيئة الفنية، المتمثلة في نسج النص لتجعله مشتملا على خصائص فنية، بينما تطلق في المفهوم الغربي في ثقافتهم منذ أرسطو الذي هو "la poétique-poétics" مصطلح "الشعريات" قياسا على الاستعمال الشائع في اللغة العربية المعاصرة وهو "اللسانيات"[2].

الفرع الثاني: النحت

النحت هو « أخذ كلمة من كلمتين أو أكثر مع المناسبة بين المأخوذ والمأخوذ منه لكي لا يقع التباس ويلجا إليه أصحاب اللغة للاختصار»[3]، حيث يتم الجمع بين كلمتين فأكثر من خلال اختزال الكلمات والأخذ بجزء منها واستخراج تركيب جديد عبارة عن « كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر تنزع من حروفها للدلالة على معنى هو مزيج من دلالات الكلمات المنتزع منها»[4]، وبالتالي فهو إيجاد كلمة « مركبة من كلمتين فأكثر»[5].

وللنحت قواعد وشروط تضبطه ومن جملة تلك المعايير:

أولا- ألا يقل عدد حروف الكلمة المنحوتة عن أربع.

---

[1]- ينظر: أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض، مقاربة منهجية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2007، ص180-181.

[2]- ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص34-35.

[3]- أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية، مرجع سبق ذكره، ص27.

[4]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص91.

[5]- محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مرجع سبق ذكره، ص72.

ثانيا– أن يكون للكلمة المنحوت منها معنى يختلف عن معنى الكلمة الأخرى.

ثالثا– أن ننحت من الكلمات الأكثر تداولا واستعمالا.

رابعا– أن تبقى حروف المنحوت منه على ترتيبها بعد النحت.

خامسا– حمل الكلمة المنحوتة لحرف أو أكثر من حروف الذلاقة(ف، م، ل، ن، ب، ر)

سادسا– التحقق من الائتلاف المطلوب في النسيج الصوتي للكلمة المنحوتة، بالحذر من الوقوع في تنافر الحروف (الصاد والجيم، والهاء والعين، والعين والخاء، الجيم والقاف، الطاء، والجيم، النون بعد الراء، الزاي بعد الدال...).

سابعا– أن تؤدي الكلمة المنحوتة حاجات العربية من إفراد وتثنية ونسبة وإعراب.

ثامنا– أن تكون على وزن عربي قدر الإمكان مثل (فَعْلَلَ)[1].

وقد ركن "مرتاض" إلى النحت كما يقول "يوسف وغليسي" في ترجمة بعض المصطلحات؛ فجانب المبتغى حين اصطنع:[2]

أ– **الرَّكْبَرَةْ** (المنحوتة من: ركب وعبّرَ) =Syntagme

ب– **الجَدْلَغَةْ** (المنحوتة من فعل واسم: جدد ولغة) =Néologisme

ج– **البَدْعَدَةْ** (المنحوتة من: بدأ وعاد) =Récurence

وكلها مصطلحات مبهمة يصعب إدراكها المباشر، دون العودة إلى أصولها التي نحتت منها، ونفس الرأي ذهب إليه "عبد الملك بومنجل" عندما يقول:« وأما استحداث مصطلحات جديدة فإن له مع "مرتاض" شأنا أي شأن ذلك أن الجرأة، التي نعهدها مع الناقد صفة محمودة مخصبة، تتحول في هذا المجال إلى ما نراه تسرعا غير محمود؛ فأن يستسهل الناقد أمر النحت، على مشروعيته، فيقترح علينا مصطلحات تنبو عن السمع والذوق من قبيل "ركبرة"، و"جدلغة"، و"بدعدة"، و"التَّحْلِفْسِي"»[3].

---

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص96–97

[2]– المرجع نفسه، ص479.

[3]– عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص41.

ومما ينبغي التنويه إليه هنا، أن "مرتاض" كان يحمل همّ المصطلح، ويسعى لتخفيف حدة أزمته التي يتخبط فيها؛ بسبب الانفتاح على ثقافة الغرب ترجمة، وتعريبا، رغم أنه جانب الصواب في استعماله آلية النحت، عندما ابتدع ألفاظا يمجّها الذوق السليم ويأباها رونق العربية وبيانها.

الفرع الثالث: الترجمة

الترجمة هي نقل معنى كلمة، من لغة إلى أخرى، عندما تتشابه أصول الدلالة اللغوية، وبالتالي فالترجمة بهذا المفهوم هي «نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، فيتخير المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي»[1].

تعتبر الترجمة من وسائل رقي اللغة وهي وسيلة من الوسائل الكفيلة بالاطلاع على ثقافة الآخر من خلال ترجمة مختلف العلوم وبالتالي فهي تعني« نقل معنى المصطلح من اللغة المصدر إلى المكافئ له في اللغة الهدف، وتعتمد ترجمة المصطلحات على النظرية الدلالية التي تهدف إلى نقل المعاني التي يمكن التعليل لها بالرجوع إلى الدلالات المباشرة للمفردات المعجمية»[2].

ومن هنا ندرك أن الترجمة نوعان؛ ترجمة حرفية، وهي النظر إلى المفردة، وما تدل عليه من معنى، والترجمة بالمعنى، وهي النظر إلى معنى تركيب، أو جملة، ثم التعبير عن ذلك المعنى بجملة تقابله.

ولقد ترجم "عبد الملك مرتاض" عدة مصطلحات أجنبية نوردها كالتالي:

أولا: مصطلح البنوية (Structuralisme)

حيث ترجم إلى العربية بكم هائل من المقابلات (البِنيوية، البُنيوية، البُنيانية، البنائية، البنوية، البنيوانية، البينيّة، الهيكلية، الهيكلانية، التركيبية، الستروكتورالية، الوظيفية، المنهج

[1]– علي بن ابراهيم النملة: إشكالية المصطلح في الفكر العربي–الاضطراب في النقد المعاصر للمفهومات، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت–لبنان، ط1، 2010، ص20.

[2]– محمد البطل: فصول في الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2007، ص95.

الشكلي[1]، بينما يرى "مرتاض" أن النقاد العرب تداولوا المصطلح الخاطئ وهو "بنيوية" وذلك عوضا عن الاستعمال النحوي السليم والذي إما "بنيية" على القياس، أو "بنوي" للخفة والاقتصاد اللغوي[2].

ويقرر "مرتاض" بأن من اختاروا مصطلح "بنيوية" إنما أرادو إفســـــاد العربية وفأسها بالفأس وهم بذلك ينسبون إلى لفظ غير موجود في الأصل؛ لأن "البنيوية" تعني أن الأصل: هو "بِنْية"؛ وذلك حتى يمكن قلب الياء الثانية واوا...أما عن هاء التأنيث تقلب واوا فذلك مجرد جهل صراح بالعربية؛ لأن هذه الهاء لا تعد لدى النحاة في تحديد بنى الألفاظ، ورغم ذلك فإننا نجد "مرتاضا" استعمل مصطلح "بنيوية" في كتابيه "الأمثال الشعبية الجزائرية" و"النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" [3].

ثانيا: مصطلح (Espace)

ترجم بعض الدارسين العرب مصطلح "Espace" في الفرنسية، و"Space" في الانجليزية بمصطلح "المكان" و"الفضاء"، ويقترح "مرتاض" مصطلح" الحيز" الذي جاء منه الانحياز والتحيز[4].

ويؤكد "مرتاض" أنه عدل عن مصطلح "الفضاء" إلى "الحيز"، لأن "الفضاء" عام جدا، وقد تسرب إلى اكثر من حقل معرفي، إذ يوجد في لغة القانون الدولي؛ "حق الفضاء" أو "حق المرور الفضائي" و"غزو الفضاء" و" الفضاء المعماري"...ولذلك ارتأى "مرتاض" أن يصطنع "الحيز" الدال على الفضاء الأدبي[5].

والفضاء كما يرى "مرتاض" مصطلح قاصر بالقياس إلى "الحيز"؛ لأن «"الفضاء" من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما "الحيز" لدينا ينصرف استعماله إلى

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص130.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سبق ذكره، ص 190-191.

[3]- المرجع نفسه، ص 191-192.

[4]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 296.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص297-298.

النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقِفَهُ، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1].

كما ولّد "مرتاض"، مصطلحا آخر، في العربية، لم يصطنعه أحد من قبل، وهو "التحييز" كمقابل للمصطلح الغربي (Spatialisation، Spatialization) الذي ينشأ عنه ما يطلق عليه في السيميائية (la proxémique) وهو تحليل الذوات والموضوعات عبـــر "الحيز"[2]، بالإضافة إلى ذلك، فقد صاغ "مرتاض"، مصطلحا آخر، هو "التحايز"؛ قياسا على "التشاكل"، و"التباين"، و "التماثل"، وفرق بين "الحيز"، و "الحيزة"، و "التحايز"؛ فالحيز فضاء محايد، و "الحيزة" جهاز لإنتاج "الحيز"، و التحايز مظهر تفاعلي، يستجيب لأي مظهر حيزي، داخل الخطاب الشعري[3].

ثالثا: ترجمة بعض المطصلحات اللسانية

يوظف "عبد الملك مرتاض" في سياق طرحه لمفهومي "الفن" و"الجمال". مصطلحات لسانية تنسب إلى الدرس البنيوي الذي شكل رافدا للمنهج البنيوي والسيميائي في النقد وعلم الأدب حيث نجده يستخدم مصطلحات:

communication، وtransmission، وLangage، وDestinataire، وSystème، وSigne، وStructure، وSémiotique، وmessage...ثم يحيل إلى "بروب" و "جاكوبسون" و "لوتمان" و"كوهين" و"جينات"...ودائما كعادته لا يرضى بالترجمات العربية، للمصطلح النقدي ذي الجذر اللساني، فيترجم المصطلحات السابقة كالتالي: تبليغ وربط، صلة وكلام أدبي ومُرسَل إليه ونظام وشفرة وبنية وإشاريّة ورسالة. ومع ذلك، فإنه يتذبذب في نقل بعض المصطلحات أحيانا فيترجم: Langage إلى كلام أدبي تارة، وإلى لغة أدبية تارة

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص121.

[2]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص296–297.

[3]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة–تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2003، ص145.

أخرى، ويقابل مصطلحين مختلفين هما: Signe وCode بمفردة عربية واحدة هي شفرة، مع تواتر مصطلح "الإشارة" كمقابل للمصطلح الأول[1].

رابعا: عوائص ترجمة المصطلح النقدي

إن المصطلح النقدي على وجه الخصوص له أهمية كبيرة في مختلف الحقول المعرفية لاسيما الحقل النقدي ولذلك نجد الناقد "عبد الملك مرتاض" يذكر في كتابه: مائة قضية...وقضية أنه أصبح هاجس المشروع النقدي العالمي والعربي بالتحديد حيث يقول: «وإذا كان المصطلح، بكل إشكالياته المعرفية، وتعقيداته المفهومية، في المشروع النقدي العالمي المعاصر، اغتدى هاجسا لدى المشتغلين في هذا الحقل بحيث ينشأ عبر اللغات الأوربية فيحتدم أُوارُ الخُلف بينهم احتداما؛ فإن هذا الخلف من حوله قد يزداد استفحالا، إذا ما انصرف الوهم إلى الثقافة النقدية العربية الحداثية خصوصا، إذ أضحى من الحتمي نقل العدد الجم من هذه المفاهيم السيمائية واللسانياتية المستجدة، المعقدة غالبا، من تلك اللغى الأوربية إلى العربية»[2].

وبتفرق الجهود وغلبة النظرة الأحادية الضيقة من خلال ترجمة المصطلح النقدي من طرف كل ناقد على حدى تزداد الأمور صعوبة وتشتد أزمة المصطلح وتتعقد أكثر فاكثر عند نقله إلى العربية يضيف "عبد الملك مرتاض" هذي« العربية التي ترى كل واحد من باحثيها يعنت نفسه أشق الإعنات بالاشتغال وحده، والبحث وحده، والاجتهاد وحده مشرقا ومغرب؛ فتكثر الجهود ولكنها تُهدر، وتُبذَل الطاقات ولكنها تُجهض. وَقَلّ أثناء ذلك، أن تجنى للفائدة ثمرات. والسوأة السوأى، إذا تعصب واحد منا لما انتهى إليه في ترجمة هذه المصطلحات، فيدعي أنه يملك الحقيقة وحده!...ونحن ندعو إلى أن يستعيذ الناس بالله من هذا الداء كي لا يزداد إعضالا واستفحالا »[3].

---

[1]– ينظر: سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح– عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص122.

[2]– عبد الملك مرتاض مائة قضية...مرجع سبق ذكره، ص 363.

[3] – المرجع نفسه، ص363.

ثم يبين الناقد بعد ذلك أسباب العنت في ترجمة المصطلح في مستوياته النقدية والسانياتية والسيمائية قائلا: «وإنما يأتي إليه هذا العنت من حيث إن أي مفهوم فلسفي، أو نقدي، أو سيمائي، أو لسانياتي، ينهض غالبا على ثلاثة أشقاق: شق معرفي، وشق اشتقاقي، وشق نحوي. والشق الأول يتمحض للغة المنقول منها، في حين أن الشقين الثاني والثالث يتمحضان للغتين جميعا، وخصوصا للمنقول إليها. غير أن المترجمين حين يترجمون مثل هذه المصطلحات كثيرا ما يتساهلون في الأمر [فيتسرعوا] في تدبير المصطلح العربي فيخرج مرقعا!»[1]

الفرع الرابع: التعريب

يرى "أحمد مطلوب" بأن التعريب « نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية بإحدى الوسائل المعروفة عند النحاة واللغويين»[2]. ومن هنا نستنتج أن التعريب من خصائص اللغة العربية؛ باعتبارها لغة لها من البنى والأوزان، ما يجعلها تسع ألفاظ اللغات الأجنبية دون مشقة.

ويضيف "أحمد مطلوب" بأن العلماء وقفوا من التعريب موقف الحذر، وأنه لا يؤخذ به، إلا عند الضرورة، خوفا من ضياع اللغة العربية، في غمرة الدخيل، وقد لجأ العرب إليه، عند نقل العلوم والتأليف ليسدوا حاجة عرضت لهم، ولذا لا يلجا إلى التعريب إلا عند الضرورة القصوى، كي لا يفتح باب إشاعة الدخيل فيقضي على فاعلية العربية، ولم يستعمله العرب إلا مكرهين، وبقدر معلوم مع التقيد بقواعد التعريب[3]:

أولا– الاقتصاد في التعريب.

ثانيا– أن يكون المعرب على وزن عربي من الأوزان القياسية أو السماعية.

ثالثا– أن يلائم جرس المعرب الذوق العربي وجرس اللفظ العربي.

رابعا– أن لا يكون نافرا عما تألفه اللغة العربية.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: مائة قضية...وقضية، مصدر سبق ذكره، ص363– 364.

[2]– أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ج1، ص20.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص21.

إن التعريب شر لا بد منه، ولكن يقدم اللفظ العربي القديم دوما على المعرب، إلا إذا كان مشتهرا، خصوصا وقد فشا التعريب، بين النقاد والدارسين، وأصبح علامة على الانتماء إلى الثقافة الأجنبية، ووسيلة من وسائل التنمية اللغوية، والوضع الاصطلاحي[1].

وبالنسبة للناقد "عبد الملك مرتاض" فقد عرب عدة مصطلحات عبر آلية التعريب منها: البروكسيميكا / Proxémique[2]، قرافيمات/ graphémes، مونيمات / monémes، سانطاقمات / syntagmes، بويتيك / poétique[3].

الفرع الخامس: الإحياء

يعد الإحياء إحدى آليات صياغة المصطلح، ويتم ذلك بالرجوع إلى المصطلح التراثي، ومطابقته مع المصطلحات الحديثة، وقد أشار "عبد السلام المسدي" إلى ذلك بقوله:« ثم إن اللغويين يتحدثون عن الإحياء كأسلوب آخر ويعنون به ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث بمعنى علمي حديث يضاهيه»[4].

ومن هنا ندرك أن آلية الإحياء، من الوسائل المهمة التي وظفها النقاد والدارسون، لإنتاج المصطلح، واحتواء العدد الهائل من المصطلحات الأجنبية المتسربة إلى النقد العربي الحديث. غير أن هناك من النقاد المغاربة ك"عبد القادر الفاسي الفهري" من دعا إلى الابتعاد عن الإحياء، وترك مصطلحات التراث جانبا، لأنها لا تجعلنا نتمثل مفاهيم المصطلحات الجديدة، ولا يمكن إعادة تعريف المصطلح التراثي، أو تخصيصه إذا كان موظفا[5].

وقد استحسن الناقد "عبد الملك مرتاض" هذه الطريقة في توليد المصطلحات « حين أوجد الكثير من المصطلحات الإحيائية المستقر أنها من الموروث القديم مثل (أدبية الشعر

---

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص90.

[2]– المرجع نفسه، ص459.

[3]– ينظر: سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح– عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، مرجع سبق ذكره، 122.

[4]– عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د ط، د ت، ص 105.

[5]– ينظر: مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي، مرجع سبق ذكره، ص84.

والماء الشعري، وحين قرن مصطلح خطاب Discours بالنص Texte وقرن هذا الأخير بدلالة النسيج وأضفى في الحديث عن النسج والديباجة مقابلا للفظ Textureta فضلا على كلمات أخرى من قبيل : الحروف الذولقة مقابلا للفظ Alrvéolaire »[1].

الفرع السادس: مصطلحات أخرى اقترحها مرتاض

كان لـ"عبد الملك مرتاض"، آراء ومواقف من مصطلحات كثيرة، تشيع في الخطاب النقدي المعاصر، حاول أن يجعل لها مقابلات، تختلف عن المقابلات التي وظفها النقاد والدارسون، ولكن ميزة هاته المصطلحات التي ابتدعها "مرتاض"، أن بعضا منها كان مقبولا، والبعض الآخر كان يفتقر إلى الدقة العلمية المطلوبة أحيانا، ويمجّها الذوق العربي السليم في أحايين أخرى، ومن هذه المصطلحات "ما وراء اللغة"، و"الهرمينوطيقا"، و"الدليل". وفيما يلي نستعرض تعامله مع جملة من المصطلحات والمقابلات التي اقترحها لها :

أولا– اقترح أن يترجم مصطلح"**Métalangue**" إلى "لغة اللغة" أو "اللغة الواصفة"، بدل المصطلح الشائع "ما وراء اللغة"، والذي هو ترجمة حرفية من اللغات الأجنبية.

ثانيا– ترجم مصطلح "**الهرمينوطيقا**" إلى "التأويلية" لأنه حسب "مرتاض" الأجمل وقعا والأدل دلالة والأعذب صوتا، واستهجن مصطلحي "القراءة الاستهلاكية"، و"القراءة الانتاجية" واقترح لهما مقابلان هما: "القراءة العقيم" و"القراءة المنجبة" .

ثالثا– عارض مصطلحات "**المقياس**" و"**المؤشر**"، و"**الاستدلال**" كمقابل للمصطلح الأجنبي الذي أنتجه بيرس"L'indice" واقترح مصطلحا آخر لذلك هو "القرينة" أو مصطلح "العَلَم"، وحجته في ذلك أن المصطلحات التي نستعملها في كتاباتنا ينبغي أن تكون نشأت في بيئة ثقافية وحضارية عربية ليكون الاستمرار دون الانقطاع [2].

ومن خلال هذه الجزئية، ندرك حرص مرتاض، على المصطلح العربي الأصيل، وهو يستثمر التراث اللغوي العربي، محاولا تطويع مصطلحات الحداثة الغربية، لهذا المنجز

[1]– مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، مرجع سبق ذكره، ص84.

[2]– ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص39– 40.

التراثي اللغوي الثري، من خلال ضبطه وتأصيله، متوخيا الدقة الدلالية؛ وموافقة أصول اللغة.

ورغم كل ذلك، فإن "عبد الملك مرتاض"، يحيد عن حرصه في ضبط المصطلح، وتحقيق شرطيه السابقين، ويأتي بمصطلحات أقرب إلى الركاكة من غيرها، عندما يستخدم آلية التعريب، في تعامله مع بعض المصطلحات الغربية فيستعمل « "الإزوطوبات" كما هو دونما ترجمة، وهو لا يقل شناعة عن مصطلح "الهرمينوطيقا"، باعترافه هو، كما أنه يقترح مصطلحات ثقيلة على الذوق، دونما حاجة ملحة دافعة إليها، مثل اقتراحه مصطلح "الأسلوبوية" دلالة على النسبة إلى الأسلوبية، ومصطلح "الثقيل" في قوله " الخطاب الشعري الثقيل" للدلالة على أدب المتمكنين أو الشيوخ، فإن "الثقيل" ثقيل في هذا السياق لارتباطه في تاريخ الدلالة في اللغة العربية بالبرودة والجفاء»[1].

وعليه فإن هدف "عبد الملك مرتاض" من خلال هذه المصطلحات، ليس هو الترف النقدي، أو المخالفة لأجل المخالفة، وإنما يتعامل مع الحداثة الغربية، وفق نظرة تعتز بالتراث العربي، وتبرز مزايا العربية، وغناها بالرصيد المعجمي الذي يجعلها، تنافس مصطلحات النقد الغربي الحداثي، وأن وسائل وضع المصطلح في العربية، متعددة، ومتنوعة؛ كالترجمة، والتعريب، والاشتقاق، والنحت، والإحياء، ولا تفتقر العربية إلى شيء منها، وبإمكانها أن تفرض وجودها المعرفي والحضاري بين اللغات الأخرى.

ومما ينبغي أن نذكره ونحن في هذا السياق أن "مرتاض" « انصرف في باكورة كتاباته النقدية ذات النزوع الحداثي، إلى ترجمة المصطلح النقدي المعاصر تارة، وإلى اقتراضه تارة أخرى، مستعينا بأهليته اللسانية وبجراءته على اقتحام مجال الترجمة المصطلحية، حتى وإن ناءت بعض المعادلات التي ارتضاها للمصطلحات الدخيلة عن ما هو متعارف عليه، اليوم، من مصطلحات نقدية متفق عليها، إلى حد ما، من لدن النقاد العرب وتميز بترجمة

[1]– عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص40–41.

مصطلحات لم يحد عنها طوال مسيرته النقدية، نظير مصطلح الحيز الذي يكاد يمثل محور دراساته التي ألفها على امتداد خمس وثلاثين سنة»[1].

كما لا يفوتنا، ونحن نذكر جهود "عبد الملك مرتاض" المصطلحية، أن نشير إلى أنه بلغ به الأمر أن يستحدث مصطلحات غير مألوفة، نتيجة الجرأة العلمية المحمودة، والتسرع المذموم حيث «يستهل الناقد أمر النحت، على مشروعيته، فيقترح علينا مصطلحات تنبو عن السمع والذوق من قبيل "ركبرة"، و"جدلغة"، و"بدعدة"، و"التحلفسي". أو يتهاون في شأن الذوق فيقترح مصطلح "كتببة" مقابلا للمصطلح الفرنسي"Ecrivain"، أو يتهاون في شأن اللغة؛ فيستخدم مصطلح "تزييح" في قوله "تزييح اللغة الأدبية"؛ مع أنه ليس في العربية فعل بصيغة "زَيَّحَ" ليصير عند المصدرية "تزييحا"...أن يفعل الناقد كل ذلك، فليس يدل ذلك إلا على تسرع غير محمود، واستصغار لشأن اللغة غير مقصود»[2]. ومهما تكن هاته الزلات والهنات فإنها تدل على قناعته بغنى العربية وقدرتها على توليد الصيغ والمصطلحات.

ولنفس السبب، وهو التسرع المذموم وإطلاق العنان للملكة اللغوية، خاصة عندما يكون في موضع دفاع عن رأيه، فإنه دائما يبتكر مصطلحات، تخالف المألوف والسائد، وتصدم الذوق. ولهذه الغاية استحدث مصطلحا أطلقه على من تكون كتابته بسيطة ودون المستوى المطلوب، وهو مصطلح "كتبوب" جمع "كتابيب"، قياسا على المصطلح النقدي العربي "شعرور"، وجاء به ترجمة لمصطلح "بارط" : "Ecrivant" بدل "Ecrivain"، ومثله "أدبوب"، وهنا يظهر بوضوح توظيف "عبد الملك مرتاض" التراث في صياغة المصطلحات، حيث نجد لفظ "شعرور" ذكره الجاحظ في تقسيمه للشعراء، أما مصطلح "كتبوب" جاء به للتمييز بين "كتاب" و"كتابيب" حتى لا يظلم أولائك الكتاب في زمن كثر فيه "الكتابيب"[3].

---

[1]– سيدي محمد بن مالك: السرد والمصطلح، مرجع سبق ذكره، ص124.

[2]– عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص41.

[3]– ينظر: عبد الله مخطاري، الترجمة المتخصصة للمصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، الجزائر، مج5، ع2، د ت، ص 365.

ومهما يكن مرتاض" متسرعا في اقتراح المصطلحات التي لا تدعو إلى استعمالها لغرابتها فإن مما يجب أن يذكر هنا من باب الإنصاف للناقد أن له هذا الوعي الشديد المتقد بمشكلة المصطلح في الثقافة النقدية العربية، وحرصه الجدّي من أجل المساهمة في تخفيف هذه المشكلة، وقد نظر "مرتاض" إلى هذه الأزمة نظرة علمية حضارية، أدرك بها حقيقة المشكلة وهي العجز العلمي والتبعية الثقافية[1].

ويشير عبد الملك "مرتاض"، إلى هذه المشكلة، والمتمثلة في العجز العلمي، والتبعية الثقافية للغرب، خصوصا الجيل المتأخر من النقاد المعاصرين، حيث يقول: «أما الرعيل الثاني من النقاد العرب المعاصرين فقد درجوا على الانطلاق إلى الفكر النقدي الغربي يعبّون فيه عبّ الصداء إلى المال الزلال في البيد المقفرة، فكنت تراهم حين يطلقون مصطلحا من المصطلحات النقدية يكادون يحاولون البحث فيما إذا كان موجودا بلفظه أو بمعادله المعنوي ، في التراث العربي الذي لا يَلقى منهم إلا قليلا من العناية فيما يبدو»[2].

وإذا كان هؤلاء النقاد مقلدين للغرب وتبعا لهم وينظرون إلى التراث العربي نظرة تنقص وازدراء، فعبد الملك مرتاض يختلف عنهم تماما، حيث لاحظ وهو يتناول مصطلح التناص وصلتة بالسرقات الشعرية في التراث النقدي العربي، أن لهم مصطلحات، كثيرة تؤدي المقصود وزيادة وهي بمثابة «الشهادة بقدرة النقاد الأقدمين على إنشاء مصطلحاتهم لأي حقل يعرضون له، دون العقدة التي نجترها، نحن العرب المعاصرين، حيث إننا لم نزل نجتزئ بالعيش على فتات المصطلحات الغربية نعمد إلى ترجمتها ترجمة رديئة ونستريح»[3].

الفرع السابع: مظاهر الأزمة المصطلحية في النقد العربي المعاصر

نتيجة للانفتاح المعرفي على ثقافة الآخر، وفي إطار المثاقفة النقدية، سارع النقاد والدارسون، على اختلاف توجهاتهم، إلى نقل الثقافة الغربية وترجمة منتوجها والانبهار به والانصهار فيه، متناسين التباين الشديد بين الثقافة الغربية والعربية، فنتج عن ذلك تقويض

[1]– ينظر: عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر، مرجع سبق ذكره، ص 42.

[2]– عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 53–54.

[3]– المصدر نفسه، ص237.

الثقافة العربية، وحدوث شرخ كبير مصحوب باضطراب المصطلح، واختلاط المفاهيم، وشيوع القلق المعرفي؛ بسبب إشكاليتي الأصالة، التي تعني إسباغ دلالات حديثة على المصطلح القديم، والمعاصرة وهي نقل المصطلح الأجنبي إلى الثقافة الغربية، دون مراعاة الدلالات التي اصطبغ بها، في أرضه التي نشأ وتشكل بها، ودون مراعاة وضعه في البيئة التي يوظف فيها. والمتتبع لعملية نقل المصطلحات وترجمتها يجد اختلافا بينا وكبيرا بين النقاد والمترجمين خصوصا في غياب العمل المؤسسي فتأزم المصطلح النقدي من خلال مظاهر عدة نذكرها فيما يلي:

أولا: تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد

والمقصود بذلك انتشار مصطلحات عديدة للدلالة على مفهوم واحد وفيما يلي عرض لأبرز النماذج التي تطغى عليها ظاهرة التعدد:

1- مصطلح السيميائية "Semiologie"

فمنهم من اختار له مقابلا هو "السيميولوجيا" قياسا على "سوسيولوجيا" "بيولوجيا" وهي كلمة معربة، ومن من يستخدم "السيميوطيقا" شاع استعماله عند رائد الاتجاه السيميولوجياالأمريكي "بيرس"، واستخدم كما في لغته الأصلية "السيميوتيك"، واختار المسدي "العلامية"، أو "علم العلامات"، وفضل عبد الملك مرتاض مصطلح "الإشارية"؛ لكنه بالمقابل يستخدم مصطلح "السيميائية" في دراسته " دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة"، ويختار محمد البكري في ترجمته لكتاب بارت، مصطلح "علم الأدلة" على "السيميولوجيا" بينما يستخدم محمد الماشطة "علم الإشارة"، ومنهم من لجأ إلى التراث واستعمل مصطلح "السيمياء"، لأن معناه في اللغة العلامة بدليل قوله تعالى:﴿ سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾ [سورة الفتح: الآية 29][1].

2- مصطلح الشعرية

[1]- ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص298-300.

تم تعريب المصطلح بمقابل "البويطيقا، وعن طريق الاشتقاق اختاروا "الإنشائية"، ويقترح الغذامي، "الشاعرية"، وهناك من يفضل استخدام "فن الشعر" أو "صناعة الأدب" أو "علم الأدب" أو "قضايا الفن الإبداعي" أو "الأدبية" والمصطلح الشائع هو "الشعرية".

3- مصطلح الانزياح

تُرجم بمقابل "التجاوز"، وبمصطلح إحيائي هو" العدول"، واستخدم البعض" الانحراف"[1]. إن هذا الكم من المصطلحات، ليُبيِّنُ بوضوح تأزم النقد العربي، فمهما كانت الأسباب والمبررات، فلا يعقل أن تتعدد المصطلحات لمفهوم واحد، وهناك من يرى بالمقابل، أن تعدد المصطلح للمفهوم الواحد ظاهرة صحية، باعتبارها نتيجة للتفاعل مع النقد الغربي، والانفتاح على ثقافته، وإحداث القطيعة مع النقد التقليدي، وتبني الإبداع وتجديد المصطلحات، لأجل التأسيس لمشروع نقدي جديد، ففتح بالتالي باب القراءات المتعددة، والدلالات اللانهائية.

ثانيا: تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها المصطلح الواحد

حيث أصبح المصطلح الواحد يحمل أكثر من مفهوم، وغياب الدقة في نقل المصطلح المترجم من أصله الغربي إلى العربية، كما حدث مع مصطل القصة: فتُرجمت كمقابل للمصطلح الأنجليزي "Nove"، وهذا المصطلح نفسه يقابل اللفظ الأنجليزي "Story" والذي يقابل بدوره مصطلح "الحكاية"، وهناك من اعتبر مصطلح "قصة" في العربية، مقابلا لثلاثة مصطلحات أنجليزية: "Story"، "Tale"، "Fable"[2].

ثالثا: تداخل المصطلحات مع الكلمات العادية وذاتية المفاهيم

نتيجة لتتبع النقاد مناهج النقد الحديثة، أصبحوا لا يفرقون بين الكلمة العادية، والمصطلح النقدي، مع تسجيل غياب رؤية واضحة، وخصوصية حضارية في ذلك، وبالتالي أصبح أغلب ما ينتج هؤلاء النقاد نظريا، إما نقلا حرفيا لثقافة الغرب، أو شرحا لها. وانصاع

[1]- ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص301-303.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص306-307.

النقد وراء الاستخدام العادي للكلمات، كما نسجل كذلك مدى الأزمة التي يتخبط فيها الناقد العربي المعاصر، فكل ناقد يحاكم غيره، لا لشيء إلا لأنه "فرنكفوني" الثقافة، والآخر "أنجلفوني"، وهاته الذاتية لا تعبر عن إرادة الغلبة والتفوق، بل ارادة التحيز للذات في لحظتها الفردية والاجتماعية، بمختلف ألوان ودرجات ذلك التحيز[1].

ومهما يكن حجم الأزمة التي يتخبط فيها النقد العربي، فهي مجرد حالة مرضية مؤقته، تصيب الثقافة التي عجز قومها عن تأسيس مشروع حضاري، يساير المستجدات، ويواكب التطور في مجالات الحياة المختلفة، ولهذا لا بد من تشخيص الحالة، ووصف العلاج، ولعل من أبرز المقترحات في ذلك، والتي يمكن اعتبارها سبيلا للعلاج، وتجاوز الأزمة حسب "عبد الغني بارة"، يمكن تلخيصها في الآتي:

أ- تكوين المصطلحي/ الناقد، الذي يكون بمثابة الخبير في مجال المصطلحية.

ب- التعامل بحذر مع المصطلح الوافد، والنبش في خلفياته الفكرية والمعرفية .

ج- تقليب تربة التراث، لإجراء عملية استقراء للاستعمال الاصطلاحي عند القدماء، ومقارنته مع الاستعمال الحديث؛ تحقيقا للنقد الموضوعي والقضاء على تضخم الأنا.

د- العمل على انتاج المصطلح النقدي، بدل جلبه من الحاضرة الغربية، بإدراك الأصالة والتميز عن الآخر/ الغرب[2].

وخلاصة هذا الفصل، أن الناقد "عبد الملك مرتاض"، قد بدأ مسيرته ناقدا سياقيا، ثم انتقل إلى المناهج النسقية، التي بدأها بالبنيوية ثم سرعان ما تجاوزها إلى ما بعدها من المناهج؛ كالسيميائية، والتفكيكية، غير أنه كان يصبغ تلك المناهج برؤيته الخاصة التي يستند فيها على الخلفية التراثية، وبالتالي حاول تطويع هذه المناهج وفق الرؤية العربية، لما للنص العربي من خصوصية ثقافية، ثم بدا له بعد طول الخبرة، ونضج التجربة، وشدة المراس، ونتيجة لعمق الرؤية عنده، أن يمزج بين أكثر من آلية حداثية، لقراءة النص العربي،

[1]- ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص308-311.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص315-317.

متجاوزا بذلك استعمال المنهج الواحد في القراءة، لينتهي به الأمر إلى ما يمكن أن يسمى اللامنهج، أو المنهج التكاملي؛ وهو أيضا التركيب المنهجي.

أما على مستوى المصطلح، فإن له حضورا قويا، حيث استعمل آليات وضع المصطلح في العربية، من اشتقاق، ونحت، وتعريب، إضافة إلى الترجمة، وكان في كل مرة ينتصر للتراث، ويستند في وضع المصطلحات على قواعد العربية المشهورة، وقد بلغ به الأمر أن وضع مصطلحات غريبة، بعيدة عن الذوق، ثقيلة على السمع، وذلك يترجم حرصه الشديد، وسعيه الحثيث للتخفيف من أزمة المصطلح، وإدراكه لما لذلك من أهمية، في الحفاظ على الخصوصية الحضارية والثقافية لأي أمة من الأمم، خصوصا وقد دخل النقد العربي عموما مرحلة ركود، وتوقف عن العطاء وتخلى عن الريادة في عصر العولمة بعد أن كان نقدا إيجابيا فاعلا في السابق.

كما نسجل أيضا دخوله في متاهة وفوضى نقدية ومصطلحية، نتيجة الانفتاح على الغرب وثقافته، والاقبال على المناهج الحداثية، وترجمة مصطلحاتها، دون اعتبار خلفياتها الفكرية والمعرفية، ومرجعياتها الفلسفية، فوقع النقد العربي في أزمة مصطلحية، يميزها الغموض، ويلفها الخلط والالغاز، ولا سبيل للخروج منها، إلا بتكاثف الجهود، وبعث العمل المؤسساتي، والانتصار للخصوصية الحضارية للنقد العربي، والرؤية المستقلة عن ثقافة الآخر.

الفصل الثالث

تطبيق المناهج النقدية الحداثية على النصوص قراءة في أربع مدونات لعبد الملك مرتاض

المبحث الأول:

تطبيق المناهج الحداثية على القرآن الكريم

المبحث الثاني:

تطبيق المناهج الحداثية على النصوص الشعرية القديمة

المبحث الثالث:

تطبيق المناهج الحداثية على النصوص السردية

المبحث الرابع:

نظرية النص الأدبي عند عبد الملك مرتاض

الفصل الثالث: تطبيق المناهج النقدية على النصوص قراءة في أربع مدونات لعبدالملك مرتاض

تعتبر التجربة النقدية للناقد "عبد الملك مرتاض"، تجربة متميزة؛ كونها زاوجت بين التراث والحداثة، بنظرة فيها خصوصية عربية محضة، لا سيما عندما انفتح على المناهج الحداثية، وراح يطبق إجراءاتها على النصوص النقدية والنثرية المتنوعة، موظفا الخبرة الطويلة، المرتكزة على الخلفية المعرفية التراثية، والثقافة الغربية التي تشبع بها في رحلته العلمية الطويلة، محاولا بذلك الاستفادة من ثقافة الآخر، وتطويع مخرجات هذه الثقافة، للمنجز التراثي، بغية التأسيس لنظرية نقدية عربية، أو نقد عربي يواكب الحداثة الغربية، ويساير تطوراتها وتغيراتها، فاستعمل هاته المناهج؛ بدءا بالمناهج السياقية والنسقية، وانتهاء بالبنيوية وما بعدها وكان في كل مرة يصطدم بإشكاليات كثيرة، منها محدودية المنهج الواحد في دراسة النص الأدبي، مما جعله يقرر أنه « لا يوجد منهج كامل. ومن التعصب التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده الأليق والأجدر أن يتبع»[1].

وكانت نتيجة ذلك أن ثار على المناهج التقليدية؛ كالمنهج التاريخي، والإحصائي، والنفسي، والانطباعي، ثم ثار كذلك على المنهج البنيوي، ورأى بأنه، لا يبرح لدى التطبيق غير دقيق المعالم...وغير قادر على استيعاب كل جماليات النص، ثم يدعو صراحة إلى اتباع منهج شمولي قائلا: أولى لنا أن نتبع منهجا شموليا، ولا أقول منهجا تكامليا، فهو مستحيل التطبيق عمليا، دون أن نقع في فخ البنيويين الرافضين للإنسان والتاريخ والحقيقة، ولا الماركسيين والاجتماعيين الذين يعللون كل شيء تعليلا طبقيا، ولا النفسانيين الذين يفسرون سلوك المبدع من إبداعه، واتجه بعدها إلى فكرة الأخذ من كل منهج بطرف؛ أو اللامنهج، واعتبر أن اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج، وكان يقصد بذلك عطاء النص، الذي يتجدد من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ، ذلك يتناسب طرديا ومرونة المنهج، ومدى انفتاحه

[1]– عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، النص من حيث هو حقل للقراءة، مجلة علامات في النقد، مرجع سبق ذكره، ص149.

وتطويعه لاستيعاب خصوبة النص، ومعارضة المنهج الجامد، والتطبيق الميكانيكي للآليات المنهجية الثابتة الصارمة والبعيدة عن خصوصية النص المدروس[1].

ثم اتجه " عبد الملك مرتاض" بعد ذلك في تجربته النقدية، وهو يطبق المناهج النقدية على النصوص، إلى استعمال آلية التركيب بين المناهج المتعددة، لاستخراج منهج شمولي يسعى إلى الإحاطة بكافة مستويات النص، فركب بين السيميائية والتفكيكية، في كتابيه "أ-ي" و"ألف ليلة وليلة"، وكذا في كتابيه" تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"، و"شعرية القصيدة قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، وزاوج بين البنيوية والأسلوبية في " النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟"، و"بنية الخطاب الشعري"، ويرى بأن التركيب والتعددية ضرورة لا بد منها وقد أصبحت شائعة في بعض المدارس النقدية الغربية، وأن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة، تمضي في هذا السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد، جراء ابتلاعه المذهب تلو الآخر، لأن المذهب في حقيقته هو تركيب من جملة من المذاهب، والفلسفة لا تنهض إلا على فلسفات أخرى سابقة، فتعمد إلى التركيب فيما بينها بالموافقة، والمخالفة، والتعميق، والبلورة، للخروج بنظرية فلسفية جديدة[2].

ويؤكد "مرتاض" ميله إلى الأخذ بالتركيب المنهجي، بكون الأدب في بنيته، وتنظيراته، ومناهجه، يعتمد على علوم غيره « من أجل ذلك أمسينا نميل إلى ما يمكن أن نطلق عليه التركيب المنهجي وليس التلفيق المنهجي...وتعريجا على ما كتب علماء الغرب وفلاسفته عن المنهج، أنه لا يوجد منهج كامل يمكن الاستنامة إليه، والاعتداد به...وكل ما في الأمر أن كل عالم باحث يتخذ له طائفة من الإجراءات والطرائق في عرض مَأَدَّةِ بحثه، مستعينا بمنطق الأشياء، وبطبيعة الحقل المعرفي المتناول...فمنهم من يفزع إلى الإحصاء...ومنهم من يفزع إلى المنطق، ومنهم من يفزع إلى المقارنة...ويظل السعي واحدا في جوهره، وهو

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص83-88.

[2]- ينظر : المرجع نفسه، ص89-90.

محاولة التوصل إلى النتيجة، أو النتائج، المتوخاة في النهوض بالبحث ومعالجته. أم هل يستطيع أحد من الناس إقناعنا بوجود منهج بعينه كامل نتبناه في كتاباتنا النقدية ونستريح»[1].

ولقد سعى "عبد الملك مرتاض"، لتطبيق آلية التركيب المنهجي على النصوص المتنوعة، ممارسا التحليل المستوياتي الذي يعتمد النظرة الشمولية، للإحاطة بكل مستويات النص دون تجزئته، فدرس النص القرآني، وفق التحليل السيميائي المستوياتي المركب، كما درس بنفس الآلية، تحليل الشعر القديم والحديث، وكذا النصوص السردية، وقدم مؤلفات تُنَظّر للنقد الأدبي عامة، وللنص الأدبي خاصة، وفيما يلي تفصيل ذلك.

المبحث الأول: تطبيق المناهج الحداثية على القرآن الكريم

المطلب الأول: نظام الخطاب القرآني في تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن

هذا الكتاب يقع في أربع وثلاثمئة صفحة، قسمه " عبد الملك مرتاض"، إلى ستة مستويات بدأها باستهلال. وهذه المستويات هي:

الفرع الأول – المستوى الأول: في تأويلية بعض المشكل في نص "سورة الرحمن"

الفرع الثاني– المستوى الثاني: الزمن القرآني

الفرع الثالث– المستوى الثالث: الحيز القرآني

الفرع الرابع– المستوى الرابع: التشاكل والتباين في نص سورة الرحمن

الفرع الخامس– المستوى الخامس: نظام النسج الخطابي في سورة الرحمن

الفرع السادس – المستوى السادس: البنية الإيقاعية في سورة الرحمن

يذكر "عبد الملك في الاستهلال"، الصلة الروحية الحميمة التي ربطته بالقرآن؛ حيث حفظه في صباه مسطورا على لوح الخشب، وكلما تقدمت به المعرفة والسن، كانت تحدثه نفسه بكتابة شيء ما عنه، ثم يحجم عن ذلك، خشية الخوض في بحر متلاطم الأمواج، وظل يغالب تردده ويصارعه، إلى أن كان لقاء في مدينة صنعاء في شهر ماي من سنـــــة

[1]– عبد الملك مرتاض: مائة قضية...وقضية–مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، مرجع سبق ذكره، ص20–21.

1990 بين عصبة من الأدباء، دار فيه النقاش حول القرآن الكريم، وذِكْرِ "سورة الرحمن" « ثم إلى ذكر تكرار آية البأرتة "فبأي آلاء ربكما تكذبان ؟" فعرض لهذا الترداد أحد النقاد العرب المعروفين بكلام لم يعجبني»[1]، وأثر ذلك في شعوره، ولكونه كان مولعا بالتأمل في هذه السورة، فقد دعاه ذلك إلى المبادرة في الكتابة عنها، وبين الأسباب[2] التي دعته لذلك وهي :

أولا– أن كبار المفكرين المسلمين عرضوا لهذا القرآن ، من الزجاج والفراء، إلى أبي عثمان وعبد القاهر ، ومن الطبري إلى الزمخشري، ومن رشيد رضا إلى عبد الحميد بن باديس.

ثانيا– عناية المستشرقين بالقرآن ترجمة ومدارسة .

ثالثا– قصور الجهود المبذولة للإحاطة بنص القرآن الكريم إحاطة شافية كافية.

كما تطرق "مرتاض" إلى وجه الإعجاز في القرآن الكريم، وأنه النسج العجيب والنظم القشيب، هذا النسج الذي يتنوع من سورة إلى أخرى، وينسج إيقاع السورة على أول إيقاعة فيه، ثم يشير إلى أن القرآن ظاهرة أسلوبية، وأنه عندما أراد الكتابة عن سورة الرحمن، أراد تناولها من جانب لم يسبقه إليه أحد، مركزا على المقاربات السيميائية يقول: « ارتأينا أن نتناولها من غير ما لم يتناولها عليه من قبلنا أحد...وقد ركزنا مسعانا على المقاربات السيميائية التي أفدنا من أدواتها المدهشة»[3].

ثم يذكر بعد ذلك تساؤله عن سر تكرار آية البأرتة إحدى وثلاثين مرة، ثم يبين المستويات التي ولج منها، لدراسة هذه السورة بدءا بالتأويل، ثم الزمن القرآني الذي يختلف عن الأزمنة الدنيوية، بد ذلك تطرق إلى الحيز القرآني، وقسمه إلى ثلاثة أقسام: الحيز الإلهي، والروحي، والكوني، ثم انتقل بعد ذلك إلى الحيز الرابع والذي حاول فيه فك الرموز السيميائية التي توصل إلى اللغة القرآنية من خلال دراسة سورة الرحمن بمقاربة سيميائية تحت زاوية التشاكل والتباين، من خلال سِمَتَي الانتشار، والانحصار ثم درج إلى المستوى

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص9.

[2]– المصدر نفسه، ص10–11.

[3]– المصدر نفسه، ص 17.

الخامس الذي تطرق فيه إلى نظام النسج في القرآن، وختم الدراسة بمستوى سادس يتعلق بالإيقاع الداخلي والخارجي، ولاحظ أن هذا الإيقاع ينهض على المقطع "آن" وهو المقطع الصوتي الذي انتهت به سبع وستون آية، من بين ثمان وسبعين، والإحدى عشرة آية الباقية تقاسمن إيقاعات أخرى مثل: "آم"، "آر"، "ـــون"، "ـــين"، وتعرض خصوصا في هذا المستوى للإيقاع الداخلي، وحلله أسلوبيا ودلاليا وسيميائيا، وبيّن في ختام هذا الاستهلال بأن هذا المنهج الذي اتبعه في القراءة لا يلزم به أحدا، والمنهج ليس إلا أداة للقراءة ينبغي أن تتغير تبعا لتغير النص، وتغير المواقف ثم يؤكد استثماره للمنتوج الغربي في هذا المجال لمقاربة النصوص الدينية والدنيوية والغرض من ذلك « أننا نحاول الاجتهاد. بكل ما نؤتى من قدرة فكرية وعقلية. في الإفادة مما نقرأ في النظريات الغربية النقدية واللسانياتية والسيميائية. وكل ما له صلة بتطوير الفكر، وتعميق الرؤية، وتحديث الإجراءات. وتجديد الأدوات لتوسعة آفاقنا. وتأصيل ثقافتنا وأنسنتها»[1].

ومما ينبغي أن نشير إليه في هذا المقام، أن الناقد "عبد الملك مرتاض"، اتبع في دراسة "سورة الرحمن"، منهجا سيمائيا مركبا، معتمدا على تجربته النقدية، وثقافته الواسعة، وإلمامه بالمناهج الغربية، وتوظيفها في تحليل النصوص وفق آلية التركيب المنهجي.

الفرع الأول: مستوى تأويل بعض المُشْكِل من نص سورة الرحمن

بدأ "مرتاض" في هذا المستوى، بالحديث عن عنوان السورة "الرحمن"، حيث أشار بأنه أول لفظ ذُكر فيها، وهو اسم من أسماء الله تعالى، والرحمن هو علة في الأشياء والأحياء، والزمان والمكان، ثم يؤكد سبب تعريجه على التأويل، وهو أن القرآن نص إلهي، وهو مظنة لكثير من التأويلات، فضلا على أن التأويل مشروع بنص القرآن، ولكن ليس متاحا لكل من هب ودب، وإنما هو لله تعالى، ثم الراسخين في العلم، لكن يؤكد "عبد الملك مرتاض" أنه عندما رجع إلى كتب الأقدمين، ممن تناول هذه السورة وجدهم تناولوها تناولا بسيطا، لا يتعدى شرح الألفاظ، مع التخوف من الوقوع في الزلل، ولم يقفوا على الإعجاز القرآني من

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص 23.

داخل النص القرآني، وإنما حاولوا الاستدلال على إعجازه، بما هو خارج عن القرآن؛ كمقارنته بالشعر مثلا، مثلما فعل "الباقلاني" مع شعر امرئ القيس، وكان الأولى بهم يضيف "مرتاض"، أن يقفوا لدى البنية الخارجية، التي تحكم ترابط السور، ثم البنية الداخلية، التي تحافظ على الإيقاع يقول:« فالمنطلق المنهجي، والإجرائي، في تقديرنا، خطأ. وكان الأولى البدء بما يجب البدء به؛ وهو البنية الخارجية القرآنية التي تحكم ترابط السور...قبل التوقف لدى البنية...الداخلية للسور القرآنية التي تحافظ على إيقاع لا تعدوه»[1].

ثم يُعَرّج "مرتاض" على مصطلحي" **التفسير**" و**التأويل**"، وينكر ما قاله المفسرون القدامى، بأن معناهما واحد، فمادة "**فسر**" في تقاليبها المعجمية تدل على الظهور والبروز، ولما تعدت تعدى المعنى معها إلى ما بعدها، وذكر تعريف "الزمخشري" للتفسير بأنه، التكشيف عما يدل عليه الكلام، ذلك بأن المعنى هو الدلالة الكامنة في لفظ ما، وبالتالي فالتفسير يتناول مجموعة من الألفاظ عبر آية، أو مجموعة من الآيات، بذكر الظروف التي نزلت فيها.

أما "**التأويل**"، فإن "مرتاض" بين بأنه يريد أن يصل به إلى ما يطلق عليه "**الهرمينوطيقا**"، أو "**التأويلية**"، و"**الهرمينوطيقا**" لفظ معرب كان يعني عند الإغريق: التعبير، والشرح والترجمة[2]، ويوضح "ريكور" أن كلمة "**Hermeneutik**" تعطى في الألمانية كافتراض لتحديد مادة تعليمية، تمنح الوضع العلمي الدقيق لمفهوم التأويل، كاستعمال هرمينوطيقي محض، ومفهمة واسعة للدلالة...وبهذا تتميز كلمة هرمينوطيقا، عن كلمة تأويل، بكون الأولى ذات كثافة فلسفية، ولأن مصطلح "**Herméneutique**"، ارتبط بمصطلح الأنطولوجيا، وأصبح ضمن المنحى التأملي الوجودي في الفلسفة من جهة، وباللغة كموضوع للتأمل، وملاحقة الكينونة في التعددية الدلالية للنص من جهة أخرى، وبالتالي فالهرمينوطيقا لا تبحث فقط عن وجود المعنى من خلال النص، وإنما معنى هذا الوجود...والتأويل بهذا المعنى يستغرق في كينونة الموضوع المؤول...فاتحا بذلك عالم الذات

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره ، ص32.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص35.

على عالم النص...أي أنه لا توجد نظرية في التأويل مستقلة عن تطبيقه، فهو ليس منهجا، نتعلمه ونطبقه على حقل من الموضوعات، بل هو تطبيق لتجربة عملية معتمدة على التأمل الداخلي المحايث للحياة[1]. و« كل من يريد أن يفهم نصا ما يجب أولا أن يكون صارما مع ذاته عندما يبدأ وهم المعنى الأول للنص...بل يجب أن ينتظر...المعنى الذي لم يتحدد بعد...ومن هنا يبدأ التقدم في ولوج المؤول إلى المعنى الذي يمثل فهما لكل ما هو معطى»[2]. ويبيّن "مرتاض" بأن "التأويلية" علم يضبط وجوه التأويل وتقوم كما يذهب إلى ذلك "**جورج غادامير**" على ثلاثة عناصر: الفهم الدقيق، والتأويل اللطيف، والتطبيق البارع[3].

والتأويل أصله في اللغة من الأوْل، قال تعالى :﴿**يوم يأتي تأويله**﴾[سورة الأعراف:53]، أي تكشف عاقبته، ويقال: آل الأمر إلى كذا، أي صار إليه، وقال تعالى:﴿**ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا**﴾[الكهف:82]، وأصله من المآل، وهو العاقبة والمصير، وقد أولته فآل، أي صرفته فانصرف، فكأن التأويل صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني[4].

والفرق بين التفسير والتأويل، أن «التفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل...قال الراغب: التفسير أعم من التأول، وأكثر استعماله في الألفاظ، وأكثر استعمال التأويل في المعاني كتأويل الرؤيا...والتفسير أكثر ما يستعمل في معاني مفردات الألفاظ....والتفسير إما أن يستعمل في غريب الألفاظ...وإما في كلام مضمن لقصة لا يمكن تصويره إلا بمعرفتها...وقيل التأويل كشف ما انغلق من المعنى، ولهذا قال البجلي: التفسير يتعلق بالرواية، والتأويل يتعلق بالدراية...قال "أبو نصر القشيري": ويعتبر في التفسير الاتباع والسماع؛ وإنما الاستنباط فيما يتعلق بالتأويل، ما لا يحتمل إلا معنى واحدا حمل عليه»[5].

---

[1]– ينظر: ناصر عمارة، اللغة والتأويل–مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص31.

[2]– ابراهيم أحمد: التأويل والترجمة–مقاربات لآليات الفهم والتفسير، مرجع سبق ذكره، ص103.

[3]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص36.

[4]– ينظر: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، د ت، ج2، ص148.

[5]– المصدر نفسه، ص149–150.

وأشار الناقد "عبد الملك مرتاض"، إلى أن "التأويل" من الألفاظ الإسلامية، وقد ورد في القرآن زهاء سبع عشرة مرة في معان متقاربة، ولاحظ أن كثيرا ما يقترن بالعلم والتعليم كقوله تعالى:﴿ **وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ**﴾[سورة يوسف:6]، فالاجتباء عناية من الله تعالى ليوسف، ولكن التأويل تعليم منه. ومثل قوله تعالى:﴿وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين﴾[سورة يوسف:44]، وقد بين الناقد "عبد الملك مرتاض" في تحليله لسورة الرحمن أنها تتبني على ثلاثة مواقف، أو "بنيات" [1] :

أولا – الموقف الأول: أو ما أسماه "البنية الكونية" وتبدأ من أول السورة إلى الآية الثلاثين، حيث تحدثت عن عظمة الله تعالى وقدرته ونعمه على عباده، كما بينت نظام الكون، وأشارت إلى الأرض وما يخرج منها، والبحر وما يزخر به من خيرات ومنافع غذائية، اقتصادية، جمالية، مناخية وحتى إعجازية﴿**مَرَجَ البَحرَينِ يَلتَقِيَانِ بَينَهُمَا بَرْزَخٌ لاَ يَبغِيانِ**﴾[سورة الرحمن:19].

ثانيا– الموقف الثاني: أو "البنية العقابية"، يتجلى فيها الوعد، والوعيد من الله تعالى للعاصين، والمستهترين، من الجن والإنس، حيث هددهم الله تعالى بأنه سيفرغ لهم، ويخصص لهم شيئا من شأنه، كما خاطبهم الله بخطاب الوعيد، والتبكيت، والتحدي، والتعجيز، وتوعدهم بعذاب لا يستطيع الفرار منه أحد منهم، يظهر فيه المجرمون يومئذ، وهم معروفون بعلاماتهم وسيماهم، ويؤخذون بالنواصي والأقدام، ويلقى بهم في نار جهنم، حتى إذا عطشوا شربوا شرابا من نحاس، يقطع الأمعاء ويذيب الأحشاء.

ثالثا– الموقف الثالث: أو "البنية الثوابية"، وتتناول هذه الأخيرة، ثواب المتقين، وما أعده الله لهم في دار النعيم المقيم؛ من دور واسعة عالية، وفرش مرفوعة، ومبسوطة، وزرابي مبثوثة، وأكل دائم، وشراب لذيذ، وحور عين طاهرات، لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جآن، واختتمت السورة بتمجيد الله تعالى صاحب الجلال والعظمة والإكرام.

1– أمثلة لتأويل بعض آيات السورة من قبل مرتاض

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، م نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص37.

أ- تأويل قوله تعالى:﴿ الرحمن علم القرآن﴾.

تعرض "مرتاض" لتأويل لفظ "**الرحمن**"، وعرج على آراء المفسرين له وهاجمها، خصوصا من اعتمد على النحو في تخريج هذا اللفظ ، كالطبرسي الذي زعم حسب "مرتاض" أن "الرحمن" خبر لمبتدأ محذوف، في حين أن "مرتاض"، رأى بأنه يجب أن يَنِدّ عن معاني النحو وقواعده، فهو مقوم خام، يمكن أن يولِّد حوله شبكة من الكلام الغائب الحاضر، والبعيد القريب، وقد ورد منقطعا مشكِّلا آية بمفرده، مكتفيا بنفسه.

-"**علّم**": يسترسل "مرتاض" في تحليله وتأويله هذا فيؤكد أن الله تعالى ثنّى بذكر العلم، بعد ذكر الألوهية، ويأتي ذكر خلق الإنسان في المرتبة الثالثة؛ وذلك من باب بيان أن العلم أهم من خلق الإنسان، لأنه الطريق الموصل إلى الله تعالى، فبعد وجود الله، لا شيء أهم من المعرفة، ولما كان التعليم ربانيا، لا بد أن يكون مطلقا، غير مقيد، وأزليا، لأنه مرتبط بوجود الإنسان ﴿**وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا**﴾[البقرة:31].

-**القرآن**: يذهب "مرتاض" إلى القول بأن معنى هذه اللفظة "القرآن"، لا يدل على القرآن العظيم، كما ذهب إلى ذلك عامة المفسرين، وذلك أن الله تعالى إذا أراد معنى الكتاب؛ فإن اللفظة تكون مصحوبة بقرينة تدل على تلك الدلالة، مثل قوله تعالى:﴿**إن هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم**﴾[الإسراء:09] وقوله تعالى أيضا:﴿**شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى للناس**﴾[البقرة:185] وقوله تعالى أيضا:﴿ **ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين**﴾[البقرة:01]، وقوله تعالى:﴿**إنه لقرآن كريم في كتاب مكنون لا يمسه إلا المطهرون**﴾[الواقعة:77] [1]. وقد ورد هذا اللفظ في القرآن ستين مرة، كلها مقترنة بسياق، غير أن وروده هنا بعد لفظة "علم"، جعل "عبد الملك مرتاض" يختار تفسيرها بالقراءة، لأنها لم تقترن بسياق قبلي أو بعدي يدل على غير وروده مصدرا للقراءة، والقرآن كما في اللغة مصدر لفعل "قرأ"« ولنذكر الذين لا ينقبون في اللغة بأن القرآن أحد مصادر الفعل "قرأ" فهو،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص37- 44.

إذن، بمعنى القراءة، ويؤيد هذا ما ورد في كتاب الله من الآيات التي ذكر فيها لفظ القرآن بمعنى القراءة منها قوله تعالى:﴿**إن قرآن الفجر كان مشهودا**﴾[الإسراء:78]، وقوله تعالى:﴿**لا تحرك به لسانك لتعجل به إن علينا جمعه وقرآنه فإذا قرأناه فاتبع قرآنه**﴾[القيامة:18-17]، وقوله تعالى أيضا:﴿**ولا تعجل بالقرآن من قبل أن يقضى إليك وحيه**﴾[طه:114]، ونحن إنما نؤول لفظ "القرآن"، في هذه الآية الرحمانية بمعنى القراءة، لا بمعنى القرآن –الكتاب الكريم– بناء على أن الله تبارك وتعالى ابتدأ بالتعليم قبل الخلق نفسه»[1]. ويؤيد هذا الكلام، كما يضيف "مرتاض" قوله تعالى:﴿**اقرأ باسم ربك الذي خلق**﴾[العلق:01]، حيث ورد الأمر بالقراءة، قبل اسم الجلالة وقبل الخلق، لأن العلم هو الذي يكشف عظمة الخالق سبحانه وتعالى.

ب: تأويل قوله تعالى:﴿فبأي آلاء ربكما تكذّبان﴾ ؟

يتساءل "عبد الملك مرتاض"، وهو يحاول تأويل آية "البأرتة"، عن سر ترددها هي بالذات إحدى وثلاثين مرة في سورة قصيرة؟، حيث شكلت نسبة ترادها 74.39%، ويرى بأن الإجابة عن هذا التساؤل لا تكون إلا من خلال التأويلية الخالصة، بعد النظر في السورة هل هي مكية أو مدنية حيث يصرح الناقد بأنها مكية؛ بسبب أن السورة قصيرة، ومعظم السورة القصيرة مكية؛ ولأن القرآن المكي في عمومه، يتحدث عن الأمم الماضية وكذا الإشارة إلى المعجزات السابقة، بالإضافة إلى أن السور المكية، تقوم في نسجها على الآيات القصيرة، المثيرة في إيقاعها، العجيبة في نظمها كسورة الرحمن[2]. وسبب كون السور المكية تقوم في نظمها على الآيات القصيرة؛ كما ذهب إلى ذلك "مرتاض"، أن الغاية في بداية الدعوة، كانت هي الإقناع، والإبلاغ، والتحدي، في حين أن القرآن المدني، طالت آياته، وتباعدت إيقاعاته؛ لأن غايته تشريعية وتوجيهية.

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص44-45.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص47.

ويذهب "عبد الملك مرتاض" بعيدا، لتأكيد وجهة نظره في تأويل سورة الرحمن، فيستعمل المقارنة من حيث النسج، بين القرآن المكي، والقرآن المدني، لإظهار خصائص كل منهما؛ من خلال ذكر بعض الأمثلة، لبيان صحة ما تبناه من رؤى، وما اختاره من مواقف تأويلية، فيستشهد بآية الوضوء وهي قوله تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الذين آمنُوا إِذَا قُمْتُمْ إلى الصَّلواة فَاغْسِلُوا وُجُوهَكَمْ وَأَيْدِيَكُمْ إلى المَرَافِقِ وامْسَحُوا بِرُؤُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إلى الْكَعْبَينِ وإن كُنتُم جُنُبًا فَاطَّهَّرُوا وإن كُنتُم مَرْضَى أو على سَفَرٍ أو جَاءَ أَحَدٌ منكم من الْغَائِطِ أو لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُم وَأَيْدِيكُم مِنْهُ مَا يُرِيدُ اللهُ لِيَجْعَلَ عَلَيكُم مِن حَرَجٍ ولكن يُرِيدُ لِيُطَهِّرَكُم وَلِيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيكُم لَعَلَّكُم تَشْكُرُونَ**﴾[المائدة:06]، وهي آية مدنية، وبين قوله تعالى في سورة المدثر:﴿**يَا أَيُّهَا المُدَّثِّرُ قُم فَأَنذِرْ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ والرِّجْزَ فَاهْجُرْ وَلَا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ وَلِرَبِّكَ فَاصْبِرْ**﴾[المدّثّر:01-07]، وقد لاحظ "مرتاض" هنا، الاختلاف بين آية الوضوء، والآيات من سورة المدثر؛ من ناحية النسج« فآية الوضوء طويلة النفس ولم تعول في نسجها على الإيقاع الإعجازي المتوالي المتناغم المتناسق المتآلف المذهل...لأن الأمر هنا منصرف أساسا إلى مضمون الآية لا إلى نسجها، فهي تشريعية تعليمية، لا وعظية توجيهية...على حين أننا ألفينا بعض آي "المدثر" المكية لا تكاد تنهض في نسجها إلا على لفظين اثنين فقط يتألف منهما كل إيقاع خفيف، وهو كالسرد المذهل، والتدفق المدهش»[1]:

- يا أيها المدثــر
- قـــــم فأنـــذر
- وربك فكبـــــــر
- وثيابك فطهــر
- والرجز فاهجر
- ولا تمنن تستكثر

[1]- عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص48-49.

– ولربك فاصبـــر

لقد أكد "مرتاض" هنا أن نحو الخطاب يقوم على ترداد مقومات متماثلة، أو متقاربة التماثل، في الإيقاع الداخلي، أما الإيقاع الخارجي، فهي متماثلة: دثّر، أنذر، كبر، طهر، اهجُر، تكثر، اصبر. ثم يذكر الناقد "مرتاض"، بعد ذلك، أنه جاء بكل هاته الأدلة، لإثبات مكية "سورة الرحمن" وهو إنما فعل ذلك، من أجل تأويل آية البأرتة، ومعرفة سبب ترددها، حيث ذهب، إلى أن القرآن الكريم كان بصدد ذكر نعم الله على عباده، وقدرته عليهم، وإظهار بديع تنظيمه للكون، وتقرير عذابه على الكافرين، فكلما ذكر موقفا معينا، أو فكرة، أو وعظ موعظة، أردف بهاته الآية العجيبة الغريبة، ابتداء من الآية الثانية عشرة من "سورة الرحمن". حيث يقوم نظام النسج فيها على علاقتين، بينهما قضية اختلافية، ولهذا جاء نسجها في معرض الاستفهام الإنكاري، وجاءت على سبيل التبكيت والتعجيز والترهيب والترغيب والوعد والوعيد، وطرف العلاقة، هما الله سبحانه وتعالى، والإنس والجن، فطرف الله يقوم على الإثبات، والتبليغ، والتذكير، والدعوة إلى التأمل والتفكر؛ لإدراك قدرة الله عز وجل. وطرف الجن والانس، ينهض على التكذيب، والارتياب؛ افتراضيا لا تقريريا. وترداد آية البأرتة، إنما يدل على التقريع، واللوم، على الثقلين.

كما يشير "مرتاض" أيضا إلى أن لآية البأرتة، وظيفة دلالية جمالية، إزاء الآيات التي تسبقها، أو التي تعقبها، ولها علاقة عامة بكل الآيات، فهي تختصر العوالم، وتطوي المسافات، بألفاظ قليلات وكأنها تقول: «فبأي شيء، مما أسلفنا ذكره، وقدمنا سرده، تكذبان أيها الثقلان؟ وهل كان يجوز لكما أن تنكرا أنعم الله من تعليمنا القرآن وخلقنا الإنسان، وتعليمنا إياه البيان، وتقديرنا الشمس والقمر بحسبان ورفعنا السماء ووضعنا الميزان...ثم وضعنا الأرض للأنام ليتمتعوا بهوائها ومائها، ودفء شمسها، ونضرة مرعها، ولذة فواكهها التي تتجدد، وحلاوة ثمارها التي تتعدد؟ فبأي، إذن من هذه الآلاء، التي أسبغنا عليكما تكذبان؟»[1].

[1]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص51.

ج: تأويل قوله تعالى:﴿ومن دونهما جنتان...مدهامّتان فيهما عينان نضاختان﴾

يشير "مرتاض" إلى أن المفسرين، قد احتاروا في تفسير هذه الآية وما يليها، وقدر ربطوها بحديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي أخرجه البخاري، ونصه :« جنتان من فضة آنيتهما وما فيهما وجنتان من ذهب آنيتهما وما فيهما»[1]، فذهب المفسرون إلى وجود جنتين اثنتين فضلهما الله تعالى على جنتين أخريين هما هاتان: ومن دونهما جنتان من فضة آنيتهما وما فيهما؛ وبالتالي هناك جنتان فضلهما الله على جنتين أخريين، وينقل "مرتاض ما ذهب إليه الماوردي كما في تفسير القرطبي أنه «يحتمل أن يكون "ومن دونهما جنتان" لأتباعه لقصور منزلتهم عن منزلته : إحداهما للحور العين، والأخرى للولدان المخلدين ليتميز بهما الذكور عن الإناث»[2].

وبين "مرتاض" بأن المفسرين، استدلوا بنص الحديث، وكذا بمعاني لفظة "دون" في الوضع العربي، بينما يذهب هو مذهبا آخر، غير ما ذهب إليه أهل التفسير؛ وأن الحديث لا يوجد فيه ما يشير إلى وجود جنتين أوليين، ومن دونهما جنتين أخريين، وأن الأوليين لفريق، والأخرين لمن هو دونهما في المنزلة، ونص الحديث، لم يفاضل بين الجنتين، بل ذكر جنتين من ورق وما فيهما، والأخريين من ذهب وما فيهما ليس إلا. وسبب اختيار المفسرين لهذا الرأي؛ هو حملهم دلالة لفظ "دون" على معنى "تحت"، مع أن اللفظ يعني أيضا فوق، وراء، وأمام، كما يعني الشريف والخسيس، وسياق الآية لا يدعم ما ذهب إليه المفسرون، يضيف "عبد الملك ومرتاض" ثم يتساءل لماذا لا يتعلق الشأن بجنتين أخريين إضافيتين للخائفين من ربهم؟ ثم يتعجب الناقد من المفسرين، وبين أيديهم لفظ عربي مليء بالانزياحات والالتفاتات و «من العجب أن لا يستحضر المفسرون هذه الإجراءات اللسانية لفهم نص القرآن الكريم لدى مدارسته. وإلا فمن قال لغويا وأسلوبيا: إن الجنتين ذواتي الأفنان اللتين فيهما عينان تجريان، واللتين يكون فيهما من كل فاكهة زوجان، واللتين يكون فيهما المنعمون

[1]– أخرجه البخاري: باب قول الله تعالى وجوه، رقم:7006، صحيح البخاري، تح: مصطفى ديب البغا، دار بن كثير، اليمامة–بيروت، ط3، 1987، ج6، ص2710.

[2]– عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص56.

متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان : هما أفضل فضلا من الجنتين المدهامتين الخضراوين إلى درجة ضرب الخضرة إلى السواد من النعمة والري اللتين فيهما عينان نضاختان...واللتين فيهما أيضا فاكهة ونخل ورمان، واللتين فيهما يكون المنعمون متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان بتعبير القرآن؟»[1].

ثم يخلص "مرتاض" في ختام هذا المستوى، إلى أن النص القرآني، يستحيل تحليله دون أن نعرج على التأويل، وقد لا نفهم الظاهرة القرآنية، إلا إذا تجرأنا على تفكيك وتقويض البناء الوهمي الذي أحيط به القرآن؛ كالأساطير، والخرافات، وشرح الألفاظ، وتكرار ما قيل، وغيرها من وجوه إعرابية، وتخريجات نحوية، كما دعا "مرتاض" إلى هدم تلك التفسيرات الساذجة، التي لم تعد صالحة لبناء تفسيرات جديدة، تكشف عن مظاهر إعجازية، في هذه المعجزة الإلهية الخالدة، التي أعجزت الإنس والجن على محاكاتها.[2]

الفرع الثاني : مستوى الزّمن القرآني

يرى "مرتاض" بأن مفهوم الزمن عند القدامى، لا يتجاوز الزمن النحوي، وهو قاصر حسب رأيه، لأن الزمن القرآني، لا يخضع للمقاييس النحوية، ويمثل لذلك بقوله تعالى :﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين﴾[البقرة:34]، ويطبق عليها الإجراءات اللسانياتية والسيميائية من مستويات مختلفة:

أولا: "وإذ قلنا" بمثابة شكل سردي في لغة السرد القرآني، قوله تعالى "قلنا"، دلالة زمنية سرمدية فالقول لم ينته بل مازال مستمرا، وهذا القول يجسد بنية علاقاتية سيميائية تتمثل في ثلاثة أطراف: الله وهو الباث الأول؛ بصفته الذات المتعالية، النبي محمد صلى الله عليه وسلم؛ متلقي وباث ثاني، المتلقي الثاني وهم البشر.

ثانيا: بما أن هذه الآية سردية السياق، فإن أفعالها الماضية، وردت على نحو ما يرد الفعل الماضي في اللغات الغربية الحية كالفرنسية، لأن أحداث هذه الأفعال، لم ترد إلا مرة واحدة

[1]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص61–62.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص65–66

حركيا ونفسيا وزمنيا.

ثالثا: دلالة الفعلين الماضيين: "قلنا" "فسجدوا"، دلالة متقارنة متزامنة، و"إذ" هي التي محضت دلالة القول، إلى اللحظة التي وقع فيها السجود.

رابعا: دلالة الزمن في "أبى" و"استكبر"، ممتدة في الماضي المطلق، غير أنها جاءت متأخرة عن الحركة الزمنية الأولى المتمثلة في: قلنا –فسجدوا.

خامسا: أزمنة الأفعال الثلاثة المتعلقة بإبليس متعاقبة منطوقا ومتزامنة مضمونا فزمن" أبى" هو نفسه زمن "استكبر" الذي هو ذاته زمن كينونة الكفر "كان" .

سادسا: أن الفعل المؤزمن، هو القول الوارد بمعنى الأمر، لكونه تولد عن لحظة الأمر بالسجود: السجود(الملائكة)– إباء السجود– الاستكبار(إبليس)–كينونة الكفر(إبليس).

سابعا: الأزمنة الخمسة، الماضية، تصنف كما يلي: زمن القول(الله)– زمن السجود(الملائكة)– زمن الإباء(إبليس)– زمن الاستكبار(إبليس)– زمن الوقوع في الكفر والعصيان(إبليس)، فاستبد إبليس بثلاثة أزمنة ماضية متآنية، ولم يستأثر الله والملائكة إلا بواحد لكل منهما.

ثامنا: زمن إبليس ممتد في الماضي، والحاضر، والمستقبل؛ بسبب اللعنة التي حلت عليه، ولازالت، وينشا عن هذا التصور، أن إبليس أبى، ويأبى، إلا أن يأبى، إلا إبليس استكبر، ويأبى إلا أن يستكبر، إلا إبليس كان، ويأبى إلا أن يكون من الكافرين، دهرا مطلقا.

تاسعا: الفعل "اسجدوا" وإن كانت دلالته الأمر، فهو ينصرف أيضا إلى الماضي، الذي مضى وانقضي لأنه جاء بعد "قلنا" [1].

عاشرا: هناك قراءة أخرى للأفعال الثلاثة الواردة في صيغة الأمر لكن دلالتها على الماضي يتصل حدثها بالخير: قول الله "قلنا"– الأمر بالسجود لآدم تكريما له(اسجدوا)– وقوع السجود فعلا(فسجدوا). كما نجد أفعالا ماضية تنصرف إلى الشر: إباؤه السجود لآدم(إلا إبليس أبى)– استكباره(استكبر)– إثارة الكفر مكابرة ومناوأة وتحديا (وكان من الكافرين).

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص71– 76.

حادي عشر: الأزمنة الخمسة تنهض دلالتها على التشاكل؛ وهو قسمان تشاكل خير، وتشاكل شرير.

ثاني عشر: أزمان هذه الأفعال تجسد طرفين في وحدة لسانياتية يقوم عليها المعنى.

ثالث عشر: يمكن قراءة أزمن الأفعال الماضية قراءة سيميائية تقوم على مبدأ التباين فنجدها من حيث السياق الظاهر: خبرية من وجهة(قلنا- سجدوا- أبى- استكبر- كان). وإنشائية من وجهة أخراة (اسجدوا). ونجدها مادية من وجهة قلنا[إحداث صوت بالمفهوم اللغوي]؛ سجدوا اسجدوا[إحداث حركة]، ونفسية من جهة أخرى(أبى-استكبر)[1].

كما أشار مرتاض إلى زمن آخر يتردد في التنظيرات الحديثة، لبعض المفكرين المسلمين كمحمد أركون «الذي يصر على رفض الزمن القرآني إلا منفصلا عن التاريخية (Historicité)، ومحاولة إقحامه في التاريخانية التي تجمد المفاهيم ولا تعنى إلا برصد الوقائع الثابتة وحدها»[2]. وبالتالي فأركون يضيف "عبد الملك مرتاض" يريد زمنا قرآنيا تاريخيا؛ يقوم على أسس تاريخية قابلة للنقد العقلي، وعليه فهو يتيح للمجتمع إنتاج معرفة متحررة من قيود الموروث، لأن الحقيقة التاريخية لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى الحقيقة المطلقة، فهي مجرد حقيقة نسبية [3].

رابع عشر: التحليل الزمني لسورة الرحمن

يؤكد "عبد الملك مرتاض"، أنه استخلص جملة من الأزمنة أهمها: زمن الفعل واتبع فيه تقاليد اللسان العربي، حيث يقوم فيه الزمن، على ثلاثة مفاهيم: ماض، وحاضر، وأمر. يضاف إليها الزمن الدال على المستقبل بقرينة.

1- زمن الفعل

أ- **الزمن الماضي:** حيث بيّن "مرتاض" أن الزمن الماضي القرآني، غير الزمن الماضي المعروف، في نصوص الأدب الدنيوية، فعندما يقول الله تعالى:﴿ **خلق الإنسان**﴾،

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص76-77 .

[2]- المصدر نفسه، ص78.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 78-79.

فإن الزمن في حركة الخلق يرجع إلى أول المشيئة الإلهية، عند ظهور آدم عليه السلام على الأرض، ثم إن مفهوم هذا الفعل، يحمل في طياته زمنا أبديا، أعمق من الماضي والحاضر والمستقبل، لأن خلق الله للإنسان لم يتوقف ولم ينقطع أبدا...ويجلّ عن الحصر والتحييز والأزمنة المحدودة...ونفس الأمر بالنسبة لقوله تعالى:(خلق الجان من مارج من نار)، فإنه لما كان زمن خلق الإنسان متجددا، فإن زمن خلق الجان يجب أن يكون مثله...(علمه البيان)، زمن التعليم هنا حدث بالعلاقة، لا بالفعل. أي أن الله ألهمه، وأقدره. والزمن هنا أيضا في فعل "علمه" يظل هو الزمن نفسه، والحركة الزمنية مستمرة...(تبارك اسم ربك ذي الجلال والاكرام)، فإن الزمن المجسد في هذا الفعل "تبارك"، يجري على نحو ما يجري في الأفعال الأخرى، من استمرارية لا منتهية، ولا محدودة...(انشقت السماء)، ويؤكد "مرتاض" أن الزمن ليس الكامن في هذا الفعل نفسيا ولا معنويا، ولا تاريخيا، ولا حتى تاريخانيا أيضا، إنما زمن حركي مادي، ولكنه لم يحدث، وعليه فوصف هذا الزمن بالتاريخاني كما ذهب إلى ذلك "**أركون**" لا وجه له من الاستقامة، لأن الناس يصفون "بالتاريخية" أو "التاريخانية"، ما حدث حقا من قبل، أما ما لم يحدث قط، إلا في زمن بعيد جدا، فهل سيوصف بالتاريخية المستقبلية؟ قطعا لا يضيف "مرتاض"، لأن التاريخ بحكم وظيفته، لا يستطيع أن يصف ما في المستقبل، إن الزمن في هذا الفعل...يتضمن حركة زمنية مادية، ستحدث حتما في يوم ما، والزمن غير سرمدي الحدوث، وإنما هو سرمدي البنية [1].

ب- الزمن الحاضر

يرى "**عبد الملك مرتاض**"، بأنه ليس هناك حاضر كامن بمفهوم الزمن الحاضر على الحقيقة القرآنية، مثل قولنا: "فلان يكتب رسالة"، لأن زمن الكتابة هنا سينقطع بمجرد الفراغ من كتابة الرسالة، على حين أننا نجد الأمر مختلفا، كل الاختلاف إذا تعلق الأمر بالزمن القرآني في قوله تعالى:﴿**تكذبان**﴾؛ حيث تكرر هذا الفعل في هذه السورة إحدى وثلاثين مرة، والتكذيب كما يقرر "مرتاض"، ليس محصورا في الزمن الحاضر؛ الذي خاطب القرآن فيـــه

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص84- 96.

المتلقين؛ الجن والإنس، بل هو قديم، يحتمل زمنا ضاربا في أعماق الزمن، إذ يقع التكذيب ويتكرر، ويتجدد، بتجدد الباثين، ويتعدد بتعدد المتلقين...ويتدرج الزمن القرآني، بتعويم العلاقة الدلالية في القنوات السيميائية، بحيث يمر بأربع حالات من العلاقات المترابطة:

- **الحالة السيميائية الأولى:** باث أول متعال ضمني(الله)- متلق صريح (الخلق) الثقلان.

- **الحالة السيميائية الثانية للعلاقات القناتية:** باث أول متعال للرسالة، ضمني(الله)- متلق أول واسطة، ضمني، للرسالة(محمد صلى الله عليه وسلم)- متلق ثان صريح، مقصود بالرسالة(الثقلان).

- **الحالة السيميائية الثالثة:** باث أول متعال، ضمني(الله)- متلق صريح- باث ثاني واسطة، ضمني(محمد صلى الله عليه وسلم)- متلق أول واسطة، ضمني(محمد صلى الله عليه وسلم)- متلق ثان صريح، مقصود بالرسالة(الخلق).

- **الحالة السيميائية الرابعة:** باث أول متعال، ضمني(الله)- متلق أول، واسطة أول، ضمني(جبريل)- متلق ثان، واسطة ثان، ضمني(محمد صلى الله عليه وسلم)- متلق ثالث، مقصود بالرسالة، صريح(الخلق).

ثم يؤكد بعد ذلك "مرتاض" أن الزمن في قوله:(تكذبان)[1]، «لا ينبغي أن يدل على حاضر محدود ولا على مستقبل محدود، بل إنه لشديد التسلط، واسع التأثير، قابل للامتداد، عبر شبكة من العلاقات الزمنية المتواشجة والمترابطة، والمتعارضة والمتوافقة، والمختلفة والمؤتلفة، في كل أنواء الدهر...فهو إذن زمن قرآني بكل ما تحمل القرآنية من ديمومة وامتداد وتجاوز للزمن العادي»[2].

* **(يسجدان)**[الرحمن:06]

يتساءل "مرتاض" عن أي السجود الذي يتحدث عنه القرآن هنا؟ فهل هي تلك الانحناءة الخانعة الخاشعة، والذليلة الضارعة، أم هو سجود وارد في سياق التمثيل والترميز؟

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص97- 100.

[2]- المصدر نفسه، ص100.

وكيف للنجم والشجر أن يسجدا؟ ويقرر بأنه سجود معنوي، قائم على الانقياد للمشيئة المسخرة في الشجر، والأمر الميسر للنجم، حيث تتجسد هنا مسألة التأويل للسمة الأساس، فتصبح مؤولة كما يشير إلى ذلك عبد الملك مرتاض بقوله:« إن النظم القرآني هنا قائم على الدلالة السيميائية، بحيث إننا نجد السمة الأساس(بإطلاق بيرس)، تستحيل إلى سمة مؤولة؛ أي أن السجود اتخذ وظيفة فرعية، لم تكن فيه قبل هذا النظم القرآني. إن المشكلة التأويلية لا تفهم إلا بهذا المخرج السيميائي القائم على عنصر الأساس والتأويل»[1].

والملاحظ هنا من خلال قول "عبد الملك مرتاض" أن القراءة الزمنية في هذا الفعل "يسجدان" هي قراءة زمنية أبدية.

*(**ويبقى** وجه ربك ذو الجلال والاكرام)[الرحمن:26-27]

يشير "مرتاض" بالنسبة للزمن في هذا الفعل، أنه إذا لم نقبل بالتأويل الثيولوجي الكلامي، فإنه قد لا يحلل أبدا بسب أن الملحد لا يؤمن بوجود الله أصلا فكيف ببقائه، وعليه فالزمن هنا مرتبط بحتمية بقاء الله، وبقاؤه سرمدي أبدي، والزمن زمن إلهي مطلق.

*(**يخرج منهما اللؤلؤ والمرجان**)[الرحمن:22]

يقرر "مرتاض" أن الزمن هنا ليس سرمديا، وإنما هو دنيوي؛ متعلق بحركة صيد اللؤلؤ، والمرجان من هذين البحرين، فالزمن هنا أبدي، لا سرمدي؛ فهو ضارب في الماضي والمستقبل، ولكنه سينقطع حتما لا محالة.

*(**يرسل** عليكما شواظ من نار)[الرحمن:35]

وهذا الزمن يتعلق باليوم الآخر عندما يبدأ عذاب المجرمين فهو زمن مادي حركي، وأبدي واستقبالي غير قابل للانقطاع، الإرسال هنا إلهي، محكوم بالديمومة المطلقة.

*(**يعرف-يؤخذ**): يتعلق الزمان في هذين الفعلين بحادثين يقعان مرة واحدة، احتمالا، يوم القيامة ثم لا يتكرران، فالزمن هنا ليس سرمديا ولا حتى أبديا وإنما هو مجسد لحركة، ممثل للحظة تقع ثم لا تعود، وزمن الفعل الأول سيميائي؛ لأن العلامات التي تلحق أهل النار،

[1]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص101.

هي التي تغري بهم الزبانية، ليحشروهم في السعير، على حين أن زمن الفعل (يؤخذ) حركي مادي؛ يتسم بالقسوة والعنف، والسوق القسري، والدفع الجبري[1].

2- زمن الاسم

يقرر"عبد الملك مرتاض" أن للاسم زمان ثابت، بخلاف الفعل الذي يتغير الزمن فيه بتغير الدلالة، ولذلك قسم الزمن الاسمي إلى زمن سرمدي، وزمن أبدي، وزمن عارض:

أ- **الزمن السرمدي:** ويطلق عليه "مرتاض" الزمن الألوهي، ويتجسد في نص هذه السورة خصوصا في : الرحمن- وجه ربك- كل يوم هو في شأن.

- **الرحمن:** يجسد كل ما في الكون من مقاسات الزمن وما يجاوزها لأنه فوقها، وقبلها، وبعدها، يعني أن الرحمن، الذي خلق الكون والإنسان، كان قبلهما، بما لا يمكننا تقديره بأي قبلية، وسيكون بعدهما، بما لا يجوز تقديره أيضا، بأي بعدية. وعليه يصير مقوم "الرحمن"، أكثر المقومات ازدخارا بالزمن، وأبعده في الدلالة عليه.

- **وجه ربك:** بقاء الوجه هنا دوامه، والدوام هنا لا تنتهي إلى انقطاع، وإنما هي أزلية، والوجه هنا ليس على سبيل التجسيد، وإنما من باب التعظيم.

- **كل يوم هو في شأن:** قوله (كل يوم) ليست مصروفة إلى الله تعالى، وإنما مصروفة إلى من في السموات والأرض من الكائنات، ومصروفة إلى الله إن شئنا، وإلى الله والذين يسألونه من جهة أخرى، فالزمن في الحالة الأولى دنيوي قابل للانقطاع، وفي الحالة الثانية يكون ألوهيا واجب الديمومة، وفي الحلة الثالثة ما تعلق بالإنسان يكون منقطعا، ما تعلق بالله يكون أزليا...والزمن المتجسد في قوله" كل يوم هو في شان"؛ جريان أحوال، وحدثان أطوار، وتعاقب شؤون...هذا الزمن من أعلى إلى أسفل، فهو مستمر استمرار الدهر.[2]

ب- الزمن الأبدي

يبيّن "مرتاض" المقصود منه، بأنه المتجسد في المظاهر، والأشياء، والأمكنة الأبدية،

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره ، ص102-103.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص104-107.

التي لا يطالها التغير، وتبقى على حالها أبد الدهر. ومن الأسماء التي اختارها:

– **الإنس والجن:** جنسان من المخلوقات التي لا تخرج من دائرة الزمن، مستمرة في الخلق، متزايدة في التكاثر والتناسل، والزمن في الإنس متجسد في الأفراد والجماعات. ولو ذهبنا نقيس الزمن بعدد النفوس وأعمار هذه النفوس، لوجدناه غير قابل للعد لكثرة من مات، ومن سيحيى الآن وفي المستقبل، فضلا عن مسألة "خلق الإنسان" التي تعني أن زمن هذا الخلق كان، وهو كائن، ثم سيكون، دون انقطاع أو انحسار.

–**الشمس والقمر:** قراءة الشمس جيولوجيا، يقول "مرتاض": يدل مدلولها على حقيقة الزمنية؛ خمسة ملايير سنة، وهي ربع عمر الكون، وعمر القمر متأخر، أربعة ملايير وستمئة مليون سنة، يضاف إليه، ما بقي من عمر الشمس والقمر، ليصبح قوله تعالى: "والشمس والقمر بحسبان"؛ يعني ما يقرب من سبعة ملايير سنة، بمفهوم جيولوجي خالص. وإنه لزمن وأي زمن، وإنه لحساب وأي حساب هذا، المتجسد في مقوم "حسبان".

– **والأرض وضعها للأنام:** يذكر "مرتاض" ما اتفق عليه الجيولوجيون، من أن عمر الأرض مثل القمر، أربعة ملايير وستمئة مليون سنة، يضاف إليه ما بقي من عمر الدنيا، فنجده زمنا طويلا، بالنظر إلى الشمس والقمر والأرض، لكن بحساب العلماء يكون مقدرا بالحساب الدقيق التقريبي طبعا.

– **الجنة والنار:** يرى "مرتاض" بأن الجنة والنار موجودتان، ولو أن الساعة لمّا تقم بعد، باعتبار أن الله ذكرهما، ووصفهما، وسواء وجدتا في المشيئة، أم في المشيئة والفعل، فإن الزمن فيهما أبدي، عكس الشمس؛ الذي سينتهي أمرها قرآنيا، وجيولوجيا بانفجارها[1].

ج– الزمن العارض

يرى "مرتاض"، بأن الأسماء الحاملة لهذا الزمن الدنيوي العارض، قليلة منها:

– **النخل/ذات الأكمام:** بيَّن الناقد "مرتاض" هنا، أن النخل فيها امتداد الزمن، باعتبارها من الأشجار المعمرة، وباعتبارها حاملة للأكمام، التي تخرج منها ثمار التمر؛ حيث يستغرق ذلك

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص107–111.

طبعا مدة زمنية، قد تكون عدة شهور، وعلى كل فزمن النخل بالاعتبارين، يظل قائما وممتدا، والقرآن لا يريد إلا الزمن الذي تقتطعه النخلة، من هذا الدهر لتنتج تمرا.

– **الحب ذو العصف والريحان:** حيث يرى "مرتاض"، بأن الزمن هنا، ليس هو الذي يصير الحب فيه عصفا، وإنما يمتد إلى زمن الموسم الزراعي بأكمله، دون اعتبار اللحظة التي يصير الحب فيها، ذا عصف وهشيم.

– **فاكهة:** يؤكد "مرتاض" أن هذا المقوم مرتبط بما بعده، من النسيج " **فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام– فيهن قاصرات الطرف– فيهما عينان نضاختان– فيهن خيرات حسان،** والذي يهمنا يضيف "مرتاض، هو زمنية هذه الفاكهة المذكورة قبل النخل والحب؛ لأنها من طعام أهل الجنة، ولتكون الفاكهة فاكهة، لا بد من مرورها بمراحل زمنية في موسمها، في تجدد واستمرار دائمين، مدة الحياة، وبالتالي فإن الزمن في لفظ "فاكهة"، يصير مركبا، متجددا متعددا، ما وجدت فاكهة في الأرض.[1]

الفرع الثالث: مستوى "الحيز القرآني و"يبدأه "عبد الملك مرتاض"، بالإشارة إلى أنه استوحى هذا النوع من التحليل لفضائية النص الأدبي، من النظريات الغربية، وفق الرؤية الشخصية المرتاضية الخالصة بامتياز، وبمنهج يخضع لهاته الرؤية أيضا، كما اقترح لها مصطلح "الحيز"، كمقابل لمصطلح "Espace"، واشتق منه الحيزية كمقابل "Spatialité"؛ وكذا التحييز كمقابل لقولهم "Spatialisation"، وقد عارض مصطلح "الفضاء" في الترجمات العربية، كمقابل "Espace"[2]، حيث يرى الناقد بأن مصطلح الفضاء فيه من الانتشارية التي يقيدها مصطلح "الحيز" ويضبطها، ويؤكد اعترافه لمفهوم هذا المصطلح من التنظيرات السيميائية المعاصرة، ويشير إلى أن الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عن التحييز، الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز أو كيفية ما للتعامل مع هذا الحيز، وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضا، ذكر ما يطلق عليه في السيميائية "La proxémique"...هذا التعريج

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص112–115.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص117.

من الناقد على الحيز؛ وفق المنظور السيميائي، هو تأكيد منه على تبني النظرة الحداثية لهذا المصطلح، وهو ما جعله يقف على أضرب عديدة للحيز في الشعر والسرد[1].

كما بين "مرتاض" أن الحيز القرآني الذي هو بصدد تناوله، ينبغي أن يكون من وجهة نظر القرآن نفسه، وليس من وجهة نظر العلم، أو من وجهة نظر الدين، لا من وجهة نظر الإلحاد، ثم حاول الناقد "عبد الملك مرتاض"، أن يحصر الأحياز الواردة في سورة الرحمن في ثلاثة أضرب: **حيز إلهي، حيز روحي، حيز كوني.**

أولا- الحيز الإلهي: حيث أكد بأن المقصود **بالحيز الإلهي** الألوهية المتجسدة في قلوبنا وأيماننا، وفي الكون الذي يحيط بنا، فالله لا مكان له، وهو مع ذلك موجود في كل مكان؛ فكيف يكون له حيز؟ وحيّزه لا يقاس بالمساحة، وإنما بالإشارات القرآنية التي تدل على الوجود الذي نعجز عن تمثله، بسبب عدم دخوله تحت سلطان العلم، بل يندرج في الإيمان.

ثانيا- الحيز الروحي فقد قسمه إلى: **جمالية الحيز القرآني، وبشاعة الحيز الجهنمي،**

1- جمالية الحيز القرآني: وأول ما يطالعنا فيه، وصف الجنات والفرش والنعيم ويمثل "مرتاض لذلك بطائفة من الأحياز أهمها[2]:

أ-(جنتان ذواتا أفنان)[الرحمن:48] حيث أشار "مرتاض" إلى أن هذا الكلام التوصيفي يندرج في إطار جمالية الحيز الروحي في القرآن الكريم...والحيز الروحي في هذه الآية يتصف بما يمكن أن نطلق عليه "العذرية" لأنه لا يفصل ويوجز ولا يطنب...وقد ذكر الحيز هنا صفة جمالية واحدة متمثلة في الأشجار ذوات الأفنان دون تفصيل، مما يتيح لنا تمثل الحيز الذي لم يذكر، والناشئ عن هذا الذي ذُكر وهو الحيز الخلفي كما يسميه "مرتاض" مفتوحا للوصف قابلا للتمثل.

ب-(فيهما عينان تجريان)[الرحمن:50]اشتمل الحيز هنا، كما يرى "مرتاض"، على عينين تجريان، وقد ذُكر ذلك لغاية جمالية خالصة، فمما يتلذذ به الإنسان في الحياة، الماء الرقراق

---

[1]- ينظر: أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص238.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص 122-123.

المتدفق، وحيز هاتين العينين غير قابل للنفاذ، أو الجفاف، والتوقف.

ج-(فيهما من كل فاكهة زوجان)[الرحمن:52] هذا الحيز كما يرى الناقد "مرتاض"، مرتبط بما قبله، فله علاقة بالجنتين ذواتي أفنان؛ لأن الأفنان هي التي تحمل الفواكه، وذِكْرُ الزوجين من الفاكهة؛ ليس على سبيل الحصر، إنما على سبيل التعداد والتكثار، كما يقتضي أيضا، وجود كل أنواع الأشجار المثمرة، ونلحظ هنا، كما يضيف "مرتاض"، لوحة حيزية فاتنة، فيها أرقى ما يمكن تصوره، من الجمال الإلهي العظيم.

د-(متكئين على فرش بطائنها من استبرق)[الرحمن:54] يذهب الناقد إلى أن هذه اللوحة الحيزية البديعة من الجنة الضاربة في أسباب النعيم تزيد أهل الجنة راحة واطمئنانا وسعادة ونعيما كيف لا ؟ وهم يتكئون على فرش بطائنها من استبرق، فكيف بظواهرها هذا النعيم لمن خاف مقام ربه والحيز هنا مطلق له دلالة واسعة الامتداد والتصورات.

هـ-(كأنهن الياقوت والمرجان)[الرحمن:58] لا يبرح كما يقول "مرتاض" هذا الحيز الروحي يزداد جمالا وبهاء ورونقا ونقاء، فبعد الاتكاء على الفرش التي كان قبلها جنتان ذواتا أفنان، فيهما عينان تجريان، فيهما من كل فاكهة زوجان، جاءت العذارى قاصرات الطرف، اللواتي يشبهن الياقوت والمرجان، وهذا الحيز الروحي، تدرج من تقديم وصف خارجي عام، للخيام وما يحيط بها من خضرة وأشجار ومياه جارية، إلى المنظر الداخلي، حيث وصف الفرش والاتكاء عليها، والنساء وجمالهن، وحسنهن، و قبل ذلك خلوصهن لأصحابهن[1].

و-(ومن دونهما جنتان مدهامتان)[الرحمن:62-64] إن حيز هاتين الجنتين، كما يرى الناقد، "مرتاض" إما أن يكون في مستوى جمال حيز الجنتين، ذواتي الأفنان، وإما أن يكون أبهى وأنضر، بدليل أن هذا الحيز، نادرا ما نشاهده في أشجار الدنيا؛ شديدة الخضرة المائلة إلى السواد، وبالتالي فهذا الحيز الذي يوجد في الجنة، فوق ما يتصور العقل من جمال.

ز-(فيهما فاكهة ونخل ورمان): يؤكد "مرتاض" هنا، أن الحيز المتصل بالفاكهة جميل، لأن جمالية الحيز القرآني، هي المسيطرة في هذا الوصف، وذِكْرُ الفاكهة مطلقة في ذلك إعجاز

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص123- 130

حيزي، فالكثير من الفواكه، لم يكن معروفا يومها عند العرب، ويعني ذلك أيضا، أن مقوم الفاكهة؛ مقوم فيه حيز متوالد متكاثر إلى يوم القيامة، فذكره من باب التحييز، الذي لا يتوقف له نشاط.

ح-(فيهن خيرات حسان)[الرحمن:70] بين "مرتاض" بأن الوظيفة النحوية لمقوم "في" وظيفة ظرفية، و "هن" مظروف جميل بحكم وقوع معاد الضمير عليه فالمقومات الثلاثة. مجتمعة ومتفرقة، تنهض بوظيفة حيزية أساسها الجمال والكمال معا. أما خيرات حسان فعلى قراءة تشديد الياء يكون في الجنة نساء فاضلات جميلات، وهو حيز يتسم بالحجمية والجمالية، وعلى قراءة تسكين الياء، ينصرف لكل ما هو جميل وحسن .

ط-(حور مقصورات في الخيام)[الرحمن:72]المقصورات كما يرى "مرتاض"، لا يكون فيهن أي عوار ينقص من جمالهن، والمقصورات عبر باسم المفعول وهو يريد اسم الفاعل قاصرات على سبيل الانزياح الأسلوبي. والحيز الجاثم في مقوم "الخيام" جميل طافح بالبهاء، ولا ينبغي تصور الخيمة كخيمة الدنيا، لأنه غير لائق بحيز الجنة.

ي-(متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان)[الرحمن:76]

الرفرف كما يقرر "مرتاض"، شيء يفترش خفيف ناعم، وقد عبر القرآن في معرض تجميل الحيز ورسمه رسما نورانيا بديعا يصف لون هذا الحيز الروحي بالأخضر، وكل شيء يمكن أن يكون عبقريا متناهي الجمال والكمال.

2- بشاعة الحيز الزمني: حيث يرى "مرتاض" بأنه يأخذ موقعا شاسعا في القرآن ويتعلق بالعذاب الذي ذكر في القرآن سبع عشرة وأربعمئة مرة، في حين لفظ جهنم ذكر ثمان وسبعين مرة، ولفظ النار ذكر أربعا وأربعين مرة، ولفظ العقاب عشرين مرة، فيكون المجموع تسعا وخمسين وخمسمئة مرة، بينما ألفاظ الجنة والنعيم مجتمعة تبلغ ثلاثا وثمانين ومائتي مرة، وألفاظ النار والعذاب على كثرتها فهي إنما تخوف من العذاب وتحذر منه[1] «غير أن حيز النار وجهنم لا يتبوأ إلا مكانة ضئيلة بالقياس إلى ما كان حيز الجنة اتخذ له من موقع

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص 130- 139.

في هذه السورة. إذ لم يرد الموقف المهوّل في هذا النص إلا في أربع عشرة آية فكان رحمة الله هنا أوسع من عذابه»[1].

أ-(سنفرغ لكم أيه الثقلان)[الرحمن:31] الحيز الغائب هنا حاضر كما يرى "مرتاض"، والفراغ الذي يتهدد الله به المجرمين والفجرة، والذي جاء في شكل حدث مستقبلي، لا يكون غير التوعد بالعذاب الشديد، ولكن ليس هذا المكان الضمني، أو الحيز الخلفي، إلا جهنم.

ب-(يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان**)**: يشير "مرتاض" في هذا الصدد، إلى الصراع بين الحيز، والمعذبين من الإنس والجن، وتحدي الله لهم، إن كانوا قادرين على التخلص مما هم فيه من حيز بشع، والتحدي المتجسد، في التيئيس من الإفلات من هذا الحيز البشع، يتمثل في قوله تعالى "إن استطعتم"، حيث "إن" هنا حسب "مرتاض" لا تفيد معنى الشرطية، وإنما التحدي والتيئيس من النجاة من هذا الحيز القاسي.

ج-(يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران)[الرحمن:35] يبين "الناقد" طبيعة هذا الحيز وأنه محترق ومحرق، وبناء على الحيز القرآني، فإن إرسال الشواظ الناري النحاسي، لا ينقطع له مدد، ولا تتوقف له حركة، فهو حيز ناري حركتة أبدية لا انقطاع لها.

د-(يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام)[الرحمن:41] يؤكد "مرتاض" أن هذا الحيز موسوم بسمة خاصة، بحيث يعرف المجرم بسيماه، فالسيميائية القرآنية هنا رائعة، حيث تغيب اللغة وتحل محلها السمة المرئية، وهي شفرة مقدرة بين الزبانية، والأمر الإلهي، الغائب نحويا، الحاضر سيميائيا[2].

ثالثا-الحيز الكوني: ويشير إلى أنه وصفه بالكوني لاتصاله بالكون ونظامه، والكواكب وحركتها، والأرض ونشاطها البيولوجي، والجو المحيـــط بها، ويمثل الناقد بجملة من المقومات الدالة على هذا الحيز منها:

---

[1]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص139.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص139-141.

أ-**(الشمس والقمر بحسبان)**[الرحمن:5]

عندما تناول "مرتاض" هذا الحيز، ذكر بأنه كبير جدا في حجمه وكتلته، أكبر من الأرض وفيه طاقة حرارية رهيبة، يدفئ بأشعته الكون كله، والشمس أجمل ما تكون بعد نزول الغيث، وعند الغروب، وبالنسبة **للقمر**، فإن الناقد تكلم عن تشكل حيز القمر، من جملة من الأحياز، حيث يبدأ هلالا، ثم بدرا، ثم قمرا، ويبدو أن حيز القمر حيز جميل، يمد الأرض بالنور في الليل وفيه من الجمال ما يسلب العقول، وبالنسبة لمقوم "**حسبان**"، فقد بين الناقد بأن المقصود منه حسبان الزمن، من حيث إن حركة الشمس والقمر تسير بمقدار معلوم، كما يعني أيضا، ضبط حيز المسافة التي يتحرك فيها الكوكبان، وعليه فإن الحساب وسيلة تضبط الحركة، وبالتالي يدخل أيضا في إطار الحيز الخلفي[1].

ب-(والنجم والشجر يسجدان): حيث ذكر "مرتاض" بأن هذا الحيز متعدد لا متفرد، وأنه خاضع لمشيئة الحسبان التي قيدت حركة الكواكب في نظامها الأبدي، ثم يشير الناقد إلى أن حيز النجم، يتجسد فيما يمكن أن يكون له من حركة أبدية من حيث هو جنس للكواكب بعامة، وبحيث ما يمكن أن يكون له من حسبان في حركته هذه من دوران.

ج-"والسماء رفعها ووضع الميزان": ثم يُعرّج بعد ذلك "عبد الملك مرتاض" على هذا المقوم ويذكر بأنه وجد القرآن يتحدث عنه بكثرة، كذلك عندما تُذكر السماء يذكر معها حيز ما، في أي صورة تصورتها: سواء كانت مغشاة بالسحب، أو صافية، أو في الليل، وكذا في الصباح، والمساء، فحيزها متحول، ومتغير، متشكل بحسب الظروف والأحوال، وازدادت الصورة جمالا؛ عندما كان الرفع للسماء، والوضع للميزان، فكأن حيزان؛ أحدهما رُفِع فارتفع، والآخر وُضع فاتضع.

د-(والأرض وضعها للأنام): أكد لدى تناوله بأنه حيز خالص للإنسان وحده، وهو الحيز الحقيقي الذي يحيى فيه على حد تعبير الناقد، تمطر عليه السماء، وتشرق عليه الشمس[2].

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص 143-150.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص150-154.

الفرع الرابع: مستوى التشاكل والتباين في نصّ سورة الرّحمن

وتطرق فيه لمصطلح "**التشاكل**"، وبين بأن في بعض هذا المصطلح شيء مما في البلاغة العربية؛ فقد وجد الناقد عند "**عمر بن مسعود بن ساعد المنذري**"، مصطلح "المشاكلة" و"المقابلة"، في كتابه "كشف الأسرار الخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية"، كل ذلك جعل قناعته بعظمة التراث العربي الإسلامي تزداد، خصوصا عندما اكتشف أن "**أبا عثمان الجاحظ**"، يكثر من استعمال هذا المصطلح بلفظ "المشاكلة"، وبكيفية قريبة من استعماله في المصطلح السيميائي الغربي[1]. و الملاحظ هنا أن «هذه عودة من عبد الملك مرتاض إلى التراث، وهي تعبير عن تشبعه بهذا التراث العظيم إلا أنه لم يظهر أوجه التشابه بين رؤية المنذري للتشاكل، وبين الرؤية الغربية لهذا المصطلح مما يحيل على تساؤل مفاده أن دلالة التشاكل في التراث جزئية بسيطة عن التشاكل في المنظور الغربي تجعل المصطلح الغربي هو ما يرمي إليه المصطلح التراثي»[2].

أولا- مفهوم التشاكل: يتناول الناقد "عبد الملك مرتاض"، مفهوم "التشاكل" في السيميائية الغربية، وهو لا يرى حرجا في تبني مصطلح "**الجاحظ**" و"**المنذري**" وهو "المشاكلة"؛ وبالتالي فهو يرى بأن "التشاكل" و"المشاكلة" العربية، شيء واحد. وبالنسبة لأصل مصطلح "التشاكل" «في المفهمة السيميائية الغربية فإنه آت. من جذرين يونانيين: أحدهما(ISOS) ومعناه يساوي، أو مساو، وأحدهما الآخر(TOPOS)، ومعناه المكان؛ فقيل:(ISOTOPIE)، فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ثم أُطلِقَ هذا المصطلح، توسعا على الحال في المكان من باب التماس علاقة المجاورة، أو علاقة الحالية ذاتها: أي في مكان الكلام. فكأنهم يريدون به إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنته والمتجسدة في التعبير، أو الصياغة، الواردة في نسج الكلام : متشابهة، أو متماثلة، أو متقاربة على نحو ما. مرفولوجيا، أو نحويا، أو إيقاعيا، أو تراكبيا،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص157.

[2]- ينظر: أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص150.

أو معنويا، عبر شبكة من الاستبدالات و التباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة»[1]. وعند البحث أكثر في أصول المصطلح في الثقافة الغربية نجده مقترنا بمصطلح آخر هو(Isomorphisme) ومعناه التشاكل والتماثل في الشكل، بينما (Isotopie) هو تكرار ومعاودة لفئات دلالية، وقد عرف "قريماس" التشاكل، بأنه مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية بعد حل إبهامها، ثم حصر المصطلح ضمن المجال المعنوي دون التعبير، بينما عرف "فرانسو راستي" التشاكل بأنه: كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت، مُدمِجًا بذلك التعبير والمضمون معا، أما لسانياتيا، وفي معجم "جان ديبوا الألسني"، فهو يحتوي على بنيتين من مستويين مختلفين بينهما تشاكل حينما تبديان نمطا واحدا من العلاقات التركيبية»[2].

ثانيا: مفهوم التباين

أما التباين أو اللاتشاكل فيقوم على أساس التأليف بين أطراف متناقضة، وإذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة أو المتشابهة، فإن التباين يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة، التي تؤدي إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى داخل النص[3]، وقد أثار وهو يبحث في التراث البلاغي العربي مصطلحات عديدة كمقابلات للتباين : الخبر الإنشاء، الطباق المقابلة، وقد ترجم "مرتاض" مصطلح التباين (Hétérotopie) بينما ترجمه غيره ب(Dessimilation)[4].

وقد أكد "مرتاض" وهو يحلل النصوص العربية، أن الكلام يرتكز أساسا على قطبين سيميائيين: قطب انتشاري، وقطب انحصاري. وهو ما يمكن أن يسمى أيضا "الطي والنشر"، وكل ذلك دفعه إلى إثراء مفهوم التشاكل عند "**قريماس**"؛ باعتبار أن تحليل أي نص؛ ديني، أو أدبي، أو شعبي، تشاكليا ومن منظور سيميائي، إنما هو إضافة لنظرية قريماس وإثراء لها

[1]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص157.

[2]– ينظر: مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي–الإشكالية والأصول والامتداد، مرجع سبق ذكره، ص180.

[3]– ينظر: مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص133.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص133.

ليس إلا، ويحصر "**عبد الملك مرتاض**" بعد ذلك مفهوم التشاكل في تصوره بأنه:« تبادل الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية والمرفولوجية والإيقاعية: إفرادية كانت أم تركيبية. كما أن نظريتنا المتجسدة في لزوم معنيي الانتشار والانحصار لكل كلام بشري يجعلنا نضيف تشاكلا معنويا يقوم على توحّد التجانس المدلولي بمقاربة سيميائية خالصة»[1].

وبيّن "**عبد الملك مرتاض**"، أنه تبنى في تحليل النصوص الأدبية، والدينية في أعماله النصانية، مقاربتين هما: المقاربة التركيبية؛ والتي تبدأ القراءة فيها من الوحدة، ثم تدور على باقي عناصرها اللسانية، من البداية إلى النهاية، كما يقرر "**بيرس**" في تأملاته المنطقية، وهو ما يمكن أن يطلق عليه "الدورة السيميائية". و"المقاربة الإفرادية" وهي الإجراء الذي يكتفي بتحليل العلاقة بين مقومين اثنين أو اكثر، دون إجراء دوراني، وقد أعرض الناقد عن العناصر اللسانياتية، والنحوية المساعدة؛ كالحروف، وأدوات الربط، والظروف، وكذا المقومات المكررة؛ مالم تحمل دلالة جديدة [2]. وسنذكر فيما يلي بعض الأمثلة عن التشاكل والتباين في سورة الرحمن:

1–قال تعالى:﴿**الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ * خَلَقَ الْإِنسَانَ * عَلَّمَهُ الْبَيَانَ**﴾[الرحمن:1– 3] فهذه الوحدة حسب "مرتاض" تركض في سياق خبري، كما يمكن أن تكون واردة في سياق الانشاء؛ على سبيل المدح والتقدير: أنا الرحمن الذي علم القرآن، وأنا الذي خلق الإنسان وعلمه البيان، فهذه الوحدة إذن، دائرية النسج، تجعل الأول مرتبطا بالآخر، والآخر بالأول، ومقوم "الرحمن" فيها هو القطب الذي تقوم عليه الوحدة كلها، حيث إن "الرحمن" هو الذي علَّم وخلق، والإنسان هو الذي يتعلَّمُ ويُخلق، وتنطوي هذه الوحدة على الوجود الضمني؛ للسماء والأرض، والخلود والفناء، وبهذا المنظور من القراءة، يتجسد التباين المعنوي.

ثم يشرع الناقد بعد ذلك في مقاربة هذه الوحدة مقاربة تركيبية بمزاوجة المقومات، وفق الدورة السيميائية كما يلي:

---

[1]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره ص، 159.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص، 159– 163.

أ- **الرحمن- القرآن:** فالرحمن بحكم أنه اسم، ومعرفة، وينتهي بالمقطع "آن"، فإنه في تشاكل بالقوة، والفعل، مع المقومات الموالية له، والمتقابلة معه، في هذه الوحدة وهي :

- **القرآن- الإنسان- البيان:** ففي هذا النسج نجد **التشاكل المورفولوجي**؛ بحكم الاسمية، والمعرفة، وانتهائها بمقطع "آن"، **والتشاكل الإيقاعي**؛ لأن المقومات الثلاثة لها نفس البداية والنهاية، وهناك **تشاكل نحوي جزئي**؛ إذ تقع المقومات الاسمية الثلاثة؛ " القرآن، الإنسان، البيان" موقعا نحويا واحدا، وهو موقع المفعولية، أما بالنسبة للقراءة الانتشارية، الانحصارية، في هذه المقومات، فإننا نجد في مقوم "الرحمن"، القوة المعنوية، المنتشرة في الموجودات القائمة، وهذا المقوم، يؤاخي مقوم "القرآن" في خاصية الانتشارية، ويشاكله فيها، ولكن تشاكلا مركبا، يشملهما سطحا، وعمقا.[1]

- **الإنسان- البيان:** بينهما تشاكل مرفولوجي تام، وتشاكل نحوي، فكل منهما يعد مفعولا لفعل سابق عليه عامل فيه، وهناك **تشاكل علاقاتي**؛ يتمثل في العلاقة اللزومية، التي تربط الإنسان بالبيان، و**تشاكل انتشاري**، بين الانسان، وهو قيمة اجتماعية، وحضارية، وروحية، متنقلة، منتشرة، وناشرة، وذات قابلية للنشر، والبيان...

- **علَّم – خلق:** بينهما تشاكل، قائم على الحركية الطافحة العارمة، والانتشارية، بالإضافة إلى التشاكل المرفولوجي؛ فكلاهما ثلاثي، والتشاكل النحوي؛ فكل منهما، فعل ماض، غير أن الزمن القرآني، ليس كالزمن النحوي، فالماضي هنا مستمر، على وجه الدهر.

- **الرحمن- علَّم:** يجسدان تباينا مركبا، في المرفولوجيا، والنحو، والإيقاع، كما يجسدان تشاكلا معنويا؛ فكل منهما، يحتمل معنى الانتشارية.

- **الرحمن- الإنسان:** يجسدان سيميائيا، تشاكلا مركبا؛ في النحو، والمرفولوجيا، والإيقاع، والانتشار. وبالنسبة للتباين بينهما؛ فإن الأول خالق، والثاني مخلوق.

- **علَّم- القرآن:** بينها تشاكل قائم على تلازم العلاقة (التعليم- القراءة- القرآن). وانتشارية

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص، 163- 166.

المعنى، ويجسدان ف، علاقة تباينية؛ نحويا، وإيقاعيا، ومرفولوجيا. وهكذا يمضي الناقد، على هذا النسق من التحليل الدوراني، والمقاربة التركيبية، والإفرادية، مع الوحدات الأخرى.[1]

الفرع الخامس: مستوى نظام النسج في سورة الرحمن

خصّص هذا المستوى لتحليل اللغة التي نسجت بها سورة الرحمن، وقد بدأ الحديث في هذا الفصل، عن سمو لغة القرآن، ووقارها؛ خصوصا إذا تعلق الأمر، بالحديث عن العلاقة الحميمية؛ بين الرجل، والمرأة. فتقتصر على الكناية، والاستعارة، والمجاز، ممثلا لذلك بقوله تعالى:﴿**نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُواْ حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ**﴾[سورة البقرة:223]، وقوله تعالى أيضا: ﴿**أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ**﴾[البقرة:178]، فالقرآن هنا يطلق، ولا يقيد، ويعم، ولا يخص؛ لا سيما، لما هو معهود في أذهان الناس، ويتسامى عن سرد التفاصيل، المتعلقة بالعلاقة الحميمية، بين الرجل وزوجه، كما يشير إلى جنس النساء، المحلَّلاَت للرجال؛ بإضافة كاف الخطاب، وميم الجمع، وليس جميع النساء؛ بل النساء اللاتي ملكتم عصمتهن بالشرع فقط [2].

والقرآن هنا، يخاطب الرجال بهذا الاعتبار الأخير؛ وهو "العصمة"، زيادة على أن الرجل، هو المبادر لخطبة المرأة، ودفع صداقها، والمتكفل بالنفقة عليها، وعلى الأولاد، وهو الذي يحمي الذّمار. كما يشير "عبد الملك مرتاض"، وهو يحلل النظام اللغوي للسورة، إلى سر إعجاز القرآني البلاغي، وهو النظم، والنسج؛ سواء على مستوى اللفظ المفرد، أو على مستوى التركيب، حيث يؤكد ذلك بقوله:« إن لغة القرآن أنَّى تجلت في آية أو سورة، وعلى أي نحو عرضْتَ لها بالتحليل. فهنا آيات عجيبات من البدائع البلاغية تتجسد في البناء الإفرادي. كما تتجسد في البناء التركيبي»[3]، ويخص بالذكر هنا التشاكلات الصوتية في لفظ "كُمْ" من قوله تعالى: «نِسَاؤُكُمْ»، وقوله: «لَكُمْ »، وقوله تعالى: «حَرْثُكُمْ»، وقوله: «شِئْتُمْ»، فهذه المقومات تنتهي كلها بائتلاف إيقاعي بديع وتلاؤم صوتي فريد بالإضافة إلى التلاؤم

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، المصدر نفسه، ص،166–170.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص، 218– 220.

[3]– المصدر نفسه، ص221.

الداخلي في :(حَرثٌ، حَرْثُ+ كُمْ)، و(تُمْ من شِئْتُمْ)، ثم: (تُوا من فَأْتُوا)، فالتشاكل الصوتي في هذا النسج، يقوم على التعامل مع الصوت المضموم، بعده صوت ساكن، وهذه هي العناصر، التي تأتلف منها هذه الوحدة النسجية، في هذه الآية التي تقرر حكما شرعيا، وهو دليل آخر، أن نسج القرآن الكريم واحد في بيانه، وعبقري في نظمه، وبلاغته. مهما تنوعت مواضيعه، فهُوَ هُوَ في كل الأطوار، والأحوال. فقد يختلف الأمر في النسج الخارجي، باختلاف الموضوع؛ فما كان للأحكام، غير ما يكون للتذكير، والتعجيز، والتبكيت. لكن البيان العمقي، الداخلي، عبقري، بديع؛ في الأحكام، والتذكير، والتعجيز، والتبكيت.

كل هذا، كان الغرض منه، التنبيه إلى آداب نظم النسج الأسلوبي في القرآن، يؤكد "مرتاض"، وأنه يجنح إلى الكناية، وما يتصل بها، من التعبيرات البلاغية، والسيميائية، كالاستعارة، والمجاز، والانزياح؛ تجنبا للغليظ من ألفاظ، الحياة اليومية للإنسان[1].

ويبدو من خلال مقدمة هذا الفصل، أن الناقد، مال إلى الجانب البلاغي في هذا التحليل، مشيرا إلى عبقرية النسج، والنظم، في أسلوب القرآن الكريم، وهو ما تكلم عنه النقاد القدامى؛ كـ"**عبد القاهر الجرجاني**" عندما تكلم عن مسألة إعجاز القرآن، وبين بأنها، تكمن في نسجه، ونظمه، وفق قوانين النحو، وعلاقاته التركيبية. ويعرف النظم بقوله:« ليس شيئا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم»[2]، وهو ما تميزت به الدراسات البلاغية القديمة، ولهذا وجدنا الناقد "عبد الملك مرتاض"، عاد إلى التراث البلاغي، للإشارة إلى عبقرية النسج القرآني، ضمن إطار نظرية النظم. وبدأ بآية ﴿**نِسَاؤُكُم حَرْثٌ لَكُمْ**﴾[سورة البقرة:223] ليلفت الأفهام والأذهان إلى سمو لغة القرآن ورقي نسجها.

ثم يعود الناقد، للحديث عن خصائص النسج في سورة الرحمن، حيث لاحظ بأنه يقع على بناء دائري؛ يبتدئ بالرحمن ذكرا، وينتهي بمثله مدحا: يقول الله تعالى « تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّك ذِي الْجَلاَلِ والإِكْرَامِ»[سورة الرحمن:78]، وكأن هذه السورة قائمة في البناء، على ربط

[1]– ينظر : عبد الملك مرتاض نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص 221–223 .

[2]– الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط1، 1987م، ص357.

الأول بالآخر، كما يقول "مرتاض": «"الرحمن"...تبارك اسم ربك ذي الجلال والإكرام، أو ربط الآخر بالأول: تبارك اسم ربك ذي الجلال والإكرام .الرحمن»[1]. وقد لاحظ الناقد، أن لغة السورة، يطغى عليها النسج الاسمي، بدل النسج الفعلي. رغم وجود نحو، ستة وثلاثين فعلا، وبعد حذف المكرر منها، يصبح العدد نصفا فقط. كما أن معظم الآيات، تبتدئ بالأسماء، لا بالأفعال. عدا خمس عشرة آية. وفي سيطرة الاسم، امتداد للزمن، وديمومته، وأبديته، وثبوت للحدث، من خلال بنى ثلاث هي: البنية الكونية؛ وتُذكّر بالله ونظام الكون، والبنية العقابية؛ وتتكلم عن اليوم الآخر والنار، وما أعده الله فيها، والبنية الثوابية، أو النعيمية؛ وتصف الجنة ونعيمها، وما أعده الله فيها لأهلها، و تندرج هذه البنى كلها، تحت بنية واحدة، هي البنية السكونية. أما مادة النسج اللغوي، في هذا النص، فبعضها متكرر، متردد، وبعضها متفرد، لا متعدد، ومن أمثلتها [2]:

أولا: آية البأرتة؛ "**فبأي آلاء ربكما تكذبان؟**" حيث تكررت إحدى وثلاثين مرة، واضطلعت بوظيفة أسلوبية، أكسبتها جملة من الخصائص الخطابية؛ كالتكرار، الذي عكس خصوصية الأمر، أو الاحتفاء به، أو توكيده، أو الرغبة إليه، أو الحنق عليه، أو الرضا عنه. بالإضافة إلى أن تكرار هذه الآية، أثر في سطح الخطاب، وبنائه، وهندسة معمارية نسجه، وفق وحدة كلامية، تأتلف من أربعة مقومات، أو عناصر ألسنية، بلغن تسعا وثلاثين آية، من ثمان وسبعين، أدت وظيفة التقريب، بين أجزاء السورة. حيث شغل فيها النظام الأسلوبي نسبة، خمسين في المئة. مما جعل الكلام، لا هو بالطويل، فيقطع النفس، ولا بالقصير، فيقلقل الصوت. وقد منح التكرار أيضا لنسج السورة نوعا من التمكن والثبات للإيقاع .

ثانيا: ونفس الشيء مع قوله تعالى:﴿ **لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُم ولاَ جآنٌّ**﴾[الرحمن:56-74]، ففي تكرارها وظيفة جمالية فنية، وأخرى نسجية. وهو تكرار، مرتبط بوصف الجنتين، ووصف الحور العين، ويزيد في معمارية، النسج النصي العام لهذه السورة العظيمة. وتستمر هذه

[1]- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، مصدر سبق ذكره، ص223.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص، 224-227 .

اللطائف القرآنية، مع تكرر الوحدات اللسانية، التي تؤدي وظائف جمالية، نسجية، تشويقية، وأخرى تعجيزية، ترغيبية أيضا في قوله تعالى:﴿ **وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ**﴾[الرحمن:27]، وقوله تعالى:﴿ **تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ**﴾[الرحمن:78] وهكذا مع بقية الآيات المتكررة، والتي تقوم بالوظيفة الفنية، الجمالية للخطاب؛ خصوصا في قوله تعالى:﴿**فيهما عينان تجريان**﴾[الرحمن:50]، وقوله تعالى:﴿**فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ**﴾[الرحمن:66]، حيث يتجسد فيهما الإيقاع، والإيجاز في حجم المادة اللغوية، المنسوج بها الكلام، حيث أخذ من الشعر الإيقاع، ومن النثر، حرية النسج؛ عبر الخطاب المرسل، في تحد صارخ، لفصحاء العرب وشعرائهم [1].

ولعل أهم ما ميز هذا المستوى، اعتماد الناقد، على المنهج الأسلوبي الإحصائي، في حصر مفردات السورة، ضمن جدول، وبيان عدد مرات تكرارها، ودلالة هذا التكرار. ليخلص من خلال ذلك إلى جملة من النتائج أهمها:

أن نظام النسج في هذه السورة، قائم على ست نسائج؛ أولاها الآيات المركبات، من أربعة ألفاظ؛ وهي الغالبة في السورة، بتواتر بلغ أربعين مرة، هيمن عليها المقوم الاسمي مثل آية البأرتة " **فبأي آلاء ربكما تكذبان**". والنسيجة الثانية، تقوم على نسج ثلاثي الألفاظ، بتواتر بلغ عشر مرات، وهو من أيسر، وأسهل التراكيب في العربية وغيرها، وهو مما يجب أن تتشكل منه الجملة البسيطة. وقد سيطر المقوم الاسمي أيضا في هذه النسيجة، ما عدا آية واحدة، تبتدئ بفعل ﴿**مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ**﴾[الرحمن:19]، والباقي تبدأ بالاسم وتنتهي به في سبع آيات كقوله تعالى:﴿ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ﴾ [الرحمن:5] وتبدأ بالاسم وتنتهي بفعل في ثلاث فحسب كقوله تعالى:﴿**فِيهِمَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ**﴾[الرحمن:50] مما يجعل هيمنة الاسم واضحة في هذا المنوال أيضا. وإذا ما انتقلنا إلى النسيجة الثالثة، المكونة من ستة مقومات، بتواتر بلغ تسع مرات. هيمن الاسم في خمس آيات منها، والأربعة الباقية، تبتدئ بأفعال. وبالنسبة للنسيجة الرابعة، والمشكلة من ثماني آيات خماسية النسج، يميزه الاسم، كما

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص226– 234.

هو نظم هذه السورة كقوله تعالى:﴿**فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الأَكْمَامِ**﴾[الرحمن:11]، وقوله تعالى:﴿ **وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ**﴾[الرحمن:9]. وننتهي إلى النسيجة الخامسة، والتي تقوم في آياتها على لفظين اثنين، بتواتر لا يتجاوز أربع مرات، كقوله تعالى:﴿**علم القرآن**﴾[الرحمن:2]. وقوله تعالى أيضا:﴿**ذواتا أفنان الرحمن**﴾[الرحمن:48]. وبالنسبة للنسيجة الأخيرة، المشكلة من لفظ واحد في آياتها، فلا نجد إلا اثنتين، كما في قوله تعالى:﴿**الرحمن**﴾[الرحمن:2] وقوله :﴿**مُدْهَآمَّتَانِ**﴾[الرحمن:64] .

وإذا ما تصاعدنا إلى ما فوق النسائج المؤلفة من ستة ألفاظ، فإننا نجد نموذجا واحدا فقط من سبعة ألفاظ، وواحد من تسعة، وواحد من عشرة، وواحد يتكون من خمسة عشر لفظا[1].

الفرع السادس: مستوى البنية الإيقاعية في سورة الرحمن

حاول الناقد في هذا المستوى، طرح إشكالية تصنيف القرآن، التي خاض فيها النقاد، والدارسون. فمنهم من ذهب إلى تقطيع بعض آيات القرآن عروضيا، وقد أشار الناقد إلى أمثلة من ذلك في سورة الرحمان :﴿**الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ**﴾ **[الرحمن:5-6]**، ولكن مع ذلك، فالقرآن أبعد من أن يكون شعرا، وهذه الأزواج من الآيات، لا يمكن تعميمها على سور القرآن كلها؛ لتنوع البنية الإيقاعية في كل سورة، وتفردها عن السور الأخرى، ومن النقاد من تناول القرآن، من خلال زاوية الخطابة والترسل باعتباره نثرا[2].

أما موقف الناقد فهو يرى ضرورة التصنيف لأن :«هذا القرآن بحكم انتمائه إلى حسن الكلام فإنه لا يمكن أن ينفلت، في رأينا من التصنيف»[3]. ولكن لا يتم ذلك إلا في ظل الأسلوبية، التي يتم بها كشف جمال النظم القرآني ونظامه معا« فإننا لا نستطيع أن ندرك جماله الطاغي ولا حتى أن نلم بإعجازه الحاسم إلا بالتوصل إلى قراءته ومدارسته بالأسلوبية التي نعتقد أنها تستطيع أن تتحكم في كل كلام يندرج ضمن مجالها الاختصاصي»[4].

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص239 وما بعدها.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 264- 266.

[3]- المصدر نفسه ، ص266.

[4]- المصدر نفسه، ص266.

كما أشار الناقد، إلى أهم ميزة للإيقاع القرآني؛ وهي التنوع. بخلاف الشعر الذي انحصر إيقاعه في البحور الشائعة، وبيَّنَ بأن الإيقاع في القرآن، قد يأتي قصير النفس، خفيف الفاصلة، وقد يكون طويل النفس، متباعد الفواصل، سردي النغم.

وقد تطرق الناقد لخصائص البنية الإيقاعية في القرآن، وبين أن تعريف الآية ينبني على الإيقاع، الذي يقتضي أن تكون الآية طويلة جدا؛ عبارة عن عدة جمل، وقد تكون لفظا واحدا. ولاحظ الناقد أيضا، أن نظم القرآن، يتخذ طائفة من السير، تمكننا، من تصنيف هذه السور الإيقاعية، مجموعات مجموعات، كما أن القرآن الكريم، يتخذ من الإيقاع الخارجي، الذي يؤثر بشدة في المتلقي العربي، إيقاعا داخليا، يُولّد تلاحما نغميا عجيبا، بين داخله وخارجه. ولذلك قسم الناقد الإيقاع في سورة الرحمن، إلى إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي.

أولا- الإيقاع الخارجي: ويحوي ثلاث بنيات إيقاعية.

1- البنية الإيقاعية الأولى: وتقوم على فونيم "آن"، حيث رمز له الناقد برمز: "CY"، وتواتر سبعا وستين مرة، من بين ثمان وسبعين، وهذا الإيقاع هو المهيمن على خواتم الآيات، وهو مركب من ألف ساكنة، ونون ساكنة، ومن خصائص الألف، أنها مجهورة صوتا، وهوائية مخرجا، وفي ذلك تجسيد لعروبية النص القرآني، ومن أسباب هيمنة صوت الألف والنون، أنها ذكرت في أشهر أسماء الله الحسنى "الله"، و"الإله"، مرتين ، وأول ما نزل من القرآن، بدأ بالألف "اقرأ"، وفي سورة الفاتحة " الحمد لله رب العالمين"، وإذا كانت الألف، ذات خاصية حارة يابسة، كخاصية النار، وأن النون، ذات خاصية باردة يابسة، كخاصية التراب، ففي ذلك، الإشارة إلى سر خلق الإنس والجن، وأصل تكوينهما، والسورة أساسا تخاطب كليهما. وبالنسبة للنون، فهي من الأصوات التي تأتي في المرتبة الأولى، مع الألف، من حيث كثرة الاستعمال؛ بسبب ما فيها من الغنة، التي جعلتها عذبة النطق، وكل ما ورد في العربية على هذه المادة، إما جميل في نفسه، وإما مغن لغيره، وإما غني في ذاته، والغنة بهذا الاعتبار، كأنها الصوت الغني الكامل.[1]

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص267، 278.

2- البنية الإيقاعية الثانية: وتتشكل من مقطع "آم"، يرمز له ب"CY"، وقد ورد خاتما سبع آيات، مسبوقا ب: نون= الأنام، أو ميم=الأكمام، أو راء=الإكرام، أو لام=الأعلام، أو دال=الأقدام، أو ياء= الخيام، ويؤكد الناقد، أن توارد هذه المونيمات، في كل ما فيه الخير والجمال، إلا واحدا، وهو "الأقدام"، الذي يصف حالة الأخذ الشديد للكفار، عند سوقهم إلى العذاب [1].

3- البنية الإيقاعية الثالثة: تتشكل من مقطع "آر" بتواتر مرتين في السورة **"كالفخار"، "من نار"** وهو يشكل وحدة إيقاعية داخلية عبر الإيقاع الخارجي العام.

ثانيا- الإيقاع الداخلي:

يذكر الناقد ثماني تشكيلات إيقاعية، راعى فيها، تماثل البناء الداخلي، مع الخارجي، وتماثل النسج في الأسلبة؛ كورود فعل ماض، بعده اسم معرف، منته بألف ونون. كما في قوله تعالى:﴿ **عَلَّمَ القُرْآنَ خَلَقَ الإنسَانَ**﴾[الرحمن:1-2]، وغالبا ما راعينا يضيف الناقد "عبد الملك مرتاض" التكافؤ في التقابل، مرفولوجيا، والتماثل في التشاكل نحويا وتركيبيا، كما في قوله تعالى: ﴿ **والسَّمَاءَ رَفَعَهَا**﴾[الرحمن:7] وقوله تعالى:﴿ **والأَرْضَ وَضَعَهَا**﴾[الرحمن:10]، "فالسماء" يقابل "والأرض" و"الأرض" يقابل "والسماء"، ورغم اختلافهما؛ تقطيعيا، فإنهما متماثلان؛ مورفولوجيا، فكلاهما يشتمل على : وَال-ءَ/ وَال-ضَ، وأما في "رفعها"، و"وضعها"، فهما متماثلان؛ صوتيا، تماثلا تاما: رَ-فَ-عَ-هَ-ا/ وَ-ضَ-عَ-هَ-ا. وهكذا بقية التشكيلات الإيقاعية الأخرى، التي يتكامل فيها الإيقاع الخارجي، مع الإيقاع الداخلي[2].

المبحث الثاني: تطبيق المناهج الحداثية على النصوص الشعرية القديمة

المطلب الأول: السبع المعلقات مقاربة سيميائية - أنثروبولوجية لنصوصها

اعتنى النقاد والدارسون، بالتراث العربي شعره ونثره، عناية خاصة، فاتجهوا إلى قراءة هذا التراث، بأدوات إجرائية، تواكب روح العصر؛ انطلاقا من المناهج النسقية الحداثية، في

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، مصدر سبق ذكره، ص 281-282.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص283 وما بعدها.

محاولة لكشف أغوار هذه النصوص، وفك طلاسمها، ومعرفة مدى صلاحية هذه الآليات القرائية، لدراسة نصوص التراث، خصوصا الشعر العربي الجاهلي. ومن هؤلاء النقاد والدارسون، الذين حاولوا الاستفادة من المناهج الغربية الحديثة، والتركيب فيما بينها، لدراسة النصوص المختلفة، نجد الناقد "**عبد الملك مرتاض**"، الذي حاول تطبيق المنهج السيميائي الأنثروبولوجي المركب، لتحليل المعلقات السبع المشهورة، ومعرفة ما يحيط بها من سياقات، اجتماعية، ولغوية، وفكرية، وأنثروبولوجية، وسوسيولوجية، ساهمت بطريقة، أو بأخرى، في إنتاج هذه النصوص.

وقد بدأ الناقد كتابه بمقدمة، أشار فيها إلى اعتماده مبدأ التأويلية، التي تهدم حجاب السرية؛ والذي يخفي الحمولة الأدبية، للنص المقروء، حيث يتم الانطلاق في هذا الإجراء، من الأنثروبولوجي، للوصول إلى السيمائياتي، ومن الشكي العقلاني، إلى استنتاج قائم على المساءلة، أكثر مما هو قائم على الحكم والجواب، وقد أشار الناقد إلى المزاوجة بين الأنثربولوجيا والسيمائية، وأنها طريقة مستعملة، لدى النقاد والدارسين الغربيين، وليست مستهجنة، في مسار علم المنهجة[1]، فقد« كنا ألفينا بعض الدارسين الغربيين، ومنهم كلود لفي سطروس، كان يزاوج بين الأنثروبولوجيا والبنوية، وكما كان يزاوج لوي قولدمان أيضا بين البنوية والاجتماعية»[2].

كما أكد الناقد، على أن تأويل الظاهرة الشعرية، إنما يكون باستعمال الأنثروبولوجيا السيمائية؛ حيث تكشف الأولى، عن المنابت والجذور، والأخرى تؤول مرامز تلك الجذور، وتحلل مكامن الجمال الفني، ودلالاته الخفية فيها، وبيّن بأن سبب استعمال المقاربة الأنثروبولوجية، بمعية السيمائية، يرجع إلى كون النصوص المدروسة قديمة، وتتعامل مع المعتقدات، والأساطير، والزجر، والكهانة، والقيافة، والحيوانات، والوشم، والمحلات، ومما

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998، ص 5،10.

[2]– المصدر نفسه، ص 10.

لاحظه الناقد، في قراءته للمعلقات، وكأنه تقليد في بنية القصيدة العربية القديمة، هو ذكر أماكن جغرافية بعينها، كما لاحظ وحدة المعجم اللغوي، في نسج لغة مطالع المعلقات.

وأشار الناقد في نهاية المقدمة، إلى أنه قسم هذه الدراسة إلى عشر مقالات؛ كل مقالة تعالج مستوى بذاته، أو محورا بعينه، مثل: إثنولوجية المعلقات، وبنية الطلليات المعلقاتية، وفكرة التناص في المعلقات، والصناعات والحرف، وطقوس الماء، والمرأة، وجمالية الإيقاع، وجمالية الحيز، وفق ما يلي[1]:

الفرع الأول: تطرق الناقد **لإثنولوجية المعلقات،** وبدأ فيه بإثنولوجية أصحاب المعلقات، وتكلم عن انتمائهم القبلي، ونسبهم العائلي، وخلص إلى أن شاعرا واحدا فقط، وهو "امرئ القيس" قحطاني النسب، أو ما يعرف بالعرب العاربة، وبقية المعلقاتيين، ينتهي نسبهم إلى عدنان، كل حسب قبيلته طبعا، كما لاحظ الناقد، ارتباط هؤلاء الشعراء بقبائلهم، وارتباط المعلقات بالأحداث المهمة، في حياة القبيلة؛ كالحروب وغيرها، وكذا تسجيل بعض سيرة الشاعر؛ كما فعل "امرئ القيس" و"عنترة بن شداد العبسي" في معلقتيهما، بينما الوحيد الذي لا ترتبط معلقته بأحداث القبيلة، ولم يفخر بنفسه، هو "لبيد بن ربيعة"، حيث وصف الحيوانات الوحشية، والطبيعة فكانت معلقته بذلك مرتعا خصيبا، حسب الناقد، للتحليل الانثروبولوجي.

انتقل الناقد بعد ذلك، لأعمار الشعراء، وخلص إلى أنه، لا يمكن تحديد أعمارهم بزمن معين، على وجه الدقة؛ لغياب التأريخ الدقيق، المتعلق بحياتهم، وكل ما في الأمر، مجرد أخبار متضاربة، بالكاد تستطيع تحديد فترة تواجد الشاعر فقط، وتطرق الناقد في الوقت ذاته إلى قضية عمر الشعر الجاهلي، ونقل بعض الآراء بهذا الشأن، وانتهى الى اختيار الرأي الذي يرى بأن عمر الشعر الجاهلي، هو قرن ونصف القرن قبل الإسلام، وأن أول من قصد القصائد، وهلهل الشعر، هو "المهلهل بن ربيعة التغلبي"، خال "امرئ القيس"، وأن الشعر العربي، ضاع بإهمال أهله إياه، أو اشتغالهم بالجهاد، وغياب التدوين. ثم تساءل بعد ذلك،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص10 وما بعدها

عن أمر تسميتها بالمعلقات، وهل علقت فعلا، على جدار الكعبة كلها وفي وقت واحد؟ وخلص إلى قبول فكرة التعليق، لكن قدم لذلك جملة من الاحترازات.[1]

الفرع الثاني: تناول فيه الناقد **بنية المطالع في المعلقات**، وتساءل عن سبب الابتداء بذكر الأطلال فيها، والبكاء عليها، حيث أكد الناقد، بعد أن ذكر تعليل ابن قتيبة بهذا الخصوص، أن ذلك التقليد، كان جبلة في المجتمع البدوي، الذي كان لا يستقر له حال؛ بسبب تتبع القطر، ومواقع الكلأ، كما لاحظ الناقد، أن بنية هذه المعلقات، تقوم على ثلاثة عناصر؛ ذكر الطلل، وذكر الحبيبة، ثم الموضوع. وتوقف عند طللية "امرئ القيس"؛ في حدود ستة أبيات الأولى من المعلقة، وتناول من خلالها شعرية المكان، التي أقام الشاعر ملحمة حنينه فيه، على خمسة أمكنة هي: سقط اللوى، الدّخول، حومل، توضح، المقراة، حيث كانت تثوي حبيبته، بهذا الربع الدارس.

وتطرق الناقد بعدها، للحديث عن أنثروبولجية الوسط، الذي كان بدائيا، يعيش به إنسان متنقل، غير مستقر، يتعامل مع الطبيعة، في حال عذريتها، أو وحشيتها، وسائل تنقله الحيوانات، وأن هذه الأحياز، والأماكن، لا يحكمها نظام العمران مثل الحواضر. ثم انتقل الناقد بعد ذلك، للحديث عن جغرافية الطلل، وأشار إلى أن أحياز الطلل، تتسم بالجمالية، وهي جمالية تحسسها الناقد، لدى عامة المعلقاتيين، في تعاملهم مع الحيز، ونظرتهم إليه. ثم تناول الناقد بعدها، جمالية الحيز الطللي، وبين بأن الأحياز التي أشار إليها "امرئ القيس"، في المقدمة ليست مجرد أماكن عادية، وإنما كانت عبارة عن وديان، تجري بها المياه، وتنبت فيها الأعشاب والأشجار، وركز الناقد على ضربين من الحيز؛ أسمى الأول: الحيز بين الانتساخ والانتساج، والثاني أسماه: الحيز الأخضر؛ فالحيز الأول عندما يتحول من حال إلى حال، ومن وجه إلى وجه، في إفراز الجمال، فترى سطحه ينتسخ، وشكله ينتسج؛ بفعل انتساج الرمال، وحركتها الناشئة عن عصف الرياح:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من جنوب وشمأل**

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية ، مصدر سبق ذكره، ص27 وما بعدها.

ولون الحيز هنا حسب الناقد، ذو لون أصفر، ضارب إلى الحمرة؛ لأنه لون الرمال، وهو حيز أغبر، أشعث؛ لأن السوافي لم تبرح تثير مادته هذه، فتفعل فعلها فيما حولها.

وأما الحيز الثاني، وهو الحيز الأخضر، الذي يبرز ملحمة الجمال العذري، فهو يتسم بجملة من المظاهر المتضافرة، مشكلة لوحة طبيعية عبقرية، تتمثل في بعر الآرام المنتشر، والذي يدل على الخصب والإمراع، وكذا العرصات؛ وهي الأماكن الواسعة، المملوءة بالعشب، وبالسمرات التي امتدت أوراقها وأغصانها، المصطفقة، وفروعها المتراصة.[1]

وبالنسبة للفرع الثالث: فقد خصصه الناقد **لجمالية الحيز في المعلقات،** تطرق في البداية إلى اختيار مصطلح الحيز، بدل مصطلح الفضاء؛ بسبب أن الفضاء أوسع من الحيز، فالأول يشمل كل الفراغ الذي يحيط بنا من الكون الخارجي، بينما الثاني مكان محدود بالمساحة والمسافة. ثم ميز بعدها بين نوعين من الحيز: **الحيز المائي، والحيز الخصيب،** حيث تناول حكاية غدير "دارة جلجل" التي ردها لأسباب منطقية معقولة، واعتبرها مجرد أسطورة، لا أساس لها من الصحة، ثم شرع في تحليل هذا الحيز، على أساس اعتقاد الناس صدقه وواقعيته، فلاحظ أن النساء اللاتي كن في هذا الغدير، هن نساء جميلات الأشكال، رشيقات القوام، مخدومات منعمات، وثريات موسرات، والغدير عبارة عن مسبح صاف، غزير الماء، تحيط به الأشجار والنباتات، وكل ذلك مظنة للحياة الناعمة، ودارة الجلجل كان غدير الحي، يستقي منه الناس لأنفسهم، وأنعامهم، فلم يكن منقطعا عن الحياة.

وعند حديثه عن الحيز الخصيب، بين بأنه لا يختلف عن الحيز المائي، لأنه ملحق به، والمائي علة في وجود الخصيب، فتلك الرسوم الدوارس، والطلول البالية، اخضر نباتها، وكثر ماؤها، فاستحالت، مراتع خصيبة للبقر والثيران الوحشية، ولولا خصب هذا الحيز، لما صادفنا هذه الحيوانات، التي لا تعيش في مألوف العادة، إلا في الأماكن الخصيبة، والمراتع الرطيبة [2].

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 58، 87.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 89، 113.

وفيما يتعلق بالفرع الرابع: فقد خصصه الناقد، للحديث **عن طقوس الماء في المعلقات،** والشعر الجاهلي بصفة عامة، وما ذُكر فيه من علاقة المطر، بالطقوس المعتقداتية مثل الاستسقاء، وقد أشار الناقد إلى أنه، لا يريد الاكتفاء بالحديث عن طقوس المطر وحدها، وإنما يتحدث عن كل ما هو شفاف، أو قابل للسيلان، وبيّن عناية أصحاب المعلقات بالمطر عناية خاصة، لكون الماء مصدر الحياة، فبه تخصوصب الأرض، ويخضوضر النبات ويزهو، وتغدو الحياة كالعروس تترهيأ في ملابسها السندسية. ثم بدأ الناقد بذكر المطر في معلقة "امرئ القيس" مستشهدا بقوله:

أصاح ترى برقا أربك وميضه * كلمع اليدين في حبي مكّلل**

إلى قوله :

كأن السباع فيه غرقى عشية * بأرجائه القصوى أنابيش عُنصُل**

ويعلل الناقد سبب ذكر "امرئ القيس" للمطر، وهو أن البلاد العربية قديما، كانت شحيحة بالمطر، والناس ينتظرون نزوله بفارغ الصبر، والسبب الآخر، أن الشاعر كان يتنقل بين القبائل، وكان في كل ذلك لا يعدم مطرا هاتنا، وأشار الناقد إلى أن المطر في عامة المجتمعات البدائية، ومنها المجتمع الجاهلي، يرتبط بطقوس فولكلورية، وبمعتقدات وثنية، وربما بمعتقدات دينية صحيحة؛ كسُنَّة الاستسقاء، التي يفعلها المسلمون كلما حل القحط، وأجدبت الأرض. ثم انتقل الناقد بعد ذلك، للحديث عن طقوس الماء في معلقة "لبيد" الذي يأتي بعد "امرئ القيس" في ذكر الماء والغدران :

عَلِهَت تَرَدَّدُ في نِهَاءِ صُعَائِدٍ * سبعًا تُؤاماً كامِلاً أيَّامه**[1]

ثم ذكر بعدها طقوس الماء في معلقة "عنترة"، والتي لا تنهض على وجودية عارمة، بل بسيطة تماما، لا تعدو أن تكون في صورة، تنشأ عن هطول المطر، وتغازر الماء، واندلاع الربيع، وفيض الخصب :

أو روضةٍ أَنَفًا تضمَّن نبتها * غيثٌ قليلُ الدِّمنِ ليس بمُعْلمِ**

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص119، 133.

جادت عليها كُلُّ عين ثرةٍ * فتركن كل حديقة كالدرهم**

وقد لاحظ الناقد، أن الماء هنا يرتبط بالحيوان، دون الإنسان، إلا ما ذكره "امرؤ القيس" في حيز "دارة الجلجل". ونفس الأمر بالنسبة لمعلقة "زهير بن أبي سلمى"؛ حيث ربطه بالحياة والأحياء يقول:

بها العين والآرام يمشين خلفة * وأطلاؤها ينهض من كل مَجثَمِ**

أما "عمرو بن كلثوم"، فإنه يرقى بالماء إلى أنه أساس الوجود، وسر العزة، وقوام السلطة، وأنه وقومه، لا يبالون بقتل من يقف في سبيل وصولهم للماء. يقول:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا * ويشرب غيرنا كدرا وطينا**

ويؤكد الناقد، أن هذا البيت، يخفي وراءه عالما معقدا من الصراع الضاري، من أجل الماء في الحياة الجاهلية، والماء العذبُ منه، إنما هو وقف على القبائل العزيزة، والبطون الماجدة، التي تقوى على البطش والصراع [1].

أما الفرع الخامس: فجعله الناقد **لنظام النسج اللغوي في المعلقات،** وذكر بأن الحديث عن نظام النسج اللغوي، يجر بالحتم للحديث عن الأسلوبية؛ وبالتالي ملاحظة الاسم، والفعل، وعلاقتهما ببعض، وتوظيف بعضهما بإزاء بعض؛ أسلوبيا، وليس نحويا. وملاحقة النداء، والاستفهام، والقسم، والتشبيه. وكل هذا يجرنا إلى المفاهيم البلاغية، ولا مشكلة في أن نكون بلاغيين؛ على الطريقة الحداثية، يضيف الناقد، إذا كانت هذه الحداثة لا تلغي التراث، بل تلقحه، وتطعمه؛ برؤية متحررة، متطورة، وبأدوات إجرائية جديدة، تكون لها القدرة على فك اللغز، ونبش المغطى، وإظهار المخفي، لأنه لا يمكن حسب الناقد، فهم الظاهرة الأسلوبية المتبناة، في نسج شعر المعلقات، دون الاستعانة، ببعض أدوات البلاغة، وتعويمها في طرائق القراءة الجديدة؛ ضمن تأويلية القراءة، وسيماءوية التحليل.

عالج الناقد في هذا المحور عذرية اللغة، ووحشية النسج، وبيَّن بأنه بدون مدارسة المادة الخام للشعر الجاهلي، لا يمكن اهتداء السبيل، إلى خصائص النسج فيه، فبدأ الناقد بالحديث

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 138 وما بعدها.

عن اللغة الإفرادية؛ لأن أي نسيج لغوي، يقوم على العناصر الأولى وهي اللغة، أو الألفاظ، والنسج الأسلوبي باللغة، يخضع لمعرفة طبيعة السمات، التي تتسم بها عناصر اللغة في ذلك النسج، ثم أشار الناقد إلى أن لغة المعلقات كثير من ألفاظها لم يعد مستعملا في زماننا، وأن كثيرا من هذه الألفاظ، كانت تطلق على الناقة، والأماكن، والمرتفقات الحضارية، والمعاني الوثيقة، أو المعاني الأثنولوجية، والأثنوغرافية؛ المرتبطة بطقوس فولكلورية زالت؛ بظهور فجر الإسلام. وربما نستعملها في زماننا هذا، ولكن بمعان مختلفة. مثل لفظ "البلية"؛ والتي تطلق على الناقة التي تُشَدُّ على قبر صاحبها حتى تهلك. وقد ورد هذا اللفظ في معلقة "لبيد": **تأوي إلى الأطناب كل رذيّة *** مثل البلية قالِصٍ أهدامها**

وقد مات معنى "البلية" الأول، بموت تلك العادة المعتقداتية، ولكن اللفظ بقي يستعمل بمعنى آخر. ونفس الشيء مع لفظ " الحقيقة"، الذي كان يستعمل في الجاهلية بمعنى ما يحق عليه حفظه ومنعه والدفاع عنه، وقد ورد اللفظ في قول "عنترة":

ومشكِّ سابغةٍ هتكتُ فُروجَها * بالسيف عن حامي الحقيقة مُعلَمِ**

وتنوسي هذا المعنى، للفظ الحقيقة، وأصبح يطلق، على ما هو يقيني في التصور.

ومثله أيضا لفظ " الضريبة"؛ الذي يطلق على الجبايات في زماننا، بينما كان يطلق في القديم، على الشيء الذي يضرب بالسيف، والشخص الذي يضرب بالسيف، فلا يضرب هو "المُضَرَّب". وقد جاء هذا اللفظ بهذا المعنى في معلقة "الحارث بن حلزة":

ليس منا المُضُرَّبُونَ ولا قيـ * سٌ، ولا جندلٌ ولا الحدَاء**[1]

تطرق الناقد بعدها إلى **النسج اللغوي بالتشبيه**، وبين بأنه زينة يستعملها كل المتعاملين باللغة في حياتهم، وأن النقاد والبلاغيين، قتلوا التشبيه تعريفا، وتصنيفا، لكنهم لم يتناولوا جماليته، وما يضفيه على النسج الأدبي من حسن فني بديع، حتى وإن كان التشبيه مستعملا في التقبيح، وأداء وظيفة التشويه؛ على نحو قول الشاعر:

وإذا أشار مُحدّثًا فكأنه * قردٌ يُقَهقِهُ أو عجوزٌ تلطمُ**

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص147–153.

وقد لاحظ الناقد، أن تشبيهات "امرئ القيس"، تقوم على ثلاثة محاور هي: (البياض، اللمعان، النضارة، والصفاء) كقوله: **وشحمٍ كهدّاب الدِّمقس المفتَّل** ، ثم (الحركة والتبختر والاهتزاز) كقوله: **فعنَّ لنا سربٌ كأن نعاجه *** عذارى دوار في ملاء مُذَيَّلِ**

ثم الطول والاعتدال والنحافة والرقة والاستواء كقوله:

وفرعٌ يزينُ المتنَ أسودَ فاحمٍ * أثيثٍ كقنوِ النخلةِ المتعثكِلِ**

وينتقل الناقد بعد ذلك لنسج آخر، وهو **النسج اللغوي في المعلقات، بين نظام الفعل، ونظام الاسم**، ولاحظ من خلال الإحصاء أن النسج الشعري يهيمن عليه النظام الاسمي لدى عامة المعلقاتيين ماعدا "زهير" الذي يغلب في نسجه النظام الفعلي، كما لاحظ أن جنوح الشعراء، للتعامل مع النظام الاسمي، أكثر من التعامل مع النظام الفعلي؛ لأسباب كثيرة منها: أن نسج الأسلوب العربي، ينهض أساسا على النظام الاسمي، والنظام الاسمي يفيد الثبات والسكون؛ وهو الغالب على حياة الجاهلية، وبالتالي فالنظام الاسمي، هو امتداد للحياة الجاهلية بكل مظاهرها، كما أن الاسم يحيل على الكائن الحي[1].

ولاحظ الناقد أيضا أن نظام النسج، كان يخضع لدى شعراء المعلقات، لطبيعة المضمون المتناول، ولحال الوضع العاطفي الماثل للشاعر حين ينشئ شعره.

ثم تطرق الناقد إلى **زخرفيات نسجية أخرى**؛ مثل الاستفهام، القسم، النداء، والتعجب، ولاحظ أن الاستفهام بنوعيه، يأتي في المرتبة الأولى؛ بثلاثة وثلاثين استفهاما، والنداء يتبوأ المنزلة الثانية؛ بتسع عشرة حالة نداء، والقسم يأتي في المرتبة الثالثة؛ بإحدى عشرة حالة قَسَمٌ، ويأتي التعجب في المرتبة الأخيرة؛ بسبع حالات تعجب، ولاحظ الناقد بهذا الخصوص، أن أصحاب المعلقات، استعملوا الاستفهام بدرجات متفاوتة، وفي أداة الاستفهام زخرفة تجلو الرتابة عن النسج، وتنفض غبار السكون الأسلوبي عن الكلام، وتحفز ملكة المتلقي وذوقه، وتبدي ما في النفس من فضول معرفي [2].

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص159، 169.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص172–173.

وبالنسبة للفرع السادس: فقد جعله الناقد للحديث عن **الناصية والتناصية في المعلقات،** حيث ذكر بأن ما أثار انتباهه لدى دراسة نصوص المعلقات، وجود مواقف متشاكلة على المستوى المضموني، وألفاظ متشاكلة، أو مكررة، على المستوى الشكلي، وقد تطرق الناقد للتناص اللفظي، من خلال حقل الطلل، والرسم، والدار، والمنزل، وما في حكمها، ووجد أن أكثر المعلقاتيين، تمسكا بالديار، وبكاء على الأطلال؛ هما: "لبيد" و"عنترة" بستة تواترات، لكل منهما، ثم "زهير" ثالثا؛ بخمس مرات، و"امرؤ القيس" رابعا؛ بأربعة تواترات، ثم يأتي "الحارث بن حلزة" خامسا؛ بتناصتين اثنتين، و"طرفة" في الأخير؛ بتناصة واحدة، وقد جاء التناص المنصرف إلى ذكر الديار، والبكاء على الآثار، انعكاسا طبيعيا، للخيال الجاهلي، الذي كان مقصورا على التفكير في تلك الديار المقفرة، والرسوم البالية.

وبالنسبة للحقل الثاني للتناص اللفظي؛ وهو **حقل الماء، والمطر، وما في حكمها،** فقد وجد الناقد أن الشعراء إما تماثلوا في استعمال تلك الألفاظ، أو تقاربوا، أو تشابهوا في استعمال ألفاظ هذه المعاني، فلاحظ أن "امرأ القيس" استعمل: الوبل، والسيل، والغرق، والصوب، والسّح، والماء، والنَّفيان(تطاير قطرات المطر) [1].

بينما وجد الناقد أن "لبيدا"، تناول هذا الحقل، بألفاظ تركض في نفس مركض "امرئ القيس"؛ مثل: الودق، الجود، الرّهام، الغاد، والمدافع، القطر. ونفس الأمر بالنسبة "لعنترة"، بحيث يستعمل ألفاظا قريبة من هذه؛ مثل: العين أو البكر، السّح، التّسكاب، الماء الذي لم يتصرم، الغيث، ووجد الناقد أن "زهيرا" وطرفة يستعملان لفظ "الماء" فقط.

أما **حقل التناص اللفظي الثالث،** فخصصه الناقد، لاستعمال شعراء المعلقات، أداة التشبيه "كأن"، "كأنما"، كأني"، كأنه"، كأنهما"، "كأنا"، "كأنهم". حيث لاحظ الناقد، أن الأداة "كأن"، هي التي تستحوذ على التواتر الأكثر، فـ "امرؤ القيس" يوظفها تسع مرات، واستعملها "طرفة" في تشبيه ناقته، تسع مرات، بينما شبه بها "لبيد" ناقته مرتين، واستعملها في معلقته ست مرات، بينما "الحارث بن حلزة"، وظفها أربع مرات في معلقته؛ منها واحدة

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص182،192.

لناقته، بينما "عمرو بن كلثوم"، استعملها ثلاث مرات. وقد أشار الناقد إلى أن التناص "الكأني"، يقوم على موضوعين، كلاهما ذو علاقة حميمية، بحياة أصحاب المعلقات، وعواطفهم، وبيئتهم، وهما: الناقة، والمرأة.

وبالنسبة **للتناص اللفظي الرابع**، فكان للفظ "الحي"، وذكر النقاد بأنه ورد لدى المعلقاتيين زهاء إحدى عشرة مرة، واستأثر بهذا التناص؛ خمسة شعراء: "امرؤ القيس"، "طرفة"، "زهير"، "لبيد"، "عمرو بن كلثوم"، وغاب من معلقتي "عنترة"، و"الحارث بن حلزة"، ولاحظ الناقد، أن لفظ الحي، ذكر غالبا في معرض تصوير جمالية الحيز الشعري؛ المتعلق إما بالحبيبة، وإما بطللها، وإما بديار القبيلة.

ينتقل الناقد بعدها، إلى حقل **التناص اللفظي الخامس**، والذي خصه **للبكاء والدمع وما في حكمهما**، ولاحظ بأن المعلقاتيين، لم يهتموا بترداد لفظ البكاء، وما يدل عليه، مثل ما كان عند "امرئ القيس" الذي تكرر ذكره عنده قرابة سبع مرات.[1]

ويتطرق الناقد بعد ذلك إلى المستوى الثاني وهو **التناص المضموني**؛ ويدور حول نماذج عدة منها: العين والآرام وما في حكمهما، الديار والرسوم والبكاء والحيرة، الشاعر في جهة من الأرض وحبيبته في جهة أخرى، ملاحقة الموت للإنسان، التحمل والارتحال، الوقوف على الديار، الوشم ولمع اليدين، الاستعانة على الهم بركوب الناقة.

ثم تعرض الناقد بعد **للتناص النسجي**، ولاحظ أن هذا المستوى يتعدى حدود الاستلهام والاستيحاء إلى ما أسماه التناسج، وكأن الآخر ينسج على منوال الأول، وخلص الناقد إلى أن التناص المضموني المتبوع بالتناص النسجي؛ يدور مثل التناص اللفظي، بين أربعة معلقاتيين؛ حول نفس المحاور: الوشم، ولمع اليدين؛ حيث اشترك في هذا التناص: امرؤ القيس، طرفة، وزهير، ولبيد. أما مساءلة الربوع والبكاء عليها فنجد: امرأ القيس، ولبيدا، والحارث بن حلزة اليشكري. وفي التحمل والتظعان: امرأ القيس، وزهيرا ولبيدا. وفي الوقوف عل الديار: امرأ القيس ولبيدا، وعمرو بن كلثوم. وخلص الناقد، إلى أن التناص بأضربه

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص192 وما بعدها.

الثلاثة، يكشف عن مدرسية قصائد المعلقات، ومذهبيتها الفنية، لأول مرة في تاريخ الشعر العربي إطلاقا.

ويختم الناقد هذا القسم، **بالتناص الذاتي**؛ والذي يحدث لدى ناصّ واحد، عبر قصيدته أو قصائده، من حيث يشعر أو لا يشعر. وهذا دليل الاحترافية النسجية؛ فلكثرة نسوج الشاعر، تكوّن لدية، ما يشبه الأسلوب الذي يلازمه. وقد لاحظ الناقد هذا النوع لدى امرئ القيس؛ وهو أكثر الشعراء اصطناعا للتناص الذاتي؛ بخمس تناصات، ثم لبيد، وعنترة، والحارث بن حلزة.[1]

ثم تطرق إلى الفرع السابع: والذي خصصه **لجمالية الإيقاع في المعلقات** وتساءل في البداية عن جدوى دراسة الإيقاع؟ وبين بأنه من الأهمية بمكان، بحيث لا يمكننا دراسة نص شعري، دون مدارسة جانب الإيقاع فيه. وليس المقصود بالإيقاع الميزان العروضي بالمعنى التقني الذي ينهض على تقدير زمني شديد الصرامة، وإنما المقصود مجموعة أصوات متجانسة، متناغمة، ومتشاكلة، متماثلة، ومتضافرة، ومتفاعلة، تتشكل داخل منظومة كلامية لتنتج نظاما إيقاعيا، يقع وسطا بين دقة العروض في ميزانها، وتساهل النثر في فوضاه، ويختلف الوزن عن الإيقاع، في أن الأول ينصرف إلى انقسام إبداع موسيقي متساوي المدة الزمنية، بينما الإيقاع يتشكل من انقسام يختلف عن الوزن، ومقدر لأقسام التركيب الماثل مددا زمنية ليست بالضرورة متساوية. ثم بين الناقد بأن مدارسة الإيقاع وربطه بفنية الجمال، ثم ربط جماليته بالدلالة، يكون تحت إجراء التأويلية التماسا لحرية التمثيل في قراءة الإيقاع، حيث تنهض هذه الحرية على التماس مخارج ومداخل النص، والسلوك بقراءته مسالك جمالية سيمائياتية مفتوحة الحدود.

ثم تطرق الناقد إلى **أثر الحميمية في تشكيل الإيقاع الداخلي**، حيث حصر البنية الإيقاعية الداخلية لهذه النصوص، في مجموعتين اثنتين من المعلقات: معلقات "امرئ القيس"، و"طرفة"، و"عنترة"، ومعلقات "لبيد"، و"زهير"، و"عمرو بن كلثوم"، و"الحارث بن

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 202، 208.

حلزة"، وأشار إلى أن قراءة النص الأدبي، بإجراء التأويلية الرمزية؛ يكون إما بالبحث عن اللامحدود، في الدلالات التي ضمّنها المؤلف نصه، وإما بالبحث عن اللامحدود في المعاني، أو الدلالات في تحليل مسألة الإيقاع، في المعلقات وفي كل الجماليات السيماءوية. ثم نبه بعد ذلك إلى مشكلة منهجية وهي: هل نبحث في النص عما كان المؤلف يريد قوله؟ أم يجب البحث في النص، عما يقوله هو لا عما يقوله صاحبه؟ ثم في حال التسليم بالاحتمال الثاني للقراءة، فإن التساؤل الذي يثار هو: هل يجب أن نبحث عما يقوله النص؛ بالإحالة على نسقه السياقي، وبالإحالة على وضع أنسقة الدلالة التي يحيل عليها؟ أم يجب البحث عما يجده فيه المتلقي؛ بالإحالة على أنساق دلالته، وبالإحالة على رغباته(المتلقي)، وميوله الممكنة؟ واختار الناقد المذهب الثاني؛ أي البحث في النص عما يقوله هو، لا عما يريده صاحبه، وبيّن بأنه لا يمكن الفصل بين الإيقاع الخارجي، والداخلي، عندما تساءل عن جدوى الإيقاع الخارجي؟ ونحن نريد مدارسة الإيقاع الداخلي، حيث إنهما مندمجان، ومنسجمان، ومتزاوجان، ومتكاملان[1].

ثم لاحظ الناقد، وهو يدرس أثر الحميمية، في تشكيل الإيقاع الداخلي للمعلقات، أن "امرأ القيس"، ابتدأ في معلقته بالصوت المخفوض "قِ"، فكان ذلك إعلانا، عن هوية المنظومة الإيقاعية؛ خصوصا بورود خفض واحد على الأقل، في كل السمات اللفظية، في البيت الأول، من المعلقة المرقسية؛ إلا ظرفا واحدا، وجب بقاؤه مبنيا على الفتح:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ * بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ**

وأوَّلَ الناقد الصوت المخفوض، أو المنكسر، بأنه الأليق بالذات وبحميميتها، لتناسبه مع ياء المتكلم، كما لاحظ أن الإيقاع، يتحكم فيه الصوت المنخفض، الدال على الانهيار، والبث، والحزن، والحرقة. بينما الصوت الساكن، يأتي للحد من الحركة الصوتية، وقمعها، أو التلطيف من غلوائها وعنفوانها. وعند متابعة الناقد للعناصر المفرزة للأنغام، وتقصي أصواتها؛ من خلال الستة أبيات الأولى، وجد ما لا يقل عن عشرين عنصرا، اتخذ له

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص213–216.

الصوت المفتوح : **قفا- ذكرى- اللوى- بين- فتوضح- رسمها- لما- نسجتها- ترى- بَعَرَ- عرصاتها- قيعانها- غداة-يوم-لدى-بها-علي-لا-وإنَّ-عندَ**، حيث دلت الهيمنة النسبية للصوت المفتوح، على حال الشاعر التي تستدعي الشكوى، والبث، والحنين، والبُكي. والذي يشكي ويبكي، لا بد من رفع عقيرته، كما جرت العادة، ولهذا وجدنا حروف النداء في العربية، مفتوحة كلها**(أ-أي-يا-أيا-هيا..)**، أما العناصر الصوتية المنخفضة، المشكلة للإيقاع الداخلي في معلقة "امرئ القيس"، فقد بلغت زهاء ثمانية عشر عنصرا صوتيا**(في- كأني- البين- سمرات-الحي-حنظل-صحبي-وتجمل-شفائي-معول)**.

وأشار الناقد إلى تأويل ذلك؛ بأن الناص، إنما اصطنع الأصوات المنخفضة، ليدل بها على انقطاع الماضي، وموت الزمن الفائت، وذهاب الحال، واستحالة الأمر. كما لاحظ أن الأصوات المكسورة، متقاربة مع الأصوات المفتوحة؛ لتناسب حالة الحنين، والشكوى، والبث، المعبر عنها بالأصوات المفتوحة، والمدودة. فهناك إذا تلاؤم تام، وانسجام عجيب، بين الأصوات المنفتحة، والأصوات المنخفضة، والصوت الخارجي الروي، الطاغي على النص، ليس إلا صورة للأصوات الداخلية، المتتالية المتناغمة.[1] وقد أكد الناقد أن الحميمية، ترتبط ارتباطا داخليا، بنفس الناص، وحبه، وسيرته، وهمومه. والذات في النص هي الطاغية وحميمته هي البادية.

ونفس الأمر يصادف الناقد عند حديثه عن معلقة "**طرفة**" حيث وجد حميمية طاغية، لأن دوالها أوفر كثرة، وأوسع انتشارا من معلقة "امرئ القيس"، وصادف فيها الفونيمات المنخفضة الأصوات، كما لاحظ، أن أول حرف، في أول لفظ، في أول بيت، يبتدئ بالخفض، وسجل وجود فئتين من الأصوات: فئة الأصوات المنخفضة، الدالة على الحميمية، وفئة الأصوات التي وإن لم تكن منخفضة، من حيث السمات الصوتية، إلا أنها تدل على ذلك من حيث هي مدلولات. فبالنسبة للفئة الأولى مثل: **صحبي- وإني-صاحبي-تبغني- تلقني-تلتمسني-تلاقني-تشرابي-ولذتي-وبيعي-وإنفاقي-طريفي-ومتلدي-تحامتني-**

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص217-219.

سبقى-وكرّي-فمالي-أراني-وابن عمي-عني-يلومني-لامني-وأيأسني...أما الشق الثاني للحميمية المرتبطة بالإيقاع الخارجي المنخفض الصوت: فيتمثل في السمات الصوتية الدالة على الحميمية مثل: **وإني- لأمضي-وإن شئت-وإن شئت-أمضي-خلتُ-أنني-عنيت- لم أكسل-لم أتبلد-أحلتُ-ولست-أفردتُ-رأيتُ-أبادر-أحفل-أرى-أرى-أرى-أدري-نشدت-أغفل-قرّبت-وأن أدع-أَكُنْ-أشهد-أجهد-أسقهم-أحدثته**...

ثم أشار الناقد بعد ذلك، إلى تبوء "عنترة" مرتبة سابقيه في الحميمية؛ بسبب طغيان الذاتية عند هؤلاء الشعراء الثلاثة؛ "امرؤ القيس، و"طرفة"، و"عنترة". وتكلم الناقد بعد ذلك، عن علاقة الإيقاع بالنسج الشعري لدى "عنترة"، فلاحظ أن صوت الميم عندما تكسر، تظل محتفظة بالصوت، وحين تخرجه تلقي به نحو الأسفل، وحين يفتح صوت الميم، يطير في الهواء، فمن أجل ذلك، وافق صوت الميم المنخفض، دلالة النسج على المدلول، وهو هذه الحميمية التي تصادفنا في معلقة عنترة، فهناك ما لا يقل عن ستة وسبعين حالة، تقترن فيها السمة الصوتية بياء المتكلم، وهي التي مكنت لما نطلق عليه حميمية الإيقاع، ومن هاته الحالات:**ناقتي-وحشيتي-مخالقتي-مالي-عرضي-شمائلي-وتكرمي-يداي-كفي**...[1].

ولقد أشار الناقد إلى أن هذه الحميمية تضعف عند "زهير"، و"عمرو بن كلثوم"، و"الحارث بن حلزة"، وتحل محلها "نا"؛ الدالة على الجماعة والقبيلة وصوتها الجماعي. ولم يعثر الناقد إلا على أربع حالات حميمية، لدى "عمرو بن كلثوم"، بينما سيطرت عنده ظاهرة إيقاعية أخرى، سماها **الضجيجية**، أو **ضجيجية الإيقاع**، والضجيجية أن يكون الإيقاع من الوجهة الاعتباطية ضجيجا، ولقد وجد الناقد، أن معلقات "امرئ القيس"، و"طرفة"، و"زهير"، موغلة في الحميمية؛ بسبب الصوت المكسور، ولذلك كانت بعيدة عن الضجيجية، بينما وجد أن المعلقات الثلاث الأخرى، يذهبن في أودية مختلفات:**(ـــــمُها- سينا- سآء)**، واختيار هذه الأصوات، إيقاعا خارجيا، أو رويا: سببه الرغبة العارمة، في إشباع النفس الشعرية، من الضجيجية الدالة على الاحتجاج، والغضب.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 220-222.

وعندما تناول الناقد معلقة "عمرو بن كلثوم"، و"الحارث بن حلزة"، وجدهما تشكلان معا ضجيجية الإيقاع؛ وكأنهما يريدان ضربا بالصوت، وطعنا بالحرف، ولقد أحصى الناقد ضمير "نا" في معلقة "عمرو بن كلثوم"، فوجده لا يقل عن ثمانية وسبعين عنصرا ومائة عنصر، يضاف لها عنصر "نحن" بتكرره سبع مرات، ولدى تطرقه إلى مظاهر الضجيجية من الوجهة المعجمية وجدها تمثل مظهرين: الأصوات الحية مثل أصوات الكلاب، والإبل والخيل، وأصوات الأشياء كقعقعة السلاح، ووسوسة الحلي وجعجعة الرُّحي، وتسخير ذلك في الإيقاع الشعري الذي كان راقصا، مدويا، متعاليا، عنيفا، فخما، وبالنسبة لمعلقة الحارث بن حلزة لاحظ الناقد في إيقاع معلقته، ضجيجا، وعجيجا، وصراخا، وصياحا، وصهيلا، ونواحا، ورغاء، وعواء، ورجعا، وحداء، فالضوضاء هنا عامة كأنها جزء من الحياة بكل صخبها وصوت الشاعر هنا هو صوت القبيلة وضمير "نا" الدال على الجماعة وأحصى منه الشاعر في معلقة الحارث ثمانية وأربعين حالة[1].

وفي الفرع الثامن: تطرق الناقد **للصورة الأنثوية للمرأة في المعلقات،** وبيَّن بأنه سيتناول موضوع المرأة في الشعر الجاهلي؛ من خلال النصوص الشعرية، بخلاف الكتابات التي ألمَّ بها، والتي تناوَلَتْهَا تناولا عرضيا، كما ركز على وضع المرأة الجاهلية وعلاقتها بالرجل؛ من خلال نصوص المعلقات السبع وحدها، وباستعمال منهج مركب؛ من السيمائية والأنثروبولوجيا؛ بغية الكشف عن وضع المرأة في المجتمع الجاهلي، ونظرة الرجل إليها؛ وهي النظرة التي كانت تقوم على اعتبار أنوثتها، وأنثويتها، وليس على اعتبارها كائنا إنسانيا، عاقلا وحساسا، مع توظيف الإجراء الجمالي؛ حال تحليل الأبيات المستشهد بها حول المرأة.

وقد تطرق الناقد بداية إلى **الحضور الاجتماعي للمرأة في الجاهلية،** وبين بأن هذا الحضور كان قويا، ويدل على قوة شخصيتها، ورفعة مكانتها، ودليل ذلك أن الوأد كان يقع للصبايا وهن صغيرات خوف العار؛ حسب زعم الوائدين، لكن القرآن ذكر بأنهم كانوا يفعلون ذلك خوف الفقر، كما صور القرآن الكريم حال الشخص، عندما يبشر بولد أنثى كيف يسود

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص224 وما بعدها.

وجهه حزنا وكمدا، وكانت الصَّبِيَّةُ في الجاهلية ترعى الغنم قرب الحي لكن الجارية بمجرد ان تقترب من سن البلوغ تحبس في البيت حبسا خوفا عليها مما لا يجوز، فكانت من هذا المنظور عالة على أسرتها، وليس مثل الفتى، الذي يعد للمهمات، والإغارة، والحرب، والدفاع عن نفسه بحد السيف. أما المرأة فلم تكن قادرة لا على الدفاع عن نفسها، ولا عن قبيلتها؛ اللهم إلا بعض الإسهامات الخلفية للمعركة؛ كقَوتِ الخيل، وتضميد كِلام الجرحى، كما ذكر عمرو بن كلثوم في معلقته:

يقتن جيادنا ويقلن لستم * بعولتنا إذا لم تمنعونا**

ويواصل الناقد التأكيد على سمو مكانة المرأة، وعلو قدرها في الجاهلية، وحرص الرجل الشديد على حمايتها في ذلك المجتمع المضطرب، فيذكر أن عمرو بن كلثوم، قتل عمرو بن هند وقد كان ملكا للحيرة؛ لأنه أراد إهانة عمرو بن كلثوم في أمه ليلى ابنة المهلهل بن ربيعة، فدس لها أمه هندا، لتطلب من ليلى مناولتها الطبق، وهي لديها ضيف، فاعتذرت ليلى لهند أولا، فلما أعادت عليها الطلب، صاحت ليلى: واذلاّه يا تغلب، فلما سمعها ابنها عمرو بن كلثوم، عمد إلى سيف كان معلقا قريبا من عمرو بن هند فقتله به...[1]

كما كانت المرأة على عهد الجاهلية شاعرة؛ تفهم الشعر، وتقوله، وتنقده، وتميز جيده، من رديئه؛ كما في قصة احتكام "امرئ القيس"، و"علقمة الفحل" إلى "أم جندب"؛ زوجة "امرئ القيس" إن صحت الحكاية. بالإضافة إلى أن الأشعار الكثيرة المتفرقة كشواهد، في كتب النحو؛ كتاب سيبويه، والمعاجم؛ لسان العرب "لابن منظور"، كلها تعج بذكر المرأة، ووصف أعضاء معينة من جسدها؛ كالعينين، والثغر، والشعر، والأسنان، والجيد، والكشح، والثديين، والساقين، والأنامل، والقد...ويذهب الناقد أبعد من ذلك عندما يعتبر اللغة العربية لغة نسوية أساسا إلى حد أن العرب تعتبر كثيرا من المسميات مؤنثة على الرغم من خلوها من هاء التأنيث في آخرها: كالحرب، والعصا، والعين، والأذن، والساق، والرجل، واليد، والنار، والبئر...وكانت العرب تراعي في إطلاق الأسماء على المسميات اتصالها بالأنثى.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص241-245.

يتساءل الناقد بعدها: **هل نساء المعلقات رمزيات؟** ويخالف من ذهب إلى أن النساء المذكورات في المعلقات مجرد رمز، ويتبنى موقف أن النساء حقيقيات؛ خصوصا من ذكرن في أصلاب المعلقات، وهن صواحب الشعراء، خصوصا لدى عنترة، وامرئ القيس بل ربما تعدى إلى سائر المعلقاتيين أمثال الحارث بن حلزة(أسماء–ميسون–هند)، وزهير(أمّ أوفى)، ولبيد(نوار)، ويرى الناقد بأن المرأة لم ترمز إلا فيما بعد؛ لدى الشعراء الغزليين، خصوصا لدى أهل التصوف الذين بلوروا رمزية المرأة، ووظفوا قيمتها الجمالية، وأما قبل ذلك، فقد كان الشاعر يذكر صاحبته التي يحبها باسمها الشخصي؛ اللهم إلا في الطلليات، والمطالع، وما قد تدل عليه ظواهر الأحوال، مما يمكن أن نفهم أنه رمز، والحجة في ذلك، أن المؤرخين أجمعوا على مادية العصر الجاهلي، وواقعية كثير من المظاهر العامة فيه[1].

ثم يتساءل الناقد مرة أخرى **عن حقيقة المرأة الجاهلية في المعلقات؟** ويصرح بأن رأيه يقوم على الاعتدال فمن ذكر الشعراء من النساء في المطالع، أو الطلليات، ربما قد يكون مجرد رمز، أو تقليد شعري، أما النساء اللائي ذكرت أسماؤهن؛ كفاطمة، وعنيزة، وعبلة، ونوار، وهند، وأسماء، وميسون، وخولة، بالإضافة إلى الأمهات: أم الحويرث، أم الرباب، وأم الهيثم، وأمُّ أوفى. فهي نساء حقيقيات الوجود، تاريخيات الشخصيات، في أغلب الظن. وليس هناك من حجة سوى أن الأدب منذ "هوميروس"، إلى "أحمد شوقي"، كان الغزل من موضوعاته الكبرى، والتغني بجمال المرأة من تقاليده المثلى، وإلا فكيف نقبل بأن يكون لعمر بن أبي ربيعة فاطمة ونعمٌ، وغيرهما، وإذا كانت نوار، وأسماء، وهندُ، وميسون، وفاطمةُ، وعنيزةُ، وعبلةُ، وخولةُ، وأم الحويرث، وأم الرباب، وأم الهيثم، وأم أوفى، ومرّية لبيد، وابنة مالك عنترة، وجاريته، وبيضة خدر امرئ القيس، وعذارى دارة جلجله، وحسان عمرو بن كلثوم، وظعائن بني جشم، لم يكنَّ إلا مجرد رموز في الرموز، وأساطير في الأساطير، فما القول في وصف الأجسام، من الأثداء، والكشوح، وسوقهن، والشعور المستشزرات إلى العلا[2]

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص245، 251.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص251، 258.

وعطورهن؟ أم كل ذلك مجرد رمز ِ؟ إن الحقائق التاريخية كلها، تؤكد حقيقية المرأة الجاهلية في المعلقات، وهي التي تغنى بها الشعراء وكانت مصدر إلهام لهم ولأخيلتهم.

وتطرق الناقد بعدها، للحديث عن **جمالية المرأة في المعلقات** ، وبدأه بالحديث **عن وصفها في شعر المعلقات**، وأكد بأنه يرتكز على الجسد الجميل للمرأة، ووصف مفاتنها من(الذراعين، والساقين، والثديين، إلى النحر، والكشح، والعجيزة، والشَّعر، والجيد)، فصورة المرأة في المعلقات، هي الصورة التي تصلح لإطفاء الرغبة الجنسية العارمة لدى الذّكر، لا امرأة تشاطر الرجل حياته وآماله وآلامه.

وتتبّع الناقد وصف المرأة لدى شعراء المعلقات؛ فوجده انصرف عند امرئ القيس إلى شَعْر المرأة وقامتها، وساقيها، وكشحها، ونحرها، وبشرتها، وجيدها، وعينيها، وخديها، ومتنها، وبنانها، وملابسها، وتمايلها في مشيتها، وعطرها، وحليها، ودموعها، ومراكبها. بينما في معلقة طرفة يتجسد وصفها في: ثغرها البسام، ومشيتها المترهينة، وبشرتها البضَّة، ووجهها الناضر، وصوتها الرخيم، وملابسها الفضفاضة، المفتوحة، وحليها المثيرة، وكحلها، وظعنها. ويتمثل وصفها عند زهير، في وشم معصميها، وملهاها، على حين أن لبيد أثاره في جمال المرأة وشمها، وسواد عينيها، وأما "عمرو بن كلثوم"، فقد وصف المرأة من ثدييها البضّين الرخصين معا، وأنهما يشبهان حُق العاج، وذراعيها اللتين تشبهان ذراعي الناقة البيضاء؛ غضاضة، وضخامة، وامتلاء، وبياض لون جسدها، وفتاء سنها، وطول قامتها، وضخامة مأكمتها، حتى إن الباب ليضيق عن سعتها فيه، وطراوة ساقيها وبياضها، ولطافة كشحها، وضخامة روادفها، وخشاش حليها...، ولم يفت الأمر عنترة فوصف: ثغرها، وريقتها، وفراشها وجيدها، وقناعها...

واستخلص الناقد من هذه المتابعة، أن امرأ القيس هو أوصف المعلقاتيين للمرأة، وأقدرهم على ملاحظة مكامن جمالها، وهو الوحيد الذي يحاور المرأة، ويسمع غيره حوارها، كما يجعل الغير يشهد مصاحبته إياها، وأنه الأقدر على تصوير المرأة، من حيث هي امرأة [1]

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 258، 261.

عزيزة في نفسها، كريمة في شرفها، موسرة ومخدومة. يضاف إلى ذلك أن امرأ القيس، أكثر شعراء المعلقات تعدادا لأوصاف المرأة؛ باصطناع اللغة الإيحائية، كوصف الخد بالأسالة، والعينين بالسواد، والجيد بالطول، كما لاحظ الناقد، أن الحارث بن حلزة، لم يذكر وصفا للمرأة، وإنما وصف أمورا أخرى كالحركات والأصوات.

وتناول الناقد بعد ذلك، **القيمة الجمالية لوصف المرأة في المعلقات**، حيث لاحظ أن هذه الأوصاف التي بلغت زهاء ثلاثين وصفا، طوقت المرأة من أخمص قدميها، إلى رأسها، وأكثرهم وصفا حسيا لجسد المرأة، هو عمرو بن كلثوم، بينما عنترة يتعفف؛ فلا يصرح بالوصف الحسي، وبالنسبة لا مرئ القيس، فإن أوصافه محتشمة؛ عكس ما يشيع في عامة الكتابات النقدية، مترفعة مهذبة، يسلك فيها سبيل الإيحائية، إذ نجد عامة أوصافه توحي بالجمال العبقري للموصوفة، وبتتبع وصف الشعراء في المعلقات لحبيباتهم، نجد صورة متنوعة وقيما جمالية لهذا الوصف؛ حيث شبهوا الكشح في جماله كخطام الناقة، وهو دليل على ذوق رقيق وحس جمالي رفيع، كما شبهوا ساقها بأنبوب البردي السقي، أو سارية من العاج أو الرخام، كما وصفوا جيدها، بأنه مثل جيد الرئم، أو الجداية، وتشبيه المرأة بالحيوان في الشعر العربي القديم عامة، وفي المعلقات خاصة، كانت سيرة معروفة، بين الشعراء، ومن موصوفات المرأة في المعلقات، نجد وصف الحلي، بورودها لدى ثلاثة منهم [1].

ويؤكد الناقد أن من الأمور التي اهتم بها شعراء المعلقات أيضا، **وصف ملابس المرأة** الجاهلية التي كانت ترتدي ملابس فاتنة خاصة في الحواضر، وقد ورد ذكر الملابس في معلقتي امرئ القيس وطرفة حيث نجد عند امرئ القيس ذكر الدرع، والمجول، والملاء المذيل، وثياب النوم، والمرط المرحّل، ونقرأ لدى طرفة: البرد، والمِجسد، وأذيال السحل الممدد، وسعة قطاب جيب المرأة، والبرجد، وتدل كل هاته الأنواع على سعة أيدي أولئك النساء، وتبرجهن، وتزينهن، أكثر مما يدل على تعرضهن للابتذال والخدمة [2].

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص261–267.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص268–270.

كما عالج الناقد مسألة **الزينة والتزين وحلي المرأة في المعلقات**، وذكر أنواع الزينة الواردة في المعلقات كالسجنجل والحناء التي يذكرها امرؤ القيس عرضا:

ترائبها مصقولة كالسجنجل

ويذكر طرفة بن العبد نوعا آخر من الزينة في قوله:

وعينان كالماويتين استكنتا(أي كالمرآتين)

ولم تكمد عليه بإثمد (أي لم تعضض عليه بالكحل)

بينما زهير يشير إلى استعمال الوشم في المعصم بقوله:

مراجيع وشم في نواشر معصم

ويشير لبيد أيضا إلى الواشمة والنؤور(الإثمد) فيقول:

أو رجع واشمة أسف نؤورها.[1]

وبالنسبة **للحلي** فقد كانت المرأة الجاهلية تتحلى بالأساور، والخلاخيل، والخواتيم، وبالفتخ(ما يستعمل زينة للأصابع)، وبالأقراط، وبالقلائد، والأسخبة...

كما عالج الناقد أيضا مسألة **العطر والتعطر في المعلقات**، وبيّن بأن عنترة وصف رائحة جسد المرأة بقوله:

وكأن فارة تاجر بقسيمة * سبقت عوارضها إليك من الفم**

كما أومأ امرؤ القيس إلى عطر المرأة الجاهلية، في معلقته مرتين:

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها

كذلك حين وصف عطر أم الحويرث، وأم الرباب، وما ناله منهما:

إذا قامتا تضوع المسك منهما * نسيم الصبا جاءت بريّ القرنفل**[2]

وفي الفرع التاسع: تطرق الناقد إلى **مظاهر اعتقادية في المعلقات**، فتناول معتقدات العرب في الجاهلية؛ حيث أشار إلى أن المعتقدات مظهر ذهني عاطفي، يتولد لدى الإنسان

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 276.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 277 ،283.

عند شعوره بالضعف أمام قوى الطبيعة، ويعجز عن تفسير ظواهر القوى الغيبية، فيلجأ إلى معتقدات معينة؛ لإنقاذه مما هو فيه. ولذلك كانت غريزة العاطفة الدينية فطرة في الإنسان منذ الأزل؛ مع اختلاف طقوسها ومظاهرها، وكان العرب على حنيفية ابراهيم، حتى أنشأ عمرو بن قمعة بن لحي صنم اللات، وغيَّر دين ابراهيم وإسماعيل، وقبل ذلك كانت هناك معتقدات عربية قديمة؛ كتقديس الشمس والقمر، وقد أكد القرآن الكريم، عبادة أهل اليمن الشمسَ على عهد الملكة بلقيس، ولهذا كانوا يسمون أبناءهم عبد شمس ونحوها، ولتقديسهم الشمس والقمر كانوا يقولون: استرعيت مالي القمر(إذا تركته هملا، ليلا بلا راع)، واسترعيته الشمس(إذا أهملته نهارا) وإلى ذلك أشار طرفة بقوله:

وكان لها جارانِ قابوسُ منهما * وبِشْرٌ، ولم أَسْتَرعِهَا الشَّمسَ والقَمَرَ**

فكأن الشمس والقمر، موكلين بحفظ أموالهم في معتقدات العرب ورعاية أبنائهم من شر الشياطين، ومن معتقدات العرب القديمة، توهمهم أن كل شيء كان يعرف وينطق في الأزمنة الموغلة في القدم، وأن الصخور كانت رطبة، تؤثر فيها الأقدام، وأن الطلح كان خضيدا لا شوك عليه. وهناك طقوس أخرى ارتبطت بالوثنية، وتحدثت عنها المعلقات السبع منها: الذبائح، العتائر، التمائم، وتقديس الثور، وطواف العذارى حول صنم دوار، وكذا لعبة الميسر وطقوسها العجيبة.[1]

وبعد أن تطرق الناقد لمعتقدات العرب في الجاهلية، عرَّج على ذكر **الحيوانات في المعلقات السبع**، وألفى بأن الشعراء كلفوا بها كلفا شديدا، وتناولوها بالذكر في أشعارهم كالبقر، والثور، والحمار والأتان، وبيَّن الناقد بأن شارحي النصوص، والنقاد القدماء لم ينتبهوا إلى ربط ذكر الحيوان في المعلقات، بالمعتقدات القديمة، وتأويل حضورها تأويلا أنثروبولوجيا، قائما على ترسبات معتقداتية قديمة، سائدة في شبه الجزيرة العربية، وهي التي حملت شعراء المعلقات على أن يعرضوا لها في أشعارهم [2].

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص288–290

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص290 وما بعدها.

ولقد رصد الناقد أصناف الحيوانات والطير والحشرات في المعلقات السبع؛ فوجدها ما لا يقل عن ثلاثة وعشرين صنفا؛ مثل الناقة، والآرام، والحصان، والنعام، والذئب، والثعلب، والبقر، والثور، والأتان، والعير، والأساريع، والمكاكي، والسباع، والأوعال، والحمام، والحية، والعقاب، والذباب. ووجد الناقد أن امرأ القيس أكثرهم ذكرا لأصنافها؛ حيث ذكر ما يربوا عن أربعة عشر صنفا، وبعده لبيد، وطرفة، بذكر تسعة أصناف من الحيوانات، وعنترة، بذكر ثمانية أصناف، ثم الحارث بذكر سبعة، وزهير بذكر ثلاثة فقط وهي: الناقة، والآرام، والأسد، ومثله عمرو بن كلثوم بذكر ثلاثة: الناقة، الكلاب، الخيل.

وتكرر ذكر الناقة لدى طرفة إحدى عشرة مرة، ولدى عنترة سبع مرات، ولبيدا خمس مرات، ولدى امرئ القيس وعمرو بن كلثوم أربعا، ولدى زهير ثلاثا. ولم يقع التكرار لدى الحارث بن حلزة، ثم يأتي بعد ذلك ذكر الخيل في المرتبة الثانية، بعيدا عن الناقة التي استأثر ذكرها بخمس وثلاثين مرة، بعدها يأتي ذكر الظبي، بتواتر بلغ ست عشرة مرة، ثم يأتي بعدها ذكر النعام بتسع مرات؛ ثلاث مرات لدى كل من زهير، والحارث بن حلزة، ومرة واحدة لدى امرئ القيس، وطرفة. ويخلص الناقد، إلى أن تقنية الإحصاء التي يُستأنس بها؛ بينت أن الناقة نالت النصيب الأكبر من الذكر لدى الشعراء؛ بسبب أن الناقة مرتبطة بحياة العرب، يأكلون لحمها، ويشربون ألبانها، ويلبسون أوبارها، وتحملهم وتحمل متاعهم [1].

تطرق الناقد بعد ذكر الحيوان في المعلقات، إلى مسألة أخرى ارتبطت بحياة العرب في الجاهلية، وذكرت في المعلقات؛ وهي قضية **ودي القتلى، خارج إطار الحرب** بعد الاحتكام إلى العقلاء والحكماء لودي القتيل، وإلا أخذ بثأره دما، وكانت الدية مقدار مائة بعير، وتعطى أيضا لفك الأسير. وتختلف الدية باختلاف الأشخاص؛ فإن كان الأسير سيدا في قومه زاد مقدار الدية [2].

كما ذكر الناقد مهر النساء، الذي كان ربما يقدم فيه مائة بعير، إلى أن جاء الإسلام،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص293–294.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص296.

ثم استعيض عن الإبل بالدراهم، حين شاع التداول بالعملة المسكوكة، وتطرق الناقد بعدها لذكر **العتيرة**؛ وهي معتقدة مرتبطة بعادات أهل الجاهلية الوثنية وردت في معلقة الحارث بن حلزة:

عنتا باطلا وظلما كما تعـ ***تر، عن حجرة الربيض الظباءُ

والعتر عبارة عن شاة يذبحونها في رجب لآلهتهم، ويدمون رأس صنمهم الذي كانوا يقربون له عترا، وكانوا يذبحون أول منتوجهم للآلهة على سبيل التبرك، وكان الرجل يقول إن بلغت إبلي مائة عترت عنها عتيرة، فإذا بلغت مائة، ضن بالغنم فصاد ظبيا فذبحه، وهو المعنى الذي أشار إليه الحارث في البيت السابق، وكانت العتر بمثابة النذر في الشؤون العامة.

ومن الأمور التي تناولها الناقد أيضا من خلال المعلقات، ما يسمى **البلية**؛ وتطلق على الناقة التي تشد إلى قبر صاحبها؛ دون طعام، أو شراب حتى تهلك، وترتبط بفقدان عزيز عليهم وأثير لديهم، وقد أشار لبيد لهذا في معلقته:

تأوي إلى الأطناب كل ردية * مثل البلية قالص أهدامها**[1]

ثم انتقل الناقد بعد ذلك، للحديث عن مسألة كانت أشد ارتباط بحياة العرب في الجاهلية وهي **لعبة الميسر**، التي ذكرها لبيد في بيت:

وجزور أيسار دعوت لحتفها * بمغالق متشابه أجسامها**

وبيت واحد لعنترة، وهو:

ربد يداه بالقداح إذا شتا * هتَّاك غابات التجار ملوّمِ**

فقد كانت الجزور التي يقامر بها الأغنياء فقط دون غيرهم، في حال الربح؛ تقسم على فقراء الحي، وغربائه. ولا تخلو هذا اللعبة الوثنية، من طقوس معتقداتية، وكانت تلعب في الشتاء، وكانوا يأبون أن يطعموا منها، ويأبون بيع لحمها، وكانت ترافق تلك اللعبة طقوس معتقداتية؛ من إحضار الأقداح، وتحفّز الياسرين، واختيار الحكم الذي يجلجل الأقداح[2] في

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص297– 299.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص 299– 300.

الربابة، ثم يخرجها، فيخرج باسم كل لاعب قدحا معينا...وللأقداح أسماء: الفذ، التوأم، الرقيب، الحِلس، النافس، المُصفح، والمعلى، فهذه لها أنصباء وهي سبعة، والسهام التي لا أنصباء لها هي: السفيح والمنيح والوعد.[1]

ويختم الناقد **القسم التاسع** بالحديث عن بعض الحيوانات الأخرى التي ذكرت في المعلقات **كالثور والحمار**، فوجد في معلقة امرئ القيس ذكر لمعركة بين فرس الشاعر من جهة، وثور وبقرته من جهة أخرى حيث يقول:

فعادى عداء بين ثور ونعجة * دراكا ولم ينضح بماء فيغسل**

فظل طهاة الحي من بين منضج * صفيف شواء أو قدير معجل**

وكذلك ورد ذكر الثور عند لبيد؛ وهو الشاعر الثاني والأخير، الذي تعامل مع الثور في إطار فني؛ يصف سلوكه وصراعه مع القناص، من أجل البقاء، كما صور البقرة وهي تجتهد للمحافظة على جؤذرها، الذي تصطاده كلاب الصياد، بعد ذهابها للرعي وغفلتها عن حمايته:

صادفن منها غرة فأصبنها * إن المنايا لا تطيش سهامها** [2]

الفرع العاشر: ويختم الناقد هذه الدراسة، بقسم أخير خصصه للحديث عن **الصناعات، والحرف، والمرتفقات الحضارية في المعلقات.** وأشار بأنه يريد أن يكتشف ما كان يصنع العرب في الجاهلية من أدوات، ويستعملونها في حياتهم اليومية؛ في حربهم وسلمهم، وإقامتهم وضعنهم، وطعامهم وشرابهم، في بيوتهم وأثاثهم، وفي ألعابهم وأيام زينتهم، من: الدلو والمحلب، إلى السيف والخنجر، والقنديل، والهودج، والمغزل، ومداك العروس صلاية الحنظل، السرج، واللجام، الكور، الزمام الخربة، والقربة، الرحى، المرداة، الأخفاض، وفي كل هذا لابد من قراءة أنثروبولوجية، تحاول الكشف عن الخصائص التفصيلية للحياة[3] الجاهلية، انطلاقا من نصوص المعلقات. حيث بدأ الناقد بالجانب المتعلق بالصناعات والحرف

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات – مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص300.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص305 وما بعدها.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص321.

المذكورة في معلقة "امرئ القيس"، ووجد بأن الدباغة تستأثر بالمرتبة الأولى، بين الحرف اليدوية، يؤخذ ذلك من خلال قول الشاعر:

***وأرخى/زمامه**

*** وكشح لطيف / كالجديل/ مخضر**

ثم تأتي باقي الحرف والمرتفقات؛ بتكرار لا يزيد عن المرة الواحدة، مثل قوله:

***وقربة أقوام جعلت عصامها:(سقاية)**

***مداكَ عروسٍ أو صلايةَ حنظلِ**

***فبات عليه سرجه ولجامه:(فروسية ودباغة أيضا)**

***أمالَ السليط بالذبال المفتل:(إنارة منزلية)**

***فلكة مغزل(صناعة النسيج)**

***حتى بلَّ دمعيَ محملي (صناعة حربية قائمة على تصنيع الفولاذ والدباغة).**

فهذه الأدوات المذكورة، تشكل أهم ألفاظ المرتفقات والصناعات في معلقة "امرئ القيس"، وهي قائمة قليلة؛ بالقياس لما ذكر منها عند طرفة بن العبد في معلقته. حيث لاحظ الناقد وهو يتتبع سيرة هذه الصناعات والألفاظ الحضارية في المعلقة، أن طرفة يأتي في المرتبة الأولى في تعامله مع الأدوات والصناعات والمرتفقات؛ كالأسلحة، والمراكب، حيث نجد سيلا من الاستعمالات الحضارية، التي تحيل حتما على حضارة عربية شاملة؛ تشمل كل حقول الحياة القديمة مثل: الخياطة، السقاية، السكافة، الدباغة، البناء، الفروسية، الزينة، الحرب، الشراب، الطعام، الحدادة، النجارة، الرعي، البحرية، واللعب، كما في قوله:

عدوليةٌ أو من سفينِ ابنِ يامنٍ * يجورُ بها الملاَّحُ طورًا ويهتدي**

يشقُّ حُبَابَ المَاءِ حَيْزُومها بها * كَمَا قَسَمَ التّربَ المغايل بالـــيد**

ففي هذين البيتين نجد أربع صناعات بحرية سائدة في عهد الشاعر: أولا حيزوم السفينة؛ وهو صدرها ومقدّمها، وذلك يعني أن العرب كانوا أهل بحرية. وثانيا :عدولية أو من سفين[1]

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات – مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص322–324.

ابن يامن؛ تدل على أن هذه السفينة كانت لرجل من العرب، وثالثا: أن طرفة يصف حركة السفينة والملاح يبطش بها فتارة يجور بها عن غايتها وتارة يهتدي إلى السبيل. رابعا: أن هذه السفن كانت مصنوعة من خشب وذلك يعني أن وراء صناعة هذه السفن نجارون وحدادون بارعون.

كما لاحظ الناقد، أن الحرب تأتي في المرتبة الأولى في معلقة طرفة، حيث يذكر أدواتها، وآلاتها، ومرتفقاتها مثل: الحسام، والعضب الرقيق الشفرتين، المهند، وقائم السيف، والوبيل، والحنِيّ(القسي)، بسبب أن المجتمع وقتئذ، كان يعيش حالة من التناحر، والتنافر، والتحارب، والتصارع، لأن القيم التي كانت تحكم المجتمع الجاهلي هي قيم الحرب.

ثم تأتي بعد ذلك ألفاظ الزينة في المرتبة الثانية في معلقة طرفة:

***تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد**

*** ولك تكدم عليه بإثمد**

وكذا ألفاظ الدباغة والسكافة:

***وكأن عُلوبَ النسع في ذأياتها**

كما وجد الناقد ألفاظا خاصة بالبناء ومرتفاقته :

***بابا منيفا ممرد**

ثم تأتي ألفاظ السقاية: **على حشف كالشن.**

أما بالنسبة للصناعات والحرف في معلقة لبيد فوجد الناقد أن الدباغة هي التي تستأثر بتواتر بلغ أربع مرات مثل: **خدامها- أعصامها- في الزمام- العنان.** كذلك صناعة الأدوات الموسيقية: **اليراع- الموتر(عود الطرب).**[1]

ثم انتقل الناقد للحديث عن **مرتفقات الحرب والسلطان،** التي كانت تقليدا شائعا في المجتمع الجاهلي، وأشار بأن عمرو بن كلثوم، ذكر الحرب وأدواتها في معلقته اثنين وعشرين مرة: الأسياف، الرايات، تاج الملك، السمر، والنهاب، السابغة...ثم يأتي بعده عنترة،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، المعلقات السبع- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 324-328.

بذكر الحرب وألفاظها في معلقته ثلاث عشرة مرة: الرمح، السابغة، القسي، السيف، الحقيقة(الراية)...يلي عنترةَ زهيرُ الذي ذكر السلاح، والرماح، والعوالي؛ سبع مرات [1].

ثم عالج الناقد مسألة **المائدة ومرتفقاتها** في الحياة الجاهلية، وذكر أن المحِلاّت عندهم؛ كانت تتمثل في مجموعة من مرتفقات المطبخ والمائدة أهمها: القدر، والرحى، والدلو، والقربة، والجفنة، والسّكين، والفأس، والزند(المقدحة التي تقدح بها النار)، وكان اللبن هو الطعام الأول في موائدهم، وكذا البر، وكانوا يتناولون الطعام بأصابعهم، وأهمّ الأطعمة القديمة التي كانت معروفة عندهم: المضيرة، الهريسة، الوشيقة، العصيدة، الفالوذ، التمر، المخض(اللبن الفصيح)، وزبده وسمنه، والعسل المصفى، والمرق المعقود باللحم.

وقد ورد ذكر الأطعمة في المعلقات مثل: الأثافي، والمرجّل، والمعرّس، والرحى، والثفال، واللهوة، والقرى، والطحين، والمزاد، وخربة المزاد، والقربة، وكان أصحاب المعلقات يتباهون بإطعام الطعام، وعقر المطايا شأن امرئ القيس الذي يقول:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي * فيا عجبا من كورها المتحمل**

فظل العذارى يرتمين بلحمها * وشحم كهداب الدمقس المفتل** [2]

وختم الناقد هذا القسم، بالحديث عن مرتفقات الفروسية، والسفر؛ باعتبار أن الحياة العربية الجاهلية كانت قائمة على الحركة والتظعان، والسفر والتطواف. ولذلك كان الفرسان يتخذون الخيل مركبا (امرئ القيس، عنترة، عمرو بن كلثوم)، خصوصا في الحروب، ويتخذون الجمال؛ من حيث هم رُحّل، يحملون عليها المتاع، وغير ذلك. ومن هنا فقد كثرت الألفاظ الدالة في المعلقات: الكور، الرّحل، الغبيط، السرج، اللجام، الزّمام، المِحزَم، البعير، الشدنية، القلوص، المطية، الرّحالة، العِنان...[3]

وما يجدر بنا الإشارة إليه، أن الناقد أنهى كتابه دون خاتمة؛ يجمل فيها نتائج بحثه، ويسجل فيها أهم الملاحظات المتعلقة بالدراسة، غير أننا نسجل وبكل موضوعية، أن الدراسة

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، المعلقات السبع– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مصدر سبق ذكره، ص 329، 333.

[2]– ينظر:المصدر نفسه، ص334–337.

[3]– ينظر:المصدر نفسه، ص343– 345.

محاولة جادة لدراسة الشعر الجاهلي، بطريقة إجرائية حديثة؛ تعتمد على المنهج السيميائي، والأنثروبولوجي، دون أن يفرغ المعلقات من عبق التراث، مما يدل على أن الناقد متشبع بالتراث، منتصر له، ومتفتح على الثقافة الغربية، محاولا الاستفادة من مناهجها النسقية الحديثة، والتركيب فيما بينها، لتأويل النصوص الشعرية القديمة، ضمن سياقاتها المختلفة. ولهذا لم يتردد في استعمال كل ما من شأنه أن يفيده، في كشف مضمون هاته النصوص، واستجلاء غوامضها. فاستعمل المنهج التاريخي؛ عندما تناول مسألة عمر الشعر الجاهلي، واستعمل المنهج الاجتماعي؛ عندما تطرق لمسألة المعتقدات في الحياة الجاهلية. ولقد حافظ مرتاض على رونق المعلقات، وهو يشرح ألفاظها؛ بالاعتماد على المصادر التراثية، مع تطعيم شرحه، بمعجم مفرداتي مرتاضي بامتياز، مما يدل على تمرسه، وحنكته، وسعة اطلاعه، وتشبعه باللغة العربية، وتنويع استعمال اشتقاقاتها الممكنة، ممّا لم تألف الأذن سماعه. وما يمكن الإشارة إليه أيضا، أن النصوص القديمة تستجيب لطرائق القراءة الحداثية، وتتنوع فيها التأويلات، وتتعدد تبعا لزوايا المعالجة، وأدوات القراءة.

المبحث الثالث: تطبيق المناهج الحداثية على النصوص السردية

المطلب الأول: شعرية القص وسيمائية النص تحليل مجهري لمجموعة **"تفاحة الدخول إلى الجنة"**

من الكتب التي صدرت مؤخرا للناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"؛ كتابه "شعرية القص وسيمائية النص"، الذي حلل فيها المجموعة القصصية، للأديب الإماراتي سلطان العميمي، الموسومة ب "تفاحة الدخول إلى الجنة". وهو كتاب يقع في مئتين وثمانية وثلاثين صفحة، بدأه بمقدمة أشار فيها إلى أن العرب، عرفوا أنواعا من الحكي؛ كـ "ألف ليلة وليلة"، ولما جاء العصر الحديث، ومع بداية النهضة الأوربية التي اتصلت بموروثات الحضارة اليونانية، المأخوذة عن العرب، لجأوا إلى القص، ناسجين على منوال "ألف ليلة وليلة"[1] التي

[1]– عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص–تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، البشائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2014م، ص 4.

ترجمت في عهد مبكر إلى لغاتهم، بينما وجد بأن العرب عندما أرادوا كتابة القصة في العصر الحديث، انقسموا بين محاك لفن المقامات لبديع الزمان الهمذاني « ثم لم يلبث القاصون العرب أن انبروا يكتبون القصة بمعاييرها الفنية الحديثة، ثم الجديدة، بل ذات النزعة الأجد كما جاء ذلك الأديب الإماراتي سلطان العميمي الذي طالعنا بأول مجموعة قصصية جميلة له وعنوانها: "تفاحة الدخول إلى الجنة". وقد اشتملت على خمس وثلاثين عملا قصصيا: وذلك ما بين قصة أو أقصوصة؛ وما بين ما يمكن أن نطلق عليه: "الأقصوصة التغريدة" بلغة التواصل الإلكتروني على عهدنا هذا، أو "الأقصوصة/البرقية"، بحيث إنا نجد كثيرا من هذا النوع من القصص في مجموعة القاصّ سلطان العميمي».[1]

ثم يشير عبد الملك مرتاض إلى إعجابه الشديد بقصص سلطان العميمي منذ أن كانت مخطوطة و خصوصا بعد طبعها وتقديمها له كهدية مما جعله يفكر بجدية في تحليل بعضها تحليلا مجهريا سيمائيا حداثيا، واختار أربعة أعمال منها: أقصوصتين/تغريدتين (الاولى والثانية في المجموعة)؛ ثم تحليل قصتين اثنتين فيها:(الأولى "في غمزة عين" والأخيرة "أنفاس" في المجموعة). ثم بين بأن تحليل النقاد قديما كان يعتمد على الشرح، بينما التحليل الحداثي المتأثر بالثقافة الغربية يختلف عنه تماما في الطريقة والآليات الإجرائية[2]

ويؤكد عبد الملك مرتاض أن النقاد العرب استفادوا من تجارب النقاد الغرب في تحليل النصوص الأدبية تحليلا متبحرا وموسعا مثلما فعل "رولان بارط" عندما حلل قصة "سارازين" "sarrasine" لبالزاك، وفرانسواز قيون في تحليل رواية بيطور ذات العنوان: "التحول" " La Modification". وهو ما قام به "عبد الملك مرتاض"، بعد اتصاله بالثقافة النقدية الفرنسية في السوربون، وما سمعه قبلها في الكوليج دو فرانس، حيث أغراه بخوض تجربة تحليل النصوص الأدبية، تحليلا مجهريا، قائما على "تقطيع اللفظ المعجمي"، كما أسماه "رولان بارط". فحلل الناقد عشرات النصوص الأدبية، القديمة والمعاصرة، شعرية، ونثرية، وسردية،

[1]– عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص4–5.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 6–8.

ودينية. وبيّن بأنه أسس التحليل المستوياتي، الذي يمتاز عن التحليل لدى الغربيين، حيث يتيح تسليط الضياء، على النص من مستويات مختلفة، بمنهج التحليل الشعري، الذي حلل به طائفة من الأعمال الشعرية، لأن القصة تقترب في لغتها من الشعر في الإيجاز، والتكثيف، يضاف إليها، أن حجم القصة يشابه حجم القصيدة أيضا، وهما خاصيتان، جعلتا الناقد، يطبق منهج التحليل الشعري في مقاربة الأعمال القصصية هنا، وربما كان ذلك لأول مرة في العربية.[1]

قسم الناقد "عبد الملك مرتاض" هذا التحليل المستوياتي لمجموعة: "تفاحة الدخول إلى الجنة"، إلى خمسة مستويات:

االفرع الأول: مستوى شعرية اللغة وكثافتها.

الفرع الثاني: مستوى سيمائية الشخصية وحركاتها.

الفرع الثالث: مستوى تحليل البناء الحدثي وتدويره.

الفرع الرابع: مستوى بناء الحيز وتدويره.

الفرع الخامس: مستوى مسار الزمن وبتره.

الفرع الأول: مستوى **شعرية اللغة وكثافتها** في مجموعة الدخول إلى الجنة وتطرق فيه للحديث عن الأصوات اللغوية وكيف استحالت نظاما دلاليا صارم المعاني يعبر عن وجدان الإنسان، ضمن علم البلاغة الذي يثمن مظاهر التعبير الجميل، في نظام الأصوات، وعلم النقد الذي يثمن نظام هذه الأصوات ليبين جمالها من عدمه ويساعد المتلقي العادي على تذوق هذا الجمال الفني الكامن فيها.

وأول ما بدأ به الناقد، للولوج إلى تحليل هذه القصص، هو لغة عنوان المجموعة القصصية، المؤلفة من ثلاث سمات لفظية وقيد واحد، وهي: **تفاحة- الدخول- إلى- الجنة،** وقد بدا له العنوان طافحا بالجمال؛ فالتفاحة سمة دالة على الحب، والسعادة، والجمال، والأمل؛ خصوصا في الذهنية الشعبية، ومن شاء أن يدخل جنة السعادة، لا بد أن يمتلك

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 8-10.

التفاحة. ويعتقد الناقد أن القاص، وظف فاكهة التفاح، ليرقى بها من مجر فاكهة عادية، تباع في الأسواق، وتوضع فوق الموائد، إلى رمز أسطوري سحري، من شأنه أن ينقل الإنسان، من حال الشقاء، إلى النعيم و والمتاع العظيم.

وأشار الناقد إلى أن العنوان استعمل لفظ "الدخول" بعد **"تفاحة"** وسمة "الدخول" أفضل فيما يدل على السعادة من سمة "الخروج"، فالتفاح رمز للأمل، والخير، فكيف يعقبه لفظ كالخروج ؟ ولذا لا بد من وقوع التشاكل اللفظي، ومنه المعنوي، فالسعادة ناشئة عن امتلاك التفاحة، وإلا فلا دخول إلى الجنة، التي تمثل قمة الدلالة السيمائية لهذا العنوان، فهي القصد من وراء حركة اللغة السيمائية بعد ذكر التفاحة. ويتعجب الناقد من أن المجموعة القصصية، استعملت لفظة "تفاحة"؛ عنوانا لإحدى أقاصيصها/البرقيات، استعمالا مخالفا لدلالة عنوان المجموعة، إذ جاء في نصها:

"في الصباح، أخبرها أن تفاحة كانت سببا في الخروج من الجنة ...في المساء، قضم تفاحته، ودخل جنته".

فالتفاحة حسب الناقد هنا تصبح علة في الخروج من الجنة لا سببا في الدخول إليها، كما في العنوان. وبالتالي يصير الدخول إلى الجنة مرتبطا بانعدام التفاح، لا بامتلاكه.[1] ثم يعمد الناقد بعد كل هذا إلى تحليل اللغة الموظفة فنيا، في سرد قصص هذه المجموعة لتناولها بالتحليل المفصل بعد التوقف لدى عنوانها.

ففي تحليله **لشعرية اللغة وكثافتها** في أقصوصة: **"تفاصيل صغيرة"** والتي نصها:

"أخبرته، بسعادة أن التفاصيل الصغيرة للأشياء كفيلة بشَغلها عن الأشياء الكبيرة. وبعد سنوات اكتشف أنه كان شيئا كبيرا في حياتها".

لاحظ الناقد أن من مظاهر التكثيف في هذا النص، تكرار ضمير الغائب في أول كلمة، على شخصية غير ظاهرة، ويؤكد الناقد أن ذلك أليق بالشعرية، التي تنزع إلى الإيجاز، والتكثيف. وبالنسبة لاستعمال الزمن الماضي؛ "كان شيئا كبيرا في حياتها"، لا يعني

[1]– ينظر : عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص19–20.

نهاية مغلقة، بل نهاية مفتوحة على كل القراءات، وتدل بالخصوص على الخيبة القاتمة، وهي نهاية مشتركة، بين أقاصيص هذه المجموعة، ومن مظاهر التكثيف اللغوي التي لاحظها الناقد أيضا في مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة" عامة، والأقاصيص/البرقيات بخاصة؛ التعمية على الحدث؛ كقوله "التفاصيل الصغيرة للأشياء،" ويتساءل عن تفاصيل هذه "التفاصيل الصغيرة" في حقيقة أمرها، وماذا عساها أن تكون في نفسها؟ ولِمَ كانت التفاصيل خارج الدلالة المقروءة؟، فالأسئلة يضيف الناقد هنا تتعدد؛ على غرار تعّدد احتمالية القراءة الفنية وانفتاحها...

ومن مظاهر التكثيف اللغوي التي لاحظها الناقد في خاتمة الأقصوصة/التغريدة: "**اكتشف أنه كان شيئا كبيرا في حياتها**". فقوله :"**شيئا كبيرا في حياتها**"، أي كل شيء من الأحلام الضائعة، والآمال الكاذبة، ولكن هذا الشيء الكبير، كان كل شيء، بل كأنه لا شيء، فالقراءة مفتوحة على كل الدلالات، والقيم، والأحداث، لأن لغة القص استعملت ألفاظا حملتها بالدلالات الثقيلة، والاحتمالات البعيدة. حيث جعلت القارئ يقرأ كل شيء من خلالها فهي لغة صغيرة تحمل معاني كبيرة في أبعادها.[1]

ثم يؤكد الناقد أننا لو ساءلنا هذا النص؛ من مستوى آخر، غير التكثيف اللغوي، وتوقفنا لدى المستوى **السيمائي للعنوان**؛ عنوان الأقصوصة «لألفيناه يرسل شبكة من الدلالات إلى بعيد، انطلاقا من التكثيف اللغوي الذي هو أصل للمكونات الفنية لهذا النص؛ أرأيت أن قوله: "تفاصيل" يعني كثيرا من الأشياء، أو القيم، في حين تحمل صفته وهي "صغيرة" دلالات قليلة، والقليل بعد الكثير يحد من غُلوائه فيجعله بين ذلك وسطا. ثم إن في نسج هذا العنوان، تأسيسا على ذلك، تباينا يمثل في اختلاف القليل الواصف عن الكثير الموصوف. ولعل هذا التباين الذي تمرد على التشاكل كان كالأمارة المبكرة على بنية هذا النص العميقة بما تحمل من تباين أفضى من بعد إلى خيبة الخاتمة»[1].

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 21–24.

[1]– المصدر نفسه، ص24.

ثم يلفت الناقد نظرنا إلى أن الشبكة السيمائية، تتكون من سمات؛ بعضها في دائرة الانتشار، وبعضها في مضطرب الانحصار، ويؤكد أنه وبقراءة لغة الأقصوصة، بالإجراء السيمائي؛ الذي يراه من ابتكاره، ولم يسبقه إليه أحد، يستكشف أن الشبكة السيمائية، تتألف من سمات؛ إما متشاكلة بانتشارها، وإما متشاكلة بانحصارها، غير أن السمات المتباينة، تصبح مصدر عطاء سيمائي. ويمثل لذلك بالسمات المفاتيح منها فحسب:

أولا–"**أخبرته**" سمة تركض في مرتكض الدلالة الانتشارية، وهي سمة لفظية صغيرة فيها دلالات سيمائية كبيرة، تركها للمتلقي ليتخيلها ويذهب في قراءتها كل مذهب.

ثانيا–"**بسعادة**" السمة هنا انتشارية الدلالة، وهي مثل السمة السابقة، تتشاكل معها تماما.

ثالثا–"**التفاصيل**" السمة هنا تجنح نحو الانتشار الدلالي وتكثيره، واستعمال السمة الدالة على التفاصيل، دو الخوض فيها، زيادة في دلالة الانتشار. واستعمال اللفظ/السمة بصيغة الجمع تكثير للدلالة الانتشارية أيضا.

رابعا"**الصغيرة**" السمة هنا تمثل دلالة الانحصار فالشيء الصغير متقلص. ولا تتفق مع السمة التي سبقتها، فهما ذوا نزعة انحصارية؛ باعتبار الواصف، وانتشارية؛ باعتبار الموصوف[1].

خامسا–"**الأشياء**" : الأشياء أمور محسوسة وهي تمثل الدلالة الانتشارية؛ لأنها تمثل الشيء المحسوس من جهة، ومن جهة أخرى بسبب ورودها في صيغة الجمع، فيمنحها ذلك دلالة إضافية.

سادسا–"**شيئا كثيرا**" الشيء هو أقل القليل، وهو متباين مع ما يدل على التكثير. بيد أن الوصف ألحقه بالأشياء، فجعل هذه السمات، تتشاكل فيما بينها؛ انتشارا تكثيريا.

سابعا–"**وبعد سنوات**" فسمة "بعد" تفيد مرور زمن ما في حياة الشخصية القصصية، في حين أن السنوات، غير محدودة لكنها كثيرة، فهي تعضد الدلالة الانتشارية، وتتشاكل مع صنوتها "بعد"، تزاوجا وتصاونا.

ومما لاحظه الباحث من خلال قراءة هذه السمات المفاتيح وتحليلها سيمائيا تَكَوُّن

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص25–26.

سيمائية التباين مع سيمائية التشاكل، بعد أن وقعت أزواج متشاكلة، إما انتشارا وإما انحصارا، فكانت السمات اللفظية المقابلة لها متباينة معها بالاختلاف، لتمكن اللغة القصصية من القيام بالوظيفة الدلالية في النص، وخلص الباحث بعدها إلى أن المفتاح الأول لقراءة الأقصوصة ينحصر في مؤشرين: "التفاصيل الصغيرة"، و"الأشياء"؛ التي تكررت ثلاث مرات بصيغتي المفرد والجمع: "للأشياء"، "الأشياء الكبيرة"، "شيئا". غير أن القيمة العظمى، التي تعبر عنها اللغة السيمائية في هذه الأقصوصة/البرقية؛ تتمثل في قيمة معنى "الحياة"، التي خُتِمَ بها نص هذه الأقصوصة.[1]

ولدى تحليل **شعرية اللغة في أقصوصة: "صد...مات"** والتي نصها: "**كان يتحمل الصدمات، لكنه لكثرة الصد...مات"!** لاحظ الناقد من خلال هذه الأقصوصة/ البرقية، أن الكاتب لم يكتف بتكثيف اللغة فحسب، بل يتعمد اللعب باللغة فيها؛ فتركيب "ص د م ا ت" يمكن أن يقرأ على أنه، اسم جمع لـ"صدمة"، أو أنه فعلان؛ الأول منهما ينهض على الصدّ، وهو الدفاع الشديد عن النفس في شر ما، وعندها ينقلب من اسم جمع، إلى فعلين متتابعين: "صدّ" و"مات". وفي الحال الأولى، تقتضي لغة القص، تعرض الشخصية القصصية لضربات عنيفة متتابعة، حسية أو معنوية. وفي الحال الثانية، استسلام هذه الشخصية للأمر الواقع، بعد الإلحاح عليها بالصدمات العنيفة المتتالية. وقد نبه الباحث إلى أن استعمال لفظ "يتحمل"؛ يعني شدة المكابدة، وفي هذا اللفظ تكثيف للدلالة، تفيد تكثير للحمل وشدة المكابدة. وخلص إلى أن اللغة القصصية هنا، شديدة الكثافة والتكثيف؛ في مثل قوله: "صد مات"، أو "صدمات"، وفي قوله: "كان يتحمل"، بيّن الكاتب بأن التحمل هنا، لم يبق محايدا في دلالته الكثيفة، فاكتسى الدلالة العدوانية، التي أدت إلى هلاك الشخصية القصصية.

وعند تحليله **لشعرية اللغة في قصة "غمزة عين"**، بيّن عند شروعه في تحليل لغة عنوان هذه القصة، أنها تحمل حسبه مخادعة عجيبة للقارئ؛ إذ يعتقد وهو يقرأها أن الأمر ينصرف إلى شخصية بشرية، فإذا الأمر مختلف تماما، وقد لاحظ الناقد أن في لغة العنوان

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص27–28.

استعمالا شعبيا، غير مذكور في الفصحى العالية، لأن العرب كانت تقول "إشارة العين"، أو "الإشارة بالعين"، بدل "الغمز" قال الشاعر:

أشارت بطَرْفِ العين خِيفَةَ أهلها * إشارةَ مَحْزُونٍ ولم تَتَكَلَّـــــمِ**

فَأَيْقَنتُ أن الطَّرفَ قد قال مَرحَبًا * وَأهلاً وسهلاً بالحبيبِ المُتَيَّمِ**

ثم بين الباحث بأن للعرب عدة إطلاقات؛ هي الرمز، والإشارة، والإيماء بالحاجب، أو العين، أو الشفتين. واستعمل الكاتب هنا لفظة "غمزة عين"، وفيها تكثيف لغوي وشعري ثقيل، ذلك بأن الشخصية الأنثى، عوض أن تتكلم استعملت لغة سيمائية هي لغة الإشارة، وهي أبلغ، وكأنها تقول له: أنا أحبك فاقترب ولا تبتعد. ويضيف الناقد بأن هذا العنوان، إشارة مسبقة لإعلان مضمون النص القصصي؛ وهو علاقة بين رجل وامرأة، أصابها الاضطراب.

وحين تقدم الباحث عبد الملك مرتاض إلى القراءة التحليلية للغة النص القصصي، وجد أضربا من التكثيف، يقوى طورا، ويقل طورا آخر. ولاحظ بأن النّاص عمد إلى هذا التكثيف، فأوجز ولم يفصل، وأشار ولم يصرح، تاركا إكمال قراءة الموقف للمتلقي:

1-" كانت عائدة من آخر محاضراتها الجامعية"، فقوله: "كانت عائدة" ،يحيل على أحداث كثيرة، ومواقف سردية ثابتة، وقعت للشخصية القصصية.[1]

لكن الكاتب آثر تكثيف لغتها بطي الموقف، كما يعيّن معاني سيمائية ذات دلالات منتشرة في الفضاء. والدلالة السيمائية العامة لهذه السمات اللفظية في القصة تجنح إلى الانتشار لتعضد من تمكن السرد وثبوته .

2-لمحته أمام مدخل البناية التي يقطنها" فسمة "لمحته أما مدخل البناية"، عزز من سلطان التكثيف، واللمح انتشار للرؤية من طرف إلى طرف آخر، في حين أن قوله "أمام مدخل البناية..."، يتركب من سمات يدرجن كلهن، في مضطرب الدلالات الانتشارية البصرية أيضا، مما يجعلها متلائمة مع السمات القصصية التي سبقتها، وهذا يحسن اللغة السردية، ويجعلها كأنها معزوفة عذبة الألحان.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 29، 34.

3-"كانت تتملكها حيوية غريبة، مصحوبة بسعادة عارمة"، حيث لاحظ الناقد، وجود أربع سمات دالة على موقف شعري شفٍّ: "تتملكها"، "حيوية"، "سعادة"، "عارمة". فالسعادة سمة لفظية تدرج في المعاني المنتشرة، وما سبقها من سمات لفظية مثل قوله: "تتملكها حيوية غريبة..."، لم يكن إلا مقدمة للدلالة الانتشارية، الماثلة في هذه الحيوية التي تحرك الجسم فيتحرك .

4-"الابتسام له، والغمز بعينيها، ثم إعطاؤه قبلة في الهواء"، وفي هذه اللقطة القصصية، لاحظ الناقد ثلاث تركيبات سيمائية: الابتسام له، الغمز(الإشارة) بعينها، إعطاؤه قبلة في الهواء، ووجد بأن كل تركيبة لغوية، تجسد سيمائية خاصة: فالابتسام سمة دالة على الرضا، في حين أن الإشارة بأي شيء دعوة معبرة عن إبداء العاطفة، أو الرغبة، والعين أشهر أعضاء الإشارة، فهي لغة سيمائية بامتياز، وأما رسم قبلة في الهواء، فتعبير عن منتهى الحب والرغبة من جهة، ومنتهى القبول وحرارة الدعوة من جهة أخرى. والشخصية الأنثى هنا، هي التي تنهض بكل هذا، لتغري الشخصية الذكر، وإن كانت اللغة السيمائية هنا ليست إلا خداعا منها، فحين تحركت الرغبة في الشخصية الذكر، وتبعتها بغية نيل شيء منها، تغير موقفها وأبدت تخوفا هائلا وامتناعا شديدا.[1]

كما بيّن الناقد بأن السمات الثلاث السابقة، لم تخل من دلالات انتشارية.

5-"لذلك لم يتردد في اللحاق بها"، وبين الناقد هنا، أن عدم التردد معادلا سيمائيا لسمة "اللحاق"، فهما سمتان متشاكلتان؛ من حيث دلالتهما على السرعة، واتخاذ القرار في اللحظة الفاصلة، كما أن عدم التردد يدل على الانتشار، ومثله "اللحاق بها"، الذي عضد من حركة الشخصية، وزاد من مظاهر انتشارها، وأدى بالتالي إلى معاني منتشرة، أدّتها اللغة السيمائية في هذا الموقف الدرامي.

6-"شعرت بهى يتبعها، فأدركت فداحة خطئها"، وهذا الموقف كما يرى "عبد الملك مرتاض"، بمقدار ما هو وجداني، فإنه لا يخلو من شعرية فيه، وعاملته لغة القص بشعرية وتكثيف.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص34-37.

7-"فاتخذت قرارا فوريا باستخدام السلالم"، حيث رأى الناقد أن الموقف هنا درامي، ولا بد أن تصاحبه لغة درامية. ولفظ "الفوري" هنا، هو الذي ينحو به نحو الشعرية، وقوله: "استخدام السلالم"، ينحو بهاتين السمتين منحى الانتشار المعنوي، ليتباين مع قوله: "اتخذت قرارا فوريا"، فحركة السمات المركبة هنا داخلية لا يعلم شأنها إلا الشخصية القصصية.

8-"أسرعت في الصعود خائفة"، سجل الناقد في هذه اللقطة القصصية ثلاث سمات متلاحقة كلها يدور في ما تدور فيه السمة الأخرى، فقوله: "أسرعت" دال على حركية اللغة، قبل حركية الحدث، وأما قوله في "الصعود"، فقد ميّز دلالة السرعة، وجسّد قيمة درامية خصيبة، وهي تضاعف القلق، وتفاقم الهواجس، ويجسد ذلك كله السمة الثالثة هي الخوف: التي تغتدي السمة المركزية المتحكمة في السمتين السابقتين، والسمات اللفظية هنا من لغة القص، منتشرة الدلالات في أولها، ومنحصرة في آخرها. وأما قوله: "خائفة"، فإنها سمة تطوي في معناها شبكة من القيم الدلالية.

9-"أسرع خلفها ركضت فركض. تعثرت في الدور الخامس"، وقد لاحظ الكاتب أن هذه التركيبة من السمات المتلاحقة، تمضي كلها في مضطرب المعاني الحسية أو الانتشارية المحسوسة، والتي تنتشر في الحيز صعودا أو نزولا.[1]

10-"كان يبتعد عنها بمقدار درجات دور واحد"، ونبه الناقد إلى أن سمة الابتعاد المركبة هنا، "كان يبتعد عنها" محسوسة منتشرة، لا مجردة منحصرة، مثلها مثل قوله: "درجات دور واحد"، فعلاقاتها تجري مجرى الانتشار، ومن ثمة تجري مجرى التشاكل المعنوي، فشكلت مجموعة من السمات الإيجابية المتضافرة في علاقاتها لتنتج سمات مركبة منتشرة متشاكلة.

11-"وكان لا بد أن تسبقه لتفتح الباب سريعا"، حيث أشار الناقد إلى أن اللغة القصصية هنا، تمثل التكثيف الشعري، الذي يمثله شدة الإصرار من الفتاة على الافلات من الخطر.

12-"من ذلك الكلب الضالّ الذي كان أسفل البناية يبحث عن شخص يعطف عليه ويقيه شر برد ديسمبر القارس"، حيث أكد الباحث أن اللغة الملغزة لم تزل تخفي الحدث وتمدد مداه

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 40-46.

وتخادع القارئ إلى آخر لقطة من السرد، فلغة القص هنا تلعب دور المتواطئ مع الراوي، لمخادعة المتلقي، قبل أن تتكشف له الحقيقة السردية الماكرة. وفي هذا الشاهد من لغة القص يضيف الناقد ما يثبت انتشارية معظم السمات اللغوية المركبة مثل: الكلب، أسفل البناية، شخص...تقابلها سمات لفظية، تجري مجرى الانحصار مثل: يبحث عن، يعطف عليه، يقيه شر برد ديسمبر القارس، ومثل هذه القراءة، تجعل السمات السابقة متشاكلة في معظم علاقاتها في حال، ومتشاكلة متباينة في حال أخرى.[1]

وعند التطرق **لتحليل شعرية اللغة وكثافتها في قصة أنفاس"**، لاحظ الناقد أن في عنوان هذه القصة شعرية طافحة؛ فالنَّفَسُ لا يكاد يُصطنع إلا في المعاني الشعرية، والجمالية، والحسية، الدالة على اللذة، والأنس، والمتاع، ولم يُستعمل اللفظ مفردا، وإنما استُعمل جمعا؛ مما جعل اللفظة، مفتوحة المعاني، بالتجدد والتعدد كلما قرئت، وبالتالي فالعنوان متعدد القراءات، متجدد المعاني.

ويشير الناقد بأنه عندما شرع في تحليل نص هذه القصة بالمعالجة التحليلية؛ ذات الإجراء السيمائي، لاحظ بعض ما لاحظه في تحليل النصوص السابقة؛ من تكثيف اللغة، وشعريتها، وانزياحاتها، وسيمائياتها. ما يجعله نصا أقرب إلى الشعرية الكثيفة منه إلى الكتابة النثرية ومثَّل لذلك يذكر بعض النماذج: أ-"**منذ أن تركته هند وهو يضيع وقته في التسكع خارج المنزل**"، ففي هذا الشاهد من لغة القص الشعرية المكثفة ثلاث تركيبات سيمائية، نهضت بوظيفتها السردية بكفاءة شعرية، فاستطاعت أن تواكب في هذه اللقطة السردية اضطراب حال الشخصية فعبرت عن الموقف الدرامي بصدق وشفوف.

ب-"لا يعود إليه إلا مع ذوبان آخر الخيوط السوداء في الليل"، وفي هذا الشاهد القصصي، يلاحظ الباحث شعرية طافحة، وكثافة في اللغة بارزة، غير مألوفة في القص، وهذه اللغة لا تبتعد عن اللغة الشعرية الشفيفة، التي يمكن استعمالها في أي نص شعري سردي، فقد عمد إلى لغة حافلة بالانزياحات، والمجازات، والاستعارات.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص47-48.

كما وجد الناقد ما أسماه اللغة القاتمة؛ مثل: يضيع وقته، في التسكع خارج المنزل، الذوبان، آخر الخيوط السوداء لليل، وكان لا بد من إنهاء نسج هذه اللغة، بالضياء الكاشف؛ "في ضوء الصباح"، الذي يدل على الانتشارية.

ج-"لم تتجاوز عقارب الساعة الواحدة والنصف ليلا"، "بعد منتصف اليل"، "في تلك الليلة"، حيث لاحظ الباحث سلسلة من التركيبات السيمائية الضاربة في أعماق دلالة الظلام، الذي هو الخاصية الأولى للسمات القصصية، وهذه السمات الظلامية، تتظافر فيما بينها لتُكوّن علاقات حميمية، تجعلها تتشاكل منحصرة، وهذا لا يعني هيمنة السمات الظلامية على شعرية النص، بل هناك مؤشر سيمائي نوراني؛ "في ضوء الصباح"، يمنح الدلالة العميقة وظيفتها اللسانياتية، فيتوازى مع السمات الظلامية، ولا تجتزئ لغة القص هنا، بتوظيف السمات الظلامية، والضيائية فقط، بل وظفت كذلك السمات الصوتية؛ وهي تمثل الحركة والضجيج، وسمة العطر. فهذا النص السردي وظَّف في نسوجه السمات البصرية، والصوتية، والشَّمّية، لتتكامل فيه مكونات الحياة في طبيعتها الأولى، وهكذا يمضي الناقد في تحليله المستوياتي السيمائي، مع باقي اللقطات السردية الواردة في القصة، ومن الواضح هنا أن العلاقات السيمائية، تتخالف بدلالة بعضها على الظلام، ودلالة بعضها على الضياء.[1]

وبالنسبة **للفرع الثاني: مستوى سيمائية الشخصية وحركتها،** في مجموعة: **"تفاحة الدخول إلى الجنة"**، فقد أشار فيه في البداية، إلى مكانة الشخصية في التحليل السردي المعاصر، الذي يتابع مسارات الشخصيات وهواجسها، وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، عبر العمل السردي، ذلك لأنه غالبا ما يتم مخادعة القارئ العادي؛ فيعتقد أن الشخصية السردية، هي كائن من ورق "Le personnage du roman est un être de papier"، كما يقول "طودوروف" (Todorov)، بينما يرى الباحث بأنها "كائن إبداعي حيّ، ينشئه السارد على هيئة الشخص المسجل في الحالة المدنية لإيهام المتلقي بحقيقته"، ولذا يعتقد من لا علم له بأصول النظرية السردية، أن الشخصية المبدعة أمامه، هي فعلا

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 49، 60.

شخص يولد فيحيا، فيموت. وعليه فالشخصية السردية كائن ابداعي حي بين بين، فهي لا ترقى إلى مستوى الشخص التاريخي، ولا تدنو إلى كائن عدمي(من ورق).

وقد نبه الناقد إلى الخلط في استعمال مصطلح الشخصية لدى محللي الخطاب السردي من النقاد العرب؛ فيطلقون على الشخصيات السردية، مصطلح الشخوص؛ على أنها جمع شخص[1] بينما هي « كائن حركي حيّ ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه. وحينئذ تُجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص. ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية»[2].

كما يؤكد أن الشخص كائن بشري، ولا ينبغي أن يختلط بمفهوم الشخصية، لأن الشخصية الإبداعية ليست إلا شبيها بالمماثل للشخص البشري، فالشخص من قبيب الواقع التاريخي بينما الشخصية من قبيل الإبداع الخيالي؛ أي من قبيل السيماء، قبل تعويضها من قبل السيمائيين الغربيين؛ "قريماس"، و"كورتيس"، بمفهوم "الفاعول".

وأشار الباحث إلى التنوع الكبير لدى الغربيين، في مفهوم الشخصية؛ فتارة يطلق على البطل الأسطوري، وتارة يقسمونها إلى شخصية تاريخية واقعية بيولوجية، وشخصية سردية سيمائية؛ وهي من إبداع السارد، وشخصية تاريخية حقيقية؛ ولكن بأهمية سياسية، أو اجتماعية، أو ثقافية، تعلو في المكانة بفضلها. وتارة يقسمونها إلى شخصية مركزية، وأخرى ثانوية...ثم يبيّن الناقد بأنه سينطلق في تحليل الشخصية القصصية، من العنوان الذي لاحظ فيه حركة الشخصية ووجودها، وإلا يتساءل الناقد: من هذا الذي دخل، أو دخلت إلى الجنة؟ وهل يدخل الجنة غير كائن حي مؤمن بالله ؟ وغيرها من الأسئلة، التي تومئ بشكل أو بآخر إلى الشخصية القصصية، والتي لا تبدو واضحة كما يرى الباحث؛ فهل هي ذكر، أو

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 73–74.

[2]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق، مصدر سبق ذكره ص126.

هي أنثى؟ أهي صغيرة في السن، أم كبيرة؟ سمراء، أو شقراء؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي يصعب تحديدها، والتي يمكن أن تثار عن أي شخصية هذا شأنها في أي عمل سردي.

وقد بدأ الناقد **بالملامح السيمائية للشخصية في أقصوصة "تفاصيل صغيرة"**، فلاحظ أن قول الراوي: "أخبرته" يشير إلى أن شخصية ما، هي التي مَثُلت في هذا العمل القصصي فأخبرت الشخصية الأخرى، فهذه التي أخبرت هي شخصية سيمائية، وهناك مشهد سيمائي غائب بمفهوم، وحاضر بمفهوم آخر، معقود للشخصيات في هذه الأقصوصة/البرقية، لتتحاور عليه، وإن لم تحدد ملامحه، فلا أحد يعرف الصفة الجسدية والعمرية، لهذا الكائن السردي. وأكد الباحث مرة أخرى، أن الشخصية المُخبرة، والتي تظهر ضمنا على خشبة المسرح: كانت أنثى لا ذكرا، وذات أهمية اجتماعية، وذات أهمية في حياة الشخصية الذكر. وبالنسبة لقول الراوي "التفاصيل الصغيرة للأشياء كفيلة بشَغلها..."، يؤكد الناقد، أن الإخبار ظل معلقا متساءلاً عنه، والشخصية شديدة الشح بكلامها، عزيزة الإفصاح عن طبيعتها، غامضة النوايا في تفكيرها، فلم تُظهر للشخصية الأولى ما هذه التفاصيل الصغيرة ذات الأهمية، وبالتالي لم تزد حال الشخصية إلا غموضا، والغموض في التعامل مع الشخصية، في الكتابات السردية الجديدة، قد يكون أمثل من الوضوح؛ ليترك للمتلقي حرية قراءة ملامحها، وتمثل سلوكها، فتنفتح القراءة أمامه ولا تنغلق.[1]

وبالنسبة للملامح السيمائية للشخصية في أقصوصة "صد...مات"، فقد لاحظ الباحث ملامح الشخصية فيها، انطلاقا من العنوان نفسه؛ خصوصا إذا تركب من فعلين؛ "صد...مات" ففي قوله: "صد" يعني وجود شخصية سيمائية غائبة، يدل عليه فعلها، يسميها النحويون "الفاعل"، ويسمّيها السيمائيون "الفاعول"، ولكن ملامح هذه الشخصية الموجودة في هذا الفعل، كامنة فيه لا تبدو واضحة المعالم، إلا على أنها شخصية ذكر، تصارع قوة عاتية، فلم تذعن لها، بل صدتها عن سبيلها، ولذلك عجزت هذه الشخصية الذكر المقاومة عن الصد والرد فانتهى صدها بالاستسلام للأمر الواقع فماتت، وتتجلى الشخصية في هذه

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 75، 83.

الأقصوصة، في أربع سمات لفظية وهي: كان، يتحمَّل، لكنه، ماتَ. فالشخصية تظل كأنها حاضرة غائبة معا، مجهولة الملامح . ويخلص الباحث إلى أن الخاصية العامة، التي تَمْثُل من خلالها الشخصية القصصية بالوجه التقليدي؛ أن لا ذكر لها ذكرا صريحا.

وعند تحليله **لملامح الشخصية وحركتها في قصة: "في غمزة عين"**، لا حظ الناقد وضوح معالم الشخصية، من خلال الشاهد: "كانت عائدة من آخر محاضراتها الجامعية عندما لمحته أمام مدخل البناية التي تقطنها: يراقب الداخل والخارج"، فالشخصية هنا امرأة، في مقتبل العمر، تتابع دراستها في الجامعة. بينما يغلب الغموض على الشخصية الثانية "يراقب الداخل والخارج"، والغرض من ذلك توتير السرد، وتعقيد الحدث، وجعل القارئ يتطلع ويعمل خياله، والمفاجأة الطريفة للقارئ حين يستكشف أن الشخصية الثانية، التي كانت تبدو ذكرا، لم تك إلا كلبا شاردا جائعا، يبحث عمّن يعطيه طعاما. وقد أشار الباحث إلى ظهور شخصية ثانوية أخرى؛ هي خِطْبُ الفتاة، والتي قلصت من دور الشخصية الثانوية، التي كانت تلاحق الشخصية الأولى الفتاة.[1]

وفيما يخص تحليل **ملامح الشخصية وحركتها في قصة: "أنفاس"**، فأول ما تبادر إلى ذهن الباحث "عبد الملك مرتاض"، أن السارد مازال يتعمد التعمية على الشخصيات القصصية فمن خلال الشاهد: منذ أن تركته هند..."، يتساءل من هذا الذي تركته هند؟ ولماذا تركته؟ ومن هند تلك؟ أهي زوجته؟ أم مجرد خدينة؟، وعلى أن شخصية هند؛ تظل قيمة غائبة، فلا تظهر على مسرح الأحداث، فكأنها مماثل تتجلى فيه السمة الحاضرة(اسم هند)، الدالة على السمة الغائبة(هند الشخصية القائمة في القصة).[2]

ثم انتقل الباحث **إلى الفرع الثالث والمتعلق بمستوى "تحليل البناء الحدثي وتدويره"** في مجموعة: "تفاحة الدخول إلى الجنة"، حيث ركز على "الحدث"، واعتبره العنصر السردي الذي يجمع كل الأنشطة، التي ترتكز عليها عامة المكونات السردية، ولذلك فالاشتغال عليه

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 86، 97.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 98-99.

إجراء مركزي، لتحليل المادة السردية، ومعرفة مدى اتصال الحدث وعلاقاته بالمكونات السردية الأخرى. وعندما تطرق الناقد لتحليل "الحدث" في المجموعة القصصية "تفاحة الدخول إلى الجنة"، لاحظ انطلاقا من العنوان "الدخول إلى الجنة"، أن الحدث يتبوأ مكانة ذات بال، وأُريد به الإخبار السردي، عن شبكة من الأحداث، والوقائع، والخطوب، والقيم، ختامها حدث سعيد؛ لأن الداخل إلى الجنة، يستمتع بالمتع الحسية والروحية. ويذهب الناقد إلى أن حدث الدخول إلى الجنة، يمثل التفاؤل، والسعادة، والأمل، والنعيم، على خلاف نهايات أقاصيص المجموعة، والتي تنتهي بالخيبة القاتمة.

وقد تبدى **للناقد في تحليل الحدث في أقصوصة "تفاصيل صغيرة"**، أنه يبتدئ من السّمة اللفظية الأولى في النُّصيص القصصي، وهي قوله: "أخبرته"؛ فالإخبار هنا حدث كبير، أو صغير، يتشكل في ذهن المتلقي عند قراءة أو سماع قول الراوي "أخبرته"، فليس الإخبار إلا معادلا موضوعيا للإتيان أو التبشير، برسالة سردية تالية، وهو بمثابة الإعلان عن حدث كبير، سيقع للشخصية القصصية يقرر مصيرها، كما ينهض الحدث على خيبة يائسة، من خلال شقين: أولهما: إخبار الشخصية لصنوها، بأن التفاصيل الصغيرة قد تكون مَشغَلَةً، عن الأشياء الكبيرة، وثانيهما: استكشاف الشخصية الثانية المذكرة بأنه كان شيئا كبيرا في حياتها.

وقد لاحظ الناقد بأن الحدث هنا، تميّز بالتكثيف مثل اللغة السردية، وأنه سُبق في سلسلة الأحداث السردية الخلفية، بمحاورات وصراعات، ولم يمض سريعا رغم أن الناص[1] اصطنع ما يدل على سرعة حركة حدوثه من خلال استعماله فعلين: "أخبرته"، و"اكتشف".

فقد لاحظ أن حدثها، يظهر شديدا عنيفا؛ يجسد ذلك قول النَّاص: "كان" فالكينونة هنا كأنها تامة غير ناقصة، وتحيل على شبكة من الأحداث الغائبة على مستوى مسرح الحدث المرئي، والحاضرة على مستوى مسرح الحدث المحبوك، ويشتد بروز الحدث بعد اختفاء عناصره، في الكينونة المحلية على أزمنة طويلة من الغياب، والحدث بعد أن ابتدأ كثيفا[2]،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 111، 117.

[2]– المصدر نفسه، ص 118– 119.

غامضا، مشتبكا، يحيل على شبكة من القيم والأخبار والصراعات، وبعد أن صار عنيفا، ظلت الشخصية القصصية تكابده بكل قوة، إلى أن انتهى بها الأمر للاستسلام والموت.

وعند تطرقه لتحليل **الحدث في قصة "غمزة عين"**، بدأ بالتماس الحدث في العنوان نفسه؛ فكأن عبارة "غمزة عين" التي وقع فيها حدث الإشارة، نهضت به شخصية، إزاء شخصية أخرى، غير أن الحدث هنا يبدو متسارعا عجلا، بخلاف أحداث القصة التي لا تتلاءم في جريانها، مع سرعة حدث العنوان، ثم يمضي الناقد عبد الملك مرتاض في تتبع سمات الحدث في القصة؛ ففي قوله: "كانت عائدة"، نشوء الحدث ومَطَالِعَه في القصة؛ ففعل الكينونة الناقصة يدل على جريانه، بينما سمة "عائدة"، أعطت الحدث الغابر في الماضي شيئا من الوجود الشرعي في سيرورته في الحاضر، وهكذا لاحظ الباحث مع بقية السمات مثل: "لمحته"؛ الذي يدل على أن حدث الرؤية، جرى بسرعة خاطفة، لكنه منفصل عن الماضي إلى الحاضر.

ولدى **تحليل الحدث في قصة "أنفاس"**، لاحظ إمكانية تمثل حدث ما من الوجهة السيمائية في العنوان، بإنتاج حدث درامي في القصة، أدى إلى تواجد أنفاس شخصيات تلهث متعبة، فكأن سمة "أنفاس" مماثل سيمائي يجسد سمة حاضرة تدل على سمة غائبة، ثم ينتقل الناقد بعدها إلى بقية الأحداث الدرامية مثل: "الترك"، و"التضييع"، و"التسكع"، فالترك هو قطع حدث ما عن حدث آخر، وأما تضييع الشخصية وقتها، فيعني النهوض بأحداث عبثية متكررة، وبالنسبة للتسكع فهو حدث عبثي لم يثمر في هذا الشاهد من النص القصصي إلا الابتئاس. وهكذا مع بقية الشواهد الطافحة بالأحداث الدرامية المتسارعة، والمتضاربة، وكذا شديدة التعقيد. حيث تتسم بالعنف تارة، وبالخيبة المفجعة تارة أخرى، لتختتم القصة بأحداث سريعة مذهلة بالنسبة لشخصيات هذه القصة.[1]

وفي **الفرع الرابع:** حاول عبد الملك مرتاض **تناول "بناء الحيز وتدويره"** في مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، حيث بدأ بمقدمة، تكلم فيها عن مصطلح الحيز في الثقافة

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، 119 وما بعدها.

العربية القديمة، حيث أكد بأن الأجداد استعملوه على نحو قريب مما نستعمله اليوم، فكان يعني عند علماء الكلام: الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد كالجسم، وعند الفلاسفة: السطح الباطن من الحاوي المماس للسطح الظاهر من المحوي. كما أشار إلى الخلط الذي يقع فيه نقاد السرديات من العرب المعاصرين، عندما يجعلون مصطلح الحيز بدلا للمكان؛ والذي يطلق على البقعة الجغرافية الحقيقية، بينما يقصد بمصطلح "الحيز"، كما يؤكد الناقد العالم الحيزي الذي ينشئه القاص، أو الروائي، فيخادع القارئ به، وبالتالي فليس الحيز إلا مكونا سرديا من قبيل السيماء.

وقد بدأ الناقد في تحليل الحيز في قصة "تفاحة الدخول إلى الجنة" بالعنوان نفسه الذي حمل ضربين من الحيز: الحيز الأمامي؛ أو الصريح، والحيز الخلفي؛ أو الضمني، فالصريح يوجد في قوله: "إلى الجنة"، ويتميز بالجمالية الطافحة، وأما الحيز الخلفي أو الغائب ففي قوله: "تفاحة"، وسمتها مظنة لنشاط حيزي، يمكن أن يمثل في مخيلة المتلقي.

كما وجد الناقد الحيز الخلفي أيضا في قوله: "الدخول"، وهو الحيز الذي كان واسطة؛ بين الحيز الخلفي "تفاحة"، والأمامي أو الصريح "الجنة"، وسمة الدخول هنا؛ هي الدخول الحركي، القائم على التحول من حيز خارجي، إلى حيز داخلي.

ولدى تحليله **الحيز في أقصوصة "تفاصيل صغيرة"**، بيّن الناقد بأن الحيز بالتفكير التقليدي غائب، وبالرؤية السيمائية موجود، خصوصا في قول الناص: "أخبرته"، فالشخصية لم يكن وجودها خارج إطار الحيز السردي.[1]

وقد أكد الناقد أن الحيز، لا ينتفي ولا يختفي؛ لأنه مرتبط بالزمن، إذ يستحيل حدوث فعل زمني، بعيدا عن حيز مكاني.

وبالنسبة لتحليل **الحيز في أقصوصة "صد...مات"**، فقد لاحظ الناقد أن فعل الصد، لا يمكن أن يتم خارج إطار الحيز؛ ولو أنه غير واضح المعالم، في حين أن الحيز يمثل شاحبا غامض المعالم في قوله: "مات"، لأن فعل الموت ينتهي عند حيز حزين، وأما الحيز

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 147–157

في صلب هذا النُّصيص، فيبرز في أكثر من سمة لفظية كقوله: "كان"، حيث تقتضي كينونة الشيء حيزيا قبل زمنيته، ونفس الشيء بالنسبة لسمة "يتحمل"، فلا يعقل أن يتم ذلك خارج إطار الحيز من وجود الشخصية القصصية.

أما بالنسبة لتحليل **الحيز في قصة" في غمزة عين"**، فقد لاحظ الناقد ثلاثة أضرب من الحيز في قوله: "كانت عائدة من آخر محاضراتها الجامعية عندما لمحته أمام مدخل البناية التي تقطنها"، يتميز الأول بالحركة والجهد، وهو الماثل في الحيز الطولي الذي تسلكه الشخصية. والحيز الثاني: يتمثل في المحاضرات التي تلقتها الشخصية في حيز معين وهو مدرج الجامعة، وهو حيز مركب متعدد متعلق متحرك متنقل طورا وساكنا طورا آخر. في حين يَمثُلُ الحيز الثالث في قوله: "لمحته أمام مدخل البناية التي تقطنها"، وبيّن الباحث بأن الحيز الرائي متحرك في حين أن الحيز المرئي ثابت.

وفيما يخص تحليل **الحيز في قصة "أنفاس"**، فقد أشار الناقد إلى ضربين من الحيز: أحدهما متحرك في عدة اتجاهات، وهو مضطرب، ومحدد، وفي الوقت نفسه مجهول مغمور، وأما الضرب الآخر من الحيز، فهو عودة الشخصية إلى المنزل. وهكذا يمضي الناقد مع بقية الأحياز وهي كثيرة؛ حيز القسوة والشدة، الحيز المظلم، الحيز المتحرك ذو الهيئة المخصوصة، حيز مناوئ عدواني شديد العدوانية، حيز يتميز بالحركة والعنف وسوء النية والغموض...ثم يضطرب الحيز في آخر القصة فيصاب بالحيرة الشديدة فيسهم في خيبة خاتمة القصة عندما شُلَّت المرأة في الحيز من الذهول.[1]

وبالنسبة **للفرع الخامس** والمتعلق **بمسار الزمن وبتره في مجموعة: "تفاحة الدخول إلى الجنة"**، فقد بدأه بمقدمة؛ تضمنت الحديث عن تأسيس نظرية للزمن السيمائي، والتي نسبها الناقد لنفسه، وطبقها على مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، حيث لاحظ علوق فكرة الزمن، بسمات لفظية لا يبدو عليها في المفهمة التقليدية للزمن، أنه تدل عليه فعلا[2]، ولكن

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 158، 177.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 181-182.

ضمنيا، وعن طريق التأويل السيمائي وذلك عندما« تدل على الزمن سمات تحيل إليه، وتكون طريقة تحليل النماذج المقتطفة بذكر نوع الزمن الوارد إن كان صريحا(مباشرا) أو سيمائيا ودلالته إن كان على النوع الثاني، وبم يتسم؟ بالحركية أم بالسكون، وما مقدار امتداده بالنظر إلى الحدث الذي وقع فيه؟»[1].

وتوقف الناقد لدى العنوان عندما انطلق في تحليل مسار الزمن، حيث أكد أنه لا يعجزه أن يتلمس وجود الزمن في سماته الثلاث" تفاحة الدخول إلى الجنة"، فبالنسبة لسمة "تفاحة"، ففيها دلالة زمنية شديدة التركيب، تمتد من كونها زهرة إلى أن تصير ثمرة ناضجة. وبخصوص سمة "الدخول"، فهي حركة من حال إلى حال، ولا بد لذلك من زمن، وبالنسبة لسمة "الجنة" التي يقصد بها: إما الجنة التي وعد الله بها المتقين، أو هي البستان الكثير الأشجار، أو هي معنى مجازي؛ يتمثل في السعادة والجمال، وأيا كانت الدلالة، فسمة الجنة تدل على الحيز الذي لا يتصور بمعزل عن الزمن.

ويكشف الناقد عن تحليل **الزمن السيمائي في أقصوصة : "تفاصيل صغيرة"**، وأنه يبدو غامضا أو مغيبا ومكثفا مثل صنوه اللغة السردية الدالة عليه، وأشار الناقد بأنه يمكن تلمس الدلالة الزمنية عبر السمات اللفظية/ المفاتيح: فسمة "أخبرته"، تمثل لحظة من زمن الحكي، إذا اقتصر الأمر على لحظة الإخبار، والتي هي بالمفهوم السيمائي لحظة إرسال[2].

وعند **تحليل الزمن في أقصوصة: "صد...مات"**، سجل الناقد عدم مثول الزمن السيمائي، القائم على السمات الصريحة، ومثوله من خلال تأويل السمات اللفظية التي تدل عليه، بشيء من التأمل. ففي قوله: "صد"؛ توجد حركية شديدة، وهي لا تتم خارج الزمن المتسلط عليها، وبالنسبة لسمة "مات"؛ فإن الزمن هنا يمثل لحظة قصيرة تتسم بالقتامة، وتوقف الزمن. وهكذا مع باقي السمات الدالة على الزمن السيمائي في هذه الأقصوصة مثل: "كان يتحمل"، "يتحرك"، "لكنه لكثرة الصد، مات".

---

[1]– عبد الله مخطاري: المرجع الموضح في المنهج والمصطلح، مرجع سبق ذكره، ص109.

[2]– ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 183– 187

وبخصوص تحليل **مسار الزمن في قصة "في غمزة عين"**، فقد بدت للناقد كينونة الزمن غامضة على نحو ما، في قول الناص: "كانت عائدة"، وفي هذه اللقطة السردية يندس الزمن الثاني؛ المتمثل في حركة الشخصية العائدة من الجامعة، إلى البناية التي تسكنها، وفي قول الكاتب "عندما لمحته أمام مدخل البناية"، لاحظ الناقد عبد الملك مرتاض، وجود الزمن في اللفظ الدال على الظرف "عندما"، كما يَمْثُلُ الزمن السيمائي في سمة "البناية"، بحكم أنها من عشرة طوابق، وذلك يعني أن يستغرق بناؤها زمنا؛ وهو زمن خلفي ذو صلة بالبناية، وهكذا مع بقية سمات القصة، التي تحمل دلالة زمنية سيمائية، من ذلك قول الناص: "يراقب الداخل والخارج"، حيث بين الناقد وجود ثلاثة أضرب من الزمن السيمائي؛ الأول: الماثل في المراقبة، والثاني: الماثل في الداخل الذي يصطحب دخوله زمنا، في حين أن الثالث: يمثل في سمة "الخارج" الذي يعني فعله الثابت بالحركة أنه مصحوب بزمن حتما...

وهكذا يصل الناقد عبد الملك مرتاض إلى **تحليل الزمن السيمائي في قصة "أنفاس"**، حيث بين في البداية- وهو يتساءل عن إمكانية التماس الزمن في سمة " أنفاس"؟- أن الأسماء لا تحمل زمنا في نظرية النحو، لكنه استدرك بعد ذلك، وأشار إلى أنه لا يجد غرابة في تحسس الزمن الكامن في هذا العنوان، لأن معنى الأنفاس في العربية، هو التروُّحُ بين شربتين وذلك يتطلب زمنا، ولما صار النفس أنفاسا، فقد استوجب تضاعف الدلالة الزمنية، ويمضي الناقد في تلمس سمات الزمن في هذه القصة، فيلاحظ وجود الدلالة الزمنية[1] في قول الكاتب "منذ" المتعلق بالزمان، وسمة "الترك"، الذي وقع في زمن مخصوص، ونفس الشيء في سمة "التسكع"، الذي ينشأ عنه قتل الوقت وتضييعه، ومما يجدر التنبيه إليه أن هذه القصة، طافحة بالسمات الدالة على الزمن وهي كثيرة؛ فهناك الزمن الماثل في : "في ضوء الصباح"، وزمن ماثل في قوله: "يعود منهكا مكتئبا"، وهناك زمن يكمن في قوله: "ليلقي جثته...على سرير ميت يستمع لهذيانه كل ليلة"، حيث وجد الناقد هنا أن الإلقاء يتطلب زمنا، وهو ماثل بقوة ووضوح، كما أنه متعدد الحدوث، متكرر المثول...ويبرز الزمن

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 191، 206.

أكثر، عندما يظهر ملتحفا بسواد الليل صراحا، إذ ذُكر بالألفاظ الدالة عليه؛ "لم تتجاوز الساعة الواحدة والنصف ليلا. عندما كان مختبئا- خلف زاوية مفترق طريق فرعي مظلم- يندر مرور العابرين بعد منتصف اليل"، فالدلالة السيمائية تبدو هنا، متعفرة بالظلام، وهي سمة بصرية انحصارية[1].

وهكذا يمضي الناقد في تتبع مواضع سمات الزمن السيمائي في مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة" التي أخضعها للمعالجة التحليلية المجهرية حيث مارس عليها هذه النظرية التي نسب تأسيسها لنفسه محاولا الكشف عن « زمن أدبي، مستنبط من حدوث العلاقة بين الحيز والزمن، أو العلاقة الدالة بالاستعمال، أو علاقة المدلول بالوعي الزمني المتسلط، بالقوة والفعل، على أي نص إبداعي. إذ يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما، أو فعل ما، أو تفكير ما، أو حركة ما، من تسلط الزمنية؛ مما يمكن أن يفضي بنا إلى التفكير في توسعة هذه المسألة حتى تصبح في حكم "النظرية"، وحينئذ نطلق عليها "الزمنية"»[2].

ومما يمكن ملاحظته في هذه الدراسة القيمة، أن الناقد لم يضع خاتمة لهذا التحليل، وإنما اكتفى بتحليل مجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، وفق المستويات المذكورة؛ حيث بدأ بشعرية اللغة، ثم حلل البناء الحدثي، لقصص المجموعة، وفق إجراء منهجي فريد، واستطاع بعد ذلك أن يدرس بناء الحدث، ويكشف عنه في كل قصة، كما استطاع أن يحلل مسار الزمن رابطا إياه بالحدث، وفق النظرية الزمنية التي ابتدعها الناقد، وأكد بأنها من تأسيسه، والحقيقة أن هذا الكتاب، إضافة في حقل الدراسات النقدية الجادة، حيث قدم فيه الناقد خدمة جليلة للأدب الإماراتي؛ بتحليل مجموعة الأديب سلطان العميمي، الذي ما يزال إنتاجه الأدبي بحاجة إلى التحليل والدراسة.

المبحث الرابع: التنظير للنص الأدبي عند عبد الملك مرتاض

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيمائية النص، مصدر سبق ذكره، ص 206-210.

[2]- عبد الملك مرتاض، أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي "لمحمد العيد، مرجع سبق، ذكره، ص 121.

المطلب الأول: نظرية النص الأدبي

يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين، على أنه لا يمكن حصر النص الأدبي، في نظرية معينة تحيط بكل جوانبه؛ وذلك لأن النص يتميز بالانفتاح، وتعدد القراءة من ناقد إلى آخر، بالإضافة إلى أن النص لا تتحكم فيه عناصر اللغة فقط، وإنما هناك عدة مستويات وثيقة الصلة به؛ مثل المستوى النحوي، والصرفي، والصوتي، والأسلوبي، ناهيك عن السياقات الخارجية التي تصاحب ظروف إنتاج النص وتلقيه، كالسياق النفسي، والاجتماعي.

وفي هذا الإطار يأتي كتاب "**نظرية النص الأدبي**"، للناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، والذي يعتبر مثالا للدراسات المنهجية المعاصرة، حيث تطرق فيه الناقد لأهم القضايا المتعلقة بالنص الأدبي، محاولا التأسيس لنظرية في هذا الشأن، معتمدا على التراث، ومنفتحا بالمقابل على الحداثة في محاولة منه للتنظير لأهم القضايا النقدية والأدبية.

قسم الناقد كتابه الذي ضم أربعمائة وعشرين صفحة إلى ثمانية فصول، بدأه بمقدمة عنونها ب"**النص** الأدبي: **إشكالية الماهية زئبقية المفهوم**"، حيث تطرق فيها لماهية النص الذي اعتبره نسيجا عجائبيا متجددا، وقراءته تظل مفتوحة ونسبية، والنص كتابة والكتابة قراءة والقراءة تأويلية مهيأة للتلقي المفتوح. ولذلك تساءل الناقد: ما النص إذن ؟ وهل يمكن وضع علم يحكمه ونظرية تضبطه؟ وهل يمكن التحكم فيما لا يتحكم فيه؟ وهل اللغة هي النص؟ أم النص هو اللغة؟ وغيرها من الأسئلة الكثيرة التي أثارها الباحث حول هذا النسيج السحري[1]

ومن هنا فإنه ذهب إلى صعوبة ضبط مفهوم محدد للنص، الذي عده عجائبيا على سبيل التعظيم، وحكم على من يحاول علمنة النص بالعبثية «عبثا يحاول الذين يعلمنون النص أن يتخذوا لكتابته، أو لقراءته، علما صارما كل الصرامة به يحكم، ومعيارا دقيقا كل الدقة إليه يحتكم...لا علم للنص، فيما يبدو...وإنما النص فن؛ من قبيل الفنون العبقريات الحسان؛ فبأي أداة يمكن علمنة ما لا يجدي فيه البرهان؟»[2].

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 3، 6.

[2]– المصدر نفسه، ص 7.

كما ذهب الناقد إلى أن شعرية النص في لغته، ولغته في شعريته، وشعرية اللغة حيزها النص، ونصية اللغة حيزها الشعرية، ثم يواصل تساؤلاته حول النص: هذا النص...كيف نقرأه؟ وبأي الأدوات نتناوله؟ وبأي الإجراءات نعالجه؟ وبأي النظريات ننظر تجلياته؟ وكل هذه الأسئلة، الغرض منها إثارة القلق المعرفي، أكثر من رجاء الإجابة، ثم يشير إلى أن قراءة النص، تصير كتابة أخرى، فتكون كتابة على كتابة، أو نصا ينشأ عن نص، فإذا القراءة تحليل، والتحليل تأويل، والتأويل يصبح شبكة من المعطيات والمنافذ التي لا توصد أبوابها، ثم يقرر أن النص يمثل مؤسسة قائمة بذاتها، لكل من يريد تأويله، أو استعماله بعيدا عن قصدية المؤلف، ثم يتساءل عبد الملك مرتاض مرة أخرى: ماذا نلتمس في النص الأدبي؟، ويؤكد بأن الإشكالية ليست في كيف ندرس الأدب؟، ولا في كيف ندرس أدبية الأدب؟، ولكن كيف لا نضل السبيل إلى هذه الأدبية؟، ويمضي في التساؤل: ما الذي يميز النص عن الخطاب؟، وهل النص واحد والخطاب متعدد؟، ويجيب في نفس الوقت بأن النص واحد، في حين أن الخطاب أخطبة، والنص أشمل، بينما الخطاب أخص.

ثم يؤكد بأن عناية النقاد القدماء، اتجهت إلى شرح النص الأدبي، والتعليق عليه فقط، ولم تنهض جهودهم على منهج نقدي، أو إجراء تحليلي، عكس عناية الدارسين الغربيين التي كانت تتبارى في سبر أغوار النص الأدبي، وتحليله، والبعد به عن الإجراءات التقليدية في هذا التحليل، وهو ما قام به عبد الملك مرتاض، في مؤلفه هذا نظرية النص الأدبي، الذي اعتبره محاولة لتبيين حقيقة النص الأدبي، وأنه عالم ضخم، ومفهوم معقد.[1]

وتطرق الناقد في **الفرع الأول والفصل الأول الذي عنوانه: تأصيل لماهية المفاهيم** "نظرية– نص– أدب"، إلى التعريف بهذه المفاهيم الثلاثة(نظرية–نص–أدب)، حيث رأى أن البحث في ماهيتها، قد يكون مفيدا من الناحية المعرفية، والتعليمية، من خلال تتبع هذه المفاهيم تاريخيا، ومعرفيا، في الثقافتين العربية، والغربية، وبعد أن عرج الناقد على مفهوم المصطلح وإشكالياته وتقنيات وضعه في العربية، تناول المفاهيم الثلاثة من ناحية الماهية،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 8، 16.

ففي تتبعه لمفهوم النظرية، لاحظ أنه من المفاهيم الجديدة، في الفلسفة الحديثة؛ خصوصا في اللغة العربية، حيث عرف العرب معادلا له هو "النظر"؛ بمعنى "الفكر"، وقد ذكر هذا المصطلح في القرآن الكريم، وفي الكتابات العربية القديمة بمعان متقاربة، لكن ليس بالمعنى العلمي والفلسفي المعاصر لمفهوم النظرية، وخلص الناقد إلى أن مصطلح "نظرية" ظل غائبا من المصطلحات النقدية والفلسفية والعلمية في التراث العربي[1]، بينما في المفاهيم الفلسفية الغربية تعني "النظرية" «مجموعة من المواضيع القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي، والتي تكون غايتها وضع حقيقة لنظام علمي»[2]، فهي افتراضات قابلة للتحقيق والتدقيق.

وفيما يتعلق بمفهوم "النص"، فإن الناقد "عبد الملك مرتاض"، أكد أن أدق ما قرأه عن مفهومه ما كتبه "رولان بارط" من أن النص يختلف عن الأثر الأدبي الكامل؛ فالعمل الأدبي شيء تام، في حين أن النص غير ذلك أي أقل اكتمالا. وأشار الناقد إلى أن العرب القدماء لم يستعملوا في لغتهم لا النص ولا النسج، وبالنسبة للنقاد المحدثين فقد انصرفت أوهامهم إلى مصطلحات الأصوليين يغترفون منها. وبالنسبة لمفهوم "الأدب" أو "الأدبية" فقد لاحظ الناقد استعماله من طرف النقاد القدماء كالجاحظ وابن قتيبة والحصري وابن رشيق، غير أن مفهوم الأدبية ظل غامضا سواء عند العرب أو الغرب عبر العصور والكل يقر بوجودها في النص الأدبي ثم يختلفون فيما تكمن هذه الأدبية ؟ وكيف نهتدي إليها؟ [3].

وبالنسبة **للفرع الثاني** الفصل الثاني فقد تطرق فيه الناقد، **لماهية الفن ووظيفته في النص الأدبي**، حيث أشار إلى أن النقاد العرب المعاصرين، لم يمنحوا لماهية الفن في النص الأدبي حقها، من العناية والاهتمام، بسبب أن الحداثة العربية لم تكن بالمستوى التي عليه اليوم، من العمق المعرفي، والنضج الفكري، كما أشار إلى أن الفن، والجمال، مفهومان فلسفيان كبيران متلازمان، لا مفهومان أدبيان، وتطرق لوظيفة الفن، متسائلا: هل الغاية من

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 17، 34.

[2]– المصدر نفسه، ص35.

[3]– المصدر نفسه، ص49، 60.

الفن تبليغ الرسالة الأدبية؛ باعتبار مضمونها، وهو ما ذهبت إليه النظرية الماركسية، الموروثة عن هيجل، أم أنه التماس الجمال في الجانب الشكلي، من دون الاحتفال بمضمونه، وهو المنظور الشكلاني للفن، الموروث عن نظريات كانط ؟ أو أن الفن هو مجرد فن، وهي النظرية التي يكرسها النقد الغربي الجديد؟ ونبه في هذا الشأن إلى أن الفن ينبغي أن لا يقع في فخ عدمية الوظيفة، فكل شيء أضحى واقعي الغاية.

وقد أكد الناقد أن الفن وسيلة من وسائل التبليغ، وتقوم وسائله على خلفيات فلسفية حديثة، لكون فلسفة التبليغ، تقوم على توظيف الجمال الفني أساسا، ومن ثم فإن الفن يتخذ له في طرائق التبليغ عدة لغات سيمائية، وبالتالي تتنوع أدواته من هذا المنظور[1].

وتطرق الباحث في **الفرع الثالث:** الفصل الثالث إلى **إشكالية العلاقة بين الكتابة والنص، والنص والعمل الأدبي،** وهذه الإشكاليات تندرج تحت نظرية النص الأدبي، ففي إشكالية العلاقة بين النص ومبدعه، أشار بأن النقد التقليدي لم يكن يتساءل عن هذه المسألة، لأنه لم يكن يشك في أن صاحب النص هو كاتبه، وهذا ما دأب عليه الفكر النقدي منذ أرسطو وطوال خمسة وعشرين قرنا، ولكن ظهرت في القرن العشرين آراء جديدة ترى بأن الكاتب هو مجرد كاتب ضمني، وتساءل الناقد عندها عن علاقة النص بمبدعه هل هي علاقة أبوة ببنوة؟ وإذن فإن النص أولى أن يعزى إلى مؤلفه، كما كان يرى أبو عثمان الجاحظ . أم لا صلة للنص بصاحبه كما يزعم نقاد المدرسة الجديدة في فرنسا أمثال "مالارمي"، و"فارليري"، عندما ذهبوا إلى أن الكاتب مجرد تفصيل لا غناء فيه[2].

وبالنسبة لإشكالية العلاقة بين النص والكتابة، بين الناقد عبد الملك مرتاض، بأن الثقافة النقدية العربية لا ترى التفريق بين المفهومين، بينما الثقافة النقدية الغربية تفرق بينهما، وإن كانا يبدوان كأنهما واحد. وعندما تساءل عن الفرق بين الكتابة الأدبية، والنص الأدبي، أشار إلى أن "بارط" هو الوحيد الذي حاول التفريق بين النص الأدبي، والعمل الأدبي، وإذن

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 61، 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 107، 111.

فالنص مكتوبا، وغير مكتوب تندرج تحته كل الآداب الشفوية؛ المروية، والمحفوظة، في حين الكتابة الأدبية؛ هي عملية إنجاز نسج لغوي، يجسد نصا أدبيا أساسه الخيال لا الواقع، وفضاؤه الحيز لا الجغرافيا.

وعندما تناول الناقد إشكالية العلاقة بين النص والعمل الأدبي، أكد أنه لم ير أحدا من النقاد تناول هذه الإشكالية، وحاول تحديد الفرق بين المفهومين، حتى جاء "رولان بارط" وقام بذلك في مقالته التي كتبها عن نظرية النص، وتحدث فيها عن الفرق بين مفهوم النص، والعمل الأدبي، حيث كان يرى بأن العمل الأدبي، نتاج مكتمل، يختلف عن النص، فهو يستطيع شغل حيز محسوس، فوق رفوف المكتبة مثلا، في حين أن النص حقل منهجي، ولذلك لا يمكن إخضاع النصوص للتعداد، والذي يمكن قوله إن في هذا العمل الأدبي يوجد أو لا يوجد نص، وقد ذكر الناقد رأي "موريس بلانشو"، الذي ينظر نظرة أخراة إلى مفهوم العمل الأدبي، حين يقرر أن «الكاتب يكتب كتابا، غير أن الكتاب ليس بعد، هو العمل الأدبي، ذلك بأن العمل الأدبي لا يكون كذلك إلا حين ينطق عن نفسه، بنفسه. وفي عنف البداية الخالصة له، فإن لفظ الكينونة، يغتدي حدثا ممكن الوقوع، حين يغتدي العمل الأدبي أنس الشخص الذي يكتبه، والشخص الذي يقرؤه» وبالتالي فالعمل الأدبي في نظرة "موريس بلانشو" هو الكتاب العظيم القيمة فقط.[1]

ومن القضايا التي عالجها الناقد في **الفرع الرابع** الفصل الرابع **النص والسيمائيات الأدبية**، إشكالية اضطراب المصطلح والخلط في استعماله بين: السيميائية، والسيمائيات، والسيميولوجيا، والسميوتيكا، والسيمائية، فتكلم الناقد عن مفهوم السمة وأصلها في العربية، ودلالاتها عند علماء الغرب، كما أشار إلى الاضطراب في تمثل مفهوم السيمائية، حيث اختار الناقد مصطلح السيمائية، الآتية من "السيماء"، وهي مرادف للفظ "السيمياء"، ثم بين أن السيمائية لم تتخذ شكل المشروع العلمي، إلا بفضل جهود "بيرس"، و"دو صوسير"، كما ناقش الباحث معضلة الازدواجية في هذا المصطلح، مؤكدا أن السيمائيين الغربيين، مازلوا

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 122، 142.

يحاولون تحديد الفرق بين مفهومين، يبدوان مختلفين من الناحية اللفظية وهما: "السميولوجيا"، و"السميوتيكا". وقد لاحظ الناقد أن الإطلاقين، يتفقان معا في السابقة "smio"، وهو آت من اللغة الإغريقية"semion"، ويعني: "السمة"(Le signe)، ثم يختلفان في اللاحقة؛ فأحدهما ينتهي ب(Logie, Logy)، الذي هو أصلا "Logos"، ويعني الخطاب، والعلم. في حين أن الآخر ينتهي بلاحقة "Tique"، التي تعني النسبة العالمة في جملة من المصطلحات الغربية.

كما أشار الناقد إلى أن مصطلح "السيمائية" (sémiologie)، لم يكن مستعملا إلا في الحقل الطبي، على أن مصطلح "السميوتيكا" هو أيضا كان جاريا في لغة الطب، بينما ترى "جوليا كريستيفا" أن المصطلحين الاثنين مترادفان، كما يقرر "قريماس" أن مصطلح "السيمائية"، يظل قائما بجانب "السيمائيات"، وهو يأتي لتحديد نظرية اللغة، ومطبقاتها على عامة المجموعات الدالة، واتفق السيمائيون أن استعمال هذا المفهوم في العصر الحديث، يرجع إلى "دو صوسير" الذي كان يعني به الدراسة العامة لأنساق السمات.

ولقد تطرق الباحث بعد ذلك، للحديث عن سيمائية النص الأدبي عند العرب؛ من خلال مفهوم الانزياح، وهو أحد مفاهيم السيمائية، أو ما يسمى في البلاغة بالمجاز العقلي، وقد أشار الباحث، إلى جهود "ابن جني"، في كتابه "الخصائص"، و"عبد القاهر الجرجاني"، وما ذكر من أمثلة وتراكيب لها مستوى دلالي معجمي، ومستوى دلالي انزياحي.

كما تناول الباحث سيمائية النص الأدبي عند الغرب، فذكر بأنه قل من تناول "السيمائية الأدبية"، بحكم أن عامة السيمائيين هم علماء لغة، وليسوا نقادا. ومنهم "صوسير"، و"بيرس"، الذين اهتموا بالسمة البسيطة، والمركبة، دون العناية بسيمائية النص الأدبي.[1] إلى أن جاء نقاد كبار، حاولوا أن يقدموا نظريات، وتطبيقات معا في النص الأدبي، والحق أن "قريماس"، و"كورتيس"، كانا من أوائل من عني بسيمائية النص الأدبي، تنظيرا لا تطبيقا،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 145، 182.

ومن أهم ما لاحظاه، أن مفهوم النص قد يأتي بمعنى الخطاب، ومن ثم فإن مفهوم الخطاب يأتي بمعنى النص في بعض اللغات الأوربية، التي ليس فيها ما يعادل ذلك هذا، ولا هذا ذلك، ثم يختم الباحث هذا الفصل بما ذهب إليه "طودوروف"، وهو أن مفهوم السيمائية الأدبية، ليس إلا البلاغة، وبالتالي أنقذت السيمائية الأدبية بهذا المفهوم، كثيرا من الإجراءات التقليدية، التي كانت تُقرأ بها نصوص الأدب.[1]

ومن القضايا المهمة التي عالجها الناقد في **الفرع الخامس** الفصل الخامس **نظرية التناص عند العرب**، حيث اهتم فيها بالبحث في مسارات هذا المفهوم، وأشار إلى أن التراث العربي الإسلامي من خلال كتابات المفكرين الكبار، أمثال: الجاحظ، وابن جني، وعبد القاهر الجرجاني...عرف نظرية التناص، ولكن تحت مسمى السرقات الشعرية، التي عالجها معظم النقاد العرب القدماء، وعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها، غير أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح "التناص"، ويبرر الناقد "عبد الملك مرتاض" اندفاعه إلى النقد العربي القديم، محاولا استنباط بعض الملاحظات، والأحكام، والأفكار، غيرة منه على التراث من جهة، وحرصا على معرفة حقيقة الإشكالية من جهة أخراة، وحتى لا يُتنكر للتراث النقدي الكبير؛ بإنكار بعض الأصول، التي تُعد جذرا من جذور النظريات النقدية الحداثية، ومنها فكرة السرقات.

وعند تطرق الناقد لمفهوم السرقات في النقد العربي القديم، ذكر بأن أول من وضع أسسه وأرسى قواعده وتوسع فيه "علي بن عبد العزيز الجرجاني ت392هـ"، ثم عرج بعد ذلك على مفهوم السرقات الشعرية التي عرّفها بأنها: اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا، في حي أن التناص هو استبدال نصوص سابقة بنص حاضر دون قصد[2]، وأكد الباحث أن النقاد القدماء ظلوا

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 182-184.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص182، 199.

يحومون حول هذا المفهوم الذي هو التناص، لكنهم لم يتعمقوا في بحثه، فالجاحظ مثلا أطلق على المسألة التي يشترك فيها الشعراء "التنازع"، كما لاحظ أن القدماء يتعسفون تعسفا شديدا في التعامل مع كل شاعر اعتقدوا أنه أخذ معنى أو لفظا من شاعر آخر، وخلص الناقد إلى أن نظرية السرقات، لم تقم على أسس علمية صارمة، ولذلك كانت مدعاة للإساءة للشعراء بالتماس بعض أفكارهم في أشعار غيرهم، ولقد حاول الباحث أن يذكر مفهوم التناص عند الجاحظ ، والذي يقوم على مسألة إعجاب المتأخرين بالمتقدمين، ويختلف الأمر عند ابن طباطبا العلوي الذي أسس لنظرية التناص حسب الناقد، وقدم مشروعا نظريا متكاملا لنظرية التناص، يليه "عبد العزيز الجرجاني" الذي ركز على مسألة "المشترك"، وهو يعالج قضية السرقات، ولقد عرج الناقد على تأسيسات "ابن رشيق" حول التناص، بعرض بعض المصطلحات التفصيلية التي كان النقاد يطلقونها على أنواع السرقات مثل: الاصطراف، الانتحال، الإغارة، الغصب، الموالدة...الاختلاس، الموازنة، العكس، المواردة...وكان ابن رشيق من أنصار السرقة لا سيما إذا كان الآخذ ذكيا يتلطف في الأخذ.

كما ذكر الناقد جهود "**حازم القرطاجني**" في نظرية التناص، من خلال مسألة "المحاكاة والتخييل"، وهي معان متقاربة كان سبقه إليها "ابن رشيق" في العمدة، بينما لاحظ الناقد أن "ابن خلدون" يصطنع بوعي عجيب، مصطلح "نسيان المحفوظ"، ذلك بأن نسيان النص، يفضي إلى كتابة نص أصيل على أنقاضه من وجهة، ونص جيد من وجهة أخراة.

وبعد أن تطرق الناقد لآراء النقاد القدماء حول التناص، انتقل للحديث عن إسهامات النقاد المعاصرين، ويستهل بذكر أحسن المؤلفات، التي تناولت نظرية التناص تحت مفهوم "تداخل النصوص"، كتاب "الخطيئة والتكفير" للناقد السعودي عبد الله الغذامي، ومن النقاد الذي عالجوا نظرية التناص، تحت المسمى المعروف اليوم: صبري حافظ، ومحمد مفتاح، وبشير القمري، وسامي سويدان، وعبد الملك مرتاض. ويؤكد الناقد أن من تناول مفهوم التناص بكيفية منهجية هو "محمد مفتاح"، حيث ربطه بالمعارضة، والسرقة، والمناقضة.[1]

[1]– ينظر: عبد المك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 199، 256.

ثم تطرق الناقد بعد ذلك في **الفرع السادس الفصل السادس، للحديث عن نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر**، حيث أكد أن البدايات الأولى لاستعمال مصطلح التناص كانت سنة 1958م، في "معجم روبير الصغير الجديد"، حيث أقر النقاد الغربيون بنظام السرقات الأدبية وأنه شر لا بد منه في كل الكتابات الفنية، إلى درجة أن الروائي الفرنسي "جان جيرودو"، زعم أن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب، باستثناء الأول منها، غير أن التناص المعاصر، يزعم للناس أنه غير "السرقة الأدبية"، وأن التناصيين لا يدينون المتناص، ماداموا مقتنعين بأن الكتابة استبدال لكتابة سابقة كما ترى "كريستيفا"، والنص ليس إلا مزيج لنصوص كثيرة "مجهولة"، كما يرى "رولان بارط".

وقد أشار "عبد الملك مرتاض"، إلى أن التناص في تنظيراته المعاصرة، جاوز الأسس التي لا تستند في أمرها لا إلى خلفيات فلسفية، ولا إلى أسس معرفية، ولا إلى نظريات منطقية ورياضية، على الرغم من أن النقاد الجدد أنفسهم، يقرون بغموض هذا المفهوم.

ويبدو أن "جوليا كريستيفا"، أفادت في إبكارها إلى الحديث عن التناص في الكتابات الأدبية، إما من كتابات "ميخائيل باختين"، عن "دوستويفسكي"، و"رابلي"، وإما من كتابات "أندري مالرو"، وإما من كتابات "جان جيرودو"، وأهم ما انتهى إليه التناص في تأسيساته، أنه خلّص النص من الانغلاق على نفسه، بل جعله ينفتح على كل النصوص في العالم، فكأن التناص ذو نزعة اجتماعية وإنسانية معا.[1]

ويخلص الناقد إلى أن «التناص بدأ بريئا ولكنه لم يلبث أن انقلب إلى سياسي زاخر بالهوى فبعد أن كان العرب يبحثون في السرقات الأدبية في نصوص الشعراء لمحاولة معرفة مصادر أفكارهم، ومخزون ألفاظهم، أمسى أهل الغرب يتحدثون عن حوارية النصوص، ولكنهم لا يكادون يتحدثون إلا عن نصوص معينة، فانقلب مفهوم التناص المفتوح في أصله، إلى مفهوم مغلق على الرغم منه!...»[2] .

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 261، 281.

[2]– المصدر نفسه، ص 294.

وخصص الناقد **الفرع السابع الفصل السابع للحديث عن الحيز الأدبي**، حيث تطرق لمفهوم الحيز في العربية وفي اللغة الفرنسية، واختار الناقد مصطلح "الحيز" بدل "الفضاء" لأن هذا الأخير غير دقيق وهو أعم واوسع من الحيز، فضلا على أنه تسرب إلى أكثر من حقل معرفي، ومن أجل ذلك يصرح، بأنه ارتأى مصطلح "الحيز" الدال على الفضاء الأدبي، وتطرق لمفهوم الحيز في الفلسفة؛ وأنه الوسط المثالي، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن الحيز الأدبي، في الكتابات العربية القديمة، فذكر ما أومأ إليه "الجاحظ" في "البيان والتبيين" من مفهوم الحيز الأدبي؛ باعتبار المعاني مفتوحة غير موصدة، وممتدة غير محددة، وكذا مقولة "عماد الدين الأصفهاني"، والتي بيّن الناقد من خلالها أن العرب لامسوا نظرية الحيز الأدبي ممثلا في قابلية اللغة للتغير، وحيزها للتمدد بالزيادة، وكذا الانحسار، والنقص، والحذف.

ومما لاحظه الناقد أن مسألة "الحيز الأدبي"، مما يقل الخوض فيها، والحديث عنها في النقد العربي الجديد؛ خصوصا على المستوى النظري، أما على المستوى التطبيقي أثناء تحليل الأعمال السردية فيكثر الحديث عن الحيز الذي يطلق عليه عامة النقاد العرب "الفضاء" مقابلا للفظ الفرنسي"Espace"، والأنجليزي "Space".

وقد تكلم الناقد عن مفهوم الحيز في النقد الغربي الجديد، من خلال التركيز على رأي "موريس بلانشو"، الذي استماز بالكتابة عنها، من بين سائر النقاد الفرنسيين الجدد، ولاحظ الباحث أن "بلانشو"، يرى أن لا نهائية الإبداع، فكأن الكاتب أحرص ما يكون، على أن يقول كل شيء في وقت واحد، غير أنه بعد ذلك يتبين له أنه لم يقل كل ما كان يريد قوله، وبالتالي فالحيز من هذا المنحى مفتوح على مصراعيه، ثم بين الناقد أن الحيز الأدبي لا يمكن حصره في سيرة كاتب واحد وكتاباته، بل يجب أن يعمم على رسالة الكتابة الأدبية في المجتمع، ويبقى مفتوحا لأن الحياة متجددة، والخيال متمدد.[1]

ولقد تناول الناقد الحيز الأدبي والقراءة، وأشار إلى أن القارئ يتجدد في استمرارية تشبه الأزل، فالنص واحد، والقراء متعددون، متجددون، وبالتالي تتعدد الأحياز تبعا لذلك، كمـــا

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 295، 316.

تعّرض للحيز الأدبي والتجربة، من خلال أثر التجربة في تخصيب الحيز الأدبي لدى الكتابة الأدبية كما يرى "بول فاليري"، ومن خلال مفهوم نحو الحيز، أشار الناقد إلى أول من حاول تعميم مفهوم النحو، فيجعله شاملا لجميع اللغات هو "روبير كيلواردبي"، باعتبار أن لكل جنس أدبي نحوه ويتساءل بعدها الناقد ألا يجوز أن نؤسس نحوا للحيز الأدبي بمتابعة مفهوم هذا الحيز وطبائعه ووظائفه ومظاهره.

ويختم الناقد هذا الفصل بالحديث عن الحيز والممارسة النقدية العربية، وبين بأن مقولتي: "**الجاحظ**"، و"**العماد الأصفهاني**"، جديرتان بالتأمل والتحليل، فيما يتعلق بالحيز الأدبي، ويخلص بعد ذلك إلى أن الحيز الأدبي يعادل سيرة الحياة، يموت الأب، فيرثه الابن، ولا يقال إلا مثل ذلك في سيرة الحيز الأدبي الذي يمتد ما امتد بقاء الحياة.[1]

وينتقل الناقد في **الفرع الثامن الفصل الأخير للحديث عن مكونات أخرى لنظرية النص الأدبي**، حيث أشار إلى كثرة القضايا التي تلامس النص الأدبي، في مسار الحداثة الغربية، دون أن ترقى إلى مستوى النظريات المكتملة، وهي تدخل تحت نظرية النص الأدبي، أو النظرية السيمائية الأدبية، واللسانيات، وفعل اللغة، وفلسفة اللغة، أو الفلسفة التحليلية، وفي أغلبها من تنظيرات: بيرس، وجيمس، وجون ديوي، ودو صوسير، وأستان...وبلورة جوليا كريستيفا، وإبداعات رولان بارط...وظلت أفكارا محدودة ولم تُطور على النحو المنتظر.

ومن الإشكاليات التي عالجها الناقد في هذا الفصل، إشكالية النص المفتوح والمغلق؛ حيث بين بأن النص المفتوح هو القابل لأن يقع الابتداء به، بمثل ما يقع الانتهاء عليه، وبالتالي يكون دائريا بهذا المفهوم، إلا أنه نبه إلى إمكانية أن لا يقع الانتهاء به بمثل ما كان وقع به الابتداء، حيث يُلجأ في اللغات الأوربية إلى الاستعاضة بالحرف الصغير في البداية، عن الحرف الكبير، ويُختم النص بفاصلة، أو ثلاث نقاط، ويترك مفتوحا لتأويلات القراءة.[2] وأما النص المغلق، فكأنه النص المكتمل الذي لاتشبه نهايته بدايته، وهو أنزع إلى التقليدية،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 318، 345.

[2]– المصدر نفسه، ص، 347، 352.

منه إلى الجدة على رأي الناقد، ولم يتناول هذا المفهوم إلا قلة من المنظرين الفرنسيين، منهم "جوليا كريستيفا"، و"ميشال أريفي"، ورغم ذلك فإن الحديث عن النص المفتوح، أو المغلق- كما يرى الناقد- لا يزال في غاية التعقيد؛ لكون كثير من الروائيين الجدد يرفضون وضع نقطة الانتهاء، فيتركون أعمالهم الروائية مفتوحة على كل التأويلات.

ومن القضايا التي عالجها الناقد، والتي لها علاقة بالنص الأدبي، "**قضية التمدلل**"، حيث ترجمه "عبد الملك مرتاض" ب"La signifiance"، في اللغة الفرنسية القديمة، ومعناه "المعنى الآخر"، وقد جاؤوا به من المدلول (La signifie)؛ ويعني في اللسانيات "فعل الاشتمال على معنى"، ويشير الناقد إلى وجود غموض شديد، حول المعنى الحقيقي لهذا المفهوم الجديد، الذي أنشأته "جوليا كريستيفا"، من اللغة الفرنسية القديمة، كما تناول المفهوم كل من بارط، وطودوروف، وأريفي، ودكرو وشيفر، ويعني هذا المفهوم، بوجه عام، في الكتابات المتفرقة القليلة عنه(التمدلل)، أنه النص في حال اعتماله، فكأن التمدلل من العناصر المكونة للنشاط الذهني، والفني، والخيالي، والجمالي، تتضافر معا حين يكون النص بصدد النشوء، فتتضافر الأطراف صوتيا، ودلاليا، ونسجيا، وخياليا، لإنشاء النص في حالاته الأولى.

واستخلص الناقد "عبد الملك مرتاض" من معالجات المنظرين لمفهوم التمدلل: أنه جاء لإحداث ثورة في مفهوم السمة، وفي نظرية "بيرس"، و"دو صوسير"، عن هذا المفهوم، والذي يعني عند "جوليا كريستيفا"، "إنشاء"، وسبب إنشائها لهذا المفهوم، لإفلات السيمائية من قبضة قوانين الدلالة الملازمة للخطاب، في حين يرى "ميشال أريفي"، أن التمدلل هو الحدث بصدد الوقوع، وأن العمل لمّا ينته فعله، ويعالجه "رولان بارط"، من خلال النص التام، والنص الفطري، والتحليل النصي، والمنتج، والنتاجية، بالاضافة إلى الخلفية التاريخية التي أدت إلى إفراز هذا المفهوم.[1] ويبقى هذا المفهوم، حسب الناقد "عبد الملك مرتاض" محتاجا إلى كتابات جادة مسهبة ومتنوعة، وندوات نقدية متخصصة لتطوير النظرة الرصينة للنص

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 353، 366.

الأدبي فيما بعد الحداثة الفرنسية.

وتطرق الباحث أيضا إلى مفهوم النتاجية، وبيّن بأن أصل المصطلح، هو من قبيل المعاني الصناعية والزراعية، غير أن "جوليا كريستيفا" منحته معنى إبداعيا ومفهوميا معا، وعرّفته بأنه الإجراء الملازم للأدب.

ومن القضايا المكونة للنص والتي تناولها الناقد قضية المرجع والمرجعية، وبين بأن مفهوم المرجع في اللسانيات، ما تحيل عليه السمة اللسانية، ويعني العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، بينما تعني المرجعية في منظور "قريماس"، العلاقة التي تنطلق من نحو وحدة سيمائية، إلى نحو وحدة غير سيمائية...وبالتالي فإن المرجعية التي تربط سمة اللغة الطبيعية بمرجعها، تسمى اعتباطية في إطار النظرية الصوسيرية.

كما عالج الباحث أيضا قضية هي من مكونات النص الأدبي، تتمثل في تداولية اللغة بين الدلالية والسياق، وأشار إلى الاختلاف الشديد بين النقاد، في تمثل مفهوم هذا المصطلح، وهو من إجراءات القراءة التحليلية السيمائية للمَلَافِظ، التي هي الوحدات الصغرى للنص، أو للخطاب [1].

وتبيّنَ للناقد بعد عرض الآراء والأفكار التي تناولت هذا المصطلح أن «المفهوم كان موجودا، بالفعل والقوة منذ العصور الموغلة في القدم، وأنه ظل مستعملا في تحليل الخطاب، وأن البلاغيين القدماء، العرب واليونانيين، كانوا يجتزئون بأن يطلقوا عليه "السياق" ويُلاحظ أن مفهوم "السياق" البلاغي تتنازعه نزعتان اثنتان: إحداهما "المرجع"، وإحداهما الأخرى "تداولية اللغة"»[2].

وفي ختام هذا الفصل أشار الناقد "عبد الملك مرتاض"، إلى أن هناك مفاهيم أخر جديدة، مازالت لم تتبلور في الأذهان، ولم تنتظم في سلك النظريات بكيفية دقيقة، أعرض عنها الناقد ولم يذكرها، وأكتفى بما تناوله من قضايا تتعلق بالنص الأدبي في هذا الكتاب،

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص 366، 397.

[2]– المصدر نفسه، ص 400.

مؤكـدا على أهميتها المعرفية للنقد العربي المعاصر، وللنظرية العامة للنص الأدبي، حتى ولو لم تتبلور بعد كنظرية، وأن الواجب على النقاد العرب، الاعتناء بها وتوظيفها، في إجراءاتنا النقدية، النظرية والتطبيقية معا، كما نبه إلى عدم التسرع في تلقف هذه المفاهيم الوافدة، دون الرجوع إلى أصولها الاشتقاقية، وخلفياتها المعرفية، قبل تعريبها، لتصبح ضمن اللغة النقدية العربية الجديدة. حيث بيّن بأن من أسباب اضطراب المصطلح النقدي، واللسانياتي، والسيمائي، في العالم العربي، قلة العناية بأصوله ليستبين مدلوله اللغوي، والحضاري قبل نقله إلى العربية. كما حث على التنقيب عن المصطلح في التراث النقدي العربي الإسلامي، لتوقع العثور عليه؛ إما مستعملا بمعناه، أو قريبا منه، وذلك لإحيائه وشحنه بالمدلول المعرفي الجديد.

وفي الأخير يمكن القول، إن هذا الكتاب إضافة متميزة في ميدان دراسة النص الأدبي، ومحاولة للتأسيس والتنظير لقضايا كثيرة، تتصل به معرفيا، وهو محاولة جادة، طرح الباحث من خلالها تصوره الشامل لنظرية النص الأدبي، بتحليل عميق، ودقيق، موظفا ثقافته النقدية الغربية، وإلمامه الواسع، بأقوال وأفكار النقاد والمنظرين تارة، ومقارنا ذلك بما يقابلها في التراث النقدي العربي والإسلامي الذي تشبع به تارة أخرى، والكتاب يمثل بداية حقيقية، للدراسات الجادة في مجال التنظير للنص الأدبي.

خاتمة

خاتمة

إن الإحاطة بموضوع إشكالية التلقي في الخطاب النقدي المغاربي، ليست بالأمر الهين، ومع ذلك فإننا تمكنا من حصر بعض المشكلات التي صاحبت عملية الانفتاح على الثقافة الغربية، بفعل العولمة والمثاقفة، من خلال ترجمة المنجز النقدي الغربي، ومحاولة نقله إلى الثقافة العربية، وتجريب المناهج النقدية الغربية؛ السياقية والنسقية لمقاربة النص العربي بآلية إجرائية حداثية، مواكبة لحركة التطور العلمي السريع، وماصاحبها من ظهور لنظريات نقدية جديدة، ومناهج تتعامل مع النص كبنية مغلقة، دون مراعاة للظروف والسياقات التي رافقت لحظة إنتاجه، وتولي أهمية قصوى للقارئ باعتباره منتجا ثانيا للنص. وباعتبار ترجمة المصطلح إحدى وسائل المثاقفة النقدية، فقد نتج عنها فوضى مصطلحية كبرى، ومشكلات نقدية كثيرة أدخلت النقد العربي عموما في تيه حقيقي، وتخبط لا يخفى على أحد. كالغموض، والتعدد على مستوى المناهج، وغياب الرؤية النقدية الواعية، وتعدد المصطلح للمفهوم الواحد، أو تعدد المفاهيم للمصطلح الواحد، والانبهار بثقافة الآخر، وأخذها كمسلمات؛ دون مراعاة لأصولها الفلسفية، ومرجعياتها الفكرية، وفي ختام هذه الدراسة، يمكن أن نسجل النتائج والتوصيات التالية:

أولا: النتائج

– تلقف النقد المغاربي للمناهج الغربية السياقية والنصانية، محاولا تطبيق آلياتها الإجرائية لمقاربة النص العربي شعرا كان أم نثرا، ودون وعي بالخلفيات المعرفية، والمرجعيات الفلسفية لما أنتجته الحضارة الغربية؛ في ذلك فأدى به إلى التعثر، والاصطدام بمطبات كثيرة، ومشكلات عديدة؛ ولّدت فوضى مصطلحية، وغموضا في المفاهيم، وخلطا وتنوعا على مستوى المناهج والأفكار والرؤى.

– مصطلح" نقد النقد" في الغرب، يعني؛ أن النقد الثاني يكتب عن الأول، أو النقد الثالث يكتب حول الثاني وهكذا، ولكن ليس على سبيل التنقص والغمز، بل هو تجاوب واحتواء، وإيماء ومجانبة، على عكس "نقد النقد" العربي الذي يتم غالبا بإبداء المعارضة لموقف نقدي على نحو ما وقلما تجده يتسامى الى البحث في أصول المعرفة النقدية على نحو منهجي عميق.

– انفتاح النقد المغاربي على المناهج والنظريات الغربية، ضرورة لابد منها لتلاقح الأفكار وتبادل الخبرات ولكن نتجت عنه إشكالات عديدة؛ كإشكالية الأصالة والمعاصرة، وإشكالية الأنا والآخر، والمركز والهامش، إشكالية المنهج والمصطلح، وإشكالية الترجمة...الخ.

– مما نتج عن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية، تأثير النقد الغربي في الخطاب النقدي العربي، حيث تطورت آلياته الإجرائية وأدواته القرائية، غير أن هذه المثاقفة، ولّدت، على مستوى المصطلح إشكالية الغموض، والتعدد، والفوضى، وغياب المصطلح النقدي العربي الأصيل، بسبب قصور الترجمة واختلافها من ناقد لآخر ، أما على مستوى المناهج النقدية فظهرت، إشكالية التنظير، وغياب المنهج، وغموض في اللغة النقدية.

– مم توصل إليه البحث أن نقل المصطلح الأجنبي إلى الثقافة العربية، كان يتم دون مراعاة للدلالات التي اكتسبها في أرض النشأة والتشكل، ودون حساب–أيضا– لوضعه في البيئة التي يُصار توظيفه فيها.

– تميزت الترجمة في الخطاب النقدي المغاربي في البداية، بكونها كانت تطلع على الترجمات المنجزة في المشرق العربي، قبل أن تتحول إلى الترجمة عن الغرب مباشرة؛ خاصة بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس في فرنسا.

– مما استخلصه الباحث أن النقد المغاربي تأثر بالنقد المشرقي وسايره في محاولاته الأولى، حيث تجلت في اعتماده المناهج التقليدية أو السياقية في نقد الأدب وتحليله؛ كالاتجاه التقليدي، والاتجاه التأثري(الانطباعي)، والاتجاه الواقعي، والتاريخي، والنفسي، والاجتماعي...الخ، وكلها كانت توظف المؤثرات الخارجية التي تحيط بالنص الإبداعي، وظروف إنتاجه.

– استنتج الباحث أن اتصال النقاد المغاربة بالمشرق يعتبر أهم مؤثر في الاتجاه التقليدي المغاربي؛ ذلك أن النقد في المشرق كان منقسما إلى اتجاهين: اتجاه حديث يدعو إلى التجديد، يقوده طه حسين وميخائيل نعيمة، واتجاه تقليدي بزعامة الرافعي يدعو إلى الأصالة.

– من الأمور التي توصلت إليها الدراسة، انقسام النقاد العرب إزاء المناهج الغربية الوافدة؛ فمنهم من رفضهاجملة وتفصيلا، ومنهم من رأى فيها البديل الذي لا غنى عنه، وتعامل معها وكأنها مسلمات لا تقبل الجدل، وحقائق لا تقبل التغيير باعتبارها كانت نتاج حضارة متفوقة علميا وتكنولوجيا، ومن

النقاد من وقف موقف الوسط، وحاول الاستفادة من آلياتها الإجرائية، في تحليل النصوص الأدبية وتطوير النقد العربي، مع التمسك بالمنجز النقدي التراثي والإشادة به.

– إن الحديث عن المناهج النقدية في النقد العربي عموما، وفي النقد المغاربي على وجه الخصوص، أصبح الشغل الشاغل للنقاد العرب، سواء على مستوى التنظير، أو على مستوى التطبيق، بسبب الانفتاح على الثقافة الغربية، والانبهار بما أنتجته في مجال النقد الأدبي، ولأن هذا الانفتاح كان انفتاحا يخضع لأذواق النقاد وذاتيتهم، فقد نتج عنه ظهور أزمة حقيقية على مستوى المناهج، خصوصا مع ظهور البنيوية وما بعدها، وما كثرة المؤلفات العربية في مجال النقد التي تحاول شرح هاته المناهج وتمثلها في الأدب العربي بتطبيقها على النصوص الأدبية، في سباق محموم لتفاعل الأنا مع الآخر إلا خير دليل على ما نقول.

– مما لاحظه الباحث تنوع الترجمات العربية للمصطلحات الغربية تنوعا كبيرا؛ وذلك لكثرة المقابلات في اللغة العربية، وتعدد الاشتقاقات، وكذلك لاختلاف أذواق النقاد واختلاف مشاربهم الثقافية؛ فالنقد في المشرق يترجم عن الثقافة الأنجلوسكسونية، بينما يترجم النقاد المغاربيون عن الثقافة الفرنسية.

– التأكيد على أن المثاقفة النقدية مع الآخر، ضرورة عصرية لا بد منها؛ لمسايرة المنجز النقدي الغربي، والتفاعل الإيجابي، مع الثقافات المختلفة للشعوب، بما يخدم المعرفة ويطور العلوم.

– إن إعلاء التفكيك من مقولة الاختلاف والتعدد، في مقابل سيادة مقولات الحضور والتمركز والوحدة والدلالة المتعالية في المناهج السابقة عليه، جعل التفكيك منهجا تأويليا. ومن آثاره الأخرى أنه فك إسار المعنى عن التقيد والثبات؛ بقبوله التعدد والاختلاف، وفكرة التفكيك عند جاك دريدا تقوم على الهدم وإعادة البناء بطريقة مخالفة لما كان عليه الأمر، إذ الغاية منها تقويض مركزية العقل الغربي و الأوربي، بينما التفكيك في الثقافة العربية عزل قطع البناء عن بعضها البعض وعدم إيذائها وإرجاعها كما كانت، وبالتالي فهي تفكيكية تحليلية، لاعلاقة لها بفلسفة دريدا.

– بالنسبة للناقد "عبد الملك مرتاض"، قد بدأ مسيرته ناقدا سياقيا، ثم انتقل إلى المناهج النسقية، وبعدها إلى المناهج التاويلية؛ كالسيميائية، والتفكيكية، غير أنه كان يصبغ تلك المناهج برؤيته الخاصة التي يرتكز فيها على الخلفية التراثية، وبالتالي حاول تطويع هذه المناهج لتحليل النصوص العربية، ثم بدا له بعد طول الخبرة، ونضج التجربة، وشدة المراس، ونتيجة لعمق الرؤية عنده، أن

يمزج بين أكثر من آلية حداثية، لقراءة النص العربي، متجاوزا بذلك استعمال المنهج الواحد في القراءة، لينتهي به الأمر إلى ما يمكن أن يسمى اللامنهج، أو المنهج التكاملي وكذا التركيب المنهجي.

– أما على مستوى المصطلح، فإن عبد الملك مرتاض كان له حضورا قويا، حيث استعمل آليات وضع المصطلح في العربية، من اشتقاق، ونحت، وتعريب، إضافة إلى الترجمة، وكان في كل مرة ينتصر للتراث، ويستند في وضع المصطلحات على قواعد العربية المشهورة، وقد بلغ به الأمر أن وضع مصطلحات غريبة، بعيدة عن الذوق، ثقيلة على السمع، وذلك يترجم حرصه الشديد، وسعيه الحثيث للتخفيف من أزمة المصطلح، بعد الانفتاح على الثقافة الغربية واستقبال مناهجها النقدية، وما تولد عنه من فوضى مصطلحية كبيرة.

– حاول مرتاض أن يستفيد من خبرته الطويلة، وثقافته الواسعة؛ باطلاعه على المنجز النقدي الغربي، وهظم نظرياته النقدية المختلفة، ومناهجه الحداثية، فوظف المنهج الواحد في قراءة النصوص، كما حاول أن يكون ناقدا شموليا بالجمع بين أكثر من آلية منهجية في التحليل النصوص، وقد وُفّق إلى حد بعيد، ولكنه وقع في تشعبات عويصة يصعب تجاوزها، كما دعا النقاد إلى التحرر من التبعية لمناهج الغرب والخضوع القسري لها وكأنها مسلمات، وحث دوما على تجديد النقد العربي انطلاقا من موروثنا الحضاري الضخم.

– غربة النقد العربي عموما، والنقد المغاربي على وجه الخصوص، ووقوعه تحت هيمنة المنجز الغربي، الذي يصادم المقدس أحيانا وينسف ما توصل إليه النقد العربي، من منجزات مبهرة في مجال النقد، والمصطلح لا تقل شأنا عن المنجز الغربي، بل تنافسه وتتفوق عليه، في كثير من الأحيان.

ثانيا: التوصيات

– ضرورة الانتصار للتراث الأدبي، والنقدي العربي، والعودة إليه من أجل المقارنة بينه، وبين ثقافة الآخر، ومحاولة التنظير، والتأصيل في مجال المناهج، والنظريات، بما يخدم النقد العربي، والمغاربي، ويحافظ على خصوصيتنا، في مجال الإبداع، وإنتاج المعرفة.

– إعادة النظر في مسألة وضع المصطلح، وترجمته، والتخلص من الذاتية، بإسناد مهمة المصطلح للعمل المؤسساتي، والترجمة الجماعية، للقضاء على الفوضى، وتوحيد المطصلح.

– استدراك النقائص في مجال تطبيق المناهج الغربية، على النصوص العربية؛ الشعرية، والنثرية، والأخذ بعين الاعتبار مرجعياتها الفلسفية، التي تخالف خصوصية النص العربي في كثير من الأحايين.

– ضرورة إزالة الغموض الموجود على مستوى المناهج الغربية؛ بتبسيطها وإزالة الإبهام عنها.

– ترك الانبهار بثقافة الآخر ومحاولة سحبها وتطبيقها على المنتج العربي وكأنها مسلمات لا تقبل الطعن أو النقض مع أنها لا تعدو أن تكون مجرد إنتاج فكري قابل للأخذ والرد.

– عدم الانبهار بالثقافة الغربية، والاستسلام المطلق لما تنتجه في المجال الفكري والعلمي، تكون منطلقاته في غالب الأحيان نظريات فلسفية، لكبار الفلاسفة والمنظرين؛ كالفلسفة المادية، والفلسفة الوضعية.

– ضرورة بعث الثقة في النفس من خلال الاعتزاز بثقافتنا العربية الأصيلة ومنتجها التراثي الغني والرائد، وإنتاج المعرفة التي تخدم خصوصيتنا، وتتزعم المشهد الثقافي والعلمي كما كانت في السابق، وكسر قاعدة المركز والهامش، وجدلية الأنا والآخر، بعيدا عن التماحكات والمهاترات التي لا تزيدنا إلا تبعية وتخبطا وتخلفا.

الفهارس

فهرس سور وآيات القرآن الكريم

الآية	رقمها	السورة	الصفحة
وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُوحَظٍّ عَظِيمٍ	35	فصلت	10
إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ	15	النور	10
فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ	37	البقرة	10
وَفَصْلَ الْخِطَابِ	20	سورة ص	11
يَومَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ	53	الأعراف	176
ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا	82	الكهف	176
وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيث	6	يوسف	177
وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ	44	يوسف	177
مَرَجَ البَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ	19	الرحمن	177-204
الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ	01	الرحمن	177
وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا	31	البقرة	178
إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ	09	الإسراء	178
شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدًى لِّلنَّاسِ	185	البقرة	178
ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ	01	البقرة	178
إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ فِي كِتَابٍ مَّكْنُونٍ لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ	77	الواقعة	178
إن قرآن الفجر كان مشهودا	78	الإسراء	179
إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ	18	القيامة	179
وَلَا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِن قَبْلِ أَن يُقْضَى إِلَيْكَ وَحْيُهُ	114	طه	179
إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ	01	العلق	179
فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ	13	الرحمن	179
يَا أَيُّهَا الذين آمنُوا إِذَا قُمْتُمْ إلى الصلاة...تَشْكُرُونَ	106	المائدة	180
يَا أَيُّهَا المُدَّثِّرُ قُم فَأَنذِرْ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ...	1-4	المدثر	180
وَمِن دُونِهِمَا جَنَّتَانِ...مُدْهَآمَّتَانِ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ	62-66	الرحمن	182-204

وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى	34	البقرة	183
يسجدان	06	الرحمن	187
ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام	**27-26**	الرحمن	188
يخرج منهما اللؤلؤ والمرجان	22	الرحمن	188
يرسل عليكما شواظ من نار	35	الرحمن	188
جنتان ذواتا أفنان	48	الرحمن	192
فيهما عينان تجريان	50	الرحمن	**204-192**
فيهما من كل فاكهة زوجان	52	الرحمن	193
متكئين على فرش بطائنها من استبرق	54	الرحمن	193
كأنهن الياقوت والمرجان	58	الرحمن	193
ومن دونهما جنتان مدهامتان	**64-26**	الرحمن	193
فيهما فاكهة ونخل ورمان	68	الرحمن	193
فيهن خيرات حسان	70	الرحمن	194
حور مقصورات في الخيام	72	الرحمن	194
متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان	76	الرحمن	194
سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَ الثَّقَلاَنِ	31	الرحمن	195
يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنتَصِرَانِ	35	الرحمن	195
يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُم فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ	41	الرحمن	195
وَالْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ	10	الرحمن	196
الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ * خَلَقَ الْإِنسَانَ * عَلَّمَهُ الْبَيَانَ	**3-2-1**	الرحمن	207-199
نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُواْ حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ	223	البقرة	201
أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ	178	البقرة	202-201
تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلاَلِ والإِكْرَامِ	78	الرحمن	202
لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُم ولاَ جآنٌّ	**74-56**	الرحمن	203
وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ	27	الرحمن	204
تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ	78	الرحمن	204

الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ	05	الرحمن	204
فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الأَكْمَامِ	11	الرحمن	204
وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ	09	الرحمن	205
علم القرآن	02	الرحمن	205
ذواتا أفنان	48	الرحمن	205
الرحمن	02	الرحمن	205
مُدْهَآمَّتَانِ	64	الرحمن	205
الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ	5-6	الرحمن	205
والسَّمَاءَ رَفَعَهَا	7	الرحمن	207
والأَرْضَ وَضَعَهَا	10	الرحمن	207

فهرس الأحاديث النبوية

الحديث	رقم الصفحة
جنتان من فضة آنيتهما وما فيهما...	182

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية حفص

أولا: المصادر

1- مرتاض عبد الملك: السبع المعلقات-مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998

2 - نظام الخطاب القرآني-تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، د ط، 2001م

3 - نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010

4 - شعرية القص وسيمائية النص-تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"، دار البشائر للنشر والتوزيع، الجزائر دط، 2014م

5- البخاري محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، تح: مصطفى ديب البغا، دار بن كثير، اليمامة-بيروت، ط3، 1987، ج6، ص2710.

6- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط1، 1987م

7- الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، د ت، ج2

8- ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق، عبد الله علي الكبير وآخرون، مج6، مادة "لقا"، مكتبة المعارف، القاهرة، ط1، د.ت

9- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، باب "لقيه" مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م

عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968

10- **الرازي** محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : المختار من صحاح اللغة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، محمد عبد اللطيف السبكي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، د. ط، د.

- ثانيا: المراجع

11- أمين أحمد: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1963م

12- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ط4، 1983م

13- أحمد ابراهيم: التأويل والترجمة-مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009

14- الأحمر فيصل: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009

15- بوحوش رابح: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر، الجزائر، د ط، 2010م

16- بارة عبد الغاني: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر-مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2005م

17- بومنجل عبد الملك: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015م

18- بنكراد سعيد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015م

19- ابراهيم عبد الله: سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر-مدخل إلى المناج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996م

20- البطل محمد : فصول في الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2007

21- بكاي محمد : أرخبيلات ما بعد الحداثة، رهانات الذات الإنسانية-من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق، مكتبة مؤمن قريش، بيروت-لبنان، ط1، 2017م

22- بوخاتم مولاي علي: الدرس السيميائي المغاربي-دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2005

23 - مصطلحات النقد العربي السيماءوي-الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005

24- بكار يوسف: في النقد الأدبي-جدليات ومرجعيات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1

25- بعلي حفناوي: إستقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر-دراسة نقدية، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، د ط، 2016م

26- بناني أحمد بوجمعة: المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض، مقاربة منهجية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2007

27- البعلبكي روحي: المورد قاموس عربي أنجليزي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط7، 1995

28- الجرماني آراء عابد: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2012

29- الدغمومي محمد: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1999م

30- هويدي صالح: المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية-دمشق، ط1، 2015م

31- وغليسي يوسف: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض- بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د م، د ط، 2002م

32 - مناهج النقد الأدبي-مفاهيمها وأسسها- تاريخها وروادها-وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م

33 - النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، د ط، 2002م

34 - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م

35- بن زايد عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، الجزائر، د ط، 1990

36- زعموش عمار: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، -قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، د ط، 2000م/2001م

37- حمداوي جميل: نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، د م، ط1، 2015

38 - اتجاهات أسلوبية، دار الألوكة للنشر، الناظور-المغرب، ط1، 2015م

39 - المنهج التاريخي في نقد الأدب العربي، د د، المغرب الأقصى،ط1، 1917م

40 - نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، الناظور- المغرب، د ط، 2011م

41- حجازي سمير: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق، سورية-دمشق، ط1، 2004م

42 - مشكلات اللغة في نصوص دراسات النقد العربي المعاصر، طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م

43- الحفني عبد المنعم: موسوعة الفلسفة والفلاسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م

44- حجازي محمود فهمي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، د ط، 1993

45- سعيد يقطين: فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 2003م

46 - تحولات النقد الأدبي المعاصر بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، د ط، 2001م

47- لحمداني حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، آنفو-برانت للنشر والتوزيع، فاس، ط3، 2014

48- مرتاض عبد الملك: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983

49 - فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983

50 - عناصر التراث الشعبي في "اللاز"- دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

51 - في الأمثال الزراعية الجزائرية-دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبيا جزائريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1987

52 - فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ط2، 1988

53 - الميثولوجيا عند العرب-دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر-تونس، د ط، 1989

54 - القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990

55 - أ- ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1992

56 - ألف ليلة وليلة-تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993

57 - شعرية القصيدة قصيدة القراءة-تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية"، دار المنتخب العربي، بيروت، د ط، 1994

58 – تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995

59 – في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998

60 – نظرية القراءة–تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2003

61 – في نظرية النقد–متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2005م

62 – الألغاز الشعبية الجزائرية–تحليل لمجموعة من الألغاز الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007

63 – قضايا الشعريات، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009

64 – مائة قضية...وقضية–مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012

65– بن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2000م

66– بن مالك رشيد: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006

67– مطلوب أحمد: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989

68– المتوكل أحمد: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط، د. ط، 2001م

69– مروة حسين: دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د ط، 1965م

70– مونسي حبيب: نقد النقد– المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2003م

71– مصايف محمد: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م

72– الماشطة مجيد: أمجد كاظم الركابي، مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية، عمان–الأردن، ط1، 2016م

73- بن مالك سيدي محمد: السرد والمصطلح- عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015،

74- مخطاري عبد الله: المرجع الموضح في المنهج والمصطلح عند عبد الملك مرتاض، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022م

75- المسيري عبد الوهاب ، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق-سوريا، د ط، 2003م

76- موافي عثمان: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 2008م

77- المسدي عبد السلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، د ط، 1994م

78 - المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د ط، د ت

79 - الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م

80- مطلوب أحمد: بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، بغداد، د ط، 2006

81- النملة علي بن ابراهيم: إشكالية المصطلح في الفكر العربي-الاضطراب في النقد المعاصر للمفهومات، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت-لبنان، ط1، 2010م

82- السمري ابراهيم عبد العزيز: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2011م

83- سامي إسماعيل: جمالية التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002

84-عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، 2003م

85- عياشي منذر: اللسانيات والدلالة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م

86-عمارة ناصر: اللغة والتأويل-مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007

87- عياد شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1993م

88- عقاق قادة: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة- الجزائر، ط1، 2014م

89- عارف نصر محمد: الحضارة الثقافة المدنية دراسة لمسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، منشورات الفكر الإسلامي الولايات المتحدة 1984

90- فاضل جهاد: أسئلة النقد-حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د م، د ط، 1990-

91- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م

92- صليبا جميل: المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، 1978م

93- صديقي علي: إشكالية النقد العربي المعاصر-دراسة تحليلية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2016م

94- قصاب وليد: مناهج النقد الأدبي الحديث-رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009م

95- القاضي زبيدة: النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، جدارا للكتاب العالمي، د م، ط1، 2008م

96- قطب سيد: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003م

97- قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2001

98- قندوز فاطمة الزهراء: النقد الثقافي-أزمة تلقي المناهج النقدية المعاصرة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2020م

99- الرويلي ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002م

100- الرباعي ربي عبد القادر ، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي البلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006

101- شرشار عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2006م

102- الشويلي داود سليمان: إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر، د د، د م، د ط

103- الشايب أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م

104- تاوريريت بشير ، سامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر-دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار عرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، د ط، 2010م

105- التلاوي جمال نجيب: المثاقفة عبد الصبور واليوت -دراسة عبر حضارية، ترجمة ماهر مهدي، حنان الريس، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2005

106- ثامر فاضل: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م

107- خرماش محمد: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر،ج1، مطبعة أنفوبرانت، فاس،ط1، 2001م

108- خفاجي محمد عبد المنعم: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995م

109- خليل ابراهيم محمود: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-الأردن، ط4، 2011

110- الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية- نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط6، 2006م

- **ثالثا المراجع الأجنبية**

111- Kazimirski dictionnaire Arabe -Français T1 lutter avec un autre à qui se montrera plus ingénieux plus intelligent.

112- petit Larousse,illustrè1984,librairie Larousse,1980

رابعا: المراجع المترجمة

113- برونوين ماتن وفيليزيتاس رنجهام: معجم مصطلحات السميوطيقا، ترجمة: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008م

114- جايتريا سبيفاك، وكريستوفر نوريس: صور دريدا-ثلاث مقالات عن التفكيك، ترجمة: حسام نايل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م

115- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م

116- هولب روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت: عزالدين اسماعيل، النادي الثقافي جدة، ط1، 1994

117- ستيوارت سيم، بورين فان لوون: النظرية النقدية، ترجمة: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م

خامسا: الرسائل الجامعية

118- مقدم علي: تلقي المنهج السيميائي عند عبد الملك مرتاض- مقاربة وصفية، رسالة ماجستير، تخصص النقد المغاربي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2016/2015

119- نقماري يوسف: إشكالية تأصيل المنهج في النقد المغاربية المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الادبي، جامعة مستغانم،2011

120- بن عيسى هامل: واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، رسالة ماجستير، تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2006/2005

121- رقيق سعاد: الخطاب النقدي المغاربي المعاصر، رؤى وتحولات، (مخطوط دكتوراه)، جامعة جيلالي اليابس، تلمسان، 2015م/2016م

سادسا: المجلات والدوريات

122- بعلي حفناوي: إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، مصطلح النظرية والخطاب العربي، مجلة النص والناص، ع4-5، أفريل، جويلية، 2005م

123- بلقاسم محمد: "المناهج النقدية ومشارب المثاقفة في النقد المغربي المعاصر، قراءة في التعدد والاختلاف"، مجلة الآداب واللغات، عدد9، ديسمبر 2005

124- برادة محمد: مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة المصرية لقصور الثقافة بمصر، ع09، 1978م

125- مخطاري عبد الله: الترجمة المتخصصة للمصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، الجزائر، مج5، ع2، د ت

126- مرتاض عبد الملك: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، النص من حيث هو حقل للقراءة، مجلة علامات، جدة، مج2، ع5، سبتمبر، 1992

127- نمرة محمد: المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الشلف، الجزائر، مج5، ع9، مارس 2017

سابعا: مواقع الأنترنت

128- السنوي عمر: المنهج البنيوي، عوامل النشأة وأسباب التقوض، موقع البوابة:2017/10/22م (https://www.albawaba.com/ar/%D8%A3%D8%AF%D8%A8- تاريخ الدخول: 2020/10/19.

129- **خرماش محمد:** أبعاد المثاقفة في النقد الأدبي العربي المعاصر، منتدى: **مناهج النقد الأدبي المعاصر**، 2008/07/09، https://manahijnaqdia.yoo7.com/t8-topic، تاريخ الدخول:2020/05/01.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الرقم	العنوان	الصفحة
01	مقدمة	أ،ب،ج،د،هـ،و.
02	فصل التمهيدي	7
03	مدخل مفاهيمي بخصوص إشكالية التلقي في الخطاب النقدي المغاربي	7
04	المبحث الأول: مفاهيم نقدية عامة	7
05	المطلب الأول: مفهوم الإشكالية	7
06	الفرع الأول: عند الغرب	7
07	الفرع الثاني: عند العرب	8
08	المطلب الثاني: مفهوم التلقي	9
09	الفرع الأول: التلقي لغة	9
10	الفرع الثاني : التلقي في اصطلاحا	10
12	الفرع الثالث : التلقي في الفكر الفلسفي	11
13	المطلب الثالث: مفهوم الخطاب	11
14	الفرع الأول: تعريف الخطاب لغة	11
15	الفرع الثاني: الخطاب اصطلاحا	12
16	الفرع الثالث: مفهوم الخطاب النقدي	12
17	أولا: الخطاب عند العرب	12
18	ثانيا: الخطاب عند الغرب	13
19	الفرع الرابع: تعريف النقد	13
21	الفرع الخامس: تعريف نقد النقد	16
22	المبحث الثاني: المثاقفة وإشكالاتها	19
23	المطلب الأول: مفهوم المثاقفة	19
24	الفرع الأول: المثاقفة في الفكر العربي	20
25	الفرع الثاني: المثاقفة في الفكر الغربي	21

26	المطلب الثاني: إشكالات المثاقفة	22
27	الفرع الأول: المثاقفة وإشكالية المصطلح	23
28	أولا: إشكالية الفوضى المصطلحية	23
29	ثانيا: الأصالة والمعاصرة	24
30	1- الأصالة	24
31	2- المعاصرة	25
32	الفرع الثاني: المثاقفة وإشكاليات المنهج	26
33	أولا: إشكالية غياب المنهج	27
34	ثانيا: إشكالية استخدام المنهج	28
35	1 - غربة المناهج	28
36	2- الدوغماتية في التطبيق	29
37	الفرع الثالث: المثاقفة والترجمة	29
38	أولا: الترجمة في الخطاب النقدي المغاربي	30
39	1- انحصار دور الترجمة	31
40	2- تضارب الترجمة	31
41	3- غياب السياق	31
42	الفصل الأول: الخطاب النقدي المغاربي والمناهج الغربية	32
43	المبحث الأول: النقد المغاربي والمناهج السياقية	33
44	المطلب الأول: الاتجاه التقليدي	33
45	الفرع الأول: مؤثرات ظهور الاتجاه التقليدي	34
46	أولا: الثقافة المحلية	34
47	ثانيا: التراث	35
48	ثالثا: الحركة النقدية في المشرق	35
49	الفرع الثاني: سمات الاتجاه التقليدي	36
50	أولا: النقد اللغوي	36

51	ثانيا: الجزئية في النظر إلى الأسلوب	37
52	ثالثا: الخطابية في العرض والحكم	37
53	رابعا: الاهتمام بالوزن والقافية	38
54	خامسا: أسلوب الموازنة في النقد	39
55	سادسا: الاعتماد على التراث في الحكم	39
56	المطلب الثاني: الاتجاه التأثري (الانطباعي)	40
57	الفرع الأول: سمات الاتجاه التأثري	43
58	أولا: الوقوف ضد بعض الوسائل التقليدية	43
59	ثانيا: الدخوة إلى أدب جديد	44
60	ثالثا: المناداة بالحرية الفنية	45
61	رابعا: تقبل المذاهب العربية	46
62	المطلب الثالث: الاتجاه الواقعي	47
63	الفرع الأول: سمات الاتجاه الواقعي	49
64	المطلب الرابع: الاتجاه التاريخي	49
65	الفرع الأول: مفهوم المنهج التاريخي	49
66	الفرع الثاني: رواد المنهج التاريخي	51
67	أولا: عند الغرب	51
68	1- سانت بييف(1804-1869)	51
69	2- هيبوليت تين (1828-1893)	51
70	3- غوستاف لانسون(1857-1934)	52
71	ثانيا: في النقد العربي	53
72	1- أحمد ضيف (1880-1945)	53
73	2- محمد مندور (1907-1955)	53
74	الفرع الثالث: أسس المنهج التاريخي	54
75	المبحث الثاني: تلقي المناهج النصانية وترجمة المصطلح في النقد المغاربي	55

76	المطلب الأول: المنهج البنيوي	55
77	الفرع الأول: البنيوية بين المذهب الفكري والمنهج العلمي	55
78	الفرع الثاني: مصادر البنيوية وروافدها	58
79	الفرع الثالث: اتجاهات البنيوية	59
80	الفرع الرابع: تطبيقات البنيوية في النقد العربي والمغاربي	60
81	الفرع الخامس: ترجمة المصطلح	61
82	الفرع السادس: إشكالات تطبيق المنهج البنيوي في النقد المغاربي	62
83	المطلب الثاني: المنهج السيميائي	62
84	الفرع الأول: الأصول والنشأة	63
85	الفرع الثاني: اتجاهات السيميولوجيا	66
86	الفرع الثالث: تطبيقات المنهج السيميائي في النقد المغاربي	66
87	أولا: خطاب التأسيس والتأصيل والتعريف	67
88	ثانيا: خطاب الترجمة والتعريب	69
89	ثالثا: خطاب الممارسة التطبيقية المغاربية	70
90	1- سيميائية الحكاية الشعبية	70
91	2- سيميائية القصة القصيرة	71
92	3- سيميائية الخطتب الروائي	71
93	الفرع الرابع: إشكاليات تلقي المنهج السيميائي في النقد المغاربي	71
94	أولا: على مستوى التنظير	72
95	ثانيا: على مستوى التطبيق	72
96	المطلب الثالث: المنهج الأسلوبي	73
97	الفرع الأول: الأصل والنشأة والموضوع	73
98	أولا: الأصل والنشأة	73
99	ثانيا: موضوع الأسلوبية	74
100	الفرع الثاني: تلقي وتطبيق المنهج الأسلوبي في النقد المغاربي	77

101	المطلب الرابع: المنهج التفكيكي	79
102	الفرع الأول: التفكيكية منهج نقدي أم آلية للهدم؟	79
103	الفرع الثاني: إستقبال التفكيك في الخطاب العربي	82
104	الفرع الثالث: تطبيقات التفكيكية في النقد المغاربي	83
105	المطلب الخامس: جمالية الاستقبال	85
106	الفرع الأول: الخلفيات الفلسفية لجمالية التلقي	85
107	الفرع الثاني: مبادئ نظرية التلقي	87
108	الفرع الثالث: جماليات الاستقبال في النقد المغاربي	88
109	الفصل الثاني: المناهج الحداثية في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية	91
110	المبحث الأول: الخلفيات النظرية والنقدية لدى عبد الملك مرتاض	91
111	المطلب الأول: الخلفية العربية الإسلامية	92
112	الفرع الأول: القرآن الكريم	92
113	الفرع الثاني: خلفية النقد العربي القديم	94
114	أولا: موقفه من التراث النقدي العربي	97
115	المطلب الثاني: خلفية النقد الغربي (الخلفية الحداثية)	100
116	المطلب الثالث: موقفه من التقليد والدعوة إلى نقد عربي جديد	105
117	المبحث الثاني: المناهج النقدية السياقية والنسقية في أعمال عبد الملك مرتاض	110
118	المطلب الأول: المناهج النقدية السياقية في أعمال عبد الملك مرتاض	111
119	الفرع الأول: المنهج الإنطباعي	111
120	الفرع الثاني: المنهج التاريخي	114
121	الفرع الثالث: المنهج الاجتماعي عند مرتاض	119
122	المطلب الثاني: المناهج النقدية النسقية في أعمال عبد الملك مرتاض	124
123	الفرع الأول: المنهج البنيوي والأسلوبي	124
124	أولا: موقف عبد الملك مرتاض من المناهج النقدية النسقية	124
125	ثانيا: أسباب تبني عبد الملك مرتاض للمناهج النسقية	125

126	ثالثا: ملامح المنهج البنيوي والأسلوبي في أعمال مرتاض	126
127	1- بدايات عبد الملك مرتاض مع المناهج النسقية	127
128	أ- مرحلة التأسيس والتجريب	128
129	الفرع الثاني: المنهج السيميائي والتفكيكي	134
130	أولا: مرحلة التخطي والتجاوز	134
131	ثانيا: ملامح المنهج السيميائي والتفكيكي في أعمال مرتاض	134
132	1- بداياته مع المنهج السيميائي التفكيكي	136
133	2- وضوح معالم المنهج السيميائي التفكيكي عند عبد الملك مرتاض	143
134	المبحث الثالث: عبد الملك مرتاض وإشكالية المصطلح	144
135	المطلب الأول: لغة الكتابة عند عبد الملك مرتاض	145
136	المطلب الثاني: إشكالية صياغة المصطلح عند عبد الملك مرتاض	147
137	الفرع الأول: الإشتقاق	148
138	الفرع الثاني: النحت	153
139	الفرع الثالث: الترجمة	155
140	الفرع الرابع: التعريب	159
141	الفرع الخامس: الإحياء	160
142	الفرع السادس: مصطلحات أخرى اقترحها مرتاض	161
143	الفرع السابع: مظاهر الأزمة المصطلحية في النقد العربي المعاصر	164
144	الفصل الثالث تطبيق المناهج النقدية الحداثية على النصوص قراءة في أربع مدونات لعبد الملك مرتاض	170
145	المبحث الأول: تطبيق المناهج الحداثية على القرآن الكريم	172
146	المطلب الأول: نظام الخطاب القرآني في تحليل سيميائي لسورة الرحمن	172
147	الفرع الأول: مستوى تأويل بعض المُشْكِل من نص سورة الرحمن	174
148	الفرع الثاني: مستوى الزّمن القرآني	183
149	الفرع الثالث: مستوى الحيز القرآني من خلال سورة الرحمن	191
150	الفرع الرابع: مستوى التشاكل والتباين في نصّ سورة الرّحمن	197

151	الفرع الخامس: مستوى نظام النسج في سورة الرحمن	201
152	الفرع السادس مستوى البنية الإيقاعية في سورة الرحمن	205
153	أولا: الإيقاع الخارجي	206
154	ثانيا: الإيقاع الداخلي	207
155	المبحث الثاني: تطبيق المناهج الحداثية على النصوص الشعرية القديمة	207
156	المطلب الأول: السبع المعلقات مقاربة سيميائية – أنثروبولوجية لنصوصها	207
157	الفرع الأول: إثنولوجية المعلقات	209
158	الفرع الثاني: بنية المطالع في المعلقات	210
159	الفرع الثالث: جمالية الحيز في المعلقات	211
160	الفرع الرابع: طقوس الماء في المعلقات	212
161	الفرع الخامس: نظام النسج اللغوي في المعلقات	213
162	الفرع السادس: الناصية والتناصية في المعلقات	216
161	الفرع السابع: جمالية الإيقاع في المعلقات	218
163	الفرع الثامن: الصورة الأنثوية للمرأة في المعلقات	222
164	الفرع التاسع : مظاهر اعتقادية في المعلقات	227
165	الفرع العاشر:الصناعات، والحرف، والمرتفقات الحضارية في المعلقات	231
166	المبحث الثالث: تطبيق المناهج الحداثية على النصوص السردية	235
167	المطلب الأول: شعرية القص وسيمائية النص تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة"	235
168	الفرع الأول: شعرية اللغة وكثافتها في مجموعة الدخول إلى الجنة	237
169	الفرع الثاني: سيمائية الشخصية وحركتها في مجموعة: "تفاحة الدخول إلى الجنة	246
170	الفرع الثالث: تحليل البناء الحدثي وتدويره في مجموعة: "تفاحة الدخول إلى الجنة"	249
171	الفرع الرابع:"بناء الحيز وتدويره" في "تفاحة الدخول إلى الجنة"	251
172	الفرع الخامس: مسار الزمن وبتره في: "تفاحة الدخول إلى الجنة"	253
173	المبحث الرابع: التنظير للنص الأدبي عند عبد الملك مرتاض في كتابه "نظرية النص الأدبي"	256

174	الفرع الأول: تأصيل لماهية المفاهيم "نظرية- نص- أدب"	258
175	الفرع الثاني: ماهية الفن ووظيفته في النص الأدبي	259
176	الفرع الثالث: إشكالية العلاقة بين الكتابة والنص، والنص والعمل الأدبي	260
177	الفرع الرابع: النص والسيمائيات الأدبية، إشكالية اضطراب المصطلح	261
178	الفرع الخامس: نظرية التناص عند العرب	263
179	الفرع السادس: نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر	265
180	الفرع السابع: الحيز الأدبي	266
181	الفرع الثامن: مكونات أخرى لنظرية النص الأدبي	267
182	أولا-التمدلل	268
183	ثانيا-النتاجية	269
184	ثالثا-المرجع والمرجعية	269
185	الخاتمة	271
186	فهرس سور وآيات القرآن الكريم	278
187	قائمة المصادر والمراجع	281
188	فهرس الموضوعات	291
189	الملخص	298
190	السيرة الذاتية للناقد عبد الملك مرتاض	300

الملخص

تتناول هذه الدراسة إشكالية التلقي في الخطاب النقدي المغاربي، بعد انفتاحه على الثقافة الغربية، واستقبال نظرياتها النقدية المختلفة؛ وكذا المناهج السياقية والنسقية، وما صاحب ذلك التفاعل الإيجابي من محاولة تطبيق هذه المناهج على النصوص العربية، وترجمة مصطلحاتها النقدية، سعيا لتطوير النقد العربي عامة، والمغاربي على وجه الخصوص في إطار تواصل وتلاقح الثقافات، وحوار الحضارات، وما نتج عنها من إخفاقات واختلالات ومشكلات؛ كالغموض وغياب الرؤية على مستوى المنهج النقدي، والفوضى والتعدد والاختلاف على مستوى المصطلح، إضافة إلى بروز إشكاليات أخرى؛ كالتراث والحداثة، والأصالة والمعاصرة، وإشكالية المثاقفة، وإشكالية الترجمة. وفي خضم ذلك تأتي المحاولات من طرف بعض النقاد المغاربيين كعبد الملك مرتاض الذي تشبع بالثقافة العربية الأصيلة، واستطاع بنظرته الثاقبة، وفكره الموسوعي، وتجربته الطويلة، توظيف المناهج الغربية الحداثية، في قراءة النص العربي التراثي والحديث نثرا كان أم شعرا، من خلال التركيب بين هاته المناهج لاستيعاب مستويات القراءة في النص الواحد. وانفتح في كتاباته على هذه المناهج لبلورة رؤية نقدية عربية خالصة، تجمع بين التراث والحداثة، وتحافظ على الخصوصية العربية، وتتعامل مع المناهج الوافدة بوعي وتبصر، لما لها من خلفيات فكرية، ومرجعيات فلسفية، قد تقلل من أهمية التراث النقدي العربي، وقد تصادم أو تهدم المقدس.

الكلمات المفتاحية

إشكالية التلقي– الخطاب النقدي المغاربي– المثاقفة– المناهج السياقية– المناهج النسقية– التراث والحداثة– الأصالة والمعاصرة.

Abstract:

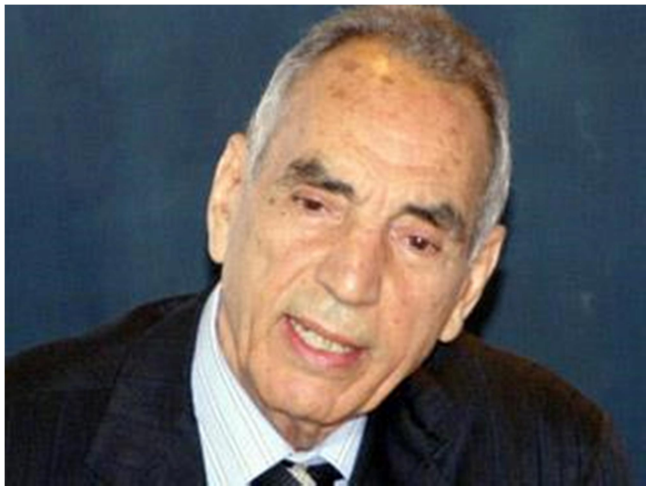
This study addresses the problematic of reception in the Maghreb critical discourse after being opened on the Western culture and the reception of its various critical theories including the contextual and consistent methods, the interaction of the attempt of applying these methods on Arab texts, translating its critical terminologies, as well as its results like failures, discrepancies and

problems like ambiguity, the lack of critical method perspective, chaos, multiplication, difference in terminology, besides the emergence of other problems like heritage, modernity, originality, contemporariness, acculturation and translation. Some Maghreb critics, like Abd Elmalek Mortadh, who had an original Arab culture, a good perspective, an encyclopaedic intellectuality and a long experience. He could use the modern Western methods in reading the Arab patrimonial and modern text be it prose or poetry through combining all these methods for comprehending reading levels in one text. In his writings, He was opened to these methods for the sake of benefiting from them, creating a pure Arab critical perspective gathering between heritage and modernity and preserving the Arab specificity as well as being aware in dealing with the new methods and their ideological backgrounds and philosophical references attacking patrimonial and sacred principles.

Key words: the problem of reception, Maghreb critical discourse, acculturation, contextual methods, consistent methods, heritage and modernity, originality and contemporariness.

نوقشت يوم الأربعاء: 2023/01/18 بقاعة المحاضرات بمجمع المخابر– جامعة يحيى فارس المدية.

السيرة الذاتية للناقد عبد الملك مرتاض



عبد الملك مرتاض– بن عبدالقادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب هو أستاذ جامعي وأديب جزائري حاصل على الدكتوراه في الأدب، من جامعة السوربون الفرنسية الشهيرة.

وُلد عبدالملك مرتاض في العاشر من يناير 1935 بمجيعة وأصل نطقها فيما يبدو لنا «نجيعة»، حيث إن العوام في تلك الناحية يقلبون النّون ميماً، فكأن هذه القبيلة نجعت من أرض بعيدة إلى حيث استقرّت بها النّوى هناك)، بلدة من عرش مسيردة العليا، ولاية تلمسان، الجزائر: من أم وأب جزائريين، مسلمين، سنيين.

التعليم

حفظ القرآن العظيم وتعلّم مبادئ الفقه والنحو في كُتّاب والده الشيخ عبدالقادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب، بقرية الخماس التي تبعد عن الحدود المغربية الشرقية زهاء ثمانية عشر كيلومتراً.

التحق في أكتوبر من عام 1954 بمعهد ابن باديس بقسنطينة، ولاندلاع الثورة الجزائرية أغلق المعهد وتفرّق طلاّبه شذر مذر في شهر فبراير من عام 1955، فغادر هذا المعهد فيمن غادروه إلى الأبد.

التحق بجامعة القرويين بفاس (المغرب) في شهر أكتوبر من عام 1955 وقطن بالمدرسة البوعنانية التي أصيب فيها بمرض السل، فنُقل إلى مستشفى مدينة فاس (دار الدّبيبغ) وظل يعالج قريباً من عام كامل.

وبعدها بخمس سنوات التحق بكلية الآداب جامعة الرباط المغرب 1960.

وفي عام 1960 تسجّل في كلية الحقوق والعلوم السياسية، ومعهد العلوم الاجتماعية بجامعة الرباط.
وفي عام 1961 التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط، وكان عضواً للمنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني (1956-1962)

شيوخه وأساتذته

أولهم والده الفقيه الشيخ الحاج عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب الذي حفّظه القرآن وعلمه مبادئ العربية (دارس معه الآجرمية) والفقه المالكي من خلال متن ابن عاشر ومن شيوخه أيضا:

*الأستاذ الأديب الكاتب الشاعر أحمد بن ذياب من الجزائر من معهد ابن باديس بقسنطينة

*الدكتور نجيب محمد البهبيتي من مصر جامعة الرباط

* الأستاذ العلامة محمد الفاسي من المغرب جامعة الرباط

*الدكتور جعفر الكتاني من المغرب جامعة الرباط

*الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح من الجزائر جامعة الرباط

*الدكتور إحسان النص من سوريا جامعة الجزائر

*الأستاذ أندري ميكائيل الكوليج دوفرانس باريس

الشهادات العلمية

-نال عام 1960 شهادة البكالوريا القسم الثاني من الشهادة الثانوية تطوان تقدم إليها مرشحا حرا

- تخرج في يونيو سنة 1963 في كلية الآداب بجامعة الرباط، وكان الأول في شهادة الأدب ليسانس

- تخرج في يونيو سنة 1963 أيضا في المدرسة العليا للأساتذة بالرباط

- نال درجة الدكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر في السابع من مارس 1970

- نال سنة 1983 درجة دكتوراه الدولة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة السوربون بإشراف الدكتور أندري ميكائيل.

المناصب والوظائف التي تقلدها

انتُخب سنة 1975 رئيسا لفرع اتحاد الكتّاب الجزائريين لولايات الغرب الجزائريّ لدى استحداث هذه الهيئة لأول مرة.

انتُخب سنة 1981 عضواً في الهيئة المديرة لاتحاد الكتّاب الجزائريين وفاز بأغلبيّة أصوات الكتّاب في مؤتمرهم العام.

عيّن مديراً للثقافة والإعلام لولاية وهران، لدى استحداث هذه المديرية لأول مرة، (1983-1986)، وظل محتفظاً أثناء ذلك بمنصب الأستاذية في جامعة وهران.

– رأس تحرير مجلة الحداثة التي كان يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران.

– عيّنه ونصّبه، شخصياً، رئيس الجمهورية عضواً في المجلس الإسلامي الأعلى، رئاسة الجمهورية، الجزائر، وهو منصب دستوري (1998يناير).

– عيّنه ونصّبه، شخصياً، رئيس الجمهورية في منصب رئيس المجلس الأعلى للغة العربية، رئاسة الجمهوريّة، الجزائر، وهي وظيفة تساوي درجة وزير 2001 (يونيو).

–1999عيّن عضواً في المجمع الثقافي العربي ببيروت.

–نال عدة شهادات تقديرية وفخرية كما كرَّمته هيئات علمية وثقافية جملة من المرات

– سُجل اسمه في موسوعة لاروس بباريس مصنفاً في النقَّاد، كما سُجِل في موسوعات عربية وأجنبية أخرى في سورية والجزائر وألمانيا.

– قُدِّمت وتُقدَّم حول كتاباته النقدية والإبداعية، ومنهجه في النقد والتحليل رسائل جامعية ماجستير ودكتوراة

مساهماته

– أسس مجلة «دراسات جزائريّة»، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران 1998

– أسس مجلة «اللغة العربية» بالمجلس الأعلى للغة العربية، وكان يرأس تحريرها، حين كان رئيساً لهذه المؤسسة التابعة لرئاسة الجمهورية (1998–2001)

من مؤلفاته:

عبد الملك مرتاض من أكثر الجزائريين المعاصرين تأليفا إن لم يكن أكثرهم بالفعل، فكتبه تتجاوز أربعة وخمسين كتابا، فضلا عن البحوث والمقالات المنشورة في الدوريات والصف السيارة، ومن مؤلفاته نذكر منها :

– نهضة الأدب المعاصر في الجزائر ط1 1971 م– ط2 المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1980.

– الألغاز الشعبية الجزائرية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر(1981م)، ط2 2007.

– الخنازير (رواية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 م– ط2 2011 .

– الأمثال الشعبية الجزائرية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (1982 م)، ط2 2007.

– الجدل الثقافي بين المشرق والمغرب، دار الحداثة بيروت 1982

– رحلة نحو المستحيل (دراسة) مؤسسة الانتشار العربي بيروت، 2007

– الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور دار هومة الجزائر، 2000، ط2 2001.

– ثلاثية الجزائر (رواية في ثلاثة أجزاء)، الملحمة– الطوفان– الخلاص دار هومة الجزائر 2010،

2010، 2011.

– هشيم الزمن (قصص) المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1988.

– دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954–1962، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ط2 وزارة المجاهدين 2001.

– أدب المقاومة الوطنية في الجزائر1830–1962 المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2002.

– عناصر التراث الشعبي في رواية "اللاز" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

– مرايا متشظية (رواية) دار هومة الجزائر 2000، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2001.

– وادي الظلام (رواية) دار هومة الجزائر 2005، دار الغرب، وهران، 2005 ط3 2009 .

– نظرية القراءة، دار الغرب – وهران 2003

– فن المقامات في الأدب العربي ط1 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1980 .

– في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998

– في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، ودار هومة، الجزائر، 2002.

– قضايا الشعريات، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2008.

– المعلقات السبع دراسة سيمائية أنثروبولجية، اتحاد الأدباء العرب، دمشق، 1999.

– نظرية البلاغة متابعة لجماليات الأسلبة العربية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، 2013.

– في نظريّة النصّ الأدبيّ، دار هومة، الجزائر، 2007.

– شعرية القصيدة – قصيدة القراءة–تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية دار المنتخب العربي، بيروت، 1994

– بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية دار الحداثة، بيروت، 1986.

– العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

– تحليل الخطاب السردي، قراءة سيمائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

– ألف ياء تحليل سيمائيّ لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

– صوت الكهف (رواية) دار الحداثة، بيروت، 1986.

– الكتابة من موقع العدم،دار الرياض، الرياض، 1419هـ، دار الغرب– وهران، 2003 .

– الحفر في تجاعيد الذاكرة (سيرة ذاتية)، دار هومة، 2003، دار الغرب – وهران2004.

– ألف ليلة وليلة، دؤراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

–التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ [تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الجلبيّ]، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005.

– نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، 2001.

–الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للتوزيع، تونس، 1989.

– شعرية القص، وسيمائية النص، دار البصائر الجديدة، الجزائر، 2014.

– مائة قضية...وقضية، دار هومة، الجزائر، 2012.

هذه مجموعة فقط من مؤلفاته الكثيرة والتي يصعب حصرها، إضافة إلى مئات المقالات المنشورة في المجلات والدوريات المتخصصة، والمشاركة في الندوات والمؤتمرات العلمية وكذا الملتقيات الوطنية والعربية والدولية، والحصص التلفزيونية، كما عين حكما علميا لقراءة كثير من الدراسات والبحوث العلمية، وقراءة بحوث المجلات المحكمة مثل عالم الفكر الكويت، واختير حكما لثلاث سنوات في مسابقة أمير الشعراء التي تنظمها هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، هذا ويضاف لكل ما سبق مناقشته لكثير من الرسائل الجامعية في جامعات المشرق ومسيرته حافلة بالعطاء والإنتاج العلمي الغزير وهو من النقاد القلائل الذين تميزوا بالفكر الموسوعي والثقافة المتنوعة[1].

[1]– ينظر: سيف الإسلام بوفلاقة، عبد الملك مرتاض المفكر الناقد تأملات في أعماله، مرجع سبق ذكره، ص127–162.