الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي - بالشلف-

كلّية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماجستير بعنوان

قراءة واصفة في المشروع النقدي لعبد المالك مرتاض

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستيرفي الأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي العربي

إعداد الطالبة: مريم سواعدي

الدكتور المشرف: توزان عبد القادر

لجنة المناقشة:

د. عبد القادرشارف.....أستاذ محاضر (أ)..... رئيساً

د. عبد القادرتوزان.....أستاذ محاضر (أ)..... مشرفاً ومقرّراً

د. محمد عمور.....أستاذ محاضر (أ).....عضواً مناقشاً

د. عبد الهادي بلمهل.....أستاذ محاضر (أ).....عضواً مناقشاً

د. أحمد بن عجمية.....أستاذ محاضر (أ).....عضواً مناقشاً

الموسم الجامعي:

2014 -2015

كلمة شكر

– الحمد والشكر لله تعالى الذي منّ علينا بنعمة الإسلام على فضله وتوفيقه.

– كما أتقد بجزيل الشكر إلى:

– أخي و زميلي لطرش عبد القادر على مساندته طوال فترة البحث بنصائحه وتوجيهاته.

– أستاذي الفاضل زيوش مُحَمَّد له مني خالص الشكر والإحترام والتقدير.

– أساتذتي توزان عبد القادر، بلمهل عبد الهادي وبكير سعيد على توجيهاتهم ونصائحهم.

– وإلى كل من ساعدني.

الإهداء:

أهدي هذا العمل إلى:

– سندي، أملي و ربيع حياتي: أبي الغالي.

– القلب الذي لا يمل العطاء جوهرة قلبي ونور عيوني: أمي الحبيبة.

– روح أخي الغالي "أحمد" رحمه الله.

– إخوتي: فاطمة الزهراء، نصيرة، الجيلالي وعبد الرزاق.

إلى كل من أحب.

وإلى: غاليتي **الجزائر**.

مقدمة

تطورت المعارف الإنسانية في العصر الحديث ورقت فتغيرت تبعا لذلك الرؤى والمفاهيم. ولما كان النقد ضمن هذه الحلقة فإن التغيير مسه لا محالة. فبعد أن كان فطريا ساذجا يقوم على الاستحسان والاستهجان دون ذكر الأسباب أصبح بعد مسيرة طويلة نقدا معللا يستند إلى قواعد وأصول.

أخذ النقد بعدها يبحث عن سبل يحاول من خلالها تصحيح الأدب وتفسيره وفقا للمعطيات الجديدة (تعدد التيارات الفلسفية والفكرية). فكان أن نشأت طرائق ومذاهب اتخذت شكل مناهج نقدية منها: المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي والمنهج التأثري، التي جعلت النص مدارا لدراستها من خلال ملابساته الخارجية لتحديد مقاصده ودلالاته، اهتمت بمؤلفه وضعته تحت عدسة المجهر تدقق في تفاصيل حياته والظروف المحيطة به، تاريخية كانت أو اجتماعية أو نفسية، فكان أن حاصرته وخنقته متناسية النص، وكذا المناهج البينوية وما بعد البينويه التي ولجت النص تبحث في أعماقه لتقصي دلالاته. مناهج ألغت سلطة المؤلف وأنصفت النص تدرسه بالانطلاق منه والعودة إليه تهتم ببنيته الداخلية والمعاني المتولدة منه،كما أعلت من شأن القارئ باعتباره منتج للدلالات.

والنقد العربي لم يكن بمنأى عن هذا التغيير بفعل المثاقفة وانفتاحه على المناهج النقدية.فظهرت بوادرها وتجسدت معالمها عند المشارقة مع نهاية الربع الأول من القرن العشرين. حيث راح طه حسين يطبق بعض ملامح ثلاثية تين على نماذج من التراث العربي (المعري، المتنبي...).ليفتح مُحَمَّد مندور البوابة المنهجية بمؤلفه "النقد المنهجي عند العرب" وهكذا تتابع المشارقة ينهلون من هذه المناهج.

أما في الجزائر فتعتبر بداية الستينات منطلقها مع أقطاب النقد الجزائري: أبو القاسم سعد الله الذي فتح هذه البوابة من خلال مؤلفه "شاعر الجزائر مُحَمَّد العيد آل حليفة"، عبد الله الركيبي، مُحَمَّد مصايف،عبد المالك مرتاض...، هذا الأخير الذي أرست دراساته النقدية أسس النقد الجزائري وتمكن من أن يحرز لنفسه التقدم ويحجز مكانه في الساحة النقدية العربية.

ناقد ومبدع تمكن من استقطاب الأنظار بتناوله لعديد القضايا الثقافية والحضارية والإسلامية الكثيرة،ما جعله أكثر المعاصرين إنتاجا وأجودهم مادة بعشرات الكتب، ومئات الدراسات والمقالات الصحفية المنشورة محليا وعربيا، إضافة إلى عديد الروايات والقصص وسيرة ذاتية، مكنته من

بلورة منهج نقدي في تحليل الخطاب. وقد عرف مسار الناقد تحولا كبيرا كان له بالغ الأثر على النقد عامة والنقد الجزائري خاصة من خلال مؤلفه "فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954" وهو أطروحة دكتوراه ناقشها الناقد بجامعة السربون، أشرف على تأطيرها المستشرق الفرنسي أندري مكائيل (André Mickaël). بحيث احتك به ودعاه إلى الاحتكاك بأساتذة فرنسيين آخرين والإطلاع على نتاجهم وحضور المحاضرات في المعاهد والجامعات الفرنسية. فكان أن تطلع الناقد على أحدث المفاهيم والنظريات النقدية التي أحدثت ثورة حداثة عارمة في الخطاب النقدي الجزائري.

وعن دوافع اختيار الموضوع كانت بين الموضوعية والذاتية في الآن نفسه. أنّ كثيرا من النقاد ينظرون إلى النقد المغاربي ومن خلاله إلى الجزائري أنه جاف عقيم لا يرقى إلى المستوى، بمقابل نظيره عند المشارقة والغرب، إضافة إلى الرغبة في التعرف على التجربة النقدية لأحد صروح النقد الجزائري عبد المالك مرتاض، الذي ذاع صيته وشهد له الكثير بأنه ظاهرة في النقد الجزائري. وما زاد في ذلك تواضع الناقد العلمي يوم التقيته بجامعة وهران.

وقد حاولنا من خلال هذا البحث تسليط بعض الضياء على التجربة النقدية لهذا الصرح النقدي الجزائري بقراءة واصفة فيها.اختلفت عن سابقاتها في الطرح والتحليل. فمن الدراسات التي تناولت الموضوع "إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض" ليوسف وغليسي، "الدرس السميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومُحَمَّد مفتاح" لمولاى علي بوخاتم. و"التجربة النقدية عند عبد المالك مرتاض" لعلي خفيف، وكذا أطروحة المغربي فريد أمعضشو المعنونة بـ:"المصطلح النقدي وقضاياه في كتابات عبد المالك مرتاض النقدية".

وقصد الإلمام بموضوع البحث طرحنا الإشكالية التالية:

كيف تبلور هذا الوعي النقدي عند عبد المالك مرتاض؟ وما مدى تجسده في ممارساته النقدية؟ وهل وفق في ذلك؟

وكان لتتبع مسار الناقد ورصد تجربته أن اتخذنا من المنهج الوصفي التحليلي سبيلا لذلك.

وللإجابة على هاته الإشكاليات وضعنا خطة تضمنت مقدمة وثلاثة فصول كانت كالآتي: عنونا الفصل الأول بالنقد من منظور عبد المالك مرتاض. أدرجنا تحته ثلاثة مباحث تناولنا في الأول ماهية النقد التي أوجزها في سؤال بسيط "ما النقد؟"، والتي اعتبرها مستحيلة لدخول النقد في صلب

الاهتمامات الفكرية المستمرة، ليحدد إطار الإجابة عن سؤاله ففرعها إلى شقين الأول النقد النظري والثاني النقد التطبيقي.معتبرا الأول ذو طبيعة تأسيسية تأصيلية يبحث في جذور الفلسفيات والمعرفيات في حين أن الثاني تتكشف من خلاله هذه الأخيرة لتتخذ شكل المناهج. وعن هذين النقدين ينشأ نقد ثالث اعتبره الناقد ضروري لتصحيح مسار النقد وهو نقد النقد. لنختمه بالحديث عن قراءة القراءة هذا المصطلح الجديد الذي دخل قاموس اللغة النقدية الجديدة، ليكون الناقد أول من أنشأه في اللغة العربية. أما المبحث الثاني تناولنا فيه الكتابة والقراءة عند الناقد واللتان اعتبرهما كوجهي العملة الواحدة لا يمكن فصلهما، تقصينا الكتابة منذ عرفها الإنسان فحفظ بها ما ينسيه الزمان، عرجنا إلى موقف الفلاسفة منها قديما وحديثا، وصولا إلى علاقتها بمن حولها بداية بعلاقتها باللغة ثم النص فكاتبها (صاحبها) فعلاقتها بالقارئ. وكذلك فعلنا مع القراءة، وفي المبحث الثالث تناولنا إشكاليات النقد التي ماانفكت تلاحقه وتتجاذبه فيما بينها محاولة طمس هويته ليذوب فيها.فمن فنية النقد إلى إبداعيته إلى علمنته أي الأطرف سيطر وتمكن، موغلين في الزمن محاولين تقصي جذور الإشكاليات عند اليونان والإغريق وكذا قدماء العرب.

أما الفصل الثاني فتناولنا من خلاله المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة-بدءا بالسياقية التي تتقصى دلالات النص من خلال مؤلفه مسلطة الضوء على نشأته والظروف المحيطة به وصولا إلى النسقية التي أضحت تهتم بالنص تبحث عن دلالاته بالتعمق فيه، اعتبرته وحدة واحدة تحوي أسرارها بداخلها-بتسليط الضوء على نشأتها، التعريف بها، تحديد علاقتها بالأدب، أهم أعلامها، إجراءاتها انتهاء بتجريب هذه المناهج، فقد ولجها الناقد عبد المالك مرتاض انطباعيا بمؤلفيه "القصة في الأدب العربي القديم" و"نهضة الأدب العربي المعاصر"، لكن سرعان ما حاد عنه لانشغالاته الأكاديمية التي كان نتاجها "نهضة الأدب العربي المعاصر"، "فن المقامات في الأدب العربي"و"فنون النثر الأدبي في الجزائر". ليساير المعطيات الجديدة فيواكب المناهج النسقية التي اعتمد فيها التركيب بين المناهج إما بين البنيوية والأسلوبية كما في "الألغاز الشعبية الجزائرية"، "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" و"الأمثال الشعبية الجزائرية"، وإما بين السيميائية و التفكيكية كما ظهر من خلال مؤلفاته "ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد"، "شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية" و "تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية "زقاق المدق".

أما آخر فصل وهو الثالث كان قراءة وصفية في المنهج والأداة، ولما مسار الناقد حافلا وتجربته كبيرة، حصرنا دراستنا في ثلاثة من مؤلفاته. الأول:"في قراءة النص" تناول من خلاله الناقد نص شعري: قصيدة "قمر شيراز" لعبد الوهاب البياتي بالتحليل السيمائياتي مركزا على التشاكل والتباين وما يتصل بهما. والثاني:"النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" تناول فيه نص نثري من التراث العربي لأبي حيان التوحيدي بالتشريح حيث تعمق فيه متقصيا بنيتيه الافرادية والتركيبية، لينتقل إلى تعامل التوحيدي مع الزمان معتبرا أنه قد قلب ميزان منطق الأشياء لأنّه تعامل مع الزمان بمفهومه الأدبي أي أنه شخصه كما جرد الأسماء من خصائصها الاسمية ومنحها دلالات زمانية مستغنيا بذلك عن الزمان بمفهومه التقليدي (النحوي)، أما الحيز فقد توضحت صوره (الخطوط والأشكال والألوان) انتهاء إلى توظيفه للصوت بدراسة بنيته الإيقاعية حيث سيطر الإيقاع الخفيف على النص لتظهر الشعرية طاغية عليه. أما المؤلف الثالث:"في نظرية النقد" يدخل ضمن مجال نقد النقد، تناول من خلاله عديد المدارس النقدية المعاصرة بتسليط الضوء على نشأتها، تطورها، سطوعها إلى أفول نجمها، مبينا علاقاتها ببعضها. مشيرا أن النقد العربي القديم كان سباقا إلى اكتشاف عديد النظريات التي أضحت حديثة إلاّ أنّ غياب الطابع المنهجي حال دون استمرارها وتطوّرها، محاولا إيجاد مقاربة بين نقدنا العربي القديم وهذه المدارس النقدية، داعيا إلى الإكتفاء من محاكاة كل ما هو غربي والنهوض بنظرية نقدية عربية مؤسسة على تراثنا النقدي تنقد هذه النظريات بموضوعية.

لنختم فصولنا الثلاثة بخاتمة أوجزت ما ضمنه البحث. مدعمين بحثنا بملاحق قصد إثراءه. فتطرقنا إلى سيرة الناقد عبد المالك مرتاض الذاتية والعلمية، ولقاء موجز معه، إضافة إلى جدول لأهم المصطلحات التي وردت في البحث بالغتين العربية والفرنسية.

اعتمدنا في بحثنا على العديد من المصادر والمراجع التي تراوحت بين القديم والحديث، والمعاصر والمترجم والأجنبي، فمن كتب الناقد عبد المالك مرتاض نذكر: "في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها"، "شعرية القصيدة – قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، و"نظرية القراءة"، إضافة إلى كتابي: "الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض" و"النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" ليوسف وغليسي، و"الأسلوب والأسلوبية" لعبد السلام المسدي وكذا "المدخل إلى مناهج النقد المعاصر" لصلاح فضل.

وكما أن كل عمل يتطلب من الجهد والوقت والإرادة نصيبا، فإن عزيمتي كانت ما تنفك تعود أدراجها، لأجد نفسي أصارع عجزي بأن العلا لا يُبْلَغُ بالتمني. يضاف إلى ذلك قلة الدراسات التي تناولت الموضوع ما يعتبر إجحافا في حق الناقد وتجربته رغم غزارة نتاجه النقدي. وكذا صعوبة تصفح وقراءة وتوثيق الكتب المحملة إلكترونيا من شاشة الحاسوب.

وختاما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذين عبد القادر توزان وعبد الهادي بلمهل لتفهمهما لهاته العقبات وعلى رحابة صدريهما وتوجيهاتهما القيمة، وكذا رئيس المشروع مُحَمَّد زيوش وإلى اللجنة التي قبلت مناقشة هذه الرسالة.

المدخل

النقد قديم قِدم الإنسان عرفه منذ بدأ يميّز ويدرك ما حوله، عرف الجمال فتذوقه ومال إليه وأدرك القبح فنحى عنه وتجنبه.أما النقد الأدبي نشأ مع الأدب و ترعرع في أحضانه فأضحى ميدانه الذي منه يستقي مادته.

عرفه قدماء الإغريق واليونان، حيث ظهر في أولى صوره من خلال مجهودات الشعراء الذين عنوا بأناشيدهم وملاحمهم تنقيحا وتمحيصا لتبلغ الإجادة والإتقان، وما الإلياذة والأوديسة لهوميروس منتصف القرن (9ق.م) إلاّ دليل ذلك، فقد مرت بعديد التهذيبات والتحسينات قبل أن تستوي إلى شكلها النهائي. عمد بعدها الرواة إلى هذه الأشعار يدقّقون فيها، يهذّبون ألفاظها وعباراتها، يضيفون إليها بعض المقطوعات ويبدون فيها الملاحظات اعتمادا على حِسِّهِم وذوقهم الأدبي، وما فطنوا إليه من صور البلاغة والفصاحة فكانت بذلك الخطوة الأولى في طريق النقد الحقيقي. وبتدوين تلك الأشعار خلال القرن (6ق.م) كانت الخطوة الثانية للنقد.[1]

بتطور الشعر ورقيه أواخر القرن (6ق.م) ظهر الشعر التمثيلي الذي صاحبته مسابقات عُدَّتْ من صور النقد. حيث كان الشعراء الممثلون يتقدمون بأعمالهم فتختار منها ثلاثة لأدائها أمام الجمهور، فمنها ما يتقبلها ومنها ما يستهجنها، ليتم ترتيبها حسب الأفضلية من قبل لجنة التحكيم. وصولاً إلى القرن (5ق.م) تطور النقد ورقى مع أرستوفان من خلال الملهاة، إذ لم يعد مقتصرًا على الإصلاح والتهذيب، بل أضحى يهتم بمسائل الشعر يُثيرها ويُجيب عليها كمسألة القديم والجديد التي صورتها ملهاة "الضفادع".أخذ النقد بعدها في التطور تدريجيا وانتهى ناضجا مع أرسطو (الأب الروحي للنقد) بتأليفه لكتابي"الشعر"و"الخطابة"[2].

نترك قدماء اليونان لِنَعْرُجَ إلى العرب، الذين أيضا ارتبط النقد عندهم بالشعر منذ نشأته وكذا طفولته–التي غابت معالمها–وسار معه جنبا إلى جنب حتى وصل العرب بعد أن اكتمل نُضْجُهُ« وإذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا، فإن طفولة النقد غابت معها، وإذا كنا لا نعرف الشعر العربي إلاّ مُتقناً مُحكماً قُبيل الإسلام، فإنّنا لا نعرف النقد إلاّ في ذلك العصر»[3].

[1]– ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1962، ص: 09-10.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 10-11.

[3]– طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دط ، دت، ص:19.

أمّا قبله فقد كان لقساوة الصحراء وصعوبة العيش فيها، أن سعى العربي لتوفير متطلباته.كان في سعيه هذا كثير الترحال، يقطع المسافات الطوال في صحراء موحشة لا أنيس له سوى مطيته، يُرَوِحُ عن نفسه وعنها بالتغني« وهو في رحيله على مطيته و في جلبه الماء من الحوض، وفي تأبيره النخيل كان يغني ليروح عن نفسه، بعض الشيء عن ناقته اللاغبة ويحثها على المسير ويُغني لأنه كان يعتقد أنّ لهذه الأغاني قوة سحرية تعينه في عمله وتنجز له هذا العمل»[1]. فكانت هاته بدايات الشعر التي أول ما نشأ منها الرجز « ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذي يُساير نغمات سير الجمل وكان لهذا الرجز أثر سحري في نفس الشاعر و جَمَلِهِ إذ يجعلهما يسيران مسافة بعيدة دون أن يتعبا»[2].

تطور بعدها الرجز إلى قصائد وصلت العرب كاملة بعد أن استوفت نقائصها« ولاشك أنّه مرت به أدوار طويلة قبل أن يَستوي من إقواء وبساطة معانٍ وخطأ في التفاعيل ونحو ذلك، ثم زال ذلك كله على مر الزمان ونقد النقاد»[3]. وفي هذا السياق يورد الجاحظ (ت.255) « أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن أوّل من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امروء القيس بن حجر ومهلهل ابن ربيعة فإن استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمئتي عام»[4]، ويؤكد هذا الرأي ابن سلام الجمحي (ت.231) بقوله: «كان أوّل من قصّد القصائد و ذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة في قتل أخيه كليب وائل قتله بنو شيبان ... كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل و مهلهل خاله».[5]

يضاف إلى البيئة القاسية التي جعلت العرب تقول الشعر لغتها الشعرية، وما تَعُجُ به من أساليب البيان المختلفة وكثرة المترادفات التي تسهل وجود القافية وإطالة القصيدة.كذلك ساعدتهم طبيعة الشعر وما فطروا عليه من نفوس حساسة وخيال صاف ومشاعر رقيقة تُقْعِدُهُمْ الكلمة

[1]- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، ص: 15.

[2]- أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1952، ص: 415.

[3]- المرجع نفسه، ص: 416.

[4]- الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،ط2، ج1، 1965، ص: 74.

[5]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة السعودية، ط2، ج1، 1980، ص:39-41.

وتُقِيمُهُمْ، ومن ثم كان للشاعر عندهم مكانة ومنزلة رفيعة. فتنتقي القبيلة من شعراءها الشاعر المتفوق وتخلع عنه لقب شاعر القبيلة الذي يذود عن أعراضها ويحفظ تاريخها يقول ابن رشيق (ت.456) «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون بالأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنهم حماية لأعراضهم. وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبع فيهم أو فرس تنتج»[1].

ولما كان للشعر هاته المكانة من الطبيعي وجود النقاد بجوار الشعراء، يوجهونهم ويصححون أعمالهم ليبلغوا فيها الإجادة والكمال. فقد عرفت أسواق العرب حينذاك حركة نقدية واسعة فلم تكن خالصة للتجارة.كانت أيضا مقرا للمناقشات السياسية وكذا ملتقى الشعراء يتناشدون أشعارهم ويتناقدونها. « كان يُضرب للنابغة قُبَّةٌ من أَدَم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، وحدث ذات مرة أنشده الأعشى أبو بصير، ثم حسان بن ثابت، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد:

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأتَمّ الهدَاة بِهِ كَأَنَّه عَلَمٌ في رَأْسِه نارُ

فقال: والله لولا أنّ أبا بصير أنشدني آنفا لقلت أنّكِ أشعر الجن والإنس،فقام حسان فقال: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك، فقال النابغة: يا ابن أخي أنت لا تحسن أن تقول:

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الذي هو مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المنْتَأى عَنْكَ وَاسِعُ

خطاطيف حجن في جبال متينةٍ تمدُّ بها أيدٍ إليك نوازِعُ

فخنس حسان لقوله»[2]

كذلك لم تخل الحياة اليومية من عديد المواقف النقدية،كما حدث مع أم جندب حين تحاكم إليها كل من زوجها امرؤ القيس و علقمة في أيُّهما أشعر فقالت: «قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روِّي واحدة وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خَلِيلَيَّ مُرَّا بِي على أُمِّ جُنْدُبِ لِنَقْضِي حَاجَاتِ الفُؤادِ المعَذَبِ

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر، ط1،ج1، 2000، ص:79.

[2]–النابغة الذبياني: شرح وتقديم: عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص: 04.

وقال علقمة:

ذَهَبْتَ مِنَ الهجْرَانِ في غير مَذْهَبِ ولم يَكُ حَقًّا كُلُّ هذا التَّجَنُّبِ.

ثم أنشداها جميعا فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك، قال: وكيف ذاك؟ قالت: لأنك قلت:

فللسَّوْطِ أُلْهُوبٌ وللسَاقِ درَّةٌ وللزَجْرِ مِنْه وَقْعٌ أَهْوَجُ مُهْذِبِ.

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، وقال علقمة:

فَأَدْرَكَهُنَّ ثَانِياً مِنْ عِنَانِه يَمُرُّ كَمَرِّ الرَائِحِ المُتَحَلِّبِ.

فأدرك طريدته وهو ثان ن عنان فرسه، لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره»[1]

أما مجالات النقد كانت في أربعة مستويات: نقد المعاني، نقد العروض، نقد الصياغة، نقد الصورة الشعرية.

– نقد المعاني:

تُتناول فيه المعاني ومدى تَمَكُنِ الشاعر منها. نسوق على ذلك أبيات حسان بن ثابت التي أنشدها النابغة:[2]

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُ يَلْمَعْنَ بالضُحَى وأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنَ نَجْدَةِ دماَ

وَلَدْنَا بَنِي العَنْقَاءَ وَابَنِ مَحْرَقٍ فَأَكْرِمْ بِنَا خَالاً وَ أَكْرِمْ بِنَا ابنا

فقال له النابغة: « أنت شاعر لكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن وَلَدْتَ ولم تفخر بمن أَنْجَبَكَ»[3].

فحسان هنا يفخر بمحامد قومه وعليه استخدم المعاني التي تتناسب وهذا الغرض والموقف يستدعي منه المبالغة في الوصف باللجوء إلى ألفاظ و معان تخدم الغاية التي يقصد إليها، فكان عليه أن يقول الجفان بدل الجفنات والسيوف بدل الأسياف والبيض بدل الغر والإشراق بدل اللمعان

[1]– ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، ج1، 1985، ص: 218-219.

[2]– حسان بن ثابت الأنصاري: شرح: عبدأ على مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1994، ص: 219.

[3]– عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1929، ص: 382.

والجريان بدل القطر لأن هذه الألفاظ أضخم معناً وأوسع مفهوماً وكان عليه وفقاً لقيم بيئته ومُثُلِهَا العليا أن يفخر بآبائه وما كان لهم من سؤدد و مجد لا أن يقتصر فخره بمن ولد[1].

– نقد الصياغة:

يُتناول فيه جانب اللفظ ومدى تَمَكُنِ الشاعر من دلالات الألفاظ وسياق تركيبها. ومن ذلك ما يروى عن طرفة ابن العبد عندما سمع خاله المتلمس يقول:[2]

وَقَدْ أَتَنَاسَى اَلْهَمَ عِنْدَ اِحْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَيْعَرِيَةُ غَيْرَ مِكْدَّمِ.

فقال طرفة: "استنوق الجمل" لأن الصيعرية سمة للنوق، فضحك القوم وغضب خاله ثم قال:ويل لهذا الفتى من لسانه.

–نقد العروض:

نورد في هذا السياق ما رُوي عن النابغة الذبياني أنَّه:«كان يقوي في شعره، فعيب ذلك عليه وأسمعوه في غناءٍ:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أو مُغْتَدِ عَجْلانَ ذَا زَادٍ وغَيْرَ مُزوَّدِ.

زَعِمَ اَلْبَوَارِحُ بِأَنَّ رِحْلَتَنَا غَداً وبِذَلِكَ حَدَّثَنَا الغُدَافُ الأَسْوَدُ.

ففطن فلم يعد»[3].

– نقد الصورة الشعرية:

نورد في هذا السياق حكومة أم جندب عندما تحاكم إليها كل من امروء القيس وعلقمة في أيّهما أشعر، فاشترطت عليهما أن يقولا شعراً في نفس الغرض (وصف الفرس) على روي ووزن واحد، ثم أقامت موازنتها بينهما بناءً على ما استحسنته وما استهجنته من جماليات أو سلبيات من حيث الشكل و المعنى[4].

كذلك اتسم هذا النقد بجملة من المميزات:

[1] – مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي عند العرب، مكتبة للطباعة، القاهرة، دط، 1998، ص: 81.

[2] – طرفة بن العبد: شرحه وقدّم له: مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص: 05.

[3] – ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ص: 158.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 218–219.

– اعتماد الناقد الجاهلي على ذوقه الفطري وحِسّه اللغوي في إصدار أحكامه، فكانت فطرته وسليقته تمكنه من إدراك مواقع الخطأ« بل كانت مجرد لمحات ذوقية ونظرات شخصية تقوم على ما تلهمهم به طبائعهم الأدبية وسليقتهم العربية وأذواقهم الشاعرة وحِسّهم اللغوي الدقيق بلغتهم وإحاطتهم بأسرارها ووقوفهم على ما للألفاظ من دلالات وإيحاءات في شتى صورها»[1].

– عدم وجود معايير ومقاييس ثابتة يستند إليها الناقد الجاهلي في إصدار أحكامه،وكذا غياب العلل والأسباب التي تجعله يستحسن أو يستهجن « والذي ينظر في تلك الأقوال المأثورة في النقد الجاهلي يرى لأول وهلة أنها متسمة بالارتجال وأنّه ليس في أكثر تلك الأحكام ما ينبئ عن النظرة الفاحصة أو الدراسة الممعنة التي ينشأ عنها الرأي الذي يدعمه البرهان وتؤيده الحجة و يستعان عليه بالخبرة الواسعة والعقلية المستنيرة والتفكير المثقف»[2].

– وقوف الناقد على جزئيات من القصيدة لا القصيدة بأكملها، كجانب الألفاظ أو المعاني أو الوزن«فيتناول الناقد الجاهلي لفظة أو ألفاظاً فيصفها مثلا بالسلاسة أو الجزالة أو بالوضوح أو الغموض»[3].

– الإيجاز في الحكم فلا يتعدى كلمة واحدة أو عبارة قصيرة تكون كافية للاستحسان أو الاستهجان « كثيراً ما يغلف حكمه النقدي بعبارة موجزة يُفهم منها ما يُراد ولكن دون شرح أو تفصيل، وذلك يتضح من خلال نقد طرفة لشعر المتلمس السابق حين قال:"استنوق الجمل" فهذه عبارة موجزة تحمل حكما نقديا عيب به على شعر المتلمس إلى وصف الجمل بسمة الناقة»[4] .

– استناد الناقد إلى بيت أو بيتين من القصيدة، فيصدر حكمه دون تمحيص باقي الأبيات أو النظر إليها بالتحليل و التفسير، فيكون بذلك الشاعر أشعر الناس.

– اعتماد المفاضلة والموازنة بين الشعراء، فيكون الاستحسان استناداً إلى نقاط جمالية من حيث الشكل والمضمون، والاستهجان استنادا إلى نقائص وسلبيات تعلقت بالشكل و المعنى.كما أسلفنا الذكر في حكومة أم جندب.

---

[1]– مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص:51.

[2]– المرجع نفسه، ص: 52.

[3]– المرجع نفسه، ص: 53.

[4]– المرجع نفسه، ص: 54.

– تأثر الناقد بطبيعة حياته وعاداته العربية وما فرضته عليه بيئته، انطبع في أحكامه فمن عادة العرب الفخر بآبائهم وأجدادهم ومجدهم وسؤددهم، لا بأبنائهم كما فعل حسان بن ثابت.كذلك فإن "الصيعرية " سمة حمراء كانت توضع في عنق الناقة و هو تقليد يقوم به أهل اليمن في وسمهم للنوق بعلامة حمراء في العنق.[1]

ومجمل القول أنّ: « النقد في هذه المرحلة كان يستقي أحكامه من الصورة الجمالية. ويرتكز على صفاء النية،وسحر اللفظ،ودقة المعنى وكان النقاد يؤثرون شاعرا على الآخر بجمع من الجموع أو كلمة من الكلمات أحيانا، كما كانوا ميالين إلى الخطاب الشعري الذي يموج جزالة ويسيل فخر»[2].

بمجيء الإسلام تغيرت قيمة الأخلاق والأشياء في نظر العرب، فارتفعت قيمة بعضها وانخفضت قيمة الأخرى، وأصبحت مقومات الحياة في نظرهم غيرها بالأمس، وأخذت نار الشعر تخبو بدخول الشعراء الجاهليين الإسلام. فانقطعت صلتهم بالجاهلية وصار حماسهم للإسلام أشد وأقوى من حماسهم للشعر.كما أبهرهم القرآن بروعة أساليبه وبلاغته ففضلوه على الشعر.فهاهو ذا الوليد ابن المغيرة وهو أعلم أهل زمانه بالشعر وأنفذهم فيه يقول حين سمع القرآن الكريم يُتلى:« والله ما يشبه هذا الكلام شيئاً مما نقول، إنّ له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وإنّ أعلاه لمثر،وإنّ أسفله لمغدق، وإنّه ليعلو ولا يُعلى عليه وإنّه ليحطم ما دونه» [3].

لقد نزّه الله تعالى نبيه الكريم عن تعاطي الشعر في قوله تعالى: ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِين﴾[4].

والرسول ﷺ أفصح العرب، إلا أنه لم يقل الشعر، ونجده ﷺ يقف منه موقفين: فقد روي عنه ﷺ أنّه قال: «إنّما الشعر كلام مؤلف فما وافقه الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق فلا خير فيه » [5]. فهو في موقف يَذُمُه وينهى الناس عن تعاطيه في قوله ﷺ: « لأن يمتلئ جوف أحدكم

---

[1]– طرفة بن العبد: شرحه وقدّم له: مهدي مُحَمَّد عبد الناصر، ص: 05.

[2]– مُحَمَّد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره (دراسة وتطبيق)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 16.

[3]– ينظر: نظمي عبد البديع: في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية العربية، الإسكندرية، 1987، ص: 22.

[4]– سورة: يس، الآية: 69 .

[5]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص: 22 .

قيحاً حتى يليه خير من أن يمتلأ شعراً»[1]، و يشرح ابن رشيق هذا الحديث: « إنّما هو من غلب الشعر على قلبه، وملك نفسه حتى شغله عن دينه وإقامة فروضه ، ومنعه من ذكر الله تعالى وتلاوة القرآن»[2].

وفي موقف آخر نجده ﷺ يحب الشعر وينشده يقول ﷺ:« إن من الشعر لحكمة»[3].

ولما استشعر ﷺ تأثيره في نفوس الناس، راح يحثُ شعراء المسلمين بالرد على شعراء المشركين الذين تناولوه بالهجاء في الدفاع عن الدين، بقوله ﷺ: «هؤلاء النفر أشد على قريش من نضخ النبل».[4] وقوله ﷺ لحسان: « اهجهم –يعني قريش– فو لله لهجاك عليهم أشد من وقع السهام في غلس الظلام » [5].

ومجمل القول أن الرسول ﷺ لا يذم كل الشعر وإنما يذم الشعر الذي يجافي روح الإسلام، و يباعد بين الناس.أما الشعر المستحب لديه فهو الذي يدعو إلى الفضائل ومكارم الأخلاق، وعليه فميزان النقد الذي كان يحتكم إليه ﷺ هو مدى مطابقة الشعر للحق أو عدم مطابقته له.

وصولا إلى الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم فقد أورد صاحب العمدة أبياتا من الشعر نسبت إليهم «من ذلك قول أبي بكر الصديق رضي الله عنه.قالوا: اسمه عبد الله بن عثمان، ويقال عتيق لقب له في غزوة عبيدة بن الحارث، برواية عن إسحاق وغيره:

أم طيف سلمى الدمائث أرفت أوامر في العشيرة حادث؟؟

ترى من لؤي فرقة لا يصدها عن الكفر تذكير ولا بعث باعث.

ومن شعر عمر بن الخطاب رضي الله عنه:

هون عليك فإن الأمور بكف الإله مقاديرها.

فليس يأتيك منهيها ولا قاصر عنك مأمورها.

ومن شعر عثمان رضي الله عنه:

غنى النفس يغني النفس حتى يكفيها وإن عضها حتى يضر بها الفقر.

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص: 29 .

[2]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه ، ص: 05.

[4]– المصدر نفسه ، ص: 29 .

[5]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

وما عسرة فاصبر لها إن لقيتها بكائنة إلا سيتبعها يسـر.

ومن شعر علي وكان مجوراً، ما قاله يوم صفين يذكر همذان ونصرهم إياه:

ولما رأيت الخيل ترجم بالقنا نواصيها حمر النحور دوامي.

وأعرض تقع في السماء كأنه عجاجة دجن ملبس بقتام.

فحاضوا لظاها واستطاروا شرارها وكانوا لدى الهيجا كشرب مدام.

فلو كنت بوابا على باب جنة لقلت لهمذان: ادخلوا بسلام.

فهؤلاء الخلفاء الأربعة رضوان الله عليهم: ما منهم إلا من قال الشعر.»[1]

فقد كان الفاروق ﷺ أعلم أهل زمانه بالشعر، وأنفذهم فيه يعي مكانته عند العرب، يقول ﷺ: « الشِعر عِلْمُ قَوْمٍ لَمْ يَكُنْ لَهُمْ عِلْمٌ أَعْلَمُ مِنْهُ »[2]،كتب ﷺ إلى أبي موسى الأشعري يقول: « مُرْ مَنْ قِبلَكَ بتعلم الشعر فإنه يدل على معاني الأخلاق وصواب الرأي و معرفة الأنساب »[3]. كان ﷺ يشجع على تعلم الشعر الذي يوافق أسس وقيم الإسلام، شديد الحرص على توجيه الشعراء إلى الأصح والأصلح، لا يتوانى في تسليط أقسى العقوبات على من يتخطى حدود الدين، ويتعرض للناس في شعره. كما حدث مع الزبرقان والحطيئة فقد سجن هذا الأخير بعد أن أكد حسان بن ثابت هجائه[4].

فالشعر الصادق عنده الذي ينبع عن عاطفة صادقة، ويخدم الحق. أورد صاحب الأغاني عن ابن عباس قوله: « خرجت مع عمر في أول غزاةٍ غزاها. فقال لي ذات ليلة أَنْشِدْنِي لشاعر الشعراء.

قلت: ومَنْ هو يا أمير المؤمنين؟

قال: ابنُ أبي سُلْمَى.

قلت: وبما صار كذلك؟

قال:لأنه لا يتبع حوشي الكلام، ولا يعاظل في المنطق ولا يقول إلا ما يعرف، ولا يمتدح الرجل إلا بما يكون فيه. أليس هو القائل:

---

[1]- ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ص: 09-11.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 22.

[3]- المصدر نفسه، ص: 24.

[4]- ينظر: طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص: 36.

إِذَا بْتَدَرتْ قَيْسُ بنُ عَيْلاَن غَايَةً مِنَ المَجْدِ مَنْ يَسْبِقْ إِلَيْهَا يُسَوَّدِ.
سَبَقْتَ إِلَيْهَا كُلُّ طَلِقٍ مُبَرَزٍ سَبُوقٍ إِلَى الغَايَاتِ غَيْرِ مُخَلَدِ.

أَنْشِدْنِي له، فأنشدتُه حتى بَرَق الفجر فقال: حَسْبُكَ الآن، اقرأ القرآن قلت: ما أقرأ؟ قال: اقرأ الواقعة فقرأتها ونزل فأذَّن وصلَّى.»[1]

وعليه فإن ميزان النقد في عصر الإسلام مدى مطابقة الشعر للحق وخدمته لتعاليم الدين الحنيف.

وصولا إلى العصر الأموي نجد النقد ازدهر ونما في ثلاثة بيئات: (الحجاز، العراق، الشام) فقد عرفت الحجاز حينذاك ظاهرتين متناقضتين: كانت منارة الحركة الدينية يلج إليها الناس من أصقاع العالم لينهلوا من الكتاب والسنة، ويستنبطون الأحكام الشرعية، كما كانت زاخرة بشتى أنواع الترف والبذخ، صاحبها لون أدبي (شعري) تماشى وطبيعة الحياة وهو الغزل الماجن. الذي رفضته فئة المحافظين لما فيه من مفسدة للأخلاق، وانحراف إلى ما لا يرضى الله « في هذه البيئة نشأ أدب رقيق يتفق وروح العصر، فيه،دعابة وفيه وصف صريح للنساء، وفيه قصص لأحداث الشعراء مع النساء وفيه فُجْر أحيانا، وكان يحمل لواءه عمر بن أبي ربيعة أولاً والأحوص ونصيب ثانيا، كما كان هناك محافظون يسيرون على النمط القديم في المعاني لا يجددون إلا بمقدار ما يضطر إليه الزمان ككثير عزة فانه بطبيعة بداوته كان محافظا »[2].

وقد اشتهر في هذه البيئة نقاد غير شعراء كابن أبي عتيق «هو من أحفاد أبي بكر الصديق رضِّي الله عنه، وكان ذا بصر بالشعر وكلف بالغناء،والطرب مولعا بشعر بن أبي ربيعة »[3]. وكذلك السيدة سكينة «وأما السيدة سكينة بنت الحسين بن علي فكانت ذواقة للشعر وكانت كما يقول ابن خلكان:سيدة نساء عصرها ومن أجمل النساء وأظرفهن وأحسنهن أخلاقا »[4].

أما في العراق فقد كان للظروف السياسية والعصبية التي شهدها أن تأثرت الحياة الأدبية والنقدية بها «نجد الشعر العراقي يشابه في أكثر أحواله الشعر الجاهلي في موضوعه وفحولته وأسلوبه

[1]- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تح: إحسان عباس، إبراهيم السعّافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، مج10، 2008، ص: 227-228.

[2]- أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 461.

[3]- نظمي عبد البديع مُحَمَّد: في النقد الأدبي، ص: 42.

[4]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

حييت فيه العصبية القبيلة على أشدها وأعنفها، وكان أغلب موضوعاته يتصل بهذه العصبية من فخر وهجاء»[1].

فكما كانت عكاظ ملتقى الشعراء الجاهليين، كذلك كان مربد (وهو سوق للإبل)، مجمع الشعراء العراقيين يتناشدون أشعارهم ويتناقدونها، يلتقي فيه كل من الفرزدق وجرير يتفاخران ويتهاجيان،وهما على ذلك حتى ضج بهما والي البصرة فهدم منزليهما بالمربد.وكان الشعر حينذاك في مجموعتان كبيرتان: النقائض بين جرير والفرزدق، والثانية مجموعة الأراجيز الفخمة كأرجوزة العجاج وأرجوزة أبي النجم. كما كانت المفاضلة بين الشعراء السمة البارزة لهذا العصر (الفرزدق، جرير، الأخطل).[2]

وصولا إلى الشام شهد البلاط الأموي حركة أدبية ونقدية كبيرة، فقد شجع الخلفاء الشعراء وأجزلوا العطاء وفتحوا لهم القصور، فكان الشاعر الجيد الذي يتفنن في أساليب وصور المدح، وأضحى الشعر الذي يخدم السياسة الأموية، ويمجد خلفائها هو الأفضل فقد كان الأخطل شاعر البلاط الأموي في المدح ، وكثير عزة في الغزل، وإلى جانب أنهم كانوا خلفاء فقد كانوا أيضا نقاداً «ومن أشهر الخلفاء النقاد عبد الملك بن مروان إلى جانب أنه خليفة عظيم فإنه ذا ذوقٍ أدبي راقٍ يقصده الشعراء بمدحهم فيقومه تقويماً حسناً يدقق في معانيه و ينتقدها بذوقه الطريف »[3].

شهد العصر العباسي رقياً فكرياً وحضارياً واسعاً مسَّ جميع مناحي الحياة، إضافة إلى انفتاحه على الحضارات الأخرى. فتأثرت تبعاً لذلك الحياة الأدبية والنقدية « في هذه المرحلة نرى إمعاناً في الحضارة وإمعاناً في الترف ورأينا الشعر والأدب يتحولان إلى فن و صناعة بعد أن كانا يصدران عن طبع و سليقة حتى لا ترى الكثير من الكتاب والشعراء الموالي الذين عُدوا عرباً بالمربى ورأينا الثقافة تعظم وتتسع وتشمل فروع المعرفة كلها لا تقتصر على الثقافة الدينية والأدبية ورأينا الثقافات الأجنبية تتدفق على المملكة الإسلامية من فارسية وهندية ويونانية... فكان طبيعياً أن

[1]- أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 424.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 424-226.

[3]- المرجع نفسه، ص: 421.

يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة وأن يتأثر النقد الأدبي بهذه الثورة العلمية و الأدبية الواسعة »[1].

انكب العلماء في هذه المرحلة على جمع الشعر الجاهلي والإسلامي، وكذا مادة اللغة كما أطلعوا على الجهود النقدية لسابقيهم، وما فطنت إليه الحضارات الأخرى في ميدان البلاغة فأصبح ذوقهم راقياً، وبالتالي اخذ النقد منحنى جديد، كما عمدوا إلى النقد القديم غير المعلل فعللوه وبيّنوا أسباب الاستحسان والاستهجان فيه.[2]« وثم يأخذ مع أوائل العصر العباسي في الرقي والتعقيد بتعقيد حياتهم الاجتماعية والثقافية والفلسفية، إذا أخذ يناقشون مسائل البلاغة والبيان ويعرضون لجمال الأسلوب وجودته ورداءته »[3].

والمتتبع لمسار النقد في هذا العصر يجده سار اتجاهين:[4]

– الأول عمد من خلاله علماء اللغة والأدب أمثال: الخليل(ت.170)، الكسائي (ت.189)، الأصمعي (ت.216)، ابن الأعرابي (ت.340) وغيرهم إلى أشعار الجاهليين والإسلاميين، يتذوقونها ويُبدون الرأي فيها.

– أما الثاني اتجه أصحابه مع مرحلة التدوين والتأليف إلى تأليف الكتب التي تتناول النقد دون سواه. كانت باكورتها "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحي (ت.231) ضمّنه تصنيّف الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين تناول فيه جملة من القضايا التي شهدها عصره منها قضية الانتحال، فتح هذا المؤَلَف باب التأليف على مصرعيه، فألّف ابن قتيبة (ت.276) "الشعر والشعراء"، وابن المعتز (ت.296) مؤلّفه البديع، وقدامه بن جعفر (ت.388) مؤلّفيه: "نقد الشعر" و"نقد النثر"، ولما اشتدت الخصومة حول أبي تمام والبحتري ألّف الآمدي (ت.371)"الموازنة"وألف الصولي (ت.335) "أبي تمام"، وما إن خبت نار الخصومة بينهما حتى عاودت الاشتعال بمجيء المتنبي فألّف القاضي الجرجاني (ت.392) "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، وألّف الثعالبي (ت.429) "اليتيمة"، وأبي الفرج الأصفهاني (ت.356) "الأغاني"، وأبو هلال العسكري (ت.395)

[1]– أحمد أمين: النقد الأدبي ، ص: 435.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 436.

[3]– شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص: 30.

[4]– ينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 436-452.

"الصناعتين"، وعبد القاهر الجرجاني (ت.471) "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"، وألّف ابن رشيق القيرواني (ت.456) "العمدة"، وتوالت المؤلفات "العقد الفريد"، "زهر الآداب"...

وهكذا بعد أن تنشط النقد وانطلق واسعاً، عرف جموداً وركوداً خاصة بعد النكسة التي عاشها الجزء الثاني من هذا العصر والانغلاق الفكري و الأدبي، فلم يبقى لهم إلا اجترار تراثهم النقدي وظل النقد على هذه الحال إلى أن حدث الاحتكاك بين الشرق والغرب خلال عصر النهضة «وبعدها عرف النقد جهوداً إلى أن حدث الاحتكاك في العصور الحديثة بين الشرق والغرب فحيي النقد من جديد»[1].

وصولاً إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اصطبغ النقد الأدبي بصبغة علمية، حين ولجت عديد العلوم التجريبية والإنسانية ميدانه، كعلم الأحياء ،علم الاجتماع وكذا علم النفس، مطبقة مبادئها عليه. أدى هذا إلى ظهور عديد المناهج النقدية التي أضحت مرتكزا لدراسة النص الأدبي، تشرحه وتحلله بموضوعية، منها التي تعمد إلى النص تبحث في معطياته الخارجية وتستقي دلالاته من كاتبه، بتسليط الضوء على حياته وظروف نشأته كالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والنفسي، ومنها التي تتغلغل داخل النص تتقصى دلالاته وتكشف أسراره،تنطلق منه وتعود إليه كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيميائية.

[1]– أحمد أمين: النقد الأدبي ، ص: 454.

الفصل الأول

النقد من منظور عبد المالك مرتاض

الفصل الأول: النقد من منظور عبد المالك مرتاض

المبحث الأول: ماهية النقد

مما ألفناه عند النقاد سواء القدماء أو المحدثين أو حتى المعاصرين عربا كانوا أم غربيين، تعرضهم ولو بتعريف بسيط لمفهوم النقد، ولما كان مجال دراستنا نقدنا العربي، فإن جهابذة النقد وبخاصة القديم، أعطى كل واحد منهم مفهوما للنقد بحسب منطلقه و رؤياه، ولما كانت الأسماء العربية النقدية نجوماً تلألأت في سماء النقد العربي، فإن هاته النجوم على كثرتها وسطوع أضوائها حاولنا أن نأخذ بتعريفات بعضها للنقد.

أولا: مفهوم النقد:

1- المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

أ-لغة:

أول الأسماء التي ما إن يُتَناول النقد العربي حتى يذكر اسمه بجانب النقد هو: ابن سلام الجمحي الذي يعرف النقد بقوله: « والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجتها و زائفها»[1].

فالشعر عند ابن سلام صناعة كغيرها من الصناعات التي عرفتها العرب، برعت فيها وأتقنتها شأنه شأن الصيرفة فالصيرفي الحاذق يميز الدراهم من خلال معاينتها،كذلك حال الشعر يتطلب الحذق والمهارة، وقد استخدم ابن سلام لفظة النقد بمعناها اللغوي الذي يدل على تميز الجيد من الرديء من الدراهم .

جاء في لسان العرب لابن منظور (ت.711) في مادة "نقد": «النقد خلاف النسيئة، والنقد والتَّنْقَادُ: تميز الدراهم وإخراج الزيف منها،أنشد سيبويه:

تنفي يداها الحصى في كلِّ هَاجِرَة نفي الدنانير تنقاد الصياريف

[1]-ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 05.

وفي حديث أبي الدرداء أنه قال: إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك، معنى نقدتهم أي أعبتهم و اغتبتهم قابلوك»[1].

وفي الصحاح للجوهري (ت.292): «نَقَدتُه الدراهمَ نَقَدْتُ له الدراهم أي أعطيته فانتقدها أي قبضها، ونَقَدْتُ الدراهم وانْتَقَدْتُهَا إذا أخرجت منها الزيف، والدرهم نَقْدٌ أي وازن جيدٌ. و ناقدت فلاناً إذا ناقشته في الأمر»[2].

وفي أساس البلاغة للزمخشري (ت.538): «نَقده الثّمن، ونَقَدَه له فانتقده، ونَقد النَّقَادُ الدراهمَ: ميز جيّدها من رديئها، ونَقْدٌ جَيِّدٌ، ونُقُودٌ جِيَّادٌ»[3].

فجملة هذه التعريفات اشتركت في المعنى اللغوي للنقد وهو: تمييز الجيد من الرديء من الدراهم، كما ورد بمعنى أيضاً كشف العيوب و المناقشة و هما مفهومان معنويان.

أما معناه الاصطلاحي والفني اكتسبه مع قدامه ابن جعفر(ت.388) من خلال مؤلفه "نقد الشعر"، حيث نجده يقول صراحة بمعنى النقد: «لم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعهودة»[4].

وعليه فقد حدَّد قدامه المفهوم الاصطلاحي للنقد و هو تمييز جيد الشعر من رديئه.

ب–اصطلاحا:

يذهب أحمد أمين إلى أنّ النقد معناه: «استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها ثم قصرت على العيب لما كانت من مستلزمات فحص الصفات ونقد عيبها»[5].

ويعرفه ميخائيل نعيمة بقوله: و«القصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصالح والطالح، بين الجميل والقبيح بين الصحيح والفاسد»[6] .

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة: (نقد)، تح: عبد الله على الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعارف القاهرة، دط، دت، مج 6، ج 48، ص: 4517.

[2]– الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ج2، 1990 ص: 544.

[3]– الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مُحَمَّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2، 1998، ص: 29.

[4]– قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة القاهرة ط3، 1978، ص: 15.

[5]–أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 01.

[6]– ميخائيل نعيمة: الغربال، تقديم: عباس محمود العقاد، نوفل، مصر، ط1، 1923، ص: 15.

وعنه يقول عبد العزيز عتيق: «وإذا كان الأدب بطبيعته ينزع إلى الحرية المطلقة والتجديد واكتشاف آفاق جديدة يحلق فيها ويعبر عنها فإن النقد على العكس من ذلك، إنه محافظ مقيد، يقف عند حدود دراسة الأعمال الأدبية بقصد الكشف عما فيها مواطن من القوة والضعف والحسن والقبح، وإصدار الأحكام عنها»[1].

وعليه مهما تعددت تعريفات النقد سواء عند القدماء أو المعاصرين فإنها تصب في قالب واحد، وهو الكشف عن مواطن الجودة و القبح في الأثر الأدبي.

وعن مفهومه عند عبد المالك مرتاض، فإنه لم يعط تعريفا محدداً واضحاً شاملا لمفهوم النقد، بيد أننا نجده يطرح الأسئلة عن ماهيته التي اعتبرها شديدة التعقيد، بل وأكثر من ذلك هي مستحيلة،أسئلة تجعل القارئ يتخبط في دائرة من الأجوبة، محاولا استجماع ثقافته النقدية لإصابة الجواب. وهو بين هذا التعريف وذاك يعود إلى شغف وفضول معرفة إجابة الناقد ليجدها مختصرة، لا تتعدى الأسطر عميقة في مفهومها تختزل قرون المعرفة الإنسانية، يقول الناقد المالك مرتاض: «ما النقد؟هل يعقل أن يُتساءل عن إشكالية شديدة التعقيد، متناهية الإعتياص غامضة الماهية بسؤال صغير، مثل هذا الذي اتخذنا منه عنواناً فرعياً»[2].

فبساطة هذا السؤال لا تعني الإجابة عليه بتعريف موجز مختصر «وهل يمكن أن يُجاب عنه كما يُجاب عن أي سؤال بسيط بتعريف بسيط؟ وهل يمكن أن يُثار مثل هذا السؤال عن مثل هذا المفهوم وبهذه البساطة؟ لا ولا يعقل. ذلك بأن النقد، بمفهومه المعرفي المعقد، وماهيته الجمالية المتناهية اللطف يندرج في صلب الاهتمامات الفكرية المستمرة»[3]. فالناقد يقّر أن ماهية النقد مستحيلة لدخوله مجال المعارف الإنسانية التي ما تنفك تستمر وتتطور.

وفي سياق آخر يرى الناقد أن: «النقد مادام يصطنع أدوات أجنبية عنه، يؤول بها نتائج نفسه، ويصطنعها ابتغَاء التوصل إلى معرفة حقيقة لذاته، أو معرفة حقيقة ذاته (النص الأدبي)، ثم مادام معترفاً بقصوره سلفاً، عن بلوغ الحقيقة، أو اكتناه الغاية، بأدواته القاصرة وحدها (الذوق

[1]– عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1982، ص: 263.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، دط، 2005،ص: 49.

[3]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

والانطباع والمثاقفة، أو التناص والممارسة ...) فإنه سيظل داعيا على صراحة نسبه، وغريبا عن عراقة انتمائه إلى نفسه، وانحداره إلى عتوره، و اعتزائه إلى أرومته»[1].

فالنقد هنا شأنه شأن الجسم، الذي يعجز عن توفير مضادات بنفسه فيلجأ كل مرة إلى مصادر خارجية لتزوده بها ليبقى في ظل هذا العجز سقيماً عليلا يرتجى الصحة فلا ينشدها.

ولما كانت ثنائية الخيال والعقل (الذات والموضوع) تتنازع النقد محاولة شدّه إليها، إذ نجده قائما على الذوق والحدس مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بذات الناقد،فمن غير الممكن اعتباره نقداً إذا انفصل عن الذات الإنسانية «وهنا يكون النقد الخيط الواصل بين النص و القارئ، فينشأ في مرحلة أولية نقد حدسي (أي ذوقي)»[2]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى سعيه لأن يكون علماً موضوعياً، يستعين بالعلوم التجريبية والإنسانية المختلفة، فيأخذ منها دون أن يتلاشى فيها «فالنقد في مفهومه الحديث: استعمال منظم للوسائل غير الأدبية، ولضروب المعرفة-غير الأدبية أيضاً-في سبيل بصيرة ناقدة في الأدب»[3].

وبالتالي فإن هذه الثنائية في صراعها وتداخلها، يذوب كل طرف منها في الأخر فتصبح الذات موضوعاً والموضوع ذاتاً، ما يجعل تحديد ماهية النقد أمراً عسيراً.

كثير هم النقاد الذين خاضوا في ماهية النقد مُسلمين بصعوبة الإمساك بها لزئبقيتها وسرعة حركتها وتطورها، يورد مُحَمَّد زكي العشماوي في سياق حديثه عن كثرة الدراسات التي تناولت ماهية النقد:«فليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة و أبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي»[4].

وفي سياق تحديده لماهية النقد تعرض عبد المالك مرتاض إلى أن النقد يتفرع إلى: نقد نظري وآخر تطبيقي، ينشأ عنهما نقد آخر ثالث يعرف بنقد النقد.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 76.

[2]- عبد الحق الأبيض: قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي، ندوة الآداب، مجلة الآداب، ع: 4/3، (مارس/ أفريل)، دار الأدب، بيروت، 1988، ص: 86.

[3]- بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، القاهرة، دط، 1963، ص: 22.

[4]- مُحَمَّد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، ص: 136.

2-النقد النظري:

كما هو معلوم فإن جميع العلوم والمعارف تنشأ بداية من فكرة هذه الأخيرة تأخذ في التطور والتدرج إلى أن تتضح معالمها فتتبلور قائمة بذاتها، لتأخذ في شكلها النهائي ما يعرف بالنظرية، التي تعتبر اللبنة والأساس الذي تقوم عليه الممارسات التطبيقية، ولقد كانت المعرفة النظرية محل اهتمام منذ القدم، فنجد"أرسطو" يقسم طبقات المجتمع حسب مهارتهم الذهنية و العضلية، يقول في علم السياسة: «إن من يستطيع الاستشراف بعقله إنما هو بالطبيعة مالك وسيد ومن يعمل بجسده فإنما هو تابع وبضرورة خادم»[1]، لهذا اعتبرت المعرفة النظرية أرقى من المعرفة التطبيقية لأن مصدرها العقل الذي يفكر ويفترض ويستنتج (يحلل).

ويرى عبد المالك مرتاض أن النقد النظري الأساس الذي يستمد منه الناقد تطبيقاته «وواضح أن النقد النظري ضرورة لازدهار الحقل المعرفي حول هذا الموضوع من حيث هو ذو طبيعة تأسيسية وتأصيلية معاً»[2]، وهو تصور فلسفي يبحث في الماهيات «إن النقد النظري يبحث في أصول النظريات وفي جذور المعرفيات وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية»[3]، فالنقد النظري شأنه شأن الفلسفة التي تبحث في الموجودات والتأصيل للنظريات .

3-النقد التطبيقي:

هو المرحلة التي تلي مرحلة التأسيس، يقوم بتحليل النظريات والكشف عما هو كائن فيها أي أنه يترجم المجرد إلى محسوس والمبهم إلى واضح «النقد التطبيقي إنّما يكون ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير و لإجراءات والأدوات، ويؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أن يتخذ منها سبيلاً يسلكها لدى التأسيس لقضية نقدية. أو لدى دراسة نص أدبي، أو تشريحية، أو التعليق عليه أو تأويله»[4].

يعتبره الناقد قراءة يتولّد على أنقاضها نص جديد:«بيد أن القراءة التي نريد إليها، هنا هي القراءة الاحترافية، لا القراءة الواردة في الذهن بالمفهوم الجماهيري والتي الغاية منها مجرد الاستهلاك

[1]- سيجان الرويلي، سعد اليازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص: 184.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 50.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخالص، إنها القراءة المحكومة بإنتاج نص على أنقاضها هي نفسها أو انطلاقا منها، فالنقد التطبيقي قد يكون هذه القراءة، أو ضرباً من ضروبها، أو شكلاً من أشكالها»[1].

رغم أن الجانب النظري يبحث في الماهيات، والجانب التطبيقي يعمل على القراءة التحليلية للنصوص الأدبية، ورغم التباين الظاهري بين المصطلحين نظري وتطبيقي إلا أنه لا يمكن الفصل بينهما فكل من النقديين النظري والتطبيقي يسعيان لخدمة النص الأدبي.

4-نقد النقد:

يذهب عبد المالك مرتاض إلى أن: «النقد يمكنه تجاوز هذين النقديين الاثنين إلى ثالث، هو ما يكون نقد لهما أو نقداً عنهما أي ما هو متداول اليوم تحت مصطلح "نقد النقد"»[2].

وهذا النشاط قديم عرفته الآداب القديمة كالأدب العربي والأدبين والإغريقي واللاتيني، أما في العصر الحديث فيعتبر"سرج دوبروفسكي" (Serge.Doubrovsky) من الأوائل الذين اقترحوا هذا المصطلح في مقدمة كتاب بعنوان " لماذا النقد الجديد؟" حيث كتب في مؤلفه حرفياً « une critique de la critique»[3]. نشر بعده "طودوروف" (T.Todorov) كتاب أطلق عليه نفس العنوان تناول في تيارات فكرية عالمية،انطلاقا من رؤيته النقدية بطريقة موسعة وشاملة.

وعنه يقول إمبرت: «ولكن بدل أن ينتقدوا عملاً خيالياً سوف ينتقدون عملاً هو بدوره ينتقد عملاً خيالياً، وما يصنعونه هو ما ندعوه نقد النقد «Métacritica»، ويمكن أن ندعوه ما بعد النقد هو العمل الذي يشير إلى نقد آخر»[4].

أما العرب فقد استخدموا مصطلحاً قريبا إلى مصطلح نقد النقد، وهو مصطلح « معنى المعنى»[5] الذي اصطنعه عبد القاهر الجرجاني، كما أنهم مارسوا نقد النقد تحت عدة مسميات. وفي هذا السياق يورد عبد المالك مرتاض: «إن الذي سيعترض على أن يكون قدماء النقاد العرب مارسوا نقد النقد عليه أن يكون شجاعاً لينكر قبل ذلك أن يكون العرب قد مارسوا حقاً نقداً أدبياً على

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 53.

[2]- المصدر نفسه، ص: 53.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- أنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد مكي، مكتبة الأدب، القاهرة، دط، 1991، ص:67.

[5]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح، مُحَمَّد عبده و مُحَمَّد رشيد رضا، القاهرة، ط3، دت، ص: 200.

الإطلاق»[1] مضيفا: «ونحن نرى أن كثيراً من النقاد القدماء مارسوا كتابة نقد النقد إما تحت مفهوم النقد وإما تحت السرقات الأدبية وإما تحت رواية أقوال وأراء نقدية لعلماء لم يكتبوها ولكن عرفت لهم وعزيت إليهم ثم وقع التعليق عليها من أخريين لدى التدوين»[2].

فالناقد يقر بحقيقة أن العرب عرفوا نقد النقد كما عرفوا النقد قبله، ومن يزعم غير ذلك فكأنه يحزم أن العرب لم تعرف النقد قط، مدعما رأيه بنص للقاضي الجرجاني (ت.392) ورد في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» يندرج تحت مفهوم نقد النقد–فقد كان لشيوع قضية السرقات التي ظهرت في إطار الصراع بين القديم والحديث أن وجد المحدثون أنفسهم في أزمة، فقد اعتبر النقاد أن القدماء استنفذوا المعاني وأضحى المحدثون يأخذون عنهم فاتهموا بالسرقة، وأصبح لزاما عليهم ابتكار معاني جديدة– هذه الممارسة النقدية للقاضي الجرجاني، جاءت في معرض دفاعه عن الشعراء الذين اتهموا بسرقتهم لنصوص شعراء معاصرين أو سابقين عنهم.ليرد القاضي الجرجاني بأنها ليست بالسرقة، إنما الأفكار مشتركة بين الناس واللغة متاحة للجميع كل واحد يأخذ منها قدر ما يشاء. «ولقد أثبت الجرجاني أن هناك أفكار مشتركة بين الناس بين قدمائهم ومحدثيهم،...، وأن اللغة مشتركة بين الأدباء يغترفون منها كما شاء لهم هواهم، ولا يجوز أن نتهم شاعراً بالسرقة لمجرد ملاحظة وجود جزء من فكرة كانت وردت في شعر غيره، أو لمجرد وجود لفظة كان يستعملها سواؤه في شعره من قبل»[3].

وعن نقد النقد يقول عبد المالك مرتاض: «في حين أن نقد النقد تنظير وتقرير حول تنظير وتقرير سبقاه»[4]، كما يعتبره: «تأصيل وتثمين أكثر مما يجب أن يكون تقريظا مفرطا أو نَعْياً قاسيا، ونحن نعتقد أن وظيفة نقد النقد لا تقل أهمية عن وظيفة النقد نفسها، من أجل كل ذلك نرى أن نقد النقد سيزدهر ويتطور حتما نحو الأفضل، ما ظل النقد الأدبي نفسه يتطور هو أيضا نحو الأفضل»[5].

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 229.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص:231.

[4]– عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة(تأسيس للشعرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2003،ص: 47.

[5]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 254.

وبالتالي فنقد النقد يقوم حول النقد، لا يُعني فقط بإصدار الأحكام والانطباعات، إنما يعمل على إضاءة أفكار النقاد وإرساء معارفهم وتأصيل نظرياهم ونزعاتهم النقدية، يرتبط بالنقد ارتباطا ووثيقا، فإذا ما جنح الأول نحو الرقي، هبت رياحه على الثاني فحملته إلى الأعالي.

– ثانيا:قراءة القراءة:

قراءة القراءة مصطلح جديد يدخل ضمن اللغة النقدية الجديدة «ولكن ما قراءة القراءة ؟ نلاحظ أن هذا العنوان الفرعي يجسد مصطلحاً جديداً ربما نكون نحن أول من اصطنعه في العربية»[1]. يطلق عليه في الفرنسية (Métalecture) و(Métareading) في الإنجليزية وتعني: «إنطاق ما أنطقته القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي»[2].

وحول هذا المعنى يقول عبد المالك مرتاض: «نريد أن نتحدث تحت عنوان "قراءة القراءة" فنرمي بهذا المصطلح في إلى الإبداع الذي يساق حول ابتداع أخر فيكون هذا الضرب من الكتابة ماثلاً في المرتبة الثالثة من حيث الترتيب التسلسلي أو التاريخي»[3].

فتكون الصياغة كالآتي: الكتابة الأولى هي الإبداع نطلق عليها (ك1)، وما يكتب حولها يكون بمنزلة الابتداع نطلق عليه (ك2)، وما يكتب حول هذا الأخير –(ك2)– يسمى ابتداعاً نطلق عليه (ك3)، ولما كان الابتداع الأول (ك2) قراءة للابتداع الأول (ك2) قراءة للإبداع الأول (ك1) والابتداع الثاني (ك3) تسمى هذه القراءة الأخيرة "قراءة القراءة" أو" قراءة قراءة القراءة" على اعتبار أن الإبداع قراءة لما في القريحة فتكون بذلك في المرتبة الثالثة و فقاً للترتيب التسلسلي أو التاريخي.[4]

– ثالثا:بين قراءة القراءة و نقد النقد:

في خضم حديثه عن القراءة والنقد يرى عبد المالك مرتاض أن: «القراءة تختلف على هون ما عن النقد، وأن النقد–إذن–يختلف على هون ما عن القراءة. فهما على التقارب متباعدان، وهما على التشابه مختلفان،إذا كأن القراءة تنهض على خليفة إبداعية جمالية النزعة قبل أي شيء أخر، على

[1]– عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 31.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسها، ص: 73.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرغم من أن هذه المواصفة لا تخطر عليها من أن تقوم خلفية فلسفية ما، وهي السيرة التي تصادفها في مواصفة النقد»[1].

فالقراءة من منظور مرتاض إبداع يتولد من إبداع أخر، تبرز الخلفيات الإبداعية والجمالية التي يتسم بها العمل المقروء، في حين أن النقد يقوم على خلفيات فلسفية كما يعني بإصدار الأحكام النقدية.

وعن قراءة القراءة ونقد النقد يذهب إلى القول: «وتنزع قراءة القراءة في الغالب إلى قراءة هذه القراءة بكل ما تشمل عليه من إبداع و جمال فني مع تَجانُفِهاَ عن إصدار الأحكام الاستغلالية التي تظل لصيقة بوضع النقد ووظيفته»[2]، فهي كشف لملامح الإبداع في القراءة ومواطن الجمال الفني فيها، فيما تبتعد كل البعد عن إصدار الأحكام والانطباعات المجحفة في حق هذه القراءة التي تعتبر من خصائص النقد.

وعن نقد النقد يرى أنه: «ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي، وتبيان أصوله المعرفية وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي جميعاً ...وأيضاً مدى تأثير ذلك المذهب أو هذا في المحيط الأدبي المحلي والعالمي معاً، وإلى أي حد يكون إذن قابلاً للاندماج في النظرية النقدية العامة»[3].

فنقد النقد مداره النقد لا يعنى بالتعليق وإصدار الأحكام النقدية، بقدر ما يتتبع المذهب النقدي،يضعه تحت المجهر يدقق في أصوله المعرفية، خلفياته المرجعية ومدى تَأَثُّرِه بالمذاهب الأخرى وتأثيره فيها.

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 80.

[2]- المصدر نفسه، ص: 41.

[3]- عبد المالك مرتاض: في النظرية النقد، ص :227.

المبحث الثاني: الكتابة والقراءة:

أولا: الكتابة:

عرف الإنسان الكتابة منذ فجر التاريخ، فمن العصور البدائية إلى العصر الحالي اعتبرت الأفق الذي يعبر به عما تجود به قرائحه- فقبلها كانت المعرفة الإنسانية مقتصرة على ما يمكن للشخص أو الجماعة تذكره، ولما كانت هذه الذاكرة محدودة أمام تطور المعارف وتجددها ضاع الكثير منها- «أما بعد اختراعه الكتابة فقد أصبح ممكناً جمع و توحيد واستخدام مصادر الحكمة المتراكمة عبر كل العصور ولكل الناس»[1].

ومن عصر إلى عصر تضاربت الآراء حولها، فمن مؤيد مناصر على أنها هبة أمدها الله خلقه إلى من جرّمها واعتبرها تشويها للحقائق. فما الكتابة وما سرها؟

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة كتب: «الكِتابُ مَعْروف، والجَمْعُ كُتُبٌ وكُتْبٌ، كَتَبَ الشَّيءَ يَكتُبُهُ كَتْباً و كِتاباً وكِتابةً وكتَبَهُ: خَطَّه»[2].

وفي أساس البلاغة للزمخشري: «كتبَ: كتبَ الكتابَ يكتُبُهُ كِتْبةً وكِتاباُ وكتابةً وكَتْباً، واكتتبه لنفسه: انتسخه، واكتتب فلان ضَمِناً وفلان مُكْتِبٌ ومُكتِّبٌ: يكتِّب الناس يعلمهم الكتابة أو عنده كُتُبٌ يكْتِبها الناس يُنسِخُهم»[3].

ففي كلا التعريفين وردت بمعنى الخط والنسخ.

ونجد الجاحظ (ت.255) يطلق مصطلح الخط على الكتابة في مؤلفه الحيوان «الخط دليلا على ما غاب من حوائجه عنه، وسبباً موصولاً بينه وبين أعوانه، وجعله خازناً لما يؤمن نسيانه، مما قد أحصاه وحفظه، وأتقنه وجمعه وتكلف الإحاطة به»[4].

من خلال هذا النص تتضح لنا أهمية الكتابة في أنها تُقَيدُ وتسجل ما يمكن نسيانه وتحفظه.

---

[1]- إسماعيل الملحم: التجربة الإبداعية (دراسة سيكولوجية الاتصال والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص: 59.

[2]-ابن منظور: لسان العرب: مادة (كتب)، مج5، ج2، ص: 3816.

[3]- الزمخشري: أساس البلاغة، ج3، ص: 121.

[4]- الجاحظ: الحيوان، ج1، ص: 45-46 .

يعرف ابن خلدون الخط (ت.808) بقوله: «هو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدلالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يُمَيَّز بها عن الحيوان، وأيضا فهي تُطلِعُ على ما في الضمائر»[1].

وقد يسّر ديننا الحنيف للناس ما ستعصى عليهم، فها هو ذا رسولنا الكريم ﷺ يحث أصحابه والمؤمنين على فعل الكتابة لما تعسر عليهم الحفظ، فقد جاء في الجامع الكبير للترميذي (ت.279هـ): «حدثنا قتيبة قال: حدثنا الليث، عن الخليل بن مُرَّة عن يحي بن أبي صالح، عن أبي هريرة قال:كان رجل من الأنصاري يجلس إلى النبي ﷺ فيسمع الحديث من النبي ﷺ فيعجبه ولا يحفظه، فشكا ذلك إلى النبي ﷺ: يا رسول الله إنّي أسمع منك الحديث فيعجبني ولا أحفظه، فقال رسول الله ﷺ: «استعن بيمينك» وأومأ بيده للخطِّ[2]».

نترك الدين لنعرج إلى الفلاسفة الذين تباينت آراءهم، مبتدئين بأفلاطون الذي عُرف بعدائه الشديد للكتابة واعتبرها مشوهة للحقائق «كان أفلاطون يعتقد أن الحقيقة – المزعومة – تتمثل في الكلمة المنطوقة لا في الكلمة المكتوبة»[3]، فالكتابة الأدبية لا تحوي الحقيقة تخدع الناس وتجُرهم إلى مالا ينفعهم كما هو الشأن بالنسبة للشعر والخطابة، بيد أن الكتابة الفلسفية هي وحدها القادرة على ذلك، فأفلاطون تشرب من أفكار أستاذه سقراط الذي كانت نظرته للكتابة شرزاء.

وصولا إلى العصر الحديث نجد العديد من الفلاسفة الذين أدانوا الكتابة منهم هسرل (Edmund.Husserl 1859-1938)، جان جاك روسو (Gan-JacquesRousseau,1712-1778)، وكوندياك (Etienne.Bonnot.Condillac1714-1780)

هذا الأخير الذي كان شديد العداء لها ووصفها بأبشع الأوصاف لدرجة أنه عدّ أن: «جذور الشر تكمن في الكتابة، وأن الأسلوب السخيف إنمّا يعني الأسلوب/ الكتابة وحسب المرء أن يكون منهجياً لا أن يكون سخيفاً»[4].

---

[1]– ابن خلدون: المقدمة، تح: خليل شحادة، دار الفجر للطباعة والتوزيع، بيروت، دط، 2010، ص: 398.

[2]– الترميذي: الجامع الكبير، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، مج4، 1996، ص: 401.

[3]– ينظر: عبد المالك مرتاض: قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل سيمائياتي لقصيدة "قمر شراز" للبياتي)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، دط، 1997، ص: 12.

[4]– ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 85.

جاءت بعدها الفلسفة المعاصرة التي ردت الاعتبار للكتابة، أنصفتها وبينت أهميتها. أسس هذا الاتجاه هيدجر لتكمل صورته عند جاك دريدا (Jaques. Derrida-1930) مع" التقويضية (le deconstructionnise)"، من خلال عديد المؤلفات حول الكتابة:"الكتابة والاختلاف"، "علم الكتابة"، "التبدد"، "قِدَميّة السُّخْف" و"الصوت والظاهرة" التي جاءت كرد على الفلاسفة واللسانيين الذين يتعصبون للكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة.[1]

فعن الكتابة يقول رولان بارت (Roland.Barthes1915-1980): «ولا ريب أنني استطيع اليوم اختيار هذا النوع من الكتابة أو ذاك و أؤكد حريتي بهذه الحركة»[2] فالكتابة عند بارت حرية واختيار،هي ذلك الفعل المنطلق الذي لا يقبل الأسر والقيود، هي تلك المعاني التي تتداخل فيما بينها لتلبس ثوب الحرية، هي ذلك الاختيار الذي يجعل الكتاب ينطلق نحو الأفق.

وقد تعرض جون بول سارتر (Jean-Paul Sartre1905-1980) لهذا الموضوع من خلال كتابه (ما الأدب؟) الذي ضمنه أربعة فصول كانت الأسئلة التالية: ما الكتابة ؟ لماذا تكتب ؟ موقف الكاتب عام 1947 عناوين لكتابه، أجاب عليها بطريقته الخاصة وحسب مذهبه الوجودي في التفكير، وفي حديثه عن أهمية ما يكتبه الكاتب يقول: «فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوّب قذائفه في مكنته الصمت، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوي»[3].

فالكتابة عنده التزام يسعى من خلالها الكاتب إلى اقتناص الهدف فإذا ما اختارها وجب بلوغ الغاية التي يرجوها.

وصولا إلى عبد المالك مرتاض وإلى أي الفريقين انحاز، نجده بداية يطرح سؤالا عن ماهيتها:« هل يمكن تعريف مالا يعرف؟»[4]. لينتقل إلى الإجابة عنه بتعريفات شتى: «وجود قوامه رسوم سوداء متفق على نظامها، وكيفية استعمالها تمثل سمات لفظية متفق عليها أيضا بين مجموعة لغوية.»[5] وهو

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 85-86.

[2]- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: مُحَمَّد نديم حشفة،مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002، ص: 25.

[3]- جون بول سارتر: ما الأدب، تر: مُحَمَّد غنيمي هلال، مطابع نهضة مصر، الفحالة ، مصر، دط، 1952، ص: 22.

[4]- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم(مساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2003، ص: 118.

[5]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 06.

التعريف الشائع بين الناس فالكتابة هي الحروف التي تُرْقَشُ* على القراطيس، فتشكل بتآلفها مع بعضها ألفاظ تؤدي في دلالاتها إلى معان «هي جمال مذاب على قرطاس» [1]وهي«مستحيل ممكن، وممكن مستحيل»[2]، فمن الجمال إلى المعرفة إلى السر فالصمت فالإلهام فالمستحيل، ومن النار إلى الضحك فالبكاء إلى تعريفات أخرى ما أوفت الكتابة حقها.

وعن فعل الكتابة لديه يقول: «وما كان لي لأعصى أمر شياطين الكتابة وقد كان أمرها مُطاعاً، وإيحاؤها محبوباً وإغراؤها مودوداً، فكنت آتَمِرُ الأمر وأستجيب للوحي، وأذعن لها راضياً أو ساخطاً، راغباً أو راهباً، ولكنه إذعان على كل حال»[3].

فالكتابة عنده أمر واجب الطاعة أحب أم أبى يستمدها من شياطين التأليف التي لا تتركه حتى تستفرغ ما في قرائحها.

1-الكتابة/اللغة:

يعرفها ابن جني (ت.395) في مؤلفه الخصائص بأنها: «أصوات يعبِرُ بها كل قوم عن أغراضهم»[4]، وعنها يقول فردينان دي سوسير: «اللغة نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار» [5].

وعنها يقول عبد المالك مرتاض: «هذه الإشارات العجيبة التي يصدرها الدماغ إلى جهاز الكلام: الشفتين واللهاة، والحنجرة،...، فتتحرك بنظام محكم، فتكون اللغة، ويكون الكلام ويكون التّواصل والتفاهم بين الناس».[6]

فمرتاض يسير على نحو ابن جني وسوسير في تعريف اللغة فهي تعبير عن الأفكار، ووسيلة تخاطب، وتفاهم وإتصال بين الأفراد لا يمكن الاستغناء عنها إذ لا وجود لمجتمع دون لغة.

---

*الرقش: في القرطاس، النقش: في الحائط، ينظر: أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار اللغة، ضبط وتعليق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، ط2، ف23، 2000، ص: 128.

[1]- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص: 118.

[2]- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص: 119.

[3]- عبد المالك مرتاض: القصة في الأدب الغربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968، ص: 8-9.

[4]- ابن جني: الخصائص، تح: مُحَمَّد علي النجار، دار المكتبة المصرية، مصر، ط1، ج1، 1952م، ص:33.

[5]- فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، ط3، 1985، ص: 34.

[6]- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص: 124.

وعن مشروعية علاقتها بالكتابة يُقر جاك دريدا أن: « أصل الكتابة، هو نفسه أصل اللغة، والفصل بين هاتين المسألتين أمر عسير»[1]، في معرض مناقشته لمقوله سوسير: « أن الكتابة واللغة نظامان متمايزان للسمة، والعلّة الوحيدة لوجود الآخر إنما من أجل أن يمثل الأول ».[2]

وعنها يقول يوسف الخال: « اللغة بالنسبة للأديب هي كل شيء، فإذا لم يشعر بحيوية تلك اللغة، وتجاوبها مع نبض شعوره، فإنه سيخفق حتما في الوصل بها إلى أعماق القارئ » [3].

وهو الرأي الذي يذهب إليه عبد المالك مرتاض: « إن اللغة يا سيدي ملك للكاتب، يصرف ألفاظها كيف يشاء»[4]، فالكاتب سيد اللغة يأمرها فتأتمر، يتحكم في ألفاظها ويستخدمها كيفما شاء وقدر ما شاء.

وبعد أن كانت وسيلة للتعبير حسب ما ذهب إليه الحداثيون الفرنسيون أضحت فيما بعد غاية في ذاتها لهذا التعبير(أصبحت غاية الكاتب) «وأيًّا كان الشأن، فلم يعد أحد يكتب متن الكتابة غير اللغة»[5].

وفي الأخير يقر عبد المالك مرتاض مشروعية هذه العلاقة قائلاً:« أن الكتابة وجودها ماثِل فيها وكيانها قائم في لغتها».[6] وعليه فهاته الكتابة التي شغلت النقاد والفلاسفة على مر الأزمنة والعصور إنّما السر الذي جعلها صامدة باقية مدى الزمان هو اللغة، ونجد بول سارتر يقول: «البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة»[7].

إذا ما سقنا الحديث عن لغة الكتابة عند عبد المالك وجدناها راقية سامية منسوجة على نحو متميز، يتحكم فيها ذوقه الشخصي وأسلوبه المتفرد. وأنت تقرأ له تكتشف سحرا في صياغة الألفاظ وروعة في الأسلوب، كيف لا تسمو لغته وقد استمدها من أصولها إذ شب على حفظ القرآن الكريم

[1]– جاك دريدا: التبدد، ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 85.

[2]– فردينان دي سوسير، ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة، الأردن، ط1، 2007، ص:194.

[4]– عبد المالك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، ص: 202.

[5]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 09.

[6]– المصدر نفسه، ص: 07.

[7]– جون بول سارتر: ما الأدب، ص: 09.

والحديث النبوي الشريف والتفقه في الدين.كما اطلع على أسرار العربية وخباياها، فتدارس أمهات الكتب من الجرجاني إلى الجاحظ إلى ابن قتيبة إلى قدامة وغيرهم صُقِلَت لغته، لتجيء في قوالب من ذهب زاد من بريقها خصوصية أسلوبه. فكانت لغته متينة، أنيقة، غريبة، ثقيلة.« نجده ينحت مصطلحاته باستمرار بلغته التحفة ذات الأدبية الخارقة والخصوصية المتفردة.وقاموسه اللغوي النثري، فخصوصيته خصوصية الرجل المبدع المطلع على خبايا اللغة العربية وأسرارها»[1].

2-الكتابة/النص:

يفرق بارت بين الأثر الأدبي والنص فالأول مادي ملموس يشغل مكانا نجده على رفوف المكتبة، أما النص فهو: «السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف المنسقة، بحيث تعرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إليه سبيلاً».[2]

ويذهب تودوروف إلى القول أنه:« إنتاج لغوي منغلق على ذاته ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة أو كتاباً بأكمله»[3].

فبارت يرى أن النص نسيج مؤلف من كلمات مترابطة متناسقة على نحو ما، تتخذ شكلا موحدا، أما تودوروف فيراه منغلق على نفسه لا يخضع للعوامل الخارجية، دلالاته مستقلة، يتراوح حجمه بين القصر والطول فقد ينحصر في جملة أو يمتد ليطول كتابا.

في حين نجد عبد المالك مرتاض يطلق العنان لتعريفات شتى فيقول: «هذا الكلام المتجدد، هذا النسيج اللفظي العجائبي، هذا الحيز المطرَّسُ بالحروف الصامتة وهو ناطق، وهذا المائل أمامنا وهو غائب، نمضي نحن ويبقى هو، هو فوق من يكتبه، يسمو عليه ويتعالى، النص هو ما نكتب وهو ما لا نكتب أيضاً، هو المائل بين ثنايا النص، هو ما يُشَخص بين الأسطار، النص تحول من عدم إلى وجود، ومن سكون إلى حركة، والنص لعب باللغة»[4].

---

[1]- مولاي علي بوحاتم: الدرس السيميائي المغاربي(دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومُحَّد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص: 121.

[2]- رولان بارت: نظرية النص، ينظر: شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد،(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص: 222.

[3]- تودوروف: نقد النقد، ينظر: مُحَّد عزام، النص الغائب ـ تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، دار الكتاب العربي، دمشق، دط، 2001، ص: 14.

[4]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دط، 2007، ص: 03-04.

فهذا النص يحوي تعريفات كثيرة فمن الكلام إلى الصمت إلى الحضور فالغياب، إلى السمو والعلو، من العدم إلى الوجود إلى السكون فالحركة...يتراءى لنا أن نسيج سحري يشْتمل على هذه التعريفات كلها مجتمعة مترابطة متناسقة متكاملة.مادته اللغة يوظفها كيفما أبى.

وعن علاقة الكتابة بالنص يقول عبد المالك مرتاض: « وأيّا ما يكن فإن الكتابة هي جهاز معقد لإنتاج الأفكار، وأن الكاتب نتيجة لذلك هو واسطة بين الأفكار الشاردة التي يحاول ضبطها والتحكم فيها، وهي مرحلة المخاض الفني من أجل أن يترجمها بعد تلقيها من عالمه الخاص المجهول إلى نسيج من الألفاظ-السّمات اللفظية-التي بواسطتها يصور أفكاره، أو يرسم وجدانه فيكونّ ذلك لحمة كائن جديد تطلق عليه اللغة النقديّة «النّص»»[1].

فالكاتب قبل أن يشرع في تفريغ ما تجود به قريحته من أفكار تسمى هذه المرحلة بمرحلة السديم أو المخاض الفني أو كما يطلق عليها رولان بارت (درجة الصفر) وهذه اللحظة تقع بين مرحلتين فما قبلها-قبل لحظة المخاض الفني-هو شيء قيد النشأة والتطور وما بعدها إكمال الشيء وخروجه إلى الوجود، والكاتب أو الكتابة هنا تلعب دور الوسيط بين هذا المخاض الذي يؤدي إلى وجوده تضافر عدة عناصر مثل: القريحة والخيال والوجدان والمرجعية الاجتماعية بكل تعقيداتها وثرائها والنص الذي يظهر آخر المطاف.[2]

وعن هذه العلاقة يقول بول ريكو أن: « النص كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة.»[3]

3-الكتابة/صاحبها:

نجد الجاحظ يقول بضرورة نسب الكتابة إلى كاتبها حيث اعتبرها أقرب في نسبها إليها من ابنه «واعلم أن العاقل إذا لم يكن بالمتتبع، فكثيراً ما يعتريه من ولده: أن يَحْسُنَ في عينه المَقْبَحُ في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسباً من ابنه...ولذلك نجد فتنة الرجل بشعره وفتنته بكلامه وكتبه فوق فتنته بجميع نعمه»[4].

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 129.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 135-136.

[3]- بول ريكو: النص والتأويل، ينظر: شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد، ص: 222.

[4]- الجاحظ: الحيوان، ج1، ص: 89.

في حين نجد الحداثيين الغربيين أمثال رولان بارت، تودوروف، بول فاليري، جيرار جينات وآخرون يرفضون انتماء الكتابة إلى صاحبها« إن كل إبداع أولى أن يكون أي شيء، إلا أن يُعْزَى إلى مؤلفه»[1]. ومرجعهم في ذلك الأسطورة التي لا مؤلف لها وإن وجد تناسته الرواة فقاسوا النص عليها. في هذا السياق يقول بارت:« ولقد نعلم أنه كي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة.»[2].

مضيفا: «لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل ممهوراً بتوقيع كاتبه. إلاّ إلى الأسطورة. وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل.»[3]

وعن موقف عبد المالك مرتاض نجده يقول:« ويتمثل موقفنا نحن في أن النص الأدبي يتخذ طريقه إلى الحياة باستقلالية عن مؤلفه حقاً لكن ذلك لا يمنع من قراءة روح المؤلف وثقافته وفلسفته في الحياة، وعواطفه إزاء الأحياء والأشياء، فهو ينتمي إليه شرعاً، وكل ما في الأمر أنه من الأمثل عدم الاشتغال بالمؤلف وترك إبداعه جانبا»[4].

فالناقد يقول بفصل الكتابة عن مؤلفها، لكن هذا الفصل لا يعني إلغاء حقيقة الانتماء أو شرعية الانتماء، فالكتابة من مؤلفها كالعلاقة البيولوجية بين الأب ووليده، وإنما استقلاله عنه ضرورة يقتضيها مساره.

4-الكتابة/القارئ:

هو الشخص الذي يعمد إلى العمل الإبداعي فيتناوله بالقراءة، هاته الأخيرة تختلف من قارئ إلى آخر كل حسب منطلقه الفكري وزاوية نظره، ما يهمنا في هذا الصدد هو علاقته بالكتابة.عنها يقول عبد الله الغذامي: «فالكتابة تعزل نفسها عن مبدعها منذ لحظة ولادتها، وتأخذ بالابتعاد عن مبدعها يوماً بعد يوم وتنمو في معزلها حاملة وجودها المستقل الذي لا تستمر حياته إلا بالقارئ الذي يتناولها ويمنحها الحيوية بالتفاعل معها وفك ألغازها»[5].

---

[1]- بول فاليري: ينظر: عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص: 271.

[2]- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص: 25.

[3]- المرجع نفسه، ص: 94.

[4]- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص: 271.

[5]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص: 125.

وعليه فإن هاته الكتابة التي يعكف صاحبها أياماً وليال يطلبها فتأبى عليه، ما إن يخرجها إلى الوجود حتى تنطلق مبتعدة عنه، تبحث لنفسها عن شريك آخر، تكمل معه مسارها يحتويها ويفهمها، ويحاول فك شفراتها هذا الشريك الذي تتخذه الكتابة هو القارئ.

-ثانيا: القراءة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (قرأ): « القُرآنُ التنزيل العزيز، وإنّما قُدم على ما هو أبسط منه لشرفه، وقرأت الشيء قُرآناً: جَمَعْتُه وضَمَمْتُ بعضه إلى بعض وكل شيء جَمَعْتَهُ فقد قَرأته، وسمي القرآن لأنه جمع القصص والأمر والنهي والوعد والوعيد والآيات والسور بعضها البعض وهو مصدر كالغفران والكُفْران، قال: وقد يُطْلَقُ على الصَّلاةِ لأن فيها قراءة»[1]، فمعنى القراءة الجمع والضَّم.

وورد لفظ "قرأ" في القرآن الكريم بصيغة الأمر في سورة العلق لقوله تعالى:﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِكَ الَّذِي خَلَقَ﴾[2]، وقد شجع ديننا الحنيف على طلب القراءة، ونذكر موقف الرسول ﷺ مع الأسرى حين جيء بهم ليفتدوا بما لديهم بعد غزوة بدر الكبرى فأمر ﷺ من ليس له فداء أن يعلم أبناء الأنصار القراءة والكتابة.

كذلك عرفت القراءة النقدية اهتماماً كبيرا لدى العرب، بحيث كانت قراءة النصوص أو شرحها تتم في ثلاث مستويات:[3]

أ-المستوى الأسلوبي:

يعمد القارئ إلى نثر النص الشعري، معبراً عن فكرة النص باستخدام ألفاظ وعبارات مرادفة لألفاظ وعبارات النص الأول، وينسجها على منوال لغة البيت الشعري وهو في هذا يقوم يتزين لغته وتأنيقها بغية اصطناع لغة تماثل لغة النص الأول.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (قرأ)، مج5، ج35، ص: 3563.

[2]- سورة العلق: الآية: 01.

[3]- ينظر: عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة- قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية")، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، ص: 103-105، وينظر أيضا: عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 53-54.

ب–المستوى اللغوي:

في مرحلة لاحقة يعمد القارئ–أو ما كان يعرف باسم الشارح– إلى غريب الألفاظ في النص الشعري فَيَفُكُ غموضها.

ج–المستوى النحوي:

يعمد القارئ إلى تخريج النص تخريجاً نحوياً مقدراً كان أو معرباً، أي أنه يقوم بإعراب البيت فيظهر بذلك موقع كل لفظ في البيت أو موقعه من الآخر، وهذا المستوى يتم في النص الأصلي أو النص قيد القراءة، وهو مكمل لشرح الألفاظ.

وقد اقتصرت الشروح على هذه المستويات، لأن أصحابها علماء لغة وأصوليين وبلاغيين، في حين أن النقاد أمثال: ابن سلام والجاحظ وقدامه وغيرهم لم يتعرضوا إلى النصوص بالقراءة والشرح والتحليل، إنما وقفوا في دراستهم النقدية على ظواهر معينة، فلم تكن تتعدى البيت أو البيتين من القصيدة، على اعتبار أن الوقوف على النص كليا من اختصاص اللغويين والنحويين، ومن سواهم فهم وحدهم القادرون على قراءة هذه النصوص وتحليل شفراتها.[1]

«وإنّا لنندهش حقا أمام المقدرة الخارجة لأولئك اللغويين والنحاة في براعة التوغل في أعماق معاني اللغة والذهاب في قراءاتها المذاهب المختلفة»[2]، فمرتاض يتعجب من قدرة اللغويين والنحاة الغوص في أعماق النصوص وقراءاتها قراءات مختلفة، إذ ينصرف النحويون إلى التراكيب فيبحثون على الشواهد ومواطن الخطأ، ويعمد البلاغيون إلى استنباط جمالية النص الفنية، وبالتالي البحث عن أسرار البلاغة والبيان. ولما كانت القراءة على هذا المستوى من الأهمية خصص لها الناقد مؤلفا"نظرية القراءة" ضمنه العديد من الأسئلة حول القراءة:«فكيف إذا نقرأ النص حين نقرؤه؟ ومن أين نبدأ إذا في قراءته حين نبدؤه؟ وإلى أين إذن تنتهي بها منه؟ وما الغاية التي تتوخى بلوغها فيه؟»[3].

وقد سار مرتاض على شاكلة الناقد المعاصرين، الذين أضحوا يطلقون على الإبداع الثاني– نشاطهم الكتابي– مصطلح "القراءة" بديلا لمصطلح النقد الذي اعتبروه تجريح وإساءة للأعمال الأدبية «وإذن فكأن القراءة التي حلّت، أو هي بصدد أن تَحِلَّ محل النقد، ليست إلاّ صورة من صور

[1]– عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة، ص: 103-105.

[2]– عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 78.

[3]– المصدر نفسه، ص: 25.

القراءة الأولى التي جسدت الأفكار العائمة والتائهة في قريحة المبدع قبل أن يفرغها على القرطاس فتغتذي نسيجاً جميلاً يشبه الثوب الموشَّى أو الكِسَاءَ المدبَّج، أو الزرْبية المزركشة التي صنعتها يدُّ صناع، واستمرار لها، وتمكينا لنشاطها في النَّماء والعطاء»[1].

ويقسم القراءة إلى قسمين:[2]

-القراءة العقيم:

يُطلق عليها في النقد الحداثي الفرنسي القراءة الاستهلاكية، وهي قراءة عامة للأدب يقبل عليها الناس بغية الاستماع بنصوصه أو الاستفادة من معارفه وأفكاره، فهم يقبلون عليها دون أن ينتجوا نصا آخر.

-القراءة الاحترافية:

ويطلق عليها الناقد "القراءة المنتجة" في مقابلة "للقراءة العقيم" ويقبل عليها القارئ قصد إنتاج نص آخر مكتوب.

بعد تعريفات شتى للقراءة أجملها في تعريف شامل: «وإذن فالقراءة التي نريد إليها هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء معاً كتابة جديدة تُقرأ: تنهض على أنقاض هذا المقروء[3]» لتكون القراءة التي يرمي إليها الناقد تلك التي تعمد إلى النص المكتوب، فتقرأه قراءة عميقة يتولد عنها نصا آخر مكتوب.

ويذهب مُحَمَّد الدغمومي في هذا السياق إلى أنها: «فهم وترجمة لنص من منظور خاص، تدخل فيها عناصر قياس ومقابلة وثقافة ورغبات وحاجيات يصعب الإحاطة بتفاصيلها»[4].

فالقراءة من هذا المنظور تقوم على فهم النص أولا ثم ترجمته ثانياً، بحسب القارئ وزاوية نظره، يضاف إلى ذلك عديد العوامل والعناصر التي تتداخل وتتضافر فيما بينها، لتعطي في الأخير الصورة النهائية للعمل المقروء.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة، ص: 07.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 153.

[3]- المصدر نفسه، ص: 30.

[4]- مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 49، الرباط، ط1، 1999، ص: 270.

أما عند النقاد الغربيين فإن تودوروف يرى أنها: « شيء مختلف، إنها أشكال من التعامل لا تطابق غيرها من الدراسات المعروفة التي تعطينا أنواعاً من القراءة مثل: قراءة الإسقاط، قراءة التعليق، القراءة الشعرية»[1].

فهو يرى أن القراءة النقدية تختلف عن القراءات الأخرى كالإسقاطية التي لا تعنى بالنص كثيراً وإنما تركز على المؤلف ومحيطه الخارجي، فيكون النص بذلك وثيقة اجتماعية أو سياسية، في حين أن قراءة التعليق "الشرح" تأخذ من النص ظاهر معناه، بحيث تقوم بشرحه بكلمات بديلة لها نفس المعنى. لتكون القراءة الشعرية (الشاعرة): تعنى بقراءة النص من خلال شفرته بناءاً على معطيات سياقه الفني، بحيث تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد ما هو في لحظة الحاضر[2].

1-القراءة/اللغة:

في سياق حديثه عن لغة القراءة يقول مرتاض: « إن لغة القراءة لدى هؤلاء شديدة القلق...فلكأنّي بهؤلاء وهم ينحتون من جُلْمُودٍ صلْدً وليس لهم في ذلك إلاّ أظافرهم أداة!»[3].

يشير مرتاض من خلال هذا النص إلى أولئك الذين تتسم لغتهم بالعجز والقصور، إما لفسادها معجميا أو لركاكتها أسلوبيا، فإذا أرادوا إلى القراءة سبيلاً ما استطاعوا ذلك، مثلهم كمثل الذي ينحت ولا يملك إلا أظافره أداة. لذلك فإن سلامة اللغة شرط لاستقامة القراءة ووصولها لتحقيق الغاية منها.

«وإذن فعملية القراءة والتأويل لا تكون اعتباطية، وإنّما هي مشروطة بمعرفة اللغة و إنزياحاتها الأسلوبية»[4].

فالقراءة لا تكون عشوائية اعتباطية، إنّما تشترط توافر عناصر تتآلف فيما بينها حتى تتأتى القراءة مستقيمة سوية وتتمكن من بلوغ المراد منها ، منها اللغة فعلى القارئ أن يكون عارفاً بها ملماً بأساليبها والتفاتاتها.

---

[1]- مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص: 270.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 78.

[3]- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 22.

[4]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص: 179.

ويرى قريماس أنه من الضروري تسلح القارئ بالثقافة اللازمة حتى يكون قارئاً حقيقياً، هذه الثقافة تشمل المخزون اللغوي، التزود بالأفكار، وأن يكون لديه قدر كافٍ من المعرفة العامة. وبالتالي فإنّ المخزون اللغوي شرط أساسي يجب أن يسعى القارئ لتحصيله.[1]

2-القراءة/النص:

بدأ الاهتمام بالنص منذ القدم، فقد حرص النقاد العرب على العناية بالنصوص من أن يصيبها النحل، وعمدوا إلى حفظها من خلال تدوينها، سعوا في ذلك إلى أخذها من أصولها أو عن طريق الرواية ممن يوثق في رواياتهم، وفي هذا الشأن يقول ابن سلام الجمحي: «وفي الشعر مفعول مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج،...، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ولم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء»[2].

يتعرض ابن سلام من خلال هذا النص إلى ما أصاب الشعر من انتحال وتلفيق.كما أدى تناقله بين الناس وراويته من دون الرجوع إلى مصدره أو عرضه على أهل الاختصاص وهم العالمون بالشعر وأحواله وأصوله إلى ذهاب بريقه وضياع أكثره.

«يدعو ابن سلام من خلال هذه القراءة إلى إحاطة الشعر بسياج وقائي للحفاظ على جماله وروعته، أما ابن قتيبة فيرى أنه لا يمكن الحكم على النص إلاّ بعد قراءته قراءة جادة يدعو إلى عدم النظر إلى صاحب النص بل إلى النص ذاته»[3].

وعن القراءة والنص يقول الغذامي: «القراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له»[4]. ويذهب إسماعيل الملحم إلى أن: «النص لا يقرأ نفسه مهما كان نوعه وإنما يحتاج إلى قارئ يكشف عنه ويحركه ويجعله نابضاً بالحياة»[5]، ويرى صالح

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 156.

[2]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 04.

[3]- كريمة صنباوي: مظاهر القراءة النقدية عند القدماء، جامعة أدرار، الجزائر، ص: 04.

[4]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 78.

[5]- إسماعيل الملحم: التجربة الإبداعية، ص: 59.

زيّاد أن:«النص لا يتحقق دلاليا إلا بالقراءة التي تحيله إلى حياة وتؤسس له قيمة من خلال التجدد الذي لا يجمد ضيقه ولا يُطَوَّق بمعنى»[1].

فالقراءة تحدد مصير النص، تغوص إلى أعماقه تحلله وتكشف أسراره وخباياه لتجعله نابضاً بالحياة، فمهما اختلفت تفسيرات هاته النصوص، فإنها تصب في قالب واحد وهو استحالة القراءة من دون نص، وعليه فالنص هو الذي أوجد القراءة.

في سياق حديثه عن علاقة القراءة بالنص يطرح مرتاض الإشكالية التالية: «ما القراءة؟ وكيف نقرأ نصاً؟» تندرج تحتها عديد التساؤلات: «فكيف إذن، نقرأ النص حين نقرأه، ومن أين نبدأه، إذن في قراءته حين نبدؤه، وإلى، أين، إذن ننتهي بها، منه»[2]، فهاته الأسئلة تحيل جميعها إلى علاقة القراءة والنص ليستخلص أن ترابطهما وثيق، إذ لا يمكن فصلهما فهما كالجسد والروح.

3-القراءة/المتلقي:

كثير هم النقاد العرب الذين اهتموا بهذه العلاقة أو ما يعرف بنظرية التلقي، واعتبروها نظرية حديثة نسبوها إلى الغرب« إن الاهتمام بالقارئ من فتوح النقد الغربي الحديث، وإذا استعرضنا النقد القديم نجد أن النقد ركز على النص، وعلى مبدع النص متجاهلاً تجاهلاً تاماً القارئ. كان هذا حال النقد العربي القديم الذي انصب اهتمامه على النص الأدبي وحسب»[3].

في حين نجد الحبيب المنسي يتبنى موقفاً معارضاً: «إن حضور المتلقي في النقد القديم أمر ملفت للنظر إذا ما قيس بالباث نفسه، وكان حضوره يؤرق الشاعر ويدفعه إلى إجادة صنيعه الذي تأرجح بين الارتجال العبقري والتجويد الذي يستعبد صاحبه فلا يخرج على الناس إلاّ وقد استدار الحول وتذهبت القصيدة»[4].

وبين هذا الرأي وذاك نعود بالزمن إلى الوراء، لنستعرض الموقف الذي حدث بين ابن جني و المتنبي الذي فصل في هذا الموضوع، «يقول ابن جني: قال لي المتنبي يوماً: أتَظُنُ أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه...؟

---

[1]-صالح زيّاد: القارئ القياسي وسلطة القصيدة والمصطلح والنموذج (مقاربات في التراث النقدي)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 168.

[2]- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 25.

[3]- غسان السيد: الاهتمام بالمتلقي ليس فتحا جديدا، ينظر: كريمة صنباوي: مظاهر القراءة النقدية، ص: 01.

[4]- الحبيب المنسي: القراءة والحداثة(مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)،منشورات إتحاد الكتاب الغرب،2000، ص: 20.

ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم البيت.

قلت: فلمن هي...؟

قال: هي لك ولأشباهك»[1]

فالمتنبي يولى بالغ الاهتمام للمتلقي ودوره في العناية بنظم الشعر، حتى أصبح بالنسبة له أهم من الممدوح الذي يجزل العطاء، فالأمراء والملوك يكتفون ببيت واحد يخصهم بالمديح، أما المتلقي فإنه يعمد إلى كامل القصيدة، خاصة إذا كان من أمثال ابن جني عالما بالشعر عارفاً بأصوله وقارئاً على مستوى عالٍ، فبات لزاماً على المتنبي أن يولي شعره العناية الشديدة لأن ابن جني أبصر بشعر المتنبي منه.

أما مرتاض فقد تناول هذه العلاقة، عارضاً أراء بعض النقاد الغربيين أمثال: تودوروف وبارت وغيرهم بالتحليل والنقد من خلال كتاب"نظرية القراءة" بغية تسليط الضياء على عمق ومتانة الرابط بين القراءة والقارئ.

– ثالثا: بين الكتابة والقراءة:

بعد أن تعرضنا لفعلي الكتابة والقراءة وعلاقتهما بمختلف الأطراف الفاعلة، يستوقفنا سؤال لطالما شغل الكثير من الناس ولا نقل فقط النقاد، وهو ما مدى العلاقة التي تربط الكتابة والقراءة؟ أيهما أسبق؟ وهل يمكن فصلهما ؟.

يقول موريس بلانشو (Maurice Blancho) بالمساواة بين الكتابة والقراءة « إن أدب اليوم يسعى إلى إيجاد الذي يكتبه، مثل ما يسعى في إيجاد الذي يقرؤه، على حد سواء»[2]، فكلمة سواء تعني المساواة فهو إذا يقر بعلاقة المساواة بينهما، فالإبداع مثلما يحتاج إلى من يخرجه من مجاهيل الذاكرة القابع فيها وينشره على القراطيس، يحتاج أيضا إلى من يقرأه ويفهمه، فهو إذا يقر بعلاقة المساواة بينهما، كما أنهما متلازمان لا يمكن الاستغناء عن أي طرف منهما.

[1]– ينظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط2، 2005، ص: 131-132.

[2]– موريس بلانشو: ضمن: برنارد جروس: التاريخي في الأدبيات، ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، ص: 177.

ويذهب بسام قطوس إلى القول: «بل إن القراءة والكتابة وجهان لفعل واحد يصعب فصل أحدهما عن الآخر»[1]، ويشاطره الطرابلسي الرأي: «وإذا كانت الكتابة هي التشكيل الحرفي للمعاني بغية نقل المعاني من وضعيتها المطلقة من شخص آخر بواسطة التقييد الحرفي، فإن القراءة تحريراً للمعاني من القيود اللغوية التي يكبلها»[2].

فالقراءة تخرج الكتابة من ظلمات و مجاهيل الصمت القابعة فيها إلى نور الحياة، تكسر قيودها (المعاني اللغوية) وتحررها، لتنطلق إلى أفق الحرية، فتقول ما يختلج في نفسها وتعبر عن مكنوناتها معلنة وجودها.لتكون كل واحدة مكملة للأخرى لا تنفصل عنها.

وعن هذه العلاقة يقول مرتاض: «إن القراءة تنهض على مقروء، وينهض هذا المقروء، أو القراءة، على مكتوب، أي على كتابة، وهذه الكتابة تنهض على تخيّل، وهذا التخيّل ينهض على قراءة بيضاء، أو داخلية لهذا التخيل الذي ينبثق من مخيلة المبدع وهو يفرغ النص من القرطاس، فعلاقة القراءة بالكتابة علاقة الجسد بالروح، وعلاقة الوجود بالموجود، والعلة بالمعلول»[3]، ويقول في موضع آخر: «إن الكتابة جسم بدون روح، جثة باردة هامدة حتى تقرأ، فقراءتها هي روحها، وروحها هي حياته»[4].

فالقراءة كما يرى الناقد تقوم على مقروء، هذا الأخير هو الكتابة التي منشأها الخيال الذي يقوم على قراءة بيضاء لما تجود به مخيلة المبدع حين إفراغه الشحنات على قرطاسه، فالعلاقة عنده تلازم إذا ما وجد طرف استدعى بالضرورة وجود الآخر (الجسد، الروح)، (الوجود، الموجود)، (العلة، المعلول)، (جثة باردة هامدة "الموت"، الحياة)، فالكتابة بعد أن يسطرها كاتبها تكون صامتة جامدة لا وجود لمعالم الحياة فيها لتأتي القراءة فتستنطقها وتحرك فيها الإحساس، فتغدو مشعة نابضة بالحياة.

وعن أيهما أسبق الكتابة أم القراءة يذهب إلى القول: « إن القراءة في تمثلنا كتابة، أو ضروبٌ من الكتابة على الأقل، فكأن الكتابة والقراءة وجهان اثنان لعملة واحدة، ذلك بأن الكتابة في بعض حقيقتها، ليست إلا قراءة أيضا، فكأن القراءة مفتاح المعرفة الأول، فأن تكتب، فإنما أنت تعبر عما

[1]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 173.

[2]- مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: القراءة والكتابة، ينظر: المرجع نفسه، ص: 173.

[3]- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 147.

[4]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 150.

في ضميرك، وتترجم عما في جنانك، وتحول حمولة القريحة غير المرئية إلى مشحونات من السمات مرقونة في شكل أسطار ممتدة على قرطاس تحوّلها إلى سمات مرئية».[1]

يعتبر الناقد الكتابة قراءة على نحو ما، فهما كوجهي العملة الواحدة لا يمكن فصلهما، والقراءة مفتاح المعرفة الأول للولوج لعالم المعارف الإنسانية اللامتناهية، والكاتب حين شروعه في الكتابة إنما يقرأ ما في مخيلته ليترجمه إلى حروف يَرْقشها على القراطيس« فكأن القراءة أم، والكتابة ابنتها، أو كأن القراءة مقدمة، والكتابة نتيجتها، أوكأنَّ القراءة أصل، والكتابة فرع منها، أو مظهر لها»[2]، فقد شبهها الناقد بأسمى العلاقات التي تشمل على روابط متينة وقوية، إذا ما كانت المحاولات لزعزعتها فإنها تبقى متينة صامدة ما بقي الزمن وهي علاقة الأمومة، إضافة إلى علاقة الأصل بالفرع والمقدمة بالنتيجة.

«وقصارى القول أن النقد لا يصنع الأدب ولكنه يكتشفه، ولا يصنع الكتابة ولكنه يطور القراءة وينميها ولولا القراءة لما كانت الكتابة»[3].

بالقراءة نكتشف أسرار عوالم المعرفة اللامتناهية. فأول ما نزل على نبينا الكريم مُحَمَّد صلى الله عليه وسلم قوله تعالى:﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِكَ الَّذِي خَلَقَ﴾[4] ،وبها يطلق العنان للخيال يتنشط التفكير ويتوسع فتنمو معارفه، يقول العالم إديسون مخترع المصباح الكهربائي:« بالقراءة تعلمت كل شيء»[5].

وعليه ليس بإمكان المرء أن يكتب ما لم تستقم له القراءة، نسوق على ذلك مثال الطفل الذي يدخل المدرسة لأول مرة، لا يمكنه كتابة الحروف ما لم يقرأها، وكذلك الكلمة لا يستطيع كتابتها دون أن يقرأها ويستوعب معناها وإذا ما فعل إنما يرسمها وفقط، فهل نستطيع نحن مثلا أن نكتب حروف اللغة الصينية دون أن نتمكن (نعرف) من قراءتها؟ فنحن وبمجرد النظر إليها نتعجب ونتساءل كيف بإمكانهم (الصينيون) كتابتها؟ وعن مدى العلاقة بينهما فإنهما متلازمان وجود

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 05.

[2]- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص: 19-20.

[3]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 120.

[4]- سورة العلق: الآية 01.

[5]- إديسون: ينظر: التجربة الإبداعية: إسماعيل الملحم، ص: 44.

إحداهما يستدعي وجود الأخرى بالضرورة إذا لا يمكن فصلهما، فقد وردتا في الذكر الحكيم متلازمتان في قول تعالى:﴿اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَومَ عَلَيْكَ حَسِيباً﴾[1].

المبحث الثالث: إشكاليات النقد:

كباقي المعارف وجد النقد نفسه رهين إشكاليات، لم تكن وليدة العصر إنما عرفها منذ وُجِد (هل النقد إبداع، فن أم علم؟). تتجاذبه فيما بينها وتتقاذفه وبين أخذ وردٍ، وفي غمرة هذا الصراع يقف-النقد-ليعلن دون سواه حقيقة انتماءه. قبل أن نعرج إلى هذه الإشكاليات سنحاول أن نتطرق إلى كل عنصر (الإبداع، الفن، العلم) على حدى بتسليط بعض الضياء عليه.

أولا:النقد إبداعاً (إبداعية النقد):

1-مفهوم الإبداع:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (بدع): «بدع الشيء يُبْدِعُهُ بَدَعاً وابْتَدَعَهُ: أَنْشَأَهُ وبَدَأه، والبَدِيعُ البِدْعُ: الشيء الذي يكون أولاً وفي التنزيل: " قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعاً مِنْ الرُسُلْ"، أي ما كنت أول من أُرْسِل، فقد أرسل قلبي رسَلٌ كثير، وقال أبو عدنان: المبْتَدِع الذي يأتي أمراً على شِبْه لم يكن ابتدأه إياه، وفلان بدعٌ في الأمر أي أول لم يسبقه أحدٌ»[2].

وبالتالي فإن الجذر "بدع" تتفرع منه تفريعات كثيرة تصب في مجملها في السبق إلى الشيء، النشأة، البداية.

وقد احتفظت هذه اللفظة بدلالتها عند دخولها مجال الشريعة الإسلامية، فقد دلت البدعة على كل استحدث بعد اكتمال الدين، أي كل ما خالف أصول الشريعة وسنة المصطفى ﷺ يقول ابن منظور: «والبِدْعَةُ: الحَدَثُ ما ابْتُدِعَ من الدين بعد الإكمال، وأَبْدَعَ وابْتَدَعَ وتَبَدَّعَ: أتي ببدعة»[3]. وعلى اعتبار أن البدعة بدعتان: بدعة هدى، وبدعة ضلال، كما يذهب إليه ابن الأثير فما خالف الشرع والسنة النبوية يدخل في مجال الذم والإنكار وما دخل في عموم ما أمر الله به ورسوله الكريم فهو في مجال المدح.

[1]- سورة الإسراء: الآية 14.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (بدع)، مج1، ج4، ص: 229.

[3]- المصدر نفسه، ص: 229-230.

2- معنى البديع:

من أسماء الله سبحانه وتعالى وصفة من صفاته جلاَّ وعلاّ وردت في القرآن الكريم بمعنى الخلق والإنشاء لقوله تعالى:﴿بَدِيعُ اَلْسَّمَاوَاتِ وَاَلْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُون﴾[1] فقد خلقهما تعالى من العدم دون أن يقتدي بمثال.

3- مفهوم الابتداع:

لما كانت كلمة "الإبداع" في استعمالها العام تحيل إلى السبق في الإنشاء والخلق، وتحيل كلمة "البديع" إلى الخلق والإنشاء من دون مثال يحتذى به، جعل الناس يصطلحون على مصطلح يختص بالإنسان فتواضعوا على كلمة "الابتداع":« لما تنطوي عليه من معاني التمرد والخروج عن الثابت الذي ألفه الناس وعملوا بمقتضاه»[2]، وقد آثر النقد العربي استخدام مصطلح "الابتداع" ليس من جانبه السلبي الذي يعني الذم، والازدراء على اعتبار أن الشعراء من أهل البدع والأهواء، وإنّما حين يكون الغرض، ابتكار المعاني واختراعها والسبق إليها، والابتداع مرادف الابتكار والاختراع.

عن الإبداع يقول عبد اللطيف مُحَّد خليفة: «الإبداع ليس بتركيب ولا تأليف، وإنما هو إخراج شيء من العدم إلى الوجود، وفرقوا بين الإبداع والخلق فقالوا الإبداع إيجاد شيء من لا شيء، والخلق إيجاد شيء من شيء لقوله تعالى: "بَدِيعُ اَلْسَمَاوَاتِ وَاَلْأَرْضِ" ولم يقل بديع الإنسان بل قال تعالى:"خَلَقَ اَلْإِنْسَانَ" فالإبداع بهذا المعنى أعم من الخلق»[3].

وبالتالي فإن الإبداع هو خلق شيء من العدم شيء لم يسبق إليه أحد فيصبح موجوداً، أما الخلق فهو إيجاد شيء من شيء على اعتبار أن الإنسان خلق من تراب هذا التراب الذي وجد بعد أن أبدع الله تعالى السموات والأرض.

في هذا السياق يورد ابن سلام الجمحي عندما قُدِّمَ امرؤ القيس على الشعراء: « فاحْتُجَّ لامرئ القيس من يقدمه: ما قال ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها

---

[1]- سورة البقرة، الآية: 117.

[2]- مُحَّد طه عمر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص: 18.

[3]- عبد اللطيف مُحَّد خليفة، الحدس والإبداع، دار غريب، القاهرة، دط، 2000، ص: 35.

العرب، واتبعه فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالضباء وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسب والمعنى، كان أحسن أهل طبقته تشبيها»[1].

فلفظة ابتدع في النص تحيل إلى الابتكار والسبْق والتفرد، فامرئ القيس قد سبق شعراء عصره إلى ابتكار معاني وصور وطرائق في الشعر جعلت شعراء عصره يقتدون بها، كما أصبحت العرب تكتب الشعر على شاكلتها، وبالتالي غدى هذا المفهوم هو المعيار الأساسي لتقييم الشعر، إذ بات على الشاعر المتَّبِعِ إعلان الولاء للشاعر المتَّبَعْ في موضوعاته، وأساليبه وفي التمسك بالمعاني التي ابتكرها، واستعمال لغته.

وبالابتعاد شيئا فشيئا عن العصر الجاهلي، بدأت دائرة المعاني تضيق فدخل بذلك الإبداع مُنعرجاً خطيراً، تبلور مفهومه وتطور من خلال قضية السرقات التي تدخل ضمن الصراع بين القديم والحديث، الذي يعتبر من أهم قضايا الإبداع التي أولاها النقاد عناية بالغة منذ القرن الثالث الهجري، فكان المتعصبون للقديم يعتبرون أن الشعراء القدامى هم الذين ابتكروا المعاني وسبقوا إليها، في حين أن الشعراء المحدثين سرقوها منهم ونسبوها إليهم، فطالبوهم بابتكار معان خاصة بهم، ووجد الشعراء المحدثين أنفسهم في محنة عرفت "بمحنة المحدثين"، فمن جهة القيود التي تلزمهم بقواعد الشعر القديم ومن جهة أخرى مطالبتهم بالإبداع ومحاسبتهم على ما أخذوه من شعر الأوائل، يقول ابن طباطبا: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح وحلية لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن المعاني أولئك ولا يربي عليهم لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح الملول»[2].

وعن هذه الأزمة نستعرض موقف الفرزدق حينما طلب منه شاعر أن يبدي رأيه في شعره فقال الفرزدق: «كان الشعر بازلاً عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه وعمر ابن كلثوم سنامه وعبيد بن الأبرص فخذه، والأعشى عجزه، وزهير كاهله، وطرفة كركرته، النابغتان جنبيه و أدركناه ولم يبق إلا المذارع* والبطون فتوزعناها بيننا»[3].

---

[1]– ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 55.

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 15.

*المذارع: قوائم الدابة.

[3]– أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تح: مُحَّد علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، مج5، ج1،1978، ص: 53.

فالفرزدق من خلال موقفه هذا إنما يسخر من الشاعر المبتدئ الذي طلب رأيه، فأخبره بأن الشعر كان بازلاً عظيماً فنحر، تقاسمه الفحول فيما بينهم فأخذوا الأفضل ولم يتركوا إلا الفضلة يتقاسمها باقي الشعراء.

نتيجة لوعيهم بالأزمة وفي محاولة لاحتوائها عكف النقاد أمثال ابن طباطبا، والقاضي الجرجاني وغيرهم على إحداث تحوير** في مفهوم الإبداع، بحيث تأخذ المادة التي ابتكرها الشعراء القدماء ويتم توليد معان أخرى منها، فيبقى الشاعر بذلك مهتديا بسابقيه، شريطة أن يضيف إلى المعنى الذي تناوله مسحة تميزه عن المعنى الأول، وبهذا يأخذ الإبداع مفهوم التوليد، وقد عرفه ابن رشيق بأنه:« استخراج معنى من معنى أو الزيادة فيه زيادة حسنة»[1].

نترك زمن المحدثين وأزمتهم لنرصد أراء نقادنا المعاصرين لمفهومهم للإبداع « إنما الابتكار الأدبي والفني هو أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس فتسكب فيها أدبك ووقتك ما يجعلها تنقلب خلقاً جديداً يبهر العين ويدهش العقل...، أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين فإذا هو يمضي بين يديك بروح من عندك...فهو خلق جديد»[2].

فالإبداع حسب النص ليس أن تهتدي سبيل الأولين وأن لا تحيد عليها، وليس أن تأتي بما لم يأت به السابقون، وإنما أن تطرق فكرة مألوفة للناس فتتوسع في آفاقها وتحاول أن تطورها وتبلورها فتغدوا طرحاً جديداً، أو أن تعالج موضوعاً بطريقة مغايرة تطرحه من رؤى وزوايا مختلفة فيشع بين أناملك ليخرج على الناس خلقاً جديداً.

وعن مصطلح الابتداع يقول مرتاض: «وإذن فلعل من الأمثل أن نطلق مصطلح (الابتداع) على الممارسة النصية من حول الإبداع بصرف النظر عن جنس هذا الإبداع»[3].

فمرتاض لا يتطرق إلى مصطلح الابتداع بالمفهوم الذي استخدمه النقد العربي القديم، وإنما يحيل به إلى مفهوم آخر وهو الممارسة النصية التي تكون حول الإبداع، والمقصود بالممارسة النصية

** تحوير:"حور: الرجوع من الشيء إلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حوراً ومحاراً ومحارة وحُوُوراً: رجع عنه وإليه "، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة(حور)، ص: 1042.

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 177.

[2]- عز الدين مخزومي: الإبداع بين الممارسة والتنظير، رابطة الفكر والإبداع، الوادي، الجزائر، دط، دت، ص: 116-117.

[3]- عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة، ص: 19.

التحليل الأدبي أو الكتابة التحليلية التي ليست نقدا تقليديا خالصا ولا جديدا خالصا، كما أنها ليست إبداعا خاصا إنّما تقع وسطا في ذلك، فهي قراءة أو تقترب من المفهوم الجديد لها.[1]

وعن إشكالية إبداعية النقد يورد:« فإبداعية النقد، إذن، يجب أن تظل نسبية جداً، بحيث يجب أن ينضاف النقد إلى الإبداع، من خلال تناول الإبداع ولا يكون إبداعاً خالصاً في نفسه»[2].

ويشاطره أحمد أمين الرأي:« والنقد أقل من الإبداع لأنه ينتظره حتى يتم فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبيح»"[3].

فالنقد يأتي بعد الإبداع لا يمكن أن يتعداه أو تجاوزه كما لا يمكنه أن يكسب خصائصه، إنما وجد من أجل الإبداع يصوب أخطاءه ويوجهه فهو أولاً وأخيراً إصدار للأحكام وسوقاً للتعليقات.

– ثانيا:النقد فنا(فنية النقد):

بالرجوع إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة الفن (Technè) باليونانية و(Ars) باللاتينية نجدها تعني: «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة»[4].

فالفن لم يكن مشتملاً فقط على الشعر والموسيقى والنحت والفنون الجميلة، إنما اتّسع ليشمل عديد الصناعات المهنية كالتجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي، ونجد أرسطو قسّم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية، ومعارف فنية، فهو لم يخلط بين الفن وبقية المعارف الأخرى.

وعن نظرة الفلاسفة للفن سنحاول رصد رأيي كل من أفلاطون وأرسطو، فكلاهما اعتبره محاكاة للطبيعة بيد أن هذه المحاكاة تختلف بينهما.

1–أفلاطون والفن (427–347ق.م):

لما كان ما كان للفن من تأثير في حياة الفرد والمجتمع اليوناني اعتبره أفلاطون مفسدة للأخلاق وتشويها للحقائق وهو في هذا يرى أنّ الفنانين إذا ما تركوا أحراراً أشاعوا الفساد والرذيلة، إذ لا مكان للفن الذي يبعد الناس عن المعرفة والحكمة والفضيلة والشجاعة[5].

---

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة، ص: 05-06.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 18.

[3]– أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 02.

[4]– زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص: 07.

[5]– ينظر: رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس بيرس، لبنان، ط1، 1994م، ص:179.

فهو يرى أن جمهوريته لا تتسع لمثل هؤلاء لذا وجب طردهم ، ويعتبر أن عالم المثل هو الماهية الحقيقة التي تسبق الوجود، والفنان إنما يحاكي عالم المحسوسات لا عالم المثل،أي أنه يحاكي المحاكاة أو يقلد التقليد فهو ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود الرائع، فمثلاً الفنان الذي يرسم الطاولة يقلد النجار الذي صنع الطاولة والتي هي فكرة الآلهة، ولما كان الفن محاكاة المحاكاة فإنه يفقد الأشياء قيمتها، كما لا يمكنه أن يرقى إلى مستوى الطبيعة نفسها جودة وإتقاناً، إذ لا حاجة لهذا التقليد مادامت الطبيعة موجودة في عالم المثل، كما أن الفنان الذي يرسم الوردة فإنه يجملها ويزينها، وبالتالي يوظف براعته في تجميل القبيح. فهو يشوه الحقائق ويزيفها ويخدع الناس ويظللهم.[1]

كما أنه يفسد الأخلاق لأنه في رأيه «يروي العواطف التي يجب أن تجف عطشاً وينعشها ويحكمها فنيا، وكان يجب أن نتحكم فيها، إذ رمينا أن نكون أسعد وأرقى بدل كوننا أدنى وأشقى»[2]، وهو هنا يقصد الشعر التمثيلي الذي يطلق العنان للممثلين للتعبير عن انفعالاتهم ومشاعرهم من غضب، حزن، حب، ...إلخ، ما يجعل المشاهد يميل إلى التعاطف معهم ويستسلم لهذه العواطف والشهوات، فالأشخاص الذين يميلون إلى هذا النوع من الشعر في رأيه ضعفاء الإرادة يعجزون عن ضبط أنفسهم وهو ما لا يليق بالرجل الكريم[3].

فقد هاجم أفلاطون الفنانين، لكنه كان فناناً بارعاً حين صور محاوراته، فموقفه من الفن هو تخليص المدينة (الجمهورية) منه لأنه يكرس الرذيلة ويشوه الحقيقة.

2-أرسطو والفن (385-322ق.م):

على خلاف أستاذه يذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة للطبيعة، فالمحاكاة لديه نظرية فنية خالصة والشعر محاكاة للطبيعة وهي محاكاة جوهرية لا ظاهرية. وقد تناول أرسطو من خلال مؤلفه (فن الشعر) الأدب والفن وحاول تبسيط القوانين العامة لهما، فأرسى بذلك قواعد علم الجمال على أسس حسية واقعية ترتبط بميول الفنان وانفعالاته*، فالنص عنده مرتبط بالأفعال لا الموجودات يرتبط بالانفعالات لا المدارك.[4]

---

[1]- رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، ص: 175-178.

[2]- المرجع نفسه، ص:175.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* الانفعالات: الفرح، الحزن، السرور،...الخ/ المدارك: التذكر، الاستنتاج، الاستدراك.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 176.

3-العرب والفن:

الواضح أن العرب مثل اليونانيين فهموا الفن بهذا المعنى، حين فرقوا بين الطبيعة والصناعة واعتبروا « أنَّ الصناعة تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة»[1]، عُرف عندهم تحت مصطلح (الصناعة) ويظهر هذا من خلال مؤلف (الصناعتين) لأبي هلال العسكري (1005م)، فالصناعتان هما (فن الشعر) و(فن النثر)، كما أن لفظ الصناعة بالمفهوم التقني لعملية الإبداع الأدبي لم يعرف إلا في أوج العصر العباسي.[2]

وردت اللفظة في لسان العرب لابن منظور في مادة (فنن) بمعنى: « الفن: واحد، الفنون وهي الأنواع، الفنُّ: الحال، الفنُّ، الضرب من الشيء والجمع أفنان وفنون وهو الأفنون»[3]، فالفن بهذا المفهوم هو الحال والنوع والذهاب في الشيء كل مذهب والبراعة فيه.

بيد أنَّ المعنى الوضعي لهذا المصطلح أُخذ من حركة حمار الوحش حين يطارد أتانه إذ كانوا يقولون: «افتتن الحمار بأتُنِه، واشتقَّ في طردها، وسَوْقِهَا يميناً وشمالاً وعلى استقامة وغير استقامة»[4]، فلما كان حمار الوحش بارعاً في هاته الحركات متمكناً من الافتنان بأتانه أطلقوا عليه لفظ (الفنان)، إلاّ أن لفظة (الفن) بمفهومها الحالي لم تعرف إلاّ في العصر الحديث[5].

ويعرفه عبد العزيز عتيق أنّه: «المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن، ثم هي بعد ذلك لها معنيان: معنى عام: تشمل أي عمل أو مجموعة من الأعمال الإنسانية المنظمة التي ترمي إلى هدف معين وتدل على شيء من الحذق والمهارة، وعلى هذا يندرج تحت المعنى العام لكلمة (الفن) جميع الحرف والصناعات أيا كانت أما معناها الخاص فيعني كل عمل راق يهدف إلى ابتكار ما هو جميل من الصور والأصوات والحركات»[6].

---

[1]- ينظر: زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص: 09.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟ (محاضرات لطلبة الماجستير أدب عربي)، وهران، الجزائر، 1981/1980، ص: 11.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (فنن)، مج5، ج39، ص: 3475.

[4]- المصدر نفسه، ص: 3475.

[5]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 62-63.

[6]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 10.

فالفن مهارة يسعى من خلالها المرء لتحقيق أهدافه ومقاصده، تحوي معنيان عام يضم مجموعة من الأنشطة البشرية المنظمة والمنسقة ذات غاية معينة، تندرج تحتها جميع الحرف والصناعات أما معناها الخاص كل عمل سامٍ يسعى إلى تحقيق الجميل من حركات وصور وأصوات.

فإذا عرجنا إلى علاقته بالأدب وجدناها وثيقة، فالأدب فن قوامه الخيال ومصدره الجمال، والفن لا تحده الحدود ولا تحكمه القوانين الصارمة، إنما ينهض على الانطلاق والحرية وتحسس الجمال، ينبعث من الخيال والوجدان، «والأديب حين يبدع عملاً أدبياً ما، فهو يتفنن في كتاباته، وكل كتابة أدبية رفيعة كالشعر الجميل، والنثر الأدبي البديع هي فن من الإبداع...فالشعر كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف الألماني هيجل، فن أدواته اللغة»[1]، فالأدب فن لأنه ينبع من صفاء الخيال وروعة الجمال، كما أن الفن يحمل الأدب إلى مراتب الجودة والإتقان والمهارة وكل شيء متقن فهو جميل.

وعن فنية النقد نجد عبد المالك مرتاض يقول: «ولا النقد الأدبي قادر أيضا على أن يكون فناً خالصاً، حيث إنّه إذا ما اتخذ هذا اللبوس، سيتداخل مع الإبداع الخالص وينافسه وظيفته التي هي غير وظيفته»[2].

فالنقد لا يمكنه أن يكون فنا لأنه يقوم على المعرفة، في حين أن الفن منشأه الخيال الصاف، وإذا ما حاول النقد ذلك فإنه سينافس الإبداع في وظيفته، وإذا فقد الإبداع وظيفته تلاشت خصوصيته.

– ثالثا:النقد علماً (علمنة النقد):

«ولا أظن أن إشكالية النقد الأدبي، في الوقت الراهن هي إذا ما كان إبداعاً أم لا، فقد كان ذلك إشكالية في مرحلة التكوين، فإشكالية النقد كما أرجح هي علاقته بالعلم»[3]، فإشكالية إبداعية النقد لم تعد قائمة كما في السابق لأن الناقد اعتبرها مرتبطة بمرحلة التكوين، في حين أضحت إشكالية النقد وعلاقته بالعلم الأكثر طرحاً.

كنا قد تطرقنا فيما سبق إلى مفهوم النقد فما مفهوم العلم؟ وكيف يرى النقاد هذه الإشكالية؟

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص: 67.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 33.

[3]– غالي شكري: برج بابل، ينظر: مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص: 184.

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (علم): العلم « نقيض الجهل، عَلِمَ عِلْماَ، وعَلِمْتُ الشيء أعلمه عِلْماً: عرفته»[1].

فلفظة العلم تحيل إلى المعرفة، والعلم بمفهومه الشائع هو مجموعة القواعد والنظريات والقوانين التي يتم البرهنة عليها باستخدام وسائل وتقنيات وإتباع مجموعة من الخطوات والإجراءات قصد الوصول إلى النتائج.

يذهب عبد العزيز عتيق في هذا السياق إلى: «أن العلم يعني ببيان خواص الطبيعة وشرح حقائق الكون المجردة والكشف الدائم المتصل عن أسراره»[2]، فالعلم بهذا المفهوم مداره الطبيعة يسعى إلى إظهار خواصها، وتفسير ظواهر الكون، شرحها والكشف عن مكنوناته، كما أنه «يقوم على النظريات والقوانين»[3].

وعنه يقول أحمد كمال زكي: «العلم يقدم الحلول التجريبية، كما يقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية»[4]، فالعلم هنا يقدم الحلول عن طريق الإخضاع للتجربة، التي تتضمن مجموعة من الخطوات والإجراءات فمن الفرضية، إلى التطبيق، فالملاحظة، وصولا إلى النتيجة.

«فالعالم لا يصدر علمه عن نفسه، وإنما يصدره عن الواقع الخارجي ليثبت ما يريد إثباته في الطبيعة وغير الطبيعة مقيداً بالمنطق العقلي، وأدلته وبراهينه وتفاصيلها السليمة ومقدماتها السديدة»[5].

فمصدر علم العالم عالمه الخارجي الذي يحاول من خلاله إثبات فرضياته وقوانينه ونظرياته استناداً إلى أدلته وبراهينه المنطقية، ولهذا يقال أن العلم موضوعي لأن العالم يتجرد من أهوائه وميولاته فلا نجد سوى المنطق والعقل يتحكم في موضوعاته.

هذا عن مفهوم العلم أما عن علاقته بالنقد فقد حاولت العديد من المدارس منها الشكلانية الروسية علمنة النقد عن طريق توحيد زاوية القراءة، بحيث أن قراءة الأثر الأدبي من قبل القراء يؤدي إلى نتيجة واحدة أو قراءة واحدة، كما هو الشأن بالنسبة لمسألة رياضية فإن حلها يستدعي الوصول إلى نفس النتائج بالضرورة «لكن هل يمكن لعاقل أن يستنيم إلى هذا، وهل يستطيع مستطيع علمنة

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (علم)، مج4، ج24، ص: 3084.

[2]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 17.

[3]- المصدر نفسه، ص: 18.

[4]- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1980، ص: 23.

[5]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص: 69.

الإبداع بإخضاعه لمسطرة دقيقة صارمة، بحيث إذا انضوى تحتها استقام، وإذا مرق عنها التوت به السُّبل، وأظلمت عليه الطريق فقام؟»[1].

فالإيمان بعلمنة الإبداع تعني إخضاعه لقوانين صارمة لا يمكن تخطيها أو الحيدودة عنها، وإذا حدث وتمرد عليها فإنه يخرج عن المألوف ليوضع في خانة الخارجين عن القانون. يضيف الناقد: «فلا النقد الأدبي في الزمن الراهن على الأقل، قادر على أن يكون علماً خالصاً لأن طبيعة العلم تتخذ شكل القدرة المطلقة على البرهنة على أحكامه فنسلم بصوابيتها وسلامتها كالنتائج العلمية الصارمة التي تخضع للتجربة المتكررة الدقيقة في مخابر العلماء، فالنقد الأدبي عاجز أن يتخذ مثل هذا الشكل، فيسلم الناس بأحكامه تسليماً مطلقا مثل ما يسلمون بنتائج العلوم الدقيقة»[2].

وعليه فالنقد لا يمكنه أن يتخذ صفة العلم، لأن هذا الأخير يقوم بالبرهنة على أحكامه قصد الوصول إلى نتائج دقيقة، بعد أن يخضعها العالم إلى التجربة والنقد قاصر على أن يتخذ مثل هذه الصورة فيسلم الناس بأحكامه ونتائجه، كما هو الشأن بالنسبة للعلم.

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 32.

[2]- المصدر نفسه، ص: 33.

الفصل الثاني

بين السياقية والنسقية (قراءة في المناهج النقدية)

الفصل الثاني: بين السياقية و النسقية(قراءة في المناهج النقدية)

المبحث الأول: المرجعيات الفكرية للمنهج

أولا: مفهوم المنهج:

أ- لغة:

ورد بمعناه اللغوي في لسان العرب لابن منظور في مادة (نهج): « نَهْجٌ: طريق نَهْجٌ:بَيِّنٌ واضح، وهو النهج والمِنْهَاج، كالنهجُ وفي التنزيل:"لِكُلٍ جِعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً"، والمنهاج: الطريق الواضح»[1].

وفي أساس البلاغة للزمخشري: « أَخَذَ النَّهْجَ:والْمَنْهَج والمنهاج، وطريق نهج، وطرق نَهْجُهُ، ونَهَجْتُ الطريق بَيَّنْتُهُ: وانتهجْتُه: اسْتَبْيَنْتُهُ، ونَهَجَ الطريق وأَنْهَجَ وَضَّحَ»[2].

فالتعريفات السابقة تشترك في معنى واحد لكلمة "نهج"فهي لا تخرج عن إطار الطريق الواضح، البين والمستقيم.

ب- اصطلاحا:

وعن جانبه الاصطلاحي يرى صلاح فضل أنّه: «ارتبط بأحد التيارين: أولا ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل و الإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة. وثانيا ارتباطه في عصر النهضة بالتيار العلمي، وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب وإنما كذلك إلى الواقع و معطياته وقوانين»[3].

فقد اقترن المنهج بالمنطق وأضحى يستخدم العقل للوصول إلى النتائج، وبالتالي الحرص على عدم التناقض، وكذلك ارتبط بالتيار العلمي والمستجدات التي ترتبط بالواقع.

أشار يوسف وغليسي إلى أن وعي النقاد العرب بالمنهجية جاء متأخرا، فبداية الأربعينيات كانت منطلق هذا الوعي بتأليف مُحَمَّد مندور لكتابه "النقد المنهجي عند العرب" سنة 1946 وشكري فيصل "مناهج الدراسة الأدبية" سنة 1948، بيد أن هذه الدراسات لا تمثل الكثير بالنسبة للمنهج: «وإذا كانت محاولة مندور المبكرة لا تعني الكثير بالنسبة إلى علم المناهج، بالنظر إلى المرجعية

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة نهج، مج6 ،ج5 ، ص: 4554.

[2]- الزمخشري: أساس البلاغة،ج 2، ص: 312.

[3]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دارا لآفاق العربية، القاهرة، دط، 1996، ص: 8-9.

النقدية التي تنبني عليها (النقد العربي القديم)، من حيث أنها لا تقصد بالنقد المنهجي غير النقد الذي يتجاوز الذوقية إلى التحليل والتعليل، فإن محاولة الدكتور شكري فيصل لا تكاد تعير اهتماما لماهية المنهج، إذ تقسم مناهج الدراسة الأدبية تقسيما سداسيا، يستوي فيه المنهج والنظرية و يكاد يغيب مفهوم المنهج»[1].

فهاتان الدراستان لم توليا المنهج بالغ الاهتمام فغيبتا ماهيته، حيث قصدت الأولى إلى تجاوز النقد من كونه ذوقي إلى معلل، أما الثانية قسمت مناهج الدراسة الأدبية مستويات عدة كادت تغيب فيها معالم المنهج ، إضافة إلى كونها ساوت بينه وبين النظرية، ومزجت بين النظرية والمنهج والخطة وجعلتها أسماء لمسمى منهجي واحد.

بيد أن السيد البحراوي وعى ماهية المنهج من خلال مؤلفه"البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث" معرفا إياه بأنه:«مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمد على أسس نظرية ملائمة وغير متناقضة معها أي أن التناسب والتناسق لابد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصول النظرية للمنهج وأدواته الإجرائية والموضوع المدروس»[2].

يرى يوسف وغليسي أن هذا الكتاب خطوة واعية بماهية المنهج، حيث ركز على الأسس النظرية للمنهج ومدى تناسق أدواته، مطبقا دراسته على أربعة نماذج من النقد الحديث، في حين أنه لو اختار تطبيقها على نماذج معاصرة لكان مفهوم المنهج أكثر وضوحا.

وعنه يقول يوسف وغليسي: «المنهج بصفة جامعة هو جملة من الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فكري أو فلسفي».[3]

فالمنهج بهذا المفهوم هو مجموعة من الإجراءات التي تطبق على الأثر الأدبي، تصدر عن رؤية شاملة منبعها أسس فكرية أو فلسفية يعمد من خلالها الناقد إلى تحليل النص وتفسيره وتعليله.

كما يرى أن النقاد يخلطون بين المنهج وخطة البحث والطريقة والمدرسة والاتجاه والتيار لذا حاول الوقوف على كل مصطلح قصد إزالة اللبس بينها:[4]

---

[1]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج و إشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص: 14.

[2]- سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار الشرقيات، القاهرة، دط، 1993، ص:111.

[3]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 20.

[4]- المرجع نفسه، ص: 22.

-الطريقة:

مجموع الآليات التطبيقية التي يستخدما الناقد أثناء الممارسة النقدية، فقد يشترك مجموعة من النقاد في منهج واحد، ولكن الطريقة هي التي تحدد خصوصية كل واحد.

-المدرسة:

تتخذ فكرا نقديا يكون موحد الرؤى والأهداف يقوم على الاختلاف عن المدارس الأخرى.

-المذهب:

اتجاه فكري أو تعبيري له خصوصيات في المضمون والأسلوب ينضوي تحته أعلام من الفلاسفة والأدباء يطبقون أصوله ويوفدونه بخصوصياتهم تأثرا وتأثيراً.

-الاتجاه:

تفرع منهجي داخل منهج أصلي، إذ يصح أن نعثر على اتجاهات شتى داخل البينوية، وأخرى داخل الواقعية.

-التيار:

لا يختلف كثيرا عن الاتجاه، فالتيار يحيل إلى دلالات زمنية وجغرافية حيث تستحضر مفهومه من عالم التضاريس، فهو يدل على المنهج أو حتى المدرسة لاتساعه مكانيا، وانتقاله من بين النقاد في الشرق والغرب، وهو بذلك يتعرض إلى بعض التغيرات لا تمس جوهره كثيرا.

-النظرية:

هي النسق التصوري الشمولي المجمل للعملية الأدبية، والذي غالبا ما يصدر عن وعي فكري وفلسفي أو إيديولوجي وهي إذن القاعدة التي يستمد منها المنهج تفاصيله.

يذهب صلاح فضل إلى أن: «المذهب له بطانية إيديولوجية يصعب تحريكها، بينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهبا أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور، أن يستكمله بقدر اكبر أو يعدله بمرونة أوضح».[1]

فمن الصعوبة تغيير المذهب لارتكازه على بطانية إيديولوجية بيد أنه بالإمكان تغيير المنهج نتيجة لقصوره في بلوغ الغاية، باستكماله أو تعديله بمرونة. على اعتبار هذه الأخيرة خاصية أساسية

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص:15.

للمنهج، هذا الأخير يقترن بالعلم الذي لا يؤمن بالمسلمات، فقوانينه ليست ثابتة إنما تتغير نتيجة التجدد والتطور المستمر للمعارف الإنسانية.

ثانيا: معايير الضبط المنهجي:[1]

أ-الرؤية المهيمنة:

يقصد بها الخلفيات والمنطلقات النظرية التي يستمد منها المنهج آلياته، وغالبا ما تكون هذه المنطلقات ذات صبغة فلسفية.

ب-الشمولية:

لا يقصد بها مجرد الرؤية الشاملة للعمل الأدبي، بقدر ما يراد بها أن يتسع المنهج لتفاصيل النص البنيوية والدلالية كيفما كان الجنس الأدبي الذي يستوعبه.

ج-الاستقلالية:

تداخل المناهج النقدية بعضها ببعض، لكن من غير أن يذوب المنهج في الآخر إلى درجة صعوبة تأطير بعض الممارسات النقدية منهجيا. كما يمكن استثناء المنهج الإحصائي" في هذا السياق لاعتباره منهجا مساعدا و كذلك "المنهج التكاملي" الذي تتداخل فيه مجموعة من المناهج.

د-الآليات الإجرائية:

لابد لكل منهج أن يقوم على آلياته الإجرائية حتى لا يوصف كل علم منهج أو كل فلسفة، كما ينبغي أن تتصف هذه الإجراءات بالمرونة.

المبحث الثاني : المناهج السياقية

أولا: المنهج الانطباعي:

1-النشأة والتعريف:

أطلقت الانطباعية بداية على مدرسة في الفن التشكيلي التي ترى أن الرسام يجب أن يعبر عن انطباعاته. والانطباعيون فنانون يعنون بآثار الضوء في لوحاتهم و ما تثير في نفوسهم من مشاعر.

«من المعروف أن الانطباعية"Impressionnisme"قد نشأت أول ما نشأت في أحضان الفن التشكيلي، وأنها أخذت اسمها و مسماها من لوحة فنية للرسام الفرنسي كلود موني "Monet.C"

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 23-24.

عنوانها انطباع* "Impression" رسمها سنة 1972، وعرضها سنة 1874 بقاعة "نادرا"- إلى جانب لوحات حوالي 20 فنان- وهي التي أطلق عليها "قاعة النتاج المرفوض" "Salon refuses" بأمر من نابليون الثالث، بعدما رفضت جماعة عرضها على أساس أنها ليست جديرة بأن يضمها معرض حافل».[1]

ويمكن أن نذكر من أقطاب المدرسة الفنية التشكيلية:[2] بيرت موريسو(B.Morisot)، وإدوارد دوغاس(E.Dougas) و ألفريد سيسلي(A.Sisly)، وأوغست رونوار(A.Renoir)، وكاميل بيسارو (C.Pissaro) ...

وبعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت الانطباعية في حلة جديدة اتخذت جملة من التسميات كالانطباعية الجديدة(Neo-Impressionnisme)أو التنقيطية (Pointillisme) أو التقسيمية (Divissionisme)، أما (الرؤية المهيمنة) على المدرسة فهي الفلسفة (البرغسونية)[3]، كما تأثر بالفلسفة المثالية (المثالية الموضوعية بشكل خاص) في نزوعها الذاتي واتخاذها من الانطباع الشخصي أساس الواقع[4].

2-انتقالها إلى مجالي الأدب والنقد:

يعد الأديب أناتول فرانس (A.France) (1844-1924) رائد الانطباع في الأدب بعد انتقال هذا المصطلح من الفن إلى الأدب، ويرى أن قيمة أي عمل أدبي تكمن في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ، وهذا الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحي للعمل الأدبي.

«ثم انتقلت الانطباعية من الفن التشكيلي 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

*تمثل اللوحة مشهدا لشروق الشمس على مدينة لوهافر، وسط ضباب البحر، من خلال الانعكاسات الضوئية وبعض الزوارق.

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص: 67.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص: 08.

[3]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ص: 67.

[4]- المرجع نفسه، ص: 68.

النص، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم، وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي».[1]

وعليه أضحت الانطباعية منهجا حرا من خلاله ينقل الناقد انطباعاته عن الأثر الأدبي للقارئ تبعا لما يحسه تجاه النص مطبقا مقولة الانطباعيين «أنا أحس إذا أنا موجود» بدلا من العقلانية التي تقول «أنا أفكر إذا أنا موجود» فهي تستبعد التفكير العقلي أو الموضوعي.

وعنها يقول يوسف وغليسي: «هي نقد ذاتي غايته إبراز صورة التأثر الانعكاسي للنص على الناقد، يقوم أساسا على التذوق الفردي بوصفه منطقا مباشرا لالتقاط التموجات الجمالية على الذات الناقدة، مع تجاوز المعايير المتعارف عليها، و إسقاط الوساطة الموضوعية بين النص والناقد، وعدم التزام الناقد بتبرير الأحكام المجملة التي يفضي إليها».[2]

كان لذيوع الانطباعية وانتشارها أواخر القرن التاسع عشر أن أعطت دفعا للنقد الانطباعي فكثر الإقبال عليه في حين تراجع وانحصر النقد الموضوعي، فأضحى المتنفس الذي يعبر به عن الأحاسيس والمشاعر، ويكشف عن المتعة الذاتية و يدرك التذوق الجمالي دون أن تحده القوانين وتكبل حريته، فنجد جون لوماتر(J.lemaitre)يرى بأن الانطباعية هي وحدها منهجا للنقد دون بقية المناهج الأخرى من خلال مقال يقول فيه: «النقد الأدبي لا يكون إلا انطباعيا».[3]

في حين نجد أناتول فرانس ينكر النقد الموضوعي جملة و تفصيلا، من خلال إحدى مقالاته التي يقول فيها صراحة: «لا يوجد نقد موضوعي كما لا يوجد فن موضوعي، وكل هؤلاء الذين يتبجحون بأنهم يصنعون شيئا آخر غير ذواتهم في عملهم مخدوعون بأكبر وهم كذاب، الحقيقة أن المرء لا يخرج عن نفسه أبداً...إننا منطوون داخل شخصنا كما لو كنا في سجن مؤبد».[4]

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 09.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص:68-69.

[3]- حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص: 81.

[4]- المرجع نفسه، ص: 80.

3-أعلام المنهج الانطباعي:

من زعماء النقد الانطباعي الغربي:[1]

-سانت بيف:CH.ASainte.Beuve (**1804-1896**) الذي كان يكتب النقد بلغة الشعر!

-أناتول فرانس:A.France(**1844-1924**) الذي اتخذ النقد وسيلة لسرد مغامراته (يرى أن قيمة العمل الأدبي تكمن في الانطباع الذي يتركه لدى القارئ).

-جون لوماتر:J.Lemaitre (**1853-1914**) الذي كان يصدر في نقده عن إيمانه«لا نحب المؤلفات النقدية لأنها جيدة، بل تبدو جيدة لأننا نحبها»-في نظره-هو من يستميل قارئه ويستهويه ويجذبه إليه حتى ينسيه نفسه و كل ما حوله، و ينقله إلى عالم خاص.

-اندريه جيد: A.Gide (**1869-1951**) الذي جعل من العملية النقدية اعترافات ذاتية، وتعبيرا عن الأفكار الخاصة، يتخذ من النصوص المدروسة داعيا لذلك.

-غوستاف لانسون: G.Lonson(**1857-1934**) الذي ظل مع انتمائه التاريخي الواضح، مؤمنا بأن الانطباعية المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات جمالها شريطة استخدامها بحذر شديد.

4-إجراءات المنهج:

-الانطباع أساس النقد الأدبي والتذوق الفني.

-رفض الموضوعية جملة وتفصيلا.

-قيمة الأثر الأدبي تكمن في نوعية الانطباع الذي يتركه في نفس القارئ.

5-تجليات المنهج الانطباعي عند عبد المالك مرتاض:

توجه إليه عبد المالك مرتاض في بداياته النقدية في أول كتاب له (القصة في الأدب العربي القديم) وبعض فصول (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر) «لقد استهل مرتاض مشواره النقدي منذ الستينات ناقدا انطباعيا (وإن لم يصدع بذلك) وكان كتابه (القصة في الأدب العربي القديم وشيء من كتابه نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر) حصادا مبكرا وسريعا لهذا الاستهلال».[2]

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 09.

[2]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 33.

تطرق عبد المالك مرتاض في مؤلفه (القصة في الأدب العربي القديم) إلى أنواع القصة، وقد تضمن مؤلفه ثلاثة أبواب:[1]

-الباب الأول: تناول فيه القصة العاطفية ضمنه فصلين تطرق في الأول إلى القصة الشعرية، وفي الثاني إلى القصة الرومانتيكية.

-الباب الثاني: تناول فيه ألوانا من القصص ضمنه أربعة فصول، تطرق في الأول إلى أحاديث الجاحظ و في الثاني إلى أحاديث بن دريد، و تضمن الثالث و الرابع كلا من القصة الفكاهية والاجتماعية.

-الباب الثالث: تناول فيه القصة الفلسفية قسمه إلى فصلين، تطرق في الأول إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري وفي الثاني قصة حي ابن يقضان لابن طفيل.

أورد الناقد في هذا المؤلف العديد من الأحكام الانطباعية نذكر منها على سبيل المثال:

في القصة الشعرية :نسوق على ذلك امرؤ القيس نموذجا يقول الناقد «وإني أخال أن امرأ القيس كان ينبغي أن يأتي بالعجب العجيب من الشعر التمثيلي، لو أن طبيعة الشعر العربي في القرن السادس كانت تهضم ذلك اللون الأدبي الجميل».[2]

لا نغادر القصة الشعرية لنقف عند نموذج آخر عمر ابن أبي ربيعة من خلال قصة "نعم": «وتسألني من أين تأتي هذه الروعة الشعرية. فأجيب أنها تأتي من جوانب كثيرة: من هذه الأجراس المتلاحقة، ومن هذه القافية الرقيقة و من هذا البحر الراقص».[3]

يطلق الناقد العنان لذوقه حين يحكم على أحد أحاديث ابن دريد بقوله:«أي حديث أعذب وأسلس وأسهل من هذه القصة القصيرة؟».[4]

«ومع الخروج من القصة في الأدب العربي القديم، تبدأ تخبو جذوة هذه الروح الانطباعية المشتعلة شيئا فشيئا، حيث لا نلمس لها إلا بعض الآثار القليلة الموزعة عبر كتابه اللاحق (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)»[1].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1، 1968، ص: 305-307.

[2]- المصدر نفسه، ص: 60.

[3]- المصدر نفسه، ص:61.

[4]- المصدر نفسه، ص: 65.

بيد أن الناقد لم يقف مطولا عند هذا المنهج وتحول عنه لأنه لم يعد يتوافق وتطلعاته المنهجية الجديدة وراح ينعت ممارسيه «بالكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترهات طورا ويطرونه بالمدح طوراً، ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا آخر دون أن يلتفتوا، أو يكادوا يلتفتون إلى النص».[2]

ويخرج عبد المالك مرتاض من المنهج الانطباعي ليلج المنهج التاريخي من بابه الواسع «والواقع أن الانطباعية لم تستغرق من عبد المالك مرتاض إلا حيزا نقديا محدودا قبل أن يهتدي إلى المنهج التاريخي الذي تزامن وانشغالاته الأكاديمية» [3].

– ثانيا: المنهج التاريخي:

1–النشأة والتعريف:

تبلورت معالم هذا المنهج نتيجة للتطور الفكري والفلسفي والعلمي الذي شهدته أوروبا عصر النهضة، « لقد تبلور المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة الارتقاء».[4]فربطت الأدب بالواقع الاجتماعي والثقافي «كان هو جوهر النظرية الرومانسية في علاقة الأدب بالحياة وهو الذي انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابق خاصة الكلاسيكية التي كانت ترى في الأدب مجرد محاكاة للأقدمين باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع».[5]

فكانت هذه النقلة ثورة على المفاهيم الكلاسيكية التي اعتبرت الأدب محاكاة للقدماء، وأنهم المثال الأسمى الذي لابد أن يقتدى به فكان أن وضعت نتاجهم في سلم التطور التاريخي، بحيث لا تصير أعمالهم النموذج الذي يحتذى به خلال العصور القادمة.

وإذا كان ظهور هذا المنهج نتيجة الثورة على النقد البلاغي القديم والدعوة إلى نقد علمي في العصر الحديث، فإن أحمد رحماني يعتبر أن جذوره تمتد: « إلى ابن سلام الجمحي الذي طبّق قواعد

---

[1]– عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، ص: 65.

[2]– عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص: 11.

[3]– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 37 .

[4]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 44.

[5]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 25.

هذا المنهج بمهارة فائقة،مكنته من اكتشاف نظرية الانتحال وأسبابها الاجتماعية والتاريخية والسياسية والعقدية والدينية».[1]

والنقد التاريخي يرتكز كما يذهب إليه عبد السلام المسدي:«على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية، فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته».[2]

عنه يقول يوسف وغليسي: «وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون».[3]

فلما كان الأدب صورة الأديب وكان هذا الأخير وليد بيئته،أضحى تفسير الأدب يتطلب معرفة الظروف التي نشأ فيها انطلاقا من صاحبه.

2-أعلام المنهج التاريخي:

كان لتطور العلوم التجريبية أواخر القرن التاسع عشر، أن دعى عديد النقاد إلى الاستفادة منها، بغية تفسير الأدب في ضوءها فيغدو بذلك النقد علميا «وإذا ما كان يسمى بالنقد العلمي شكلا مبكرا للنقد التاريخي ظهر لدى هيبوليت تين (1828-1893) في ثلاثيته العتيقة (العرق، البيئة، الزمان) التي تجسد حتمية كون الإنسان نتاج الوراثة والبيئة، تجسدا طبيعيا تحت وطأة الفلسفة الداروينية (نسبة إلى داروين 1809-1882صاحب نظرية التطور) وبرونتيار في دراسته التطورية للأجناس والألوان الأدبية وسانت بيف (1804-1869) ،كذلك فإن الناقد الفرنسي الشهير غوستاف لاسنون (1857-1934) هو الرائد الأكبر للمنهج التاريخي في النقد حيث قدم سنة 1909 محاضرة في جامعة بروكسل حول-الروح العلمية منهج تاريخ الأدب-أعلن فيها عن الهوية المنهجية التاريخية " دراستنا تاريخية ومنهجنا سيكون منهج التاريخ».[4]

من خلال هذا النص يُعَرف الناقد بأعلام المنهج التاريخي:

[1]- أحمد رحماني: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص: 115.

[2]- عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1994، ص: 88.

[3]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 15.

[4]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 20.

-هيبوليت تين:(**H.Taine**) (**1828-1893**) فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي استفاد من علم الأحياء في نقده، فقد كان يرى «أن الإنسان ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعية تشبه تماما إفراز دودة القز خيوط الحرير».[1]، كما أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب: العرق أو الجنس، البيئة والزمان.

-ش.أ.سانت بيف:(**Charl Augustin Sainte.Beuve**) (**1804-1869**) ناقد فرنسي وهو أستاذ تين استفاد هو الآخر من علم الأحياء في نقده ربط بين شخصية الأديب وأدبه و اعتبرها مفتاحا لفهم الأدب.

-فرديناند برونتيار:(**F.Brunetiere**) (**1849-1906**) ناقد فرنسي دعا إلى تطبيق نظرية داروين على الفنون الجميلة والأدب، ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890 .

-غوستاف لانسون:(**Gaustave Lonson**) رائد المنهج التاريخي الذي حددت مقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) (قانون اللانسونية) (Lansonnisme).

وأيضا ريمون بيكار(Rymon Picard) الذي واصل هذا المشوار حتى اصطدم برولان بارت الذي دخل معه معركة نقدية انتهت بالنصر للنقد الجديد والإطاحة بمنهج بيكار.

3-إجراءات المنهج:

-دراسة النصوص الأدبية اعتمادا على عوامل خارجية ساهمت في نشأتها وهي ثلاثية تين الجنس، البيئة والعصر:[2]

- الجنس: (العنصر أو السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص أو الأديب من أمته فتمنحه خواصها.

- المكان: (البيئة) الذي يمنح الفرد مجموعة من الخصائص أو المميزات الجغرافية التي يعيش في ظلها وتترك بصمتها عليه.

- العصر:(الزمان) الأحداث التي تؤثر في صياغة عقل الأديب ووجدانه.

[1]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 45.

[2]- المرجع نفسه، ص: 46.

-تتبع سيرة الأديب بالتعرف على حياته الخاصة وربطها بمراحل نشأتها والعوامل المؤثرة فيه، «كان منهج سانت بيف يقوم على تتبع سير الأدباء تتبعاً دقيقا يتعرف إلى حياتهم الخاصة ويربطها بجنسها ووطنها وثقافتها ومحيطها الثقافي والأسري».[1]

4-تجليات المنهج التاريخي عند عبد المالك مرتاض:

اتجه عبد المالك مرتاض في بداياته إلى النقد التاريخي لاسيما في مشواره الأكاديمي من خلال بحوثه الأكاديمية التي تمثلت في ثلاثة كتب:

1. نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954 .
2. فن المقامات في الأدب العربي.
3. فنون النثر الأدبي في الجزائر1931-1954 .

وتشترك هذه الكتب الثلاثة بحكم إطارها المنهجي الموحد،في أنها لا تكتفي بدراسة قلة من النصوص، وإنما تتجاوز ذلك إلى دراسة المتون الأدبية (Corpus) العريضة التي تمتد على فترة تاريخية مطولة لا تقل عن عشرين سنة من جهة كما أن الفاصلة التاريخية بين تلك المتون وزمن دراستها لا تقل في أحسن الأحوال عن خمسة عشر سنة، من جهة أخرى وهي إحدى سنن النقد التاريخي الذي يأبى دراسة النصوص المتزامنة مع الناقد ولا يقوى على ذلك ما لم تدخل تلك النصوص متحف تاريخ الأدب.[2]

رصد الناقد من خلال مؤلفه "نهضة الأدب العربي في الجزائر" (1925-1954) الإرهاصات الأولى لنهضة الأدب في الجزائر، متخذا من التسلسل التاريخي منهجا لعرض أفكاره، فسعى لتقصي الحقائق، قصد وضع الأدب الجزائري موضعه من تاريخ النهضة الفكرية والثقافية في الجزائر. تلاه مؤلف آخر ضخم "فن المقامات في الجزائر" وهو في أصله رسالة جامعية تقدم بها الناقد لنيل شهادة الماجستير سنة 1970في الجزائر، تناول من خلالها فن المقامات ظهورها وتطورها خلال عصور الأدب العربي على امتداد عشرة قرون، متخذا من التسلسل التاريخي إطارا لدراستها، كما وقف على دراسة خصائصها الفنية دراسة فنية بلاغية. منتهيا بأطروحة ضخمة لنيل رسالة الدكتوراه موسومة

[1]- بسام فطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص:44 .

[2]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 38.

بـ:"فنون النثر الأدبي في الجزائر 1932-1954" أشرف عليها المستشرق الفرنسي آندري ميكائيل، نوقشت بجامعة السربون سنة 1983 تطرق من خلالها إلى فترة اكتملت فيها فنون النثر في الجزائر.

وعن سبب اختياره لهذين التاريخين يقول: « فسنة إحدى وثلاثين من هذا القرن تمثل حاجزا زمنيا بين عهد استعماري مضى عليه مائة عام وعهد جديد، وفي الخامس من مايو من سنة إحدى وثلاثين وتسعمائة وألف تأسست جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فكان لتأسيسها صدى عظيم في المجتمع الجزائري».[1] .لينقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب كبيرة:

-الباب الأول: تناول من خلاله الحياة العامة في الجزائر.

-الباب الثاني: تطرق فيه إلى فنون النثر الأدبي في الجزائر.

-الباب الثالث: تناول الخصائص الفنية للنثر الأدبي الحديث في الجزائر.

تضمنت هذه الدراسة الأنواع الأدبية المختلفة للنثر التي عرفتها تلك الفترة « فكان لا مناص لنا من معالجة هذه الفترة التي يتمثل فيها تكامل الأنواع الأدبية التي يعالجها النثر عادة، فإن النثر الأدبي لا يكون ذا وجود كامل إلا بتوافر أنواعه المعروفة في معجم الأدب، ومنها القصة والمسرحية ، والمقالة، والخاطرات، والمذكرات، والرسائل، والخطب، ونحوها و هذه الفنون أنما ازدهرت نسبيا بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين».[2]

وكانت هذه الرسالة آخر عهده بالمنهج التاريخي «لكن سرعان ما ضرب صدحا عن هذا المنهج، بل راح يطعن فيه ويكفر بنظريات ممثلية، بدءاً بنظرية تين: "..لا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذي يعنينا، فهو الذي يجب أن ندرسه ونحلله بالوسائل العلمية، أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم».[3]

وهكذا حاد الناقد عبد المالك مرتاض عن هذا المنهج لينتهج سبيلا آخر ظهر في كتب لاحقة.

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954، ص: 03.

[2]- المصدر نفسه، ص: 04.

[3]- عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 07.

– ثالثا: المنهج الاجتماعي:

1–النشأة والتعريف:

بدأ الاهتمام بدراسة العلاقة بين الناحية الاجتماعية والأدب مع بداية القرن التاسع عشر، حين صدر كتاب لمدام دي ستايل (Mme de Stael)، تناولت من خلاله تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب وتأثير الأدب فيها "ويعتقد أن الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده وقد بدأت منهجيا منذ أن أصدرت مادام دي ستايل كتابها الموسوم بـ«الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام 1800».[1]

وقد تبلور الوعي بهذا المنهج عند هيجل الذي ربط الرواية بالمتغيرات الاجتماعية، لتكتمل معالمه وينضج مع كارل ماركسK.Marx(1818-1983)من خلال ماديته الجدلية و نظرية الانعكاس لجورج لوكاش J.Lukacs(1885-1971).

«ظهر النقد الاجتماعي في مطلع هذا القرن مغلقا برؤية سوسيولوجية تستمد جوهرها الأنطولوجي–بصورة واضحة–من الفلسفة المادية الجدلية التي أسسها كارل ماركس و إنجلز وطورها لينين ورفاقه والتي "تطورت مرتبطة بالتقدم العلمي وبمسيرة الحركة العالمية للثورة" داعية إلى تحليل الإنتاج الاجتماعي باعتباره أساس الوجود"، برؤية علمية مادية جدلية تاريخية، ومن منظور الجذور الطبقية، وتعد نظرية الانعكاس السفير المفوض للفلسفة المادية في عالم الأدب والنقد».[2]

وقد سعى علماء الاجتماع إلى إيجاد فرع متخصص من فروع المعرفة السوسيولوجية لدراسة الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية مثل باقي الظواهر الاجتماعية الأخرى وأطلق على هذا الفرع الجديد اسم علم اجتماع الأدب، «كانت الماركسية والواقعية تعمل جنبا إلى جنب في تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعي وقد أسهم ذلك في ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة و اتساعه بتنوعات متعددة كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه "علم اجتماع الأدب" أو سوسيولوجيا الأدب».[3]

[1]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 62.

[2]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 39.

[3]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 47.

2- أعلام المنهج الاجتماعي:

-كارل ماركسKarl.Marx(1818-1983): من خلال فلسفته الماركسية المادية «حيث أصبحت على يديه النظرية الاجتماعية نظرية متكاملة و رؤية فلسفية للأدب والتطور الاجتماعي[1]».

-فريدريك أنجلز Fridirich.Engels(1895-1929): اتضحت معه ملامح المنهج الاجتماعي حيث دعا في رسائله وأعماله التراجيدية إلى ضرورة تعدد وجهات النظر المتناقضة في الرواية عند تصوير الوسط الاجتماعي بين الطبقتين الأرستقراطية و البروليتارية.

-لوسيان غولدمان Lucien.Goldman(1913-1970): رائد البنيوية التكوينية وهي امتداد لهذا النهج، أصبحت دراسة الواقع تمكن الباحث من اكتشاف طموحات الإنسان و أفكاره و مشاعره في علاقته بذاته و مجتمعه.

-جورج لوكاتش J.Luchacs (1885-1971): فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الثاني من القرن العشرين طور نظرية الانعكاس من خلال إعادته النظر في النظرية الماركسية.

3-إجراءات المنهج: يدرس النصوص انطلاقا من:

-الأديب ابن بيئة لا يعيش معزولا عنها.

-الانتماء الطبقي.

-العلاقة بين البنى التحتية (علاقة الإنتاج و قوى الإنتاج) والبنى الفوقية (الثقافية والفنون والفلسفة).

-نظرية الانعكاس.

4-تجليات المنهج الاجتماعي عند عبد المالك مرتاض:

كان للاشتراكية التي هيمنت على الحياة في الجزائر في السبعينات أن تأثر النقد بها وسار باتجاهها «استغرق النقد الاجتماعي حيزا كبيرا من الكتابات النقدية الجزائرية، تجلت هيمنته الشاملة عليها خلال العشرية السبعينية بصفة لافتة حيث هيمنت الإديولوجية الاشتراكية على الحياة الجزائرية العامة...صمن هذا الإطار ظهرت موجة نقدية عارمة تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي».[2]

[1]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 63.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 41.

عكف النقاد بداية على هذا المنهج يتناولونه لكن سرعان ما أفل نجمه وغاب،غير أنه لم يلق صدى عند الناقد عبد المالك مرتاض «قوبل النقد الاجتماعي بحفاوة كبيرة في البدء..ثم سرعان ما حمت حوله النسور، و يمكن أن يكون الدكتور عبد المالك مرتاض أكثر النقاد الجزائريين بازدرائه لهذا المنهج و زهده فيه و رغبته عنه، لأنه لا هم له إلا تعليل كل شيء تعليلا طبقيا وربطه بين الصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتية " على حد تعبيره، رغم أن له سابق عهد قصير بشيء من الممارسة الاجتماعية في كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر" بوجه خاص».[1]

رابعا: المنهج النفسي:

1-النشأة والتعريف:

«يستمد النقد النفساني "رؤيته المهيمنة" من أصول الفلسفة الفرويدية Freudisme التي أسسها سيغموند فرويد (1856-1939) ودعاها بنظرية التحليل النفسي Psychanalyse التي تقوم أساسا على تبيان المعنى اللاواعي لكلام و أفعال شخص ما، وكذلك معنى إنتاجه الخيالي(من أحلام و هوامات وهذيانات)».[2]

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأت معالم علم النفس تتضح مع فرويد بإصداره لمؤلفاته في التحليل النفس فظهر بذلك المنهج النفسي، بيد أن الإرهاصات الأولى لهذا التوجه ظهرت مع سان بيف الذي عنى بالبحث في السيرة النفسية للمؤلف لدراسة عمله. «كانت النقطة التي انطلق منها فرويد تمييزه بين الشعور واللاشعور، الوعي واللاوعي بين مستويات الحياة الباطنية، واعتبار اللاوعي أو اللاشعور هو المخزن الخلفي للظاهرة الإنسانية، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة في السلوك، وفي الإبداع و في الإنتاج».[3]

اهتم فرويد بتفسير الأحلام على اعتبار أن اللاشعور يتجسد من خلالها، وهي الطريقة التي يعبر بها الشخص عما في ذاته، كما كان «شغوفا بقراءة الآثار الأدبية ،شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء، لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه...، حتى أنه يرى

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، الصفحة: 61.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 79.

[3]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 64.

أنهم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان»[1]، من هنا اعتبر أن الأدب والفن تظهر من خلالهما العوامل الخفية في شخصية الفرد. كما ركّز على الدوافع الجنسية باعتبارها الدوافع الغريزية التي تدفع لنشأة العمل الإبداعي. «بيد أن مدرسة التحليل النفسي الفرويدية ظلت تركز على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي رأوها تقف وراء تشكل العمل الإبداعي مثل عقدة أوديب Oedipus Complex وعقدة ألكترا Electra Complex ومركب النقص عند إدلر».[2]

إضافة إلى ذلك فقد ربط العمل الإبداعي بالحالات المرضية مثل العصاب* وانفصام الشخصية وغيره، في حين أنّ تلميذه إدلر خالفه « في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية والباعث الأول للفن، ويرى أن الباعث الأساسي على الفن هو غريزة حب الظهور أو حب السيطرة والتملك».[3]

فكلاهما يتفقان على أن الفن والإبداع تعويض فالأستاذ يرى أنه تعويض عن كبت جنسي في حين يرى تلميذه أن مركب النقص يدفع المبدع إلى التعويض.

أما يونج (C.g.jung) فنجده يتفق مع أستاذه فرويد في فكرة اللاشعور بينما يختلف معه في طبيعة اللاشعور فهو يقول "بالشعور الجمعي" ويرى «أن الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج، والأنماط العليا التي تتخمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال

---

[1]- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص:14.

[2]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 54.

* العصاب(Neurose): اضطرابات وظيفية غير مصحوبة باختلال جوهري في إدراك الفرد للواقع كما هو في الأمراض الذهنية، ويميز التحليل النفسي بين نوعين: الأعصبة الواقعي(actual-neuroses) مثل النيروستانيا وعُصاب القلق، والأعصبة النفسية)(pychos-neuos وأهمها الهستيريا والعصاب الوسواسي.

– ينظر:زين الدين مختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد"نموذجا")، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص: 11.

[3]- المرجع نفسه، ص: 14.

المختلفة، هذه النماذج والأنماط العليا تدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني وطريقة التصور، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم والفاعلية النفسية للإنسان».[1]

فقد تجاوز يونج طابع أستاذه الذي يستند إلى الشعور الفردي إلى الشعور الجمعي. حيث اعتبر أن الجماعات البشرية منذ القدم تربطهم صلات وثيقة، ويشتركون في لا شعورهم الجمعي، الذي يأخذ شكل نماذج عليا، تنتقل إلى الأجيال فتترسب في النفس وتنطبع في الدماغ.

2-أعلام المنهج النفسي:[2]

-سيغموند فرويد S.freud(1856-1939): زعيم التحليل النفسي ورائده، تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنانين وأعمالهم من خلال ما يتصل بها من لاشعور وغرائز جنسية ومكبوتات، اعتبر الفنان إنسان عُصابي حلل شخصيتي "ليوناردو دافنشي" و"دوستو يفسكي" وأعمالهما الفنية فبحث الإبداع الفني عند الأول من خلال لوحته الشهيرة "الموناليزا"، حلل حلمه في طفولته كما حلل انحرافه الجنسي على مستوى اللاشعور وعدم اكتمال الكثير من أعماله الفنية. وتناول الثاني من خلال روايته "الإخوة كارامازوف" فوجد في هذه الشخصية تناقضات فهو فنان مبدع خالق، أخلاقي، عصابي، آثم متعاطف مع المجرمين.

-أدلر Adler(1870-1938): اعتبر أن الباعث الأساسي للفن غريزة حب الظهور أو التملك، وأن الشعور بالنقص سبب نشأة العُصاب.

-كارل غوستاف يونع C.G.jung(1875-1961): رأى أن فرويد غالى كثيرا في إعطاء أهمية كبيرة للغريزة الجنسية حين عدها سبب نشأة العُصاب عند الفنانين، يخالف أستاذه في طبيعة اللاشعور بحيث يرى أن اللاشعور جمعي ويعتبره المصدر الأساسي للإبداع الأدبي والفني.

-سانت بيف Ch.asaint breuve(1804-1868): يدرس شخصية المبدع من خلال حياتها الخاصة والعامة، مولدها ونشأتها، تربيتها، أسرتها، أقاربها، أصدقائها و وضعها الاجتماعي والمادي.

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 73.

[2]- زين الدين مختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص: 11-12.

3- إجراءات المنهج النفسي:[1]

-ربط النص بلاشعور صاحبه.

-النظر إلى الشخصيات في النصوص على أنهم أشخاص حقيقيون بدوافعهم و رغباتهم.

-النظر إلى صاحب النص على أنه شخص عُصابي.

-افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجدرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص: لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.

4-تجليات المنهج النفسي عندعبد المالك مرتاض:

«أما الدكتور عبد المالك مرتاض فهو من ألد أعداء القراءة النفسية التي وصفها بـ "المريضة المتسلطة" ثم راح في دراسته (القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي) يصب جام غضبه على المنهج النقدي القائم على افتراض مسبق يتجسد في مرضية الأديب، وإذن مرضية الأدب، بل أدبية أمرض، فكأن هذا التيار لا يبحث إلا عن الأمراض، فان لم تكن توهما توهما (...) لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض ما ظهر منها وما بطن والتي يجب أن تفارق الأديب وتلازمة ولا تزايله! فكل أديب من وجهة نظر هذا التيار مريض! و إذن فكل أدب نتيجة لذلك مريض أيضا».[2]

خامسا: المنهج التكاملي:

1-النشأة والتعريف:

عنه يقول يوسف وغليسي: « النقد التكاملي ضرب مختلف من ضروب النقد، لا يتقيد بمنهج واحد خلال العملية النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي».[3]

وعليه فالمنهج التكاملي محصلة مجموعة من المناهج يستعين بها الناقد لدراسة النص، تستدعيها طبيعة النص التركيبية المعقدة.

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 22-23 .

[2]- عبد المالك مرتاض: مجلة (تجليات الجداثة): ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 28.

[3]- المصدر نفسه، ص: 34.

يورد عبد العزيز عتيق أنّه: «منهج مرن لا يقف عند حدود معينة و إنما يأخذ من كل منهج ما يراه معينا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها».[1]

ويعتبر الناقد الشهير ستانلي هايمن أول من دعى إلى نقد (تكاملي) ديمقراطي مفتوح سنة 1947 في كتابه "الرؤية المسلحة".

2-تجليات المنهج التكاملي عند عبد المالك مرتاض:

لم يلقى هذا المنهج صدى عند الناقد عبد المالك مرتاض وناهضه مناهضة شديدة استهزأ وسخر منه: «أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا متكاملا، إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا (...) وكيف يجوز التقول على النص الأدبي البريء والعبث به على هذا النحو المريع؟ و مهما يكن من أمر، فإن مثل هذا السلوك الفكري يشبه الشطحات البهلوانية التي لو طبقت في مجال العمل لأمست ضحكة هزأة سخرية إلى مالا حدود له من المعاني الدالة على الضحك والسخرية والاستهزاء،إذ كان علينا، أو سيكون علينا، ولا كان ذلك على كل حال وهو مستحيل الكينونة على كل حال، أن ندبج عدة مجلدات عن حكاية شعبية واحدة، أو قصة واحدة، أو قصيدة واحدة، أو رواية واحدة، على أساس أننا نعالجها من مستويات منهجية متباينة كل مستوى يهيم في واد سحيق، إلى أن يرسب في البحر العميق».[2]

فهو يقول باستحالة تناول النص الأدبي بمناهج مختلفة وفي الوقت ذاته يدعو إلى منهج شمولي تركيبي، ويرى يوسف وغليسي أن مرتاض قد بالغ في سخريته من هذا المنهج «إذ ليس لزاما على الناقد التكاملي "كما يريد له مرتاض" أن يعرض النص الواحد على جميع المناهج دفعة واحدة، بل علية أن يفيد مما يراه مناسبا له في حدود ما لا يفقده الانسجام والتماسك».[3]

لاحقا يتجه عبد المالك مرتاض إلى تطبيق منهج مركب يتضح من خلال العديد من عناوين مؤلفاته منها: شعرية القصيدة قصيدة القراءة(تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية)، ألف ليلة وليلة (تحليل سميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد) وغيرها من المؤلفات «إن من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ

[1]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 308.

[2]- عبد المالك مرتاض: ألف ليلة و ليلة ، ص: 10.

[3]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 45.

منتهى النص الذي نود قراءته، وذلك إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفساني فحسب أو منظور بنيوي فحسب، مثلا...من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة: "التركيب المنهجي" وذلك لدى قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية».[1]

وهو هنا يقول بالتركيب المنهجي مع أنه في الوقت ذاته يسخر من المنهج التكاملي، والقارئ بادئ الأمر يرى أن الناقد متناقضاً، بيد أن "تركيب" يختلف عن "تكامل" و في هذا السياق يقول يوسف وغليسي: «التعددية المنهجية في إطار الدراسة الواحدة يمكن أن تفيد إذا كانت المناهج المستعان بها (والتي يفترض أن يكمل بعضها البعض) متفرعة من جذر نظري موحد، كما هي الحال عند التركيب بين البنيوية والأسلوبية أو بين السميائية والتفكيكية (كما فعل الدكتور عبد المالك مرتاض) أو بينها جميعا (كما يفعل الناقد السعودي الدكتور عبد الله الغذامي) على أساس أنها متفرعة من جذر مشترك واحد وهو الألسنية، كما يمكن أن تفيد في حالة استخدام المناهج الإجرائية المساعدة ضمن المنهج المهيمن، و لكنها يمكن أن تسيء إلى المنهج والنص معا إذ تباعدت (وربما تناقصت) جذورها النظرية».[2]

وعليه فالتركيب يستلزم أن يكون المناهج التي تدرس النص متجانسة تصب في نظريات وخلفيات موحدة، أما التكامل فيكون بالجمع بين عدة مناهج تكون منطلقاتها مختلفة و متعارضة الرؤى «وهو صنيع لا يخلو- في نظرنا- من عبث يمكن أن نمثل بإنسان لشدة حرصه على فكرة الأديان، يزعم أنه في وسعه أن يكون مسلما ومسيحيا و يهوديا في آن واحد».[3]

كما أن التركيب المنهجي يمكن أن يطبق باستخدام منهج واحد يكون مهيمن بمساعدة منهج إجرائي مساعد.

[1]- عبد المالك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري(تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجبلي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط،2001، ص: 8-9.

[2]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 103.

[3]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 47.

المبحث الثاني: المناهج النسقية:

أولاً: المنهج البنيوي:

1-البنيوية لغة واصطلاحاً:

أ-لغـة:

كلمـة البنيويـة مشـتقة مـن الفعـل الثلاثـي (بـنى) جـاء في لسـان العـرب لابـن منظـور: «(البَـنْيُ:نقيض الهدم، بَـنَى البَنَّـاءُ البِنَـاءَ بَنْياً وبناءً، وبِنًى مقصور وبُنْيَاناً وبِنْيَةً وبِنَايَةً، وابْتَنَاهُ وبَنَاهُ)، والبِنَـاءُ الْمَبْـنِيُّ، والجمـع أَبْنِيَـةٌ، وأَبْنِيَـاتٌ، جمـع الجمـع)، (والبِنْيَـة والبُنْيَـةُ: مـا بنيتـه وهـو البـنى والبُنى)،(يقال:بِنْيَه، وهي مثل رِشْوة ورشا كأن البِنْية الهيئة التي بني عليها مثل المِشية والرِكبة، والبنيان: الحائط ".[1]

وهكذا تتضح لنا الفروق بين البنية والبناء «حيث تبدو(البنية) الصفة الدالة على الهيئة التي تنتظم –وفقها–العناصر/المواد داخل البناء (وتجمع البنية على بِنْي و بُنى وبنيات) أما البناء وهو الشيء المبني فكأنه موصوف ويجمع على أبنية وأبنيات».[2]

لم ترد كلمة (بنية) في النصوص القديمة، وقد تصور اللغويون مصطلح "بنية"على أنه الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب،ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول.

وفي القرآن الكريم ورد الفعل "بنى" باشتقاقاته، المتعددة (بناء، بنيان، مبنى) في أكثر من عشرين مرة، يقول الله تعالى:﴿وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا﴾[3]، وقوله تعالى:﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاء بِنَاءً ﴾.[4]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (بنى)، مج 1، ج 35،ص: 365.

[2]- يوسف وغليسي: البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية(بحث في النسبة اللغوية وإصلاح النقدي)، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص: 13.

[3]- سورة الكهف: الآية: 21.

[4]- سورة البقرة: الآية: 22.

ب–اصطلاحاً:

اختلف النقاد في مفهوم البنيوية نتيجة لصعوبة الاهتداء لمصطلح "البنية"، على اعتبار هذا الأخير التأسيس الذي تقوم عليه البنيوية. فيعرفها ليفي ستراوس بأنها: «تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحول في باقي العناصر».[1]

عنها يقول جان بياجيه: «وتبدو البنية بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى تغتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة،تتألف البنية من مميزات ثلاث: الجملة، التحويلات والضبط الذاتي».[2]

وعليه نستنتج أن البنية تتحدد من ثلاثة خصائص وهي: الكلية أو الشمول أو الجملة التي تحيل إلى أن البنية مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى عناصر خارجية، وكذا التحويلات فالبنية ليست ثابتة كما أنها تؤثر في تكوين ما بداخلها، الضبط أو التنظيم الذاتي البنية تنظم نفسها للمحافظة على وحدتها واستمرارها.

وعلى اعتبار أن "دي سوسير" هو الأب الروحي للبنيوية إلاّ أنّه لم يستخدم مصطلح "بنية" في مؤلفه (محاضرات علم اللغة العام) ونجده استخدم مصطلح "نسق" أو "نظام".

2–النشأة والتعريف:

إذا جئنا إلى تحديد مفهوم البنيوية فإنه من الصعوبة تحديد تعريف شامل لها فقد اختلفت تعريفاتها وتعددت.

فنجد يوسف وغليسي يعرفها بأنّها: «منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحوّل النص إلى جملة طويلة تجزئها إلى وحدات دالة كبرى وصغرى، وتقتضي مدلولاتها في تضمن الدوال لها (يمثلها دوسوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلاً عن شتى سياقاته بما فيها مؤلفة (وهنا تدخل نظرية

[1]– زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت، ص: 31.

[2]– جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عبيدات، بيروت/ باريس، ط4، 1985، ص: 08.

موت المؤلف "لرولان بارت" وتكتفي بتفسيره تفسيراً داخلياً وصفياً، مع الاستعانة بما يتيسر من إجراءات علمية منهجية كالإحصاء مثلاً».[1]

فالمنهج البنيوي يدرس النص بِعَدِّهِ بنية كلامية يتحول من خلالها إلى جملة طويلة، يتم تقسيمه إلى وحدات دالة كبرى وصغرى،كما تعتبر النص مغلقاً مستقلاً بذاته، تحلله من الداخل مع إمكانية الاستعانة ببعض المناهج المساعدة كالإحصاء، وتبعد النص خلال الدراسة عن جميع السياقات الخارجية بما فيها علاقته بمبدعه.

ويعرفه عبد السلام المسدي بأنه: «يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية».[2] فالبنيوية تكشف عن دلالات النص بالتغلغل إلى بناه التركيبية.

ويرى لوسيان بيف أن: «مفهوم البنيوية في أوسع معانيه يشير إلى نظام من علاقات داخلية ثابتة، يحدد السِّمات الجوهرية لأي كيان، ويُشَكِلُ كلاًّ متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموعة عناصر، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها».[3]

نستخلص مما ورد سابقا أن البنيوية تدرس النص لذاته، تعتبره بنية واحدة تتميز بجملة من السمات: الكلية (الشمولية)، التحولات والتنظيم الذاتي، تتقصى بنيته الدلالية بالتغلغل إلى بنيته التركيبية.

3-روافد البنيوية :

1.3-مدرسة جنيف:

«وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية والفكر الألسني عموماً ».[4]بزعامة العالم اللغوي السويسري الكبير فردينان دي سوسير(Ferdinand De saussur 1913_1957) مؤسس اللسانيات الحديثة التي صارت تسمى linguistique عبر محاضراته الشهيرة، والتي جمعها تلميذه شارل بالي (ch.bally) وألبير سيشهاي (A.sechehaye) في كتاب «Cours de-

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 120.

[2]- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية دراسة ومناهج، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991، ص: 77.

[3]- ينظر: عز الدين المناصرة: علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان،ط1، 2006، ص: 540.

[4]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 117.

[1]«linguistique générale»، وكتاب دي سوسير في الأصل هو عبارة عن ملاحظات ونقاط سجلها بعض طلبته، ومن ثم فهي تحوي على الشيء الكثير من كلام دي سوسير، إلا أنه يصعب علينا اليوم التمييز بين ما هو لطلابه، أي من استنتاجاتهم الخاصة التي قد تكون صحيحة، ولكنها تناقش دائما وبين ما هو حقيقة لأستاذهم »[2] « ومن جهة أخرى جاءت المحاضرات الثلاث التي سجلها طلبته متباينة مع العلم أن كل قسم منها مهم، وكان من المؤسف أن يتلفه الضياع»[3] .

2.3–مدرسة الشكلانيين الروس:

تتألف هذه المدرسة من حلقة موسكو اللغوية التي تأسست في 1915م و جماعة (الأبوياز)" opoiaz" «وتعني جمعية دراسة اللغة الشعرية».

1.2.3–حلقة موسكو(1915-1920):

«تأسست في آذار1915 بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون يعود إليه تأسيس هذا "النادي اللساني" رفقة ستة طلبة، ومن أعضائها عالم الفلكلور السلافي بيوتربو غاتريف p.Bogatyer والعالم اللغوي غروغوري فينوكور(G.vinokur) ومنظرا الأدب ومؤرخاه أوسيب بيرك O.birk وبوريس توماشيفسكي B .tomachevsky وقد نذكر كذلك ميخائيل باختين M.Bakhtine (1895-1957) الذي كان من رؤوس هذه الحلقة، ثم تبرأ منها بعد ذلك نتيجة انتمائه السياسي واختلافه الفكري، حيث يحاول المصالحة بين الشكلانية و الماركسية مثلما نذكر فلادمير V.propp(1895-1970) صاحب الأثر الخالد (مورفولوجية الحكاية الشعبية) 1928،بغض النظر عن حقيقة انخراطه ضمن هذا التنظيم...تهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات وتبحث في شؤون الأدبية وماهية (الشكل)».[4]

2.2.3–جماعة الأوبوياز(opoize–1916):

تعني هذه التسمية (جمعية دراسة اللغة الشعرية)، التي تأست سنة 1916 بمدينة سانبيترسبورغ، ومن أعضائها:

---

[1]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 36.

[2]– أحمد عزوز: المدارس اللسانية (أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي)، دار الرضوان، وهران، الجزائر، دط، دت، ص: 110.

[3]– المرجع نفسه، ص: 111.

[4]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 66-67.

فيكتـــــور شكلوفســـــكي(V.chklovsky1893-1994) وبـــــوريس إيخـــــامبوم (B.eichenbaum1859-1966)وليـــف جاكوبنســـكي(L.Jakubinsky) وهـــي في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دراسي اللغة المحترفين، وباحثين في نظرية الأدب، هذا وقد دخل الشكلانيون الروس في سجال مع الماركسية، انتهى بجنونهم إلى الصمت، وكانت سنة 1930 بداية لنهايتهم، حين حاول بعضهم تطعيم الشكلانية بالتحليل الإجتماعي الماركسي.[1]

3.3-حلقة براغ :Cercle de Prague (1926-1948):

ويطلق عليها أيضاً «البنيوية التشيكية[2]»، وهي الرافد الثالث للبنيوية « تأسست بمبادرة من زعيمها فيليم ماتيسيوس (V.Mathesius) من أعضائها التشيكوسلوفاكيين (هافرانيك ، تروكا، فاشيك موكاروفسكي) فضلاً عن رينيه(من مواليد 1903بفيينا لأبوين تشيكيين) وكذلك جاكبسون ونيكولاي تروسبكوي الفارسي من روسيا».[3]

«هذا وقد دفعت حلقة براغ بالبنيوية قدماً إلى الأمام فعمدت إلى التخلص من الطابع الشكلي البحت، ووسعت مجالات دراساتها إذ لم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية وإنما امتدت إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية والتاريخية، وكانت هذه الحلقة باعثا على نشوء حلقات لغوية أخرى قدمت ميراثاً بنيوياً معتبراً مثل: حلقة كوبنهاغن (يا مسليف وبروندال...) سنة 1931، وحلقة نيويورك (سابير، بلوم، فيلد، تشومسكي ..) سنة 1934.» [4]

4.3-جماعة Tel quel (1960):

«تجدر الإشارة بان معرفة العالم الغربي بالحركة الشكلانية قد تأخر إلى سنوات الخمسينيات والستينيات، مع الجهود الرائدة لجماعة Tel quelالتي تنتسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي فليب صولر (philipe sollers) (من مواليد 1936) سنة 1960 وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد،كزوجته الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا Julia kristiva (من مواليد 1941) ورولان بارت Roland Bathes1915_1980

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 66-67.

[2]- فكتور إرليخ: الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2000، ص: 53.

[3]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 68.

[4]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 118.

وميشال فوكو Michel Foucault(1916-1984) وجاك دريدا (Jacques Derrida) (من مواليد الجزائر 1930).

اهتمت هذه الجماعة بحقول فكرية شتى كالتحليل النفسي والماركسية، واللسانيات...وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت معبراً للتحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية(Post-structuralisme).»[1]

4-أعلام المنهج البنيوي:

-فرديناند دي سوسير : Ferdinand De saussur(1857-1913) يعتبر الأب الروحي، مؤسس اللسانيات الحديثة من خلال محاضراته التي نشرها تلميذه شارل بالي (CH.Bally) وألبير سيشهاي (A .Sechehaye) تحت عنوان:

(Cours de linguistique générale) عرّف سوسير من خلال كتابة اللغة ميز بين ثلاث مستويات النشاط اللغوي (اللغة، اللسان، الكلام)، وقامت دراساته على جملة من الثنائيات:[2]

أ-اللغة و الكلام:

لا يمكن الفصل بينهما إلا من أجل الدراسة العلمية تربطها علاقة الكل بالجزء «فاللغة هي الكل والكلام هو الجزء، تمثل اللغة مجموعة القوانين و القواعد العامة التي تتحكم في إنتاج الكلام، أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة».

ب-الدال والمدلول:

الدال هو الصورة الصوتية للمدلول والمدلول هو الجانب الذهني للدال، أما العلاقة فهي اتحاد الصورة الصوتية مع التصور الذهني، وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، إلا أن اتحادها يؤلف بنية الدلالة.

ج-التزامن والتعاقب:

التزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد وهو زمن نظامها داخل البنية،أما التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر به أحيانا بانفتاح البنية على الزمن،

[1]-يوسف وغليسي: مناهج النقد الادبي، ص: 69.

[2]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 128-130.

فدراسة لغة في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت التزامن، أما دراسة المتغيرات المتحققة في اللغة ومتابعتها خلال الزمن فيندرج تحت التعاقب وبهذا تكون الدراسة التعاقبية دراسة تاريخية.

-رومان جاكبسون: Roman Jakobson(1896-1983) يرى: «أن اللغة وسيلة للتواصل الإنساني الذي لا يتحقق إلا بتوفر العناصر التالية:[1]

-المرسل: يقوم بأداء الرسالة.

-المرسل إليه(المتلقي):يستقبل الرسالة.

-إقامة الاتصال بين المرسل والمرسل والمتلقي: كي ينجح هذا الاتصال لابد من وحدة التجربة بينهما، وذلك وفق قناة التحويل التي تحقق الاتصال وتبقيه قائماً.

-لغة مشتركة يتكلمها المرسل والمتلقي معاً: وهو ما يساعد ويسهل عملية التواصل .

-رسالة لغوية: وهي ظرف للمحتوى الكلامي الذي نشير إليه ويفهمه المتلقي في الوقت نفسه.

-محتوى لغوي ترمز إليه الرسالة .

دارت دراسته حول أربعة مجالات هي:[2]

-الفونولوجيا

-نمو الطفل اللغوي وأمراض الكلام منها الحبسة* .

-الوظيفة الشعرية ** أو الإستثنائية.

-منهجية تحليل النصوص.

-كلود ليفي سترواس:(Claude levistrauss): «من أهم إنجازاته كتابه (الأبنية الأولية للقرابة) سنة 1948 بباريس درس فيه علاقات المحارم التي افتتحت عصر البنائية،حيث حدد أن الهدف من

---

[1]- جون ليشته: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ، ص: 138.

[2]- نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة ،دط، دت، ص: 99.

*الحبسة: من عيوب النطق، تكون في اللسان بحيث يحبس عن النطق، فلا ينطق في أداء الكلام أو إخراج الأصوات، ينظر: رشيد عبد الرحمان العبيدي، في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق،ط1، 2002 ، ص:322.

** الوظيفة الشعرية (fonctionpoetique): هي إحدى الوظائف الأساسية للغة لما تدخله من ديناميكية في حياتها، وبدونها تصبح اللغة ميتة سكونية.

- ينظر نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة ، ص: 100.

دراسته هذه ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض فمحورها إذن هو مثل علم اللغة هو القيم الأخلاقية».[1]

اعتمد ستراوس على فكرة تقابل الكلام ونقل كلام سوسير عن نظام اللغة إلى المجال الاجتماعي الأنثروبولوجي «وقد كانت مساهمة ستراوس المهمة في الدراسات اللاحقة في نظريته على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة و لكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التناقض والحياة مبنية على أساس هذا التكامل، ومن خلال هذه النظرية ينطلق إلى تحليل النص الأدبي بواسطة الثنائيات المتعارضة المتكاملة، مثل (الموت، والحياة، النقص، والكمال، الهرم والشباب، النور والظلام) إلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها».[2]

حاول من خلال كتابه "ميثولوجيات" جمع أساطير مختلفة من قارتي أمريكا الشمالية والجنوبية بغرض إظهار علاقاتها وإثبات قواها التي توحد العقل البشري .«إن دراسة الأسطورة قادت ليفي ستراوس إلى تهذيب وتشذيب مقاربته البنيوية والتصريح بالمبدأ القائل بان عناصر الأسطورة تكتسب معناها من الطريقة التي تتحدد فيها لا من قيمتها الذاتية».[3]

5-أسس النزعة البنيوية:

1.5-النزوع إلى الشكلانية:

الحركة الشكلية أو الشكلانية (Formalisme) تعود من حيث أنها نزعة فكرية إلى عهد الفيلسوف الألماني كانط، حيث ربما صنفت فلسفته في بعض منازعها على أنها شكلية و الشكلانية من حيث هي تطلع إلى التعلق المفرط بالأشكال والشكليات، شكل قديم من أشكال التفكير في الكتابات الإنسانية، وعندما جاءت البنيوية لم تأتي شيئاً غير التعلق المفرط بنزعة الأشكال فعدت الكتابة شكلاً من أشكال التعبير قبل كل شيء في حين أن اللغة في تمثلها هي أيضاً لا تعدو كونها

[1]- صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص: 214.

[2]- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، دط، دت، ص: 44.

[3]- جون ليشته: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنوية إلى ما بعد الحداثة، ص: 162.

شكلاً للتعبير أو أدواته، وهي لا تحمل أي معنى والمدلول عبرها مندمج في الدال، ومن أجل ذلك رفضت مضمون اللغة، ومن ثم مضمون الكتابة وعدتها مجرد شكل ».[1]

2.5-رفض التاريخ:

تقوم النزعة الاجتماعية التي كان قد روج لها المفكر الفرنسي هيبوليت تين (1828-1893) (Hyppolut Taine) الذي كان يعتقد أن الظاهرة الأدبية والفنية يجب أن تخضع في تأويل قراءتها، وتحليل مضمونها،على ثلاثة عناصر تتمحص للمؤلف وما يحيط به وهي:[2]

– **العرق**: ويريد بها عرق الكاتب وأصله (السلالي).

– **الوسط**: أو المحيط الجغرافي والاجتماعي للكاتب .

– **الزمن**:ويقصد بها التطور التاريخي الذي يقع تحت دائرته، الكاتب وهو يكتب إبداعه ومثله في ذلك الفنان.

لقد جاءت البنوية إلى هذه القيمة فرفضتها في تمثلها هي على الأقل فنادت بموت التاريخ.

3.5-رفض المؤلف:

«بدأت إرهاصاتها قبل تأسيس النزعة البنيوية وازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين، ولعل أهم من ألح عليها في أكثر من مقولة الشاعر الفرنسي فاليري (Paul Valéry)1871-1945 الذي كان يزعم أن المؤلف تفصيل لا معنى له (l'auteur est un détail-inutile) ولقد ذهب هذا المذهب فيما بعد جملة من المنظرين الفرنسيين منهم: جيرار جينت، رولان بارت، ميشال فوكو، وكلود ليفي ستروس)»[3].

«إن التوجهات النقدية الجديدة ... ألغت كون المؤلف منشئاً للنص أو مصدرا له، كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته، فهذه التوجهات جردت المؤلف من كل مكان يتمتع به في السابق من امتيازات كاحتكاره معناه الخاص وتحكمه في قصده الذاتي وعبقريته التي تفضي به دون سواه إلى حقائق قارة أو أمور لم ينتبه لها غيره».[4]

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 210 .

[2]– المصدر نفسه، ص: 211 .

[3]– ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل النقد الأدبي، ص: 241 .

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4.5-رفض المرجعية الاجتماعية:

لما كان المنهج الاجتماعي يُرجع الإبداع إلى الظروف الاجتماعية التي أحاطت بنشأته رفضت البنيوية ذلك « البنوية في الحقيقة لا ترفض المرجعية من حيث هي مطلقاً، ولكنها ترفض فقط الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع، أي أنها تنكر تأثير المجتمع تأثيراً مباشراً في المبدع وفي إبداعه».[1]

ولما كان المنهج التاريخي هو الحضن الذي انبثق منه المنهج الاجتماعي وهو امتداد له ولما رفضت البنيوية التاريخ فإن هذا الرفض امتد أثره إلى المرجعية الاجتماعية «فقد تجرأت البنيوية على رفض التاريخ الذي يصنعه الإنسان، فضربت عصفورين بحجر واحد، فالرفض المعلن للتاريخ هو رفض في الحقيقة لكل ما له صلة به من الإنسان الصانع لأحداثه، ومن المجتمع المتأثر بذلك، والمؤثر في ذلك أيضاً، وقد أفضى ذلك إلى رفض كل القيم الروحية والإنسانية جملة وتفصيلاً فلا عجب أن نجد الكتاب البنيويين يعلنون في أكثر من موقف أنهم لا يؤمنون بمرجعية الكتابة ويعدون المرجعية الاجتماعية للأدب من أساطير الأولين».[2]

5.5-رفض المعنى من اللغة:

تعتبر مسألة اللفظ والمعنى من القضايا النقدية الجوهرية، التي أولاها النقاد والبلاغيون العرب بالغ الاهتمام، فمنهم من قال باللفظ ومنهم من قال بالمعنى، وطرف ثالث لم يفصل بينهما.غير أنّهما في العصر الحديث باتا يعاملان على نحو خاص، «وسواء علينا الوهم بالمعنى أم باللفظ فإن اللغة تعامل في ثقافة الكتابة الحداثية معاملة خاصة، بل إلى درجة الذهاب إلى اعتبار اللغة وحدها وتجاهل المعنى تجاهلاً مطلقاً ».[3]، « وأياً كان الشأن،فإن المدرسة البنوية ترفض معنوية اللغة بل ترى، كما يذهب إلى ذلك بارطبأنه من العسير التسليم بأن نظام الصور والأشياء التي المدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللغة، وأن عالم المدلولات ليس شيئاً غير عالم اللغة».[4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 216.

[2]- المصدر نفسه، ص: 216.

[3]- المصدر نفسه، ص: 217

[4]- المصدر نفسه، ص: 219.

ثانياً:المنهج الأسلوبي:

1- الأسلوب والأسلوبية:

1.1-الأسلوب:

أ-لغة:

جاء في لسان العرب «يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ... والأسلوب الطريق والوجه و المذهب، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، فالأسلوب بالضم: الفن، ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه».[1]

وعليه فالأسلوب يعني الطريق أو السبيل.

ب-اصطلاحاً:

يعرّفه عبد القادر الجرجاني في مؤلفه "دلائل الإعجاز" بأنّه: «طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه».[2]

ويعرّفه معجم أكسفورد بأنه: «طريقة التعبير المميز لكاتب معين (أو خطيب أو متحدث) أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية من حيث الوضوح والفعالية والجمال وما إلى ذلك».[3]

ويذهب جون كوهين إلى أنّه: «كثيراً ما يعتبر بمثابة انزياح فردي، هو طريقة في الكتابة خاصة لكاتب واحد».[4]

وأشهر تعريف للأسلوب الذي يذهب إليه جون بيفون: «الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذلك لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يهدم».[5]

ليكون الأسلوب من خلال هذه التعريفات طريقة التعبير التي يتميز بها كل كاتب عن الآخر.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (سلب)، مج 3، ج 23، ص: 2058.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 361.

[3]- ينظر: بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 104.

[4]- جون كوهين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000،ص: 179.

[5]- بيير جيرو: الأسلوبية، تر:منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994،ص:94.

2.1-الأسلوبية:

واجه النقاد صعوبة في تحديد تعريف دقيق للأسلوبية، نتيجة لتعدد ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى كالبلاغة واللسانيات والنقد، في هذا السياق يورد عبد السلام المسدي: «فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات، ارتباط الناشئ بعلة نشوءه،فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب،أما البنيوية فشأنها من الأسلوبية شأن آخر لاختلاف الطبائع بين المعارف .... أما أغرب الروابط وأعجبها فهي تلك التي تقوم على يد بعضهم بين الأسلوبية والبلاغة ولاسيما في مجال الممارسة الشارحة».[1] ومن ثم يعرفها على أنّها: «علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة».[2]

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أنها: «علم معرفة الأسلوب، أي علم بيداغوجية الحديث الذي يوجهه واحد منا إلى الناس مكتوباً أو منطوقاً».[3]

أما شارل بالي فيري: «أنّ الأسلوبية هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية».[4]

وعليه نستخلص أن الأسلوبية شأنها شأن الأسلوب تقوم على دعامتين هما الانزياح والتفرد اللتان يتحدد الأسلوب تبعاً لهما.

2-ارتباط الأسلوبية بالبلاغة و اللسانيات:

1.2-ارتباطها بالبلاغة:

يعتبر البعض الأسلوبية امتداداً للبلاغة ويعتبرها البعض الآخر سليلتها، وهم في ذلك يعودون إلى بلاغة أرسطو التي ارتبطت بالحجاج، حيث وُجدت هذه البلاغة في فن الخطابة الذي يسعى من خلالها إلى الإقناع و الإثبات بواسطة الحجاج «فعلى المسار الأوروبي ثمة اعتقاد علمي راسخ بأن

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، ط2، 1982، ص: 5-6.

[2]- المرجع نفسه، ص: 56.

[3]- عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، (لتحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007 ،ص: 111.

[4]- صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته)، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص: 18.

الأسلوبية انطلقت من رحم البلاغة بأصولها الأرسطية القديمة ولهذا نجد من يصرح بالقول: "في البدء كانت البلاغة"»[1].

أما في تراثنا العربي فقد كان لإعجاز القرآن الكريم و الفخر بالتراث الشعري، أن سعى النقاد إلى البحث في بلاغة القرآن الكريم والخوض في التراث الشعري وتميز مظاهر الإبداع فيهما،فكان أن تطور البحث في هذا المجال تطوراً كبيراً على يد أعلام البلاغة والنقد أمثال الجاحظ، ابن المعتز، قدامه وغيرهم وصولاً إلى عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم « وفي الآداب العربية القديمة استخدمت كلمة الأسلوب لدلالة على تناسق الشكل و اتساقه في كلام البلاغيين "حول إعجاز القرآن الكريم" وأقدم من استخدم هذه اللفظة في كتابه هو الباقلاني في كتابه الموسوم "إعجاز القرآن الكريم" فقد أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها و تنسب إليه ...، ومن الدال جداً أن نشير هنا أن عبد القاهر الجرجاني قد استخدم كلمة الأسلوب للدلالة على التفرقة بين نظم و نظم آخر».[2]

ويرى بسام قطوس أنّ البلاغتين العربية والأوروبية تشتركان في الأصل «كانت بين البلاغة العربية والبلاغة الأوروبية ملامح و قواسم مشتركة ترجع في أصولها إلى وحدة المتبع المؤكد في تشكيلها جميعاً، وهو التراث الأرسطي الذي مارس تأثيره في الساحتين».[3]

ما جعله يبدي هذا الرأي الهزة التي أحدثها جورج بيفون (1707-1877) من خلال مقالته الشهير عن الأسلوب حين اعتبر الأسلوب هو الإنسان، فربط قيمة الأسلوب الجمالية بالتفكير الذي يتغير من شخص لآخر، وليس القوالب من الزينة والبهرجة التي عكف المفكرون على اقتناصها من المبدعين دون وعي وإدراك لما تحتويه من قيمة.[4]

بيد أننا نجد مفارقات واضحة بين المنظور البلاغي والمنظور الأسلوبي: « البلاغة علم معياري يرسل الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى (تعليم) مادته وموضوعه هو بلاغة البيان أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو القدح، ولا تسعى إلى

[1]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 128-130.

[2]- بشير تاوريريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص: 185- 186.

[3]-بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ص: 108.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 108.

غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة و تصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة إبداعية بعد أن يتقرر وجودها».[1]

فعلى الرغم من أن البلاغة معيارية والأسلوبية وصفية، ورغم وضوح الفروق بينهما إلا أن المنهج الأسلوبي يرتبط ارتباطا وثيقاً بالبلاغة، على اعتباره امتداداً لها فقد كان لشيخوخة البلاغة أن ظهرت الأسلوبية بديلة لها في محالة لتجاوز نقائصها (البلاغة) .

2.2-ارتباطها باللسانيات:

كان لازدهار حقل الدارسات اللغوية على يد ديسوسير، أن أعطت دفعاً لكثير من الدراسات منها الأسلوبية.بحيث عكف تلميذه شارل بالي على دراسة الأسلوب بطريقة علمية لغوية مستفيداً من أستاذه، فاعتبر «مؤسس هذا العلم من خلال "كتابه الرائد" " مبحث في الأسلوبية الفرنسية traité- de styhshque française "1909 تحديداً ».[2]، لتتوالى الدراسات بعده وتصبغ الأسلوبية بصبغة لسانية. فنجد جاكبسون يعرفها بأنّها: «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً ».[3]، وعنها يقول ميشال أريفيه(Michel- Arrivé) : «إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستنقاة من اللسانيات"[4]، ويقول دولاس: « إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني».[5]

3-اتجاهات الأسلوبية:

«بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئاً فشيئاً مهتدياً بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعاً مع حدود علمية أخرى كالبلاغة وفقه اللغة والنقد الأدبي وعلم العلامات،...، حيث ظهرت -بعد بالي- طائفة من الأسلوبيين الذين استقوا لأنفسهم طرق واتجاهات ضمن هذا العلم

[1]- محمود عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1979، ص: 42.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 76.

[3]- جان كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، ص: 26.

[4]- ميشال آريفيه: ينظر: مجلة اللغة الفرنسية، ع3، سبتمبر 1969، ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص:48.

[5]- دولاس: ينظر: ريفاتير: (من المقدمة)، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجديد، راكمت البحث الأسلوبي وأثرته برؤى معرفية ومنهجية جديدة ورسمته علماً متعدد الاتجاهات غامض الهوية، فإذا نحن أمام اتجاهات أسلوبية متمايزة يختلف رصدها وحصرها من باحث لآخر»[1].

1.3-الأسلوبية التعبيرية :

مؤسسها ورائدها (شارل بالي) تلميذ سوسير والأسلوبية عنده: «تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي»[2]، وانطلق بالي حين تأسيسه لهذه الأسلوبية من اطلاعه على البلاغة القديمة وركز اهتمامه على النبر والأساليب والصور، بيد أن هذا الاهتمام تجاوز قواعد البلاغة الثابتة ليهتم بالقيمة التعبيرية والانطباعية التي يحتويها الأسلوب، وقد اهتم باللغة واعتبرها صورة للفكر لأنها تحمل في طياتها مواقف وجدانية يكون لها بالغ التأثير على المتلقي.[3]

فالقيمة التعبيرية للأداة مثلا تختلف من سياق لآخر ومن جنس أدبي لآخر، فحرف العطف مثلاً إذا تكرر في سياق قصة يعطي للتعبير معنى الاطراد والوقار، ولكن هذا الواو إذا ما تكرر في قصيدة رومانسية فإنه يعطي مشاعر تعيق وتبطئ في وجه مشاعر ساخنة متدفقة هذا حسب ما أشار إليه رينيه وليك في نقده لنظرية (القيمة الثابتة).[4]

2.3-الأسلوبية الأدبية :

يمثلها كل من النمساوي لويس بيدرز، كارل فوسلر، موريس غرامون، هنري موريي «ويسميها آخرون الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد أو الأسلوبية النقدية وحتى أسلوبية الكاتب لقربها من الكاتب واعتمادها على النقد وتعنى بظروف الكتابة ونفسية الكاتب»[5]،.

وقد اعتبر لويس بيدرز أنّ كل سمة أسلوبية هي عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام، تنزاح عن الكلام العادي، كما ركز في دراسته الأسلوبية على الحدس، بحيث قام بحصر قيام الحدس على الفن وتكون هذه الحدسية أي (الفن) هي بالضرورة تعبيرية، فما لا يتحقق في

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 76.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، ص: 18.

[3]-ينظر: بشير تاوريريت:مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص :203 .

[4]- ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 30.

[5]-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 144.

العبارة لا يعد حدساً بل هو طبع، كما تطرق إلى ثنائية الكل والمضمون واعيا إلى ضرورة الوحدة بينها وأعطى أولوية للشكل في الحدث الجمالي.[1]

3.3-الأسلوبية البنوية:

وتسمى أيضا الأسلوبية الوظيفية من روادها : رولان بارت، رومان جاكبسون، ميشال رفاتير وهي امتداد لآراء سوسير، التي ترى أن: «أساس الظاهرة الأسلوبية ليس فقط في اللغة، وإنما أيضا في وظائفها وعلاقاتها، وأنه لا يمكن تعريف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية».[2] فهي ترى أن النص بنية كلية قائمة بذاتها يقوم على علاقات متبادلة بين عناصره في إطار قوانين تحكمه، واعتبر جاكبسون أن اللغة وظيفة شعرية ،كما عدّ النص خطابا يتم إنتاجه وتلقيه، وركز ريفاتير على دور الوظيفة الإبلاغية في جلب انتباه المتلقي.

4.3-الأسلوبية الإحصائية:

تهتم برصد وتتبع السمات الأسلوبية بحساب نسب تواترها وتكرارها ومقاربتها بنسب أخرى، كما يمكن الاستعانة في ذلك بجداول ورسوم بيانية لتحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج المتوصل إليها.

4-تجليات المنهجين البنيوي والأسلوبي عند عبد المالك مرتاض:

دخل-مرتاض-باب الحداثة من بابه الواسع ضاربا عرض الحائط المناهج التقليدية التي حاصرت مؤلفها طويلاً وأهملت النص ويمكن التمثيل لهذه المرحلة بالنماذج التالية حسب تواريخ صدورها:[3]

-الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث (1981).

-الألغاز الشعبية الجزائرية (1982).

-الأمثال الشعبية الجزائرية (1982).

-النص الأدبي من أين؟ والى أين؟ (1983م).

-بنية الخطاب الشعري (1986).

---

[1]-ينظر: بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 207.

[2]- مُحَمَّد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص: 110.

[3]- يوسف وغيلسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 49-50.

-عناصر التراث الشعبي في "اللاز" (1987).

-في الأمثال الزراعية (1987).

-الميثولوجيا عند العرب (1889).

-القصة الجزائرية المعاصرة (1990).

«وتشترك معظم هذه النماذج في اتخاذ النص الأدبي الشعبي مدارا تحليليا، ومادام النص الشعبي مجهول المؤلف غالبا فإن ذلك مما يسهل تطبيق المناهج الحداثية التي تقصي صاحب النص من مواجهتها المباشرة للنص".[1]

يقول -مرتاض- في سياق ثورته على المناهج التقليدية: «أفلم يأن لنا أن ننبذ هذه المناهج الرثة التي قصارها العناية بصاحب النص والتسلط عليه بأسواط من اللوائم وطلب الطوائل؟ ومتى نعدل عن ذلك نهائياً فنصرف الهم إلى التعامل مع النص وحده، فنسائله برؤية جديدة فيدر علينا وهو المعطاء، ويغدق علينا بالقيم والعناصر والجواهر وهو الواسع السخاء».[2]

درس-مرتاض- من خلال مؤلفه (الألغاز الشعبية الجزائرية) مضمون هذه الألغاز وشكلها الفني، وينقسم إلى قسمين:[3]

-القسم الأول: في مضمون الألغاز الشعبية:

-الفصل الأول: محاور الألغاز الشعبية وقيمتها الحضارية.

-الفصل الثاني: مضمون الألغاز الشعبية.

-الفصل الثالث: الحيز في الألغاز الشعبية الجزائرية.

-الفصل الرابع: الزمان في الألغاز الشعبية الجزائرية.

-القسم الثاني: في الشكل الفني للألغاز الشعبية:

-الفصل الأول: لغة الألغاز الشعبية.

-الفصل الثاني: دراسة في أسلوبية الألغاز الشعبية.

[1]- يوسف وغيلسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 50.

[2]- عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987، ص: 06.

[3]- عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007، ص: 177- 178.

«واللافت للنظر في هذه المحاولة التجريبية الأولى، هو أن تطبيق المنهج البنيوي لا ينسحب على الدراسة من ألفها إلى يائها، وإنما يتجلى فقط في القسم الثاني من الكتاب، الذي يعالج (الشكل الفني للألغاز الشعبية) والذي ينصب على دراسة لغة الألغاز وأسلوبها دراسة تتراوح بين البنيوية والأسلوبية».[1]

أما مؤلفه (الألغاز الشعبية الجزائرية) فينقسم إلى أربعة أقسام :[2]

-القسم الأول: مضمون الأمثال الشعبية الجزائرية الزراعية والاقتصادية.

-القسم الثاني: الحيز والزمان في الأمثال الشعبية الجزائرية.

-القسم الثالث: اللغة والأسلوب في الأمثال الشعبية الجزائرية.

-القسم الرابع: ملحقات وفهارس تقنية.

وقد أفصح -مرتاض- عن منهجه في مقدمة الكتاب قائلاً: "اتبعنا منهجاً حديثاً قائماً على الألسنية البنيوية».[3]

وهذه الدراسة كسابقاتها فالمنهج البنيوي يظهر فقط في القسم الثالث من الكتاب الذي خصصه للغة والأسلوب، بحيث قارن لغة الأمثال باللغة الفنية ثم انتقل إلى دراسة أسلوبية الأمثال، بحيث عرض للأسلوبية وتاريخها وممثليها وأصنافها ومستوياتها.

وعن كتابه (في الأمثال الزراعية) فقد قسمه هو الآخر إلى فصول تعدادها خمسة:[4]

-الفصل الأول: موسم الحرث في الأمثال الشعبية الجزائرية.

-الفصل الثاني: شهر يناير في الأمثال الشعبية الجزائرية.

-الفصل الثالث: مكانة مارس في الأمثال الشعبية الجزائرية.

-الفصل الرابع: أبريل في الأمثال الشعبية الجزائرية.

-الفصل الخامس: في البنية والصوت.

---

[1]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 51.

[2]-عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 175-176.

[3]- المصدر نفسه، ص: 08.

[4]- عبد المالك مرتاض الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص: 06.

تناول في هذا الكتاب سبعة وعشرين مثلاً شعبياً زراعياً جزائرياً يُقر الناقد بأنّ منهجه «يُعد ألسنيا في كثير من مظاهره وعناصره وأسسه»[1]، إلاّ أن هذا المنهج لا يظهر إلا في الفصل الأخير من كتابه من خلال تعرضه لخصائص البنية والإيقاع والصوت لأمثال هذه المجموعة.

وصولا إلى كتاب (عناصر التراث الشعبي في "اللاز") نجده ضمنه قسمين أساسين:

تطرق في الأول إلى مضمون التراث الشعبي الوارد في الرواية (المعتقدات والأمثال)، وهي دراسة تقليدية يمتزج فيها التاريخي بالاجتماعي.

أما القسم الثاني فخصصه لدراسة بعض القضايا الفنية (الشخصيات، الحيز، الزمان، البنية، الإيقاع).[2]

أما في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) فقد سار الناقد فيه على شاكلة سابقيه درس من خلاله مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة ضمنه ثلاثة أقسام:[3]

-القسم الأول: مفاهيم الأسطورة العربية ومضامينها.

-القسم الثاني: قضايا فنية.

-القسم الثالث: نصوص.

ويظهر المنهج الألسني في القسم الثاني الذي تناول القضايا الفنية للأسطورة من خلال الحدث وزمانه، والشخصية الأسطورية وحيزها، وخصائص الخطاب.

أما كتاب (القصة الجزائرية المعاصرة) فقد قسمه إلى ثلاثة أقسام:[4]

-القسم الأول: في مضمون القصة الجزائرية المعاصرة.

-القسم الثاني: الشخصية وحيزها.

-القسم الثالث: في المعجم الفني .

تعرض فيه إلى دراسة سبعون قصة جزائرية قصيرة، فصل من خلالها بين الشكل والمضمون في النص الأدبي، حيث فرّع مضمون القصة إلى اجتماعي وآخر وطني، وفرّع المضمون الاجتماعي إلى

---

[1]- عبد المالك مرتاض الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 07.

[2]- ينظر: يوسف وغيلسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 53.

[3]- عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر/تونس، دط، 1989، ص: 135.

[4]- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص: 239-241.

ثلاثة محاور (الهجرة، الأرض، السكن)، «بلغة سردية تشرح النص وتمطّطه وتصنفه مضمونياً (بما يعد خرقاً لجوهر المناهج الجديدة!) فيما تبرز فعالية المناهج الألسنية الجديدة في القسمين الثاني والثالث المتعلقين بدراسة الشخصية والحيز والمعجم الفني، إلاّ أنه يعود ليناهض جوهر هذه المناهج –من جهة ثانية– حيث يعرض لبعض "الهنات الألسنية" لدى بعض الكتاب»[1].

أما كتابه (الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث) تناول من خلاله ثلاثا وخمسين قصيدة درسها «دراسة شكلانية تنطلق من الدال لتفصح ضمنيا عن المدلول، حيث تتخطى جوانب الصوت والعنوان والصورة والمعجم الفني مع التعويل الكبير على الإجراء الإحصائي، وهو يطرح جملة من التساؤلات الأسلوبية، ثم يسعى جاهداً للإجابة عنها بالإجراء الإحصائي معلل ذلك ببعض المعطيات التاريخية، وكما ينزل أحياناً إلى جوهر المنهج التاريخي».[2]

أما كتابه (النص الأدبي من أين) وهو عبارة عن محاضرات ألقاها المؤلف على طلاب الماجستير في الأدب العربي خلال السنة الجامعية 1981/1980 بجامعة وهران، ضمنه قسمين:

–الأول نظري يخوض في تقنيات النص الأدبي.

–الثاني تطبيقي يتناول تشريح نص لأبي حيان التوحيدي.

وقد خص–مرتاض–نص أبي حيان التوحيدي بدراسة مطولة أسماها تشريحية، بحيث تقوم على فحص بنية النص في مستوييها الإفرادي والتركيبي، ثم فحص مجمل الظواهر البنيوية الأخرى، كالزمان والحيز والصورة والتركيبات الصوتية مع الاستعانة الواسعة بالإجراء الإحصائي[3].

[1]– يوسف وغيلسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 54.

[2]– المرجع نفسه، ص: 55.

[3]– المرجع نفسه، ص: 59.

-ثالثا- المنهج السيميائي:

1- السيمياء الأصول والنشأة:

«يعود تاريخ السيميائيات إلى ألفي سنة مضت كما يقول أميباتو (مؤلف رواية اسم الوردة) وهو يتكلم عن السيميائيات القديمة على النحو التالي: "إن الرواقيين Stoiciens* هم أول من قال بأن للعلامة Signe دالا ومدلولا (Signifiant-Signifié) وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى، وهؤلاء-الرواقيين حسب إيكو اكتشفوا أن: الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها، أي تشكلها الخارجي الذي يدعى بالدال ينبغي أن لا يخدعنا فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية، توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريباً، ويصل إيكو إلى أن البرابرة (أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم، قد سبقوا دي سوسير إلى اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول»[1].

أما بشير تاوريريت فيرى أن: «السيميائية أو السيميولوجيا علم موغل في القدم، أيام الفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو اللذان أبديا اهتماماً بنظرية المعنى، وكذلك إلى الرواقين الذين وضعوا نظرية شاملة لهذا العلم، بتمييزهم بين الدال والمدلول، ولم يكن التراث العربي بعيداً عن هذه المشاغل، فقد أولى المناطقة والأصوليون والبلاغيون والمفسرون وغيرهم عناية كبيرة بكل الأنساق الدالة تصنيفاً وكشفا عن قوانينها وقوانين الفكرة، وقد تجلى ذلك في أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال الغزالي وابن سينا»[2].

كما أن «السيميائية بتحليلاتها النظرية المعاصرة وباتجاهاتها المتباينة قد استمدت بعض مبادئها من أطروحة الفلسفة الوضعية في جنوحها إلى الشكل وفي اتصافها بالنزعة العلمية، فالفلاسفة

*الرواقيون: هم عمال أجانب جاءوا للعمل في أثينا فهم دخلاء عليها وأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان (من صيدا إلى غزة، فالبحر الميت إلى شمال إفريقيا (ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب)، فهؤلاء الدخلاء كانوا يمتلكون تجربة لا يمتلكها اليونانيون أي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي من خلال ثلاث لغات: الكنعانية البونيقية، الأمازيغية، =اليونانية ينظر: ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002، ص:21.

[1]- المرجع نفسه، ص:21.

[2]- بشير تاوريريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 128.

الوضعيون هم الذين اعتبروا اللغة كلها رمزاً، وهذا الدرب اقتفاه النقاد السيميائيون في تصورهم للعلامة»[1].

وعليه فالسيمياء لم تكن وليدة الحداثة وإنما تجدرت منذ القدم، فقد عرفها اليونانيين القدامى وكذا العرب، وجدت عندهم في علوم المناضرة والأصول والتفسير والنقد. ويعتبر الرواقيون هم الذين تفطنوا إلى هذه النظرية بتميزهم للدال من المدلول على اعتبار أن لهم تجربة الازدواج الثقافي واللغوي والحضاري.

«وقد عرفها الفلاسفة الغربيين والعرب عند حديثهم عن العلامة والدلالة اللفظية، وترتبط عند العرب بالسحر والطلمسات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحيانا تصبح فرعاً من فروع الكيمياء، وأحياناً تلتصق السيمياء بعلم الدلالة وأحيانا بالمنطق وعلم التفسير والتأويل...وهذا كله ليس بعيدا عن حقولها المعاصرة».[2]

وهذا بقيت السيميائيات مختلطة المفاهيم غير واضحة الحقول إلى حين وصول دي سوسير وشارل بيرس اللذان يعتبران الرائدان الفعليان لها، حيث عدّ سوسير أول من بشر بولادة السيميولوجيا من خلال نصه الذي يستشهد به «إن اللغة نسق من العلامات يعبر عن أفكار ومنه فهي مشابهة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية وأشكال المجاملة والإشارات العسكرية،...إلخ، إنها – وفقط– أهم بين كل هذه الأنساق يمكننا–إذن–أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، قد يشكل قسماً من علم النفس الاجتماعي،وإذن مع علم النفس العام سنسميه السيميولوجيا –Sémiologie– التي يمكن أن تتنبأ بما تتكون منه العلامات، والقوانين التي تحكمها».[3]

فاللغة عند سوسير نظام من العلامات تعبر عن الأفكار شأنها شأن أنظمة أخرى تشبهها كأبجدية الصم–البكم، وأشكال المجاملات والمعاملات والإشارات العسكرية وغيرها، بيد أن اللغة هي أبرز وأهم هذه الأنظمة. وقد اعتبر سوسير أن: «السيميولوجيا أشمل وأوسع من اللسانيات»[4]، هذه

[1]– بشير تاوريريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 130.

[2]– ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص: 26.

[3]-Ferdinand de soussure: cours de linguistique général, ENAG/editions,Alger, 2émé ed, 1994, p: 33.

[4]-Roland Barthes:systéme de la mode, édition seuil,1967, p: 08.

المقولة أو المتراجحة عمد بارت إلى قلبها فاعتبر السيميولوجيا فرع من اللسانيات، وبالتالي اللسانيات تشمل السيميولوجيا.

وكان سوسير استخدم كل من العلامة والدالة والمدلول فإن بارت اقترح مسميات جديد لها، فالعلامة يسميها دلالة، والشكل بديل عن الدال، والمفهوم بديل للمدلول.[1]

وقد قلب بارت هذه المتراجحة «عن قناعة منه بأن العلامات الغيرية (Objectaux)، غير اللغوية، لا تكتمل هويتها ما لم يتحدث عنها لغويا، أي قبل أن تصبح علامات لفظية (Verbeaux)، مجسداً ذلك أفضل تجسيد في كتابه (نظام الموضة) الذي محضه لدراسة عالم الأزياء والأناقة، وما في حكم ذلك من علامات غير لغوية».[2]

فالسيميولوجيا تجاوزت عند بارت الحقول العلمية لتنحو بالتحليل البنيوي صوب الأزياء وبخاصة أزياء النساء. إذ لا يمكنها أن تحقق كينونتها وتكتمل صورتها ما لم يتكلم عنها لغوياً.

ويرى البعض أن السيميولوجيا اتخذت لنفسها صفة العلم مع شارل بيرس الذي يعتبر رائدها حيث «أخذ يدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها في جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية»[3]، وقد تجلى ذلك من خلال كتابه الموسوم بـ"كتابات حول العلامة" واللافت للانتباه أن بيرس قد عمل على الربط بين المنطق والسيميوطيقا «ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسماً آخر للسميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات»[4]، وقسّم العلامة إلى ثلاثة تقسيمات شهيرة: الأيقونة (Icone)، القرينة أو المؤشر (Indice)، الرمز (Symbole).

تداخلت السيميولوجيا مع السيميائية في الدراسات الغربية والعربية حتى أصبح لهما مفهوم واحد، فكان أن سعى النقاد إلى محاولة تفادي هذا اللبس وتوحيد المصطلح لأن استخدامها مترادفان جعلهم يتجاهلون الخروق بينهما «ما دعا كلاّ من غريماس وجاكبسون وليفي ستروس وبنفست ورولان بارت إلى توقيع اتفاق علمي سنة 1968، ينص على اصطناع مصطلح "السيميائية" وحسب، إلا أن تغلل مصطلح "السيميولوجية" في الثقافة الأوربية جعل نسيانه أمراً مستبعداً».[5]

---

[1]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 183.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 94.

[3]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 245.

[4]- ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص: 26.

[5]- ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 132-133.

وحين ترجمة المصطلح إلى العربية نتجت عديد الترجمات: السيميائية، السميولوجيا، السيميوطيقا، العلاماتية، الإشارية، علم العلامات، علم الإشارات، ... وكل هذه الترجمات تختص بعلم واحد يهتم بدراسة العلامات.

2- الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

1.2- سيميائية الدلالة:

لما احتوت الأشياء دلالات وكانت هذه الأخيرة ذات أهمية في الواقع، ظهر اتجاه عنى بهذا الأمر بزعامة رولان بارت الذي اعتبر أن البحث السيميولوجي يرتبط بالدلالة، وقد لجأ إلى اشتقاق بعض الثنائيات اللسانية وطبقها على موضوعات سيميائية غير لغوية ذات طبيعة اجتماعية كالألبسة والأطعمة ... الخ، أهم هذه الثنائيات: اللسان/الكلام،الدال/المدلول، المركب/النظام، التقرير/الإيحاء.[1]

وهو في هذا يرى: «أن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل، توفرت القصدية أم لم تتوفر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء أكانت اعتباطية أو غير اعتباطية، لكن المعاني التي تستند إلى هذه الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة، فبواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى تم تفكيك ترميزية الأشياء».[2]

2.2- سيميائية التواصل:

يمثلها كل بريتو، جورج مونان، بويسنس وأندريه مارتيني يركز هذا الاتجاه «على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنة وإنما توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنواع الأخرى غير اللسانية غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير»[3]، ولسيمياء التواصل محوران:[4]

أ-محور التواصل: وهو إما تواصل لساني كما في عملية التواصل بين البشر بالفعل الكلامي، أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية والإشارات.

---

[1]- رولان بارت: مبادئ في علم الدلالة، تر: مُحَمَّد البكري، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص:65.

[2]- ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص:32.

[3]- المرجع نفسه، ص: 31.

[4]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 195-196.

ب-محور العلامة: ويتلخص في أن الدال والمدلول يشكلان علامة والتي تصنف إلى أربعة أصناف وهي: الإشارة، المؤشر، الأيقون، الرمز.

3.2- سيميائية الثقافة :

«يستفيد هذا الاتجاه من الجدلية ومنه فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسبير ولهذا الاتجاه مؤسسون وأنصار في الاتحاد السوفياتي (يوري لوتمان، ايفانوف، أوسبنسكي، تودوروف)، وفي ايطاليا (روسي لاندي أمبيرتو إيكو) وتنطلق سيميائية الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها»[1].

3-مجالات التوظيف السيميائي:

أصبحت السيمياء توظف في مجالات متعددة، وأداة لمعالجة العلامات اللغوية (الشعر، الرواية، القصة)، وغير اللغوية (الرسم، والفن التشكيلي،...) وأصبح هذا التحليل مفتاحاً لفك الرموز وصالحا لمقاربة مختلف الأشكال العلاماتية ومن مجالات التوظيف وأعلامه نذكر:[2]

- ✓الشعر: (مولينو، رومان جاكبسون، جوليا كريستيفا، جيراردو لودال، ميكائيل ريفاتير).
- ✓الرواية والقصة: (غريماس، كلود بريموند، رولان بارت، كريستيفا، تودوروف، جيرار جنيت، فيليب هامون).
- ✓الأسطورة والخرافة: (فلاديمير بروب).
- ✓المسرح: (هيبلو، كير، إيلام).
- ✓السينما: (كريستيان ميتز، يوري لوتمان).
- ✓الإشهار: (رولان بارت، جورج بنينو، جان دوران).
- ✓الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة: (رولان بارت).
- ✓التشكيل وفن الرسم: (بيرفروكستيل، لويس مارتان، هوبرت داميش، جان لويس شيفر).
- ✓التواصل: (جورج مونان، برينو).
- ✓الثقافة: (يوري لوتمان، تودوروف، بياتيكورسكي، أوسبنسكي، أمبرتو إيكو، روسي لاندي).

[1]- ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص: 32.

[2]- سعيدة كحيل: مقاربة سيميائية في ترجمة الخطاب الاشهاري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، السنة 38، العدد 456، نيسان 2009، ص: 54.

✓الصورة الفوتوغرافية: (العدد الأول من مجلة التواصل، رولان بارت).

✓القصة المصورة: (بييرفريز نولد دورييل).

✓الموسيقى : (مجلة Musique en Jeu في سنوات 1970-1971).

✓الفن: (موكاروفسكي).

- رابعا: المنهج التفكيكي:

1- التفكيكية الاصول والنشأة:

كانت أفكار بعض الفلاسفة الألمان اللبنة الأولى للتفكيكية منها «أفكار هوسرل عن الذات في وعيها للعالم، وأفكار مارتن هيدجر عن الوجود والقراءة والمعنى والتناص أو البين نصية، وأفكار سارتر عن الحرية ولا نهاية المعنى ورفض العالم والثورة والتمرد والهدم والتدمير».[1] فهذه الأفكار أرست معالم التفكيكية، يضاف إلى ذلك أطروحات الليسانيين التي لم تخرج عن الإطار العام الذي رسمه سوسير من خلال مقولاته وآرائه اللغوية التي شرحها تلاميذه.[2]

أما جذورها في النقد المعاصر فترجع إلى سنة 1966، وهو تاريخ إعلان ميلاد التفكيكية من خلال ندوة نظمتها جامعة جون هوبكنز Johns Hopkinsبالولايات المتحدة الأمريكية كان موضوعها "اللغات النقدية وعلوم الإنسان" اشترك فيها العديد من النقاد والباحثين أمثال رولان بارت، تودوروف، لوسيان غولدمان، ج.لاكان وجاك دريدا هذا الأخير الذي كان عنوان مداخلته "البنية والدليل واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، بحيث أرسى من خلالها دعائم وأسس التفكيكية.[3]

وعن التفكيكية يقول جاك دريدا: «ليس التفكيك Déconstruction منهجاً»[4]، لتكون «التفكيكية إستراتيجية في القراءة، قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية من خلال

[1]- بشير تاوريريت، سامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار رسلان، دمشق، سوريا، دط، 2010م ص: 26.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

[3]- ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 148- 149.

[4]- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تقديم: مُحَّد علال سي ناصر، دار توبقال للنشر، 1988، ص: 61.

التموضع في داخل الخطابات وتقويضها من داخلها، من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل».[1]

والتفكيكية –بالمعنى الدقيق–هي: «مقاربة فلسفية للنصوص أكثر منه مقاربة أدبية، إنه منهج في القراءة، أبدعه جاك دريدا وهو لذلك يعد اتجاها من اتجاهات نظرية التلقي والقراءة وإذا كان مفهوم التلقي ودور القارئ شيئاً قديماً قدم النقد الأدبي فإنه يشهد في النقد الحديث تطوراً هائلاً إذ تتسع آفاقه وتتشعب دروبه، ويشكل اتجاهاً مستقلاً كاسحاً».[2]

وبالتالي فإن التفكيكية تعمد إلى النص تقوم بتقويضه لتعيد بناءه، تركز على التلقي وتعيد إحياء سلطة القارئ.

في هذا السياق نجد يوسف وغليسي يخلص إلى المعادلة التفكيكية التالية:[3]

التفكيكية = اعتباطية العلامة اللغوية (دوسوسير) + شيء من الشك الفلسفي (نتشه وهيدغر)+آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد) + أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال).

وعنها يقول الغذامي: «والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بناءه»[4]

2- ترجمة المصطلح:

يورد بسام قطوس في هذا السياق:« وقد يبدو مصطلح التفكيكية Déconstruction مضللاً في دلالته المباشرة، حتى إن دريدا نفسه شكا من ترجمته إلى اللغات الأخرى»[5]

أما يوسف وغليسي فيرى أنّ هذا المصطلح Déconstruction قد اختلف في ترجمته إلى العربية فترجم بـ: «التفكيك، التفكيكية، التشريح، التقويض، التقويضية، نظرية التقويض، النقضية، اللابناء، التهديم، التحليلية، البنيوية، ...»[6]، ويمكن اعتبار المصطلحات الثلاثة الأخيرة في

[1]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 143.

[2]– وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص: 186-187.

[3]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 175.

[4]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 50.

[5]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 143.

[6]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2008، ص: 350-351.

خانة المصطلحات المستهجنة وهذا لاعتبارات تداولية ومورفولوجية (اللابناء) وإما لاعتبارات دلالية (التهديم)، والتباس (التحليلية البنيوية) بالمنهج البنيوي.[1]

إنّ مصطلح Déconstruction في أصله يتهجى إلى أربعة مقاطع دالة وهي:[2]

- ✓ السابقة(dé): وهي سابقة لاتينية تتصدر كثيراً من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقد.
- ✓ كلمة(Con): وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (co,col,com) تتصدر كلمات كثيرة تخرج معانيها عن الربط، والترابط والنعية (avec).
- ✓ كلمة(struct): بمعنى البناء.
- ✓ اللاحقة(ion): وهي لاحقة مماثلة للاحقة (tion) تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط والحركة (ation).

3- مقولات التفكيكية:[3]

1.3- الاختلاف:

يقوم مصطلح الاختلاف في فلسفة التفكيك على تعارض الدلالات، فهناك العلامات التي تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، وهناك المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية.

2.3- التمركز حول العقل:

أساس التمركز حول العقل، أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية، التي يسير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى وكل علامة إلى العلامات الأخرى، ووجه دريدا النقد لسوسير على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية، وإذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم، فإنه عند دريدا الكاتب.

3.3- الكتابة:

يؤسس دريدا لمفهوم الكتابة في كتابيه (الكتابة والاختلاف) و(علم الكتابة)، حين ينطلق في فهمه للكتابة من خلال دعوته التحديثية من الأسس الفلسفية والفكرية التي كان قد أسس لها،

---

[1]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 151.

[2]- المرجع نفسه، ص: 150.

[3]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 152-156.

فالكتابة عنده ليست وعاءاً لشخص وحدات معدة سلفاً وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأولى تتكئ على التمركز حول العقل وهي المنطوقة، والثانية الكتابة المعتمدة على النحوية أو كتابة ما بعد البنيوية وهي ما تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة.

4- تجليات المنهجين السيميائي والتفكيكي عند عبد المالك مرتاض:

بدأت هذه المرحلة خلال التسعينات من خلال أربعة كتب وهي:[1]

-ألف ليلة وليلة-تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد-1989.

-دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، 1992.

-شعرية القصيدة-قصيدة القراءة-تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمنية" 1994.

-تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبّة-لرواية "زقاق المدق" 1995.

تجاوز مرتاض من خلال هذه المؤلفات مرحلة البنوية إلى ما بعد البنوية، حيث يرى «أنّ التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بتجاوب جديدة تمضي في هذا السبيل، بعد التخمة التي مني بها النقد من جراء ابتلاعه المنهج تلو الآخر».[2]

«وقد دشن هذا المنهج المركب بتحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمّال بغداد" وهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، تمتد من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشر، حيث عرض النص على العدسة المجهرية كي تتسنى له رؤيته من جميع أقطاره وشتى مستوياته، فكان أن شرحه من حيث الحدث والشخصيات والحيز والزمن وتقنيات السرد وبنية الخطاب والمعجم الفني»[3].

أدى هذا المنهج الذي اتبعه الناقد إلى « جملة من النتائج الباهرة التي تخص هذا الأثر التراثي العريق، ما كان ليبلغها لو لم يك يؤمن وفقاً للتصور التفكيكي بانفتاح النص والتعددية القرائية في النص الواحد، فقد قرأ هذا النص قراءة منهجية مغايرة، انتهت إلى إعادة النظر في كثير من (المسلمات) التي قررها باحثون سابقون -مستشرقين كانوا أو مستعربين- بشأن هذا الأثر المظلوم،

[1]- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 59-60.

[2]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص: 06.

[3]- يوسف وغيلسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 64-65.

ومن ذلك تسليمهم بأنَّ (ألف ليلة وليلة) هي كرنفال فلكلوري، تلتقي فيه ثقافات الهند والعرب والفرس وشعوب لا حصر لها، وأنّها نصوص لقيطة لا أب شرعياً لها، بل اشترك في تأليفها مؤلفون كثر من كلّ حدب وصوب في أزمنة مختلفة، وأمكنة متباينة: تأليفاً وجمعاً وترجمةً !»[1].

وعن كتابه (أ/ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة فإنّه: «قبل أن يشرع في تفكيك النص (أين ليلاي) للشاعر مُحَمَّد العيد آل خليفة، عبر فصول ستة، استهلها بفصل حول بنية القصيدة لدى مُحَمَّد العيد، بحث فيه الخصائص البنيوية العامة لشعر مُحَمَّد العيد آل خليفة (من خلال 120 نصاً كاملاً) على غرار القراءة التفكيكية التي تشرح النص في ضوء النموذج الذي ينتمي إليه، حيث انتهى إلى أن البنية شبيهة ببنية القصيدة العربية العمودية، واستمرار لها من حيث طول نفسها واصطناعها الإيقاعات الفخمة الشهيرة واختيار القوافي المألوفة، واصطياد الصور المعتادة، واختيار اللفظ وانتقاء العبارة، أمَّا الفصول السّتة المتبقية فليست-في أغلب غاياتها- إلا تفكيكاً وتقويضاً لهذه البنية العامة التي تضمنها الفصل الأول بمنهج بنوي وإجراءات سيميائية.»[2]

في حين أنّ كتابه (بنية الخطاب الشعري) دراسته تشريحية لقصيدة "أشجان يمنية"، أثار ضجة كبيرة في الوسط النقدي تراوحت بين التأييد والمعارضة، فكان أن عمد الناقد إعادة قراءة القصيدة نفسها بمنهج مركب جمع فيه بين السيميائية والأسلوبية.

يرى يوسف وغليسي أنَّ «كتابه النقدي (شعرية القصيدة)، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمنية" يشكّل تأكيداً ضمنياً قاطعاً لتمكّن التصور التفكيكي في مستوى التعددية القرائية، من القناعة المنهجية للناقد، ويأتي صنيعه هذا حدثاً نقدياً متفرداً في العالم بأسره، إذ لم نسمع -من قبل-بناقد (قديم أو حديث، عربي أو غربي)، ألَّف كتابين نقديين، بمنهجين مختلفين حول نص واحدٍ !».[3]

أما مؤلفه تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، «قسَّمه إلى قسمين، تعلَّق الأول بدراسة البنى السردية في مستوياتها الطبقية والعقدية والجنسية، ويمكن القول بأن منهج الناقد -في هذا القسم- لا يرتبط إطلاقا بالمنهج المعلن عنه، بل إنَّ له صلة وطيدة

[1]- يوسف وغيلسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض ، ص: 66.

[2]- المرجع نفسه، ص: 71.

[3]- المرجع نفسه، ص: 75.

بالنقد الموضوعاتي، أمَّا الثاني فتعلق بالتقنيات السردية التي يصطنعها النص، حيث درس الشخصية في مستوييها البنوي والوظيفي من منظور سيميائي، يتقصى دلالات الأسماء والأعمار، وتقصي الشخصيات من حيث البناء المرفولوجي والبناء الداخلي ومراتبها السردية في النص وأبعادها الوظيفية، ودرس الزمان والمكان ملتحمين في النص، مع الإشارة إلى اصطناعه في هذا الكتاب إلى مصطلح المكان خلافاً لسائر كتبه التي اصطنع فيها مصطلح الحيّز».[1]

ما نستقيه من خلال هذه الإطلالة في جملة المؤلفات الأخيرة أنّ عبد المالك مرتاض زاوج فيها بين مناهج الدراسة معتبراً «أنّ اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج»،[2] وكأنّه بهذا يؤكد أن التركيب بين المناهج بات ضرورة تقتضيها الطبيعة التركيبة للنص.

[1]- يوسف وغيلسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص: 74-75.

[2]- عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص: 08.

الفصل الثالث

قراءة وصفية المنهج والأداة

تنوعت أعمال الدكتور عبد المالك مرتاض بين الإبداعية والنقدية، فأضحى في زمن شح فيه الإبداع من أغرز النقاد نتاجا وأجودهم مادة، وإذا ما سقنا الحديث عن نتاجه النقدي وجدنا منه الكثير، نتاج ظهر فيه مزيج الأصالة العربية والثقافة الغربية، ليكون صنيعه نقد عربي الروح أصيل الثقافة غربي الرؤى. ولما كان مشروع الناقد حافلا حاولنا من خلال هذا الفصل التطبيقي أن نسلط بعض الضياء عليه بقراءة واصفة، فكان أن حصرنا دراستنا في ثلاثة نماذج: الأول شعري من خلال مؤلفه "قراءة النص" حيث تناول الناقد قصيدة "قمر شيراز" للشاعر عبد الوهاب البياتي فحللها تحليلا سيمائياتيا، والنموذج الثاني نثري"النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" تناول من خلاله الناقد نص لأبي حيان التوحيدي بالدراسة والتحليل، أما النموذج الثالث في مجال نقد النقد من خلال مؤلفه "في نظرية النقد" الذي تابع من خلاله أهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها.

المبحث الأول:

-قراءة في كتاب: قراءة النص-بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل-(تحليل سيمائياتي لقصيدة "قمر شيراز" للبياتي):

عمد مرتاض إلى قصيدة لعبد الوهاب البياتي معنونة ب:"قمر شيراز" فحللها تحليلا سيمائياتيا* .ضمّن كتابه تمهيدا خصه للحديث عن النص الذي اعتبره رغم غناه فقير محتاج لمن يدرك مكامنه فيعرف قراءته وتأويله وأنّه: «واحد متفرد، والقراءة هي المتعددة، وهي المتجددة » [1]، ليعرج بعدها إلى الكتابة الأدبية ومواقف الفلاسفة قديما وحديثا منها، عارضا رأي أفلاطون الذي أدانها واعتبرها مشوهة للحقيقة مفسدة للأخلاق معتبرا أن: « الحقيقة-المزعومة- تتمثل في الكلمة المنطوقة لا في المكتوبة.»[2]، وعن سبب هذا العداء يقول الناقد:«ولعل الذي أزعج الفلاسفة، قديما وحديثا،

*يرى الناقد أن هناك خلط بين الاسم والصفة في أغلب الأطوار كالخلط بين "السيمائية" التي هي اسم العلم المشتمل على مجموعة من الإجراءات التي بواسطتها نقرأ النص الأدبي قراءة سيمائياتية و" السيماءوية" التي يجب أن تستعمل في الوصف أو السمة إلى هذا العلم، ينظر:عبد المالك مرتاض: قراءة النص(تحليل سيمائياتي لقصيدة"قمر شيراز"للبياتي)، كتاب الرياض، السعودية، أكتوبر/نوفمبر، العدد: 46-47، ص: 29.

[1]- المصدر نفسه، ص: 07.

[2]- المصدر نفسه، ص: 12.

أنهم لم يستطيعوا تطويع الكتابة الأدبية، وإخضاعها للمفهمة والتقنين الفلسفيين، ولما أزعجهم عن أن يتحكموا في التنظير لها، اضطروا إلى إدانتها»[1].

ويتساءل عن موقفنا نحن منها هل نقتدي سُبلهم نتمرد عليهم أم نتخذ موقفا محايدا؟ لتكون هاته الأسئلة وغيرها مرتكزا لقيام إشكالية جمالية الشكل والمضمون. فكان أن تحيز للأولى لوي هجلمسلف الذي كان: « متأثرا بتفكير هيجل الذي يحدد المضمون على أنّه مجموعة من عناصر المدلولات»[2]. في حين تحيز للثانية كانط وأتباعه الذي كان:«يرفض تنظير النص، وتقنين الكتابة، وإخضاع الأدب للمفهمة التي كان ينادي بها هيجل»[3]. معتبرا أن: الحكم الجمالي لا يمكن أن يؤسس إلا على مفاهيم غير محددة أي أن الشيء الجمالي لا يستطيع أن يتضمن أبدا أي مفهوم قابل للتجديد على الرغم من الاعتراف به عالميا»[4].

لتعمد فلسفة دريدا التفكيكية (التقويضية) إلى هذه النظريات فانتقدتها وأبانت محدودية التفكير وضيقه بخصوص هذه المسألة حيث قرّر دريدا:«أهمية اللغة الشكلانية، واستقلالية المستوى التعبيري (الدال)، بالقياس إلى المفهوم النظري كما خالف هيجل الذي يزعم أن الفن بما هو ضرب من المعرفة المتبذلة، أو المتدنية، فيجب أن يخضع للعقل "اللوقوس"»[5]. فكان أن اتخذت من رفض العقل أحد المنطلقات التي انبنت عليها نزعتها التقويضية.

ينوه مرتاض أن التأويلية التي باتت تشغل النقد الحديث لها امتداداتها وجذورها عند العرب والمسلمين، الذين عرفوا التأويل ومارسوه بذكاء ودقة «ولقد تمثل ذلك خصوصا في جهود المفسرين لدى توقفهم حول الآيات المشكلة من القران الكريم، والغامض من ألفاظ الحديث النبوي الشريف، ففي هذين المجالين تتجسد عبقرية المفكرين المسلمين وتحلق في أفاق الإبداع المعرفي إلي أبعد

[1]- عبد المالك مرتاض: قراءه النص، ص: 12.

[2]- المصدر نفسه، ص: 13.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص: 14.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

غاياتها»[1]. يحدد بعدها معنى التأويلية أو الهرمينوطيقا بأنها «علم التأويل، ويعتبرها حقل يجسد المشاكل والمناهج التي تعني بتأويل النص ونقده كما ذهب إليه برنارد ديبي»[2].

وقد اتجهت التأويلية بعدما كانت تعنى بتفسير النصوص المقدسة و فهمها (التوراة- الإنجيل- القران) وكذا النصوص الفلسفية والأدبية القديمة إلى كل ما هو إبداع شعرا كان أم نثرا، لتلج بعدها مجالات الإبداع الأخرى كالفنون والأعمال السردية الأسطورية والأفلام ومختلف أشكال الأدب واللغة الأدبية بعامة، وما مكن التأويلية من الاستمرار والازدهار من أرسطو إلى دريدا، غموض اللغة الأدبية للنصوص ما يفتح المجال لتعدد القراءات وتجدد التأويلات[3].

بعد أن فرغ من التمهيد أبان عن إجراءه في قراءة هذا النسيج الشعري وعن غايته من إنشاء هذا الإجراء التحليلي، لينتقل في مرحلة لاحقة لتحليل القصيدة حيث قسمها أقساما بلغت الثلاثة عشرة لتيسير قراءتها وتحليلها مركزا على سيمائية التشاكل والتباين، ليعقد في الأخير ملحقا تناول فيه أهم المصطلحات السيماءوية التي استعملها في تحليله للقصيدة، والملاحظ أنها مصطلحات من صنيع الناقد وحر إنشاءه، حيث عمد إلى نقدها انطلاقا من الأخطاء الشائعة فيها ليقيم الحجة ويعطي الدليل والبرهان: «ولقد انطلقنا في ذلك، أي في نقد تلك المصطلحات، من مبدأ أن الباطل الشائع ما كان لتكون فيه حجة للناس، وأن الخطأ الذائع لا ينبغي أن يكون فيه عذر لمن يستعملونه لمجرد أنه شاع بين العلماء خطأ فذهلوا عن تصحيحه، وسهوا عن تنقيحه»[4].

بعد أن عرضنا لمحتوى الكتاب، سنحاول الإبانة عن منهج تحليله لهذه القصيدة متخذين من اللوحة الشعرية الأولى نموذجا.

- أولا:منهج التحليل (إجراء القراءة):

أبان مرتاض عن طبيعة منهجه في دراسة القصيدة معتبرا أن قراءة النص لا تكون إلا بإتباع الإجراء المناسب أو الملائم للكشف عما يختزنه من أسرار: «فقرأنا هذا النص قراءة متعددة في واحدة وهو ما قد نطلق عليه: "القراءة المندمجة" بحيث اجتهدنا في تركيم عناصر قراءتنا وأجزائها ومراحلها

[1]-عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 14-15.

[2]- المصدر نفسه، ص: 15.

[3]-ينظر: المصدر نفسه، ص: 16.

[4]- المصدر نفسه، ص: 28-29.

ضربة واحدة، ذلك بأن طبيعة هذه القصيدة ونسجها الشعري، كان يتطلبان منا ذلك، ولم يكونا يتقبلان منا فيما نعتقد نحن على الأقل غير ذلك ،فكان لنا بعض ذلك»[1].

فقد انتهج في تحليله لهذه القصيدة قراءات متعددة شملها في واحدة أطلق عليها "القراءة المندمجة" استدعتها الطبيعة التركيبية للنص، معتبر هذا الإجراء تحولا في مساره النقدي، أما عن غايته من هذا الإجراء في التحليل فيقول: «وواضح أن غايتنا من وراء إنشاء هذا الإجراء التحليلي للنص الأدبي، أن نحاول استنفاذ كل العناصر الفنية، والتقنية أيضا، والجمالية، والأسلوبية، واللغوية الكامنة فيه، وقد أفضى بنا ذلك إلى استكشاف عوالم لم تكن معروفة في التعامل مع النص قبلنا »[2]، فهو إذن يطرق هذه القصيدة ليستخرج جميع فنياتها، ويكتشف مزيد العوالم الخفية في التعامل مع النص، والتي لم يسبقه فيما يقر أحد إليها : «وقد، تسعدنا، بعض السعادة، بما توصلنا إليه على أساس أنه لم نُسْبَقْ إليه، وأنه وحيد في قراءة النص الأدبي بصرف النظر عما سيقوله سَوَاؤُنَا فيه، وعما سيقفون منه من مواقف»[3].

– ثانيا: أدوات التحليل:(القراءة):

عمد مرتاض إلى هذه القصيدة ، فقسّمها ثلاثة عشر قسما أطلق على كل قسم تسمية "لوحة شعرية"، فغدت هاته اللوحات فصول الكتاب الثلاثة عشر،ليقسم اللوحات الشعرية بدورها إلى مجموعة من الوحدات أطلق عليها تسمية "الوحدات النسيجية" بلغ عددها اثنتان وأربعون وحدة نسيجية، ليخلص في آخر كل وحدة نسيجية إلى جملة من النتائج صبها في مخطط أطلق عليه "الدائرة السيماءوية" بلغ تعدادها الأربعون، ومن ثم قرأ هذه الدائرة قراءة تركيبية مستخلصا تشاكلاتها وتبايناتها.

ركز في تحليله لهذه القصيدة على سيمائية التشاكل والتباين: «ومما ركزنا فيه في هذه القراءة السيمائياتية التي قد تعد تحول جديدا في مسارنا النقدي، سيمائية التشاكل والتباين وما يتصل بهما اتصالا وثيقا ويتمثل في الانتشار والانحصار»[4].

---

[1]– عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 27.

[2]– المصدر نفسه، ص: 26.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص: 27.

والتشاكل يكون إما : نحوي أو معنوي أو مُرفولوجي أو تركيبي، وإما يكون قائما على الانتشار وإما على الانحصار، أما إذا كان قائما على كليهما فذاك هو التباين.

– سنحاول تبيان هذه التشاكلات والتباينات كما أوردها في قراءته حيث اتخذنا من اللوحة الشعرية الأولى نموذجا نستقي منه ذلك.

1–اللوحة الشعرية (الأولى):[1]

أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري، تتألق جوهرة
في قاع النهر الإنساني، تطير فراشات حمر، تولد
من شعري : امرأة حاملة قمرا شيرازيا في سنبلة
من ذهب مضفورا، يتوهج في عينيها عسل
الغابات وحزن النار الأبدية، تنبت أجنحة في
الليل لها، فتطير لتوقظ شمسا نائمة في
حبات العرق المتلألئ فوق جبين العاشق، في حزن
الألوان المخبوءة في اللوحات :امرأة حاملة قمرا
شيرازيا، في الليل تطير، تحاصر نومي، تجرح قلبي،
تسقي من دمه شعري، فأرى مُدُنا
غارقة في قاع النهر النابع من عينيها، يتوهج سحرا
عسلي: يقتل من يدنو أو يرنو أو يسبح ضد التيار :
أرى كل نساء العالم في واحدة تولد من شعري .
أتملكها أسكن فيها، "....." ,أصرخ في وجه
الليل ولكن جناحي يتكسر فوق الألوان المخبوءة
في اللوحات.

– قبل أن يبدأ الناقد بتقسيم هذه اللوحة وهي أطول لوحات القصيدة إلى وحدات نسيجية وإخضاع كل وحدة للتحليل،يبين عن طبيعتها إذ أنها تصب في القالب الإخباري حيث يتحكم فيها الضمير المتكلم "الأنا"(أجرح، أسقي، أتعبد، أرى، أرى، أتملّكها، أسكن، أعبد، أصرخ)، إضافة إلى

[1]– عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 35-36

ياءاته المتكلمة (قلبي، شعري، شعري، نومي، قلبي، شعري، شعري، جناحي).وعن تجمعها يقول الناقد عبد المالك مرتاض: «فتكلم تسعة " أنات" وثماني ياءات: هن كافيات لطبع هذه اللوحة الشعرية، بالحميمية، والذاتية، والامتلاكية وحتى النرجسية غير المرضية، فكأن كل ما في هذه اللوحة، ثم كل ما تجسده في الخارج، هو ملك للشخصية الشعرية، وجزء من عالمها العجائبي، أنها تريد أن تملك تصر، على ذلك تسعى إليه وتتطلع».[1]

فمجموع هاته الياءات والأنات تتكشف عنها جملة من الصفات كالحميمية، الذاتية، الامتلاكية، والنرجسية، تتآلف فيما بينها فتصبغ اللوحة الشعرية ليكون التملك أبرز عناصرها فكل ما تحمله وتحتويه وتمثله خارجا، إنما مرجعه للشخصية الشعرية وجزءا لا يتجزأ من عالمها العجائبي.

– وبالتطلع إلى هذا المنطلق العجائبي (الخيالي) نجد أن دلالته السيمائية تتدرج من أعلى إلى الأسفل بحيث يكون التسلط سيد الموضوع: « حيث قوة التسلط تبدو واضحة على الموضوع الذي يتعرض للمحاصرة و الإذعان :

فالجرح يتسلط على القلب

والسقي يتسلط دمه على الشعر

و التعبد يتسلط على " فيهية " المرأة ..

والليل يقع على وجه الصراخ، ولا يعلو الصراخ إلا في الليل البهيم».[2]

كما أن المرأة من خلال هاته اللوحة ليست ذاك الجسد الذي يمتلك صفات الأنوثة التي تغوي كل رجل إنما ترمز لروح، فالمرأة هي كل شيء في عين الشاعر إلا أن تكون جسدا.

تظهر في هذه اللوحة عديد التشاكلات، إذ نجد تشاكلا نحويا نتج من استخدام الأفعال المضارعة التي تظهر من خلال المفرد المتكلم، إضافة إلى تشاكل نحوي أخر: «نتج عنه تشاكل مرفولوجي ويجب أن يتمثل في تتابع هذه الأفعال المضارعة الدالة على المفرد المؤنث الغالب غالبا : تتألق–تطير– تولد–تنبت+تطير–توقظ–تطير–تحاصر–تسقي+تولد– أو المفرد المذكر الغائب: يتوهج–يقتل–يدنو–يرنو–يسبح–تكسر».[3]

[1]– عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 36–37.

[2]– المصدر نفسه، ص: 37.

[3]– المصدر نفسه ، ص: 38.

والملاحظ في هذه اللوحة الشعرية أنها تحوي ظاهرتين تسيطران على سماتها، تظهران من خلال التألق الذي يدل على التوهج واللمعان والتلألؤ إضافة إلى الألوان التي تكون إما ظاهرة أو ضمنية تتكشف من خلال القراءة، ليكون مصدر دلالاتها مستقى من سيمات طبيعيةكالنار، الألوان، التوهج، التلألؤ ... وأخرى اصطناعية تظهر من خلال الألفاظ، الخطوط، الأشكال، اللوحات ...[1]

2-الوحدة النسيجية (الأولى):

تناولها الناقد بالقراءة والتحليل متخذنا من التشاكل والتباين وما يتصل بهما من انتشار وانحصار السمات الأساسية لتحليلها.

-أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري، تتألق جوهرة

-في قاع النهر الإنسانيّ، تطير فراشات حمر. [2]

بيد أنه لا يتناول هاته الوحدة النسيجية دفعة واحدة إنما يجزئها لتسهل أيضا قراءتها.

أ-أجرح قلبي:

يعمد إلى شرح كل مفردة على حدى ثم يقابلها بعضها البعض.

-الجرح:

هو خروج الدم نتيجة عوامل خارجية (آلة حادة) تقع على اللحم، بيد أن الجرح هنا لم يتأتى من عامل خارجي، إنما مصدره شخص عمد إلى الذات فأذاها، يقوم هذا الجرح على الانزياح النسيجي إذ ليس بمقدور الشخص أن يعمد إلى قلبه فيجرحه ليسقي من دمه شعره: « فالكلام مضطرب في مضطرب الانزياح»[3]، ومن جهة أخرى يحمل الجرح معنى الانتشار على اعتبار أن إسالة الدم (خروجه) تؤدي إلى انتشاره.

-القلب:

هذا العضو النابض بالحياة يتحكم بالدم يضخه وينشره في العروق إلى جميع أعضاء الجسم يتخذ من الانتشار معنى له.

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 39-40.

[2]- المصدر نفسه، ص: 40.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وعليه من تقابل العنصرين السابقين الجرح والقلب ينشأ تشاكل معنوي، على اعتبار القلب سمة دالة على اللحم، والجرح سمة دالة على وجود عامل خارجي يتمثل في أداة حادة عمدت إلى اللحم أصابته بالأذى «فقابلية الأذاة المتجسدة في إطار الجرح للقطع و الخدش، وقابلية القلب للخضوع لتأثير هذه الأداة لتشكلان، حتما، تماثلا معنويا أحدثته علاقة الذات المتمثلة في " أنا " الغائبة، هنا، نحويا، والحاضرة دلاليا، والفاعلة سيمائيا»[1]

كذلك ينتج تشاكلأخر بين هذين المقومين* "الجرح" و"القلب"، فإذا كان الجرح كما سبق الذكر يحمل معنى الانتشار، فإن القلب بمعناه الحقيقي يتموقع القفص الصدري فهو متخفي محصور، ومابين الانتشار والانحصار يغدو التشاكل تباينا، ويتحول هذا التباين والتناقض إلى تشاكل وتلاؤم بقراءة إنزياحية أخرى لمقوم القلب، فهو يحمل سمة الانتشارية باعتباره يضخ الدم وينشره إلى الجسم.[2]

ب–أسقي من دمه شعري:

يعمد إلى هذه المقومات فيحدد دلالاتها ثم يقابلها بعضها ببعض ليستخلص جملة من التشاكلات.

–أسقي:

السقي يحمل دلالة انتشارية،على اعتبار أن عملية السقي تقضي إساحة الماء على النبات أو الأرض «بل هو انتشار متسلط على سوائه بحكم أن السقي أن السقي تجسيد لتشتيت سائل مائع».[3]

–الدم:

مادة سائلة خاثرة تتفجر بمجرد أن تتهيأ الأسباب لذلك، وهي بطبيعتها تنتشر في العروق تحمل الغذاء إلى كافة أعضاء الجسم، فالانتشارية في الدم طبيعية.

لتكون العلاقة بين هذين المقومين تشاكلية على اعتبار أن كل من السقي والدم يحملان سمة الانتشارية.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 41.

*المقوم: أداة مساعدة لتعريف لفظ ما، وهو لفظ مرتبط في علاقته بسوائه، غير مستقل بنفسه، ولا يتم تبيان معناه إلا بإضافته إلى مقوم آخر مثله. ينظر: ، المصدر نفسه، ص: 354.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 41

[3]– المصدر نفسه، ص: 42.

-الشعر:

يحمل في دلالاته معان كثيرة للانتشارية، فالشعر نتاج الخيال الصافي يعبر عن المشاعر والأحاسيس ينشر في النفوس، يسطره أو ينشره صاحبه على القراطيس، ينتشر بين الناس إذ لا يمكن أن يمتلكه الشاعر وحده فهو منطلق منتشر يتناقله الناس فيما، فالشعر هنا يحمل سمة الانتشارية.[1]

وعليه لما كانت المقومات الثلاثة الشعر والدم والسقي تحمل سمات انتشارية غدى التشاكل القائم بينها انتشاريا. «فإن التشاكل هنا يتجسد في قابلية الشعر لتلقي الدم المتسلط عليه من قبل الساقي من وجهة نظر أخرى»[2].

كذلك يظهر تشاكل آخر وهو طبيعي بحيث وجود أحدهما ضرورة تقتضيها وجود الأخر يتم بين الجرح والدم «من حيث أن الدم قد يعني الجرح، كما يعني الجرح الدم»[3]، وتشاكل آخر بين مقومي القلب والدم، إذ من المستحيل وجود قلب حقيقي لا يؤدي وظيفته المنوطة به وهي إنتاج وضخ الدم إلى سائر الجسم «ويتم التشاكل أخيرا على مستوى العلاقات بين كل هذه المقومات من حيث أن الشعر يستمد من الدم، والدم يستمد من السقي، والسقي يستمد من الذات، من الأنا، والأنا هي مصدر السلطة، والفعل والتأثير والقدرة، فهي قدرة وما بعدها إنجاز، فـ"أسقي"هي علاقة دلالية حاضرة ناشئة عن علاقة دلالية غائبة نحويا، وهي"الأنا"، ولكن هذه الأنا هي الفاعلة والمتسلطة والمتحكمة»[4].

فالتشاكل بين هذه المقومات على مستوى العلاقات يكون بأن يستمد كل واحد سمته من العنصرالذيسبقه، لتصب جميعها في الأنا التي تعتبر مصدر السلطة والقدرة والفعل ليكون ما بعدها انجاز، فمقوم "أسقي" يجسد علاقة دلالية حاضرة تنشأ عن علاقة دلالية نحوية غائبة هي "الأنا" التي تقوم بالفعل تتميز بالسيطرة والسلطة والتحكم. ويمتد جسر هذه العلاقات ليصل إلى طرف ثالث يقع ضمن مساره «وينشأ عن العلاقة الثانية علاقة ثالثة هي "شعري"، فكأن الصياغة السيماءوية تغتدي: أنا-أسقي-شعري/من دمه»[5].

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 42.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 43.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 43.

بعدها يشرح طبيعة هذه العلاقات «فأنا هي الأصل، أو البداية، والبداية تكون حرة طليقة، غير خاضعة لأي تأثير خارجي،...و"أسقى" تقع في درجة "الثانوباتية" بلغة بيرس من العلاقات، وهي تمثل مرتبة الوجود أو الحدود، أو الاعتباطية التعسفية، من حيث كانت "أنا" وقعت في درجة "الأولائية" على حين أن "شعري"، يتبوأ موقعا علاقاتيا ذا بال بوقوعه في درجة "الثالثاتية"حيث تتمثل وظيفته في الربط بين المقوم والأول والثاني من جهة، ومن بين الثاني والثالث من وجهة أخراة»[1].

فهذه المقومات الثلاثة مرتبة في درجات، بحيث تكون الأنا هي المنطلق والبداية حرة لا تخضع للقيود ولا لتأثيرات خارجية، وتقع "أسقي" في المرتبة الثانية ممثلة مرتبة الوجود لتقع "شعري" في آخر درجة، ليتشكل رابط بين المقومات الثلاثية بحيث يربط بين الأول والثاني وبين الثاني والثالث.

ج- تتألق جوهرة في قاع النهر الإنساني:

من خلال هذه الوحدة استخلص جملة من التشاكلات:[2]

-تتألق جوهرة:

تحتوي هذه الوحدة على تشاكل يقوم على سمة الانتشار بحيث نجد التألق يلاءم الجوهرة التي تحتوي مجموعة من الأحجار الكريمة المتألقة والمتلألئة وهذا معنى انتشاري، أيضا نجد أن الانتشارية تلزم التألق الذي ينشر إذا ما تعرضت الجوهرة للضوء بحيث تنبعث الألوان وتنتشر.

-قاع النهر:

تحمل دلالة انتشارية إذا ما تمت قراءتها على نحو أنّ هذا القاع امتداد حيزي يرتبط بامتداد النهر، لتكون العلاقة القائمة تشاكلية، في حين إذا كانت القراءة على نحو أنّ قاع النهر تحمل دلالة انحصارية حيث أنّ تألق الجوهرة ينحصر فيه، تتحول العلاقة من التشاكل باتجاه التباين.

فهذه الوحدة كسابقتها تقع تحت السمة الثلاثية البيرسية، فتألق يفضي إلى الجوهرة هذه الأخيرة تفضي إلى قاع النهر، وبالتالي تصبح جوهرة مركز العلاقة لتكون الصياغة السيماءوية: تتألق- الجوهرة-في قاع النهر، فهذا الأخير يربط بين الأول والثاني من جهة وبين الثاني والثالث من جهة أخرى.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 43-44.

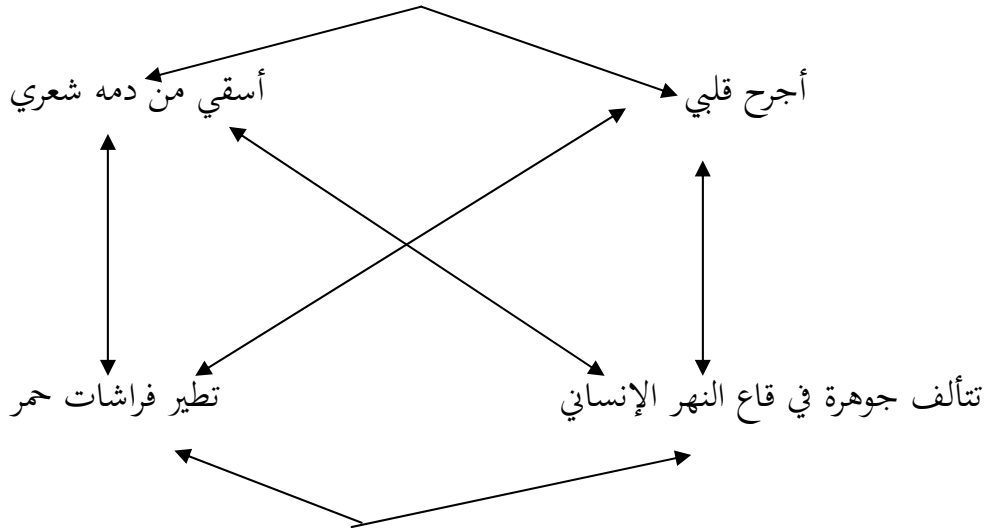
[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 44-45.

د-تطير فراشات حمر:

بين تطير وفراشات حمر ينشأ تشاكل، وهما متلائمان فالفراشة إنما خلقت لتطير كما أنّ الطيران يناسب طبيعتها، والطيران يعني التحليق في الأعالي الانطلاق والانتشار في حيز واسع فارغ، فهو يحمل معنى الانتشار، وكذلك الفراشة إنما خلقت لتنتقل بين الأزهار لتحلق في هذا المدى وتنتشر، لذا كانت سمة الانتشارية طبيعية فيها، كما أن اللون الأحمر لون يجذب النظر شديد الوضوح لذا فهو يحمل سمة الانتشارية.[1]

3-الدائرة السيماءوية (الأولى):

بعد أن خَلُصَ إلى جملة من التشاكلات والتباينات وضعها في مخطط أطلق عليه "الدائرة السيماءوية: «ونعمد الآن إلى صب مقومات هذه الوحدة النسيجية والأزواج الكلامية التي تتألف منها، في الدائرة السيماءوية لتبيان مدى العلاقات المترابطة، ولرصد طبيعة الأزواج المتشاكلة[2]



بعد أن صب الناقد مقومات الوحدة النسيجية الأولى في الدائرة السيماءوية، يقوم بقراءة تركيبية لهذه الدائرة ليستخرج العلاقات التشاكلية أو التباينية، منها بحيث يقابل وحدات هذه الوحدة النسيجية ببعضها البعض.

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 47.

4-قراءة تركيبية للدائرة:[1]

-أجرح قلبي/مع/أسقي من دمه شعري: يجسد هذا الزوجان تشاكلا انتشاريا، وتلاؤميا مركبا "الجرح يسيل منه دم، والسقي سيلان"، وتشاكلا نحويا: (قلبي=شعري).

-أجرح قلبي/مع/تتألق جوهرة في قاع النهر الإنساني: يجسدان تشاكلا انتشاريا، ونحويا (فعلية التركيبتين)، وتباينا (في قاع النهر انحصار والباقي انتشارا).

-أسقي من دمه شعري/مع/تتألق جوهرة في قاع النهر الإنساني: يجسد هذان الزوجان تشاكلا انتشاريا، ونحويا، ثم تباينا(في قاع النهر منحصرة والباقي من الكلام منتشر).

-أسقي من دمه شعري/مع/تطير فراشات حمر: يجسدان تشاكلا انتشاريا ونحويا، ثم تباينا معنويا.

-تتألق جوهرة في قاع النهر الإنسانيّ/مع/تطير فراشات حمر: مثله»

فما يستخلص من الوحدة النسيجية الأولى أنها تحوي عشرة تشاكلات تتراوح بين الانتشارية والنحوية، إذ نجد تشاكلا انتشاريا وتلاؤميا واحدا، وأربعة تشاكلات انتشارية والباقي تشاكلات نحوية، أما التباينات فكانت أربعةاثنتان منها معنوية.

بمثل هذه القراءة يتناول مرتاض بقية الوحدات النسيجية للوحة الشعرية الأولى، وكذا بقية اللوحات الشعرية الأخرى، وما يندرج تحتها من وحدات نسيجية.

بعد انتهاءه من تحليل اللوحات الشعرية يعمد إلى قراءة القصيدة قراءة تركيبية، فيرتب لوحاتها من حيث الطول والقصر،لتحتل اللوحة الشعرية الأولى المرتبة الأولى، تليها اللوحة الشعرية السابعة فالثانية عشر فالسادسة، فاللوحة الشعرية الثالثة عشر فالحادية عشر فالخامسة فالتاسعة ثم الثانية فالثالثة، وبعدها الرابعة ثم العاشرة لتحتل اللوحة الشعرية الثامنة آخر مرتبة.

وعن هذه المراوحة بين طول اللوحات وقصرها يرى الناقد: «أن ذلك كان إيما على الطبيعة السمحة والعضوية السانحة: إذ القريحة بعد نشاط تفتر، وإذا هي بعد عناء تنضب، فتكون المراوحة في قصر النفس وطوله أمرا عائدا إلى ما تكون عليه ذاتية الناص. لحظة الإبداع، أو لحظة الصفر التي تسبق لحظة الكتابة، وما يمكن أن يعزو قريحته من أطوار أثناء النهوض على القرطاس»[2].مضيفا: «وإنما رغبة من الناص في التخفيف على متلقية بتوزيع أحجام هذه اللوحات الشعرية حتى لا ينصب

[1]- عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 48.

[2]- عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 295-296.

في تلقّيها، ولا يعاني في قراءتها، بل قد يُلفي في اختلافها طولا وقصرا: ضربا من المراوحة كاختلاف الفصول الأربعة، وكاختلاف الليل والنهار والصبح والمساء»[1].

وعليه فهاته المراوحة ترجع إمّا لذاتية المؤلف وما يصاحبها من عوامل تؤثر في قريحته، وإما رغبة منه في التخفيف على القارئ لتكون قراءتها خفيفة فلا يمل من طولها.

5-قراءات تركيبية أخرى:

أ- من حيث أعجاز اللوحات:

بعد هذا الترتيب للوحات الشعرية ينتقل إلى قراءة تركيبة أخرى للقصيدة، فيأخذ نهايات أعجازها ويستخلص ما تمثله من معان، حيث يجمع بين نهايتي اللوحة الأولى واللوحة الثانية، وبين نهايات اللوحات الشعرية الثالثة والرابعة والخامسة، وبين نهايتي اللوحتين السادسة والسابعة،فنهايتي اللوحتين الثامنة والتاسعة، وبعدها نهايتي اللوحتين العاشرة والحادية عشرة، وأخيرا نهايتي اللوحتين الشعريتين الثانية عشرة والثالثة عشرة، ثم يقابل نتائج هاته المجموعات الستة بعضها ببعضليستخلص تشاكلاتها وتبايناتها.

«يمكن أن نقرأ قمر شيراز قراءة تركيبية أخرى خصوصا، من حيث أعجاز لوحاتها الثلاثة عشر التي تمثل نهايتا اللوحة الأولى والثانية:

الصراع المخبوءة في اللوحات.
أسبح ضدّ التيار.

ونهايات اللوحات الشعرية: الثالثة، والرابعة، والخامسة:

الحلم بالنهر الذهبيّ الأشجار
في المنفى شيراز
يتعبدّ فيها الشعراء

[1]- عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 296.

ونهايتا اللوحتين الشعريتين: السادسة والسابعة:

الغيبوبة والفناء { أغرق سكران
أسكن فيه وأموت

ونهايتا اللوحتين الشعريتين: الثامنة والتاسعة:

الرفض { أو قولي: لا.
أو قولي: لا أهواك.

ونهايتا اللوحتين الشعريتين: العاشرة والحادية عشرة:

صنميَّة الحب ووهمه { ويداك شراعان
اغتسلوا بدمي للعشاق

ونهايتا اللوحتين الشعريتين: الثانية عشرة والثالثة عشرة:

خيبة الأماني { تسكن فيها وتعود
وجناحي مغروسا في النور بعد التعرض للقتل»[1].

بعد أن استخلص الناقد جملة من المعاني قابلها بعضها ببعض، فنتجت عنها مجموعتان من المعاني تتألف كل مجموعة من ثلاثة معاني.

«-الصراع والرفض-الغيبوبة-الفناء: من وجهة،

-الحلم-الحب-تحقيق الأماني: من وجهة أخرى»[2].

يرى أن هاتان المجموعتان تمثلان تشاكلات معنوية، أما إذا قابلنا المجموعتان نجد مقوماتهما مختلفة ومتناقضة فيشكل بذلك تباين، ويرجع ذلك إلى أن: «لغة الشعر-وربما لغة الإنسان في حياته اليومية العادية أيضا-: تقوم على تشاكل من وجهة وتباين من وجهة أخرى»[3].

[1]- عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 269-297.

[2]- المصدر نفسه، ص: 298.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ب–من حيث بدايات اللوحات:

يعود الناقد مرة أخرى فيتناول هذه اللوحات الشعرية الثلاثة عشر من حيث بداياتها، متخذا من هذه البدايات دلالات لرصد التشاكلات والتباينات ليُبين منذ البداية: «أنها تنهض على تشاكل معنوي واحد هو الحب حيث أن اللوحتين الأولى والثانية :

–أجرح قلبي
–مجنونا بالنهر } تجسّدان رسيس الحب وجنونه،

واللوحات الثالثة والرابعة والخامسة:

–أكتب تاريخ الأنهار
–بدمي يغتسل العشّاق
–أتملكها، أسكن فيها } يُجسدن أنانيّة الامتلاك، وجنونيّة العشق،

واللوحتين السادسة والسابعة:

–مجنونا بالنهر
–أفرد أجنحتي } تجسّدان فرط الحب، والتضحية في سبيله،

واللوحتين الثامنة والتاسعة:

–قولي للحبّ: نعم
–قولي: ارحل } تجسّدان الرغبة في الحبّ والثورة، عليه، في الوقت ذاته،

واللوحتين العاشرة والحادية عشر:

–قنديلاً ذهب عيناك
–أخفي فاجعة تحت قناع الكلمات } تجسّدان التدلّة والصبابة والمعاناة من الرسيس،

واللوحتين الثانية عشرة والثالثة عشرة:

-تلتهم النار: النار

-وجدوني عند ينابيع النور قتيلا } تجسّدان معاناة الغرام ، والاحتراق برسيسه»[1]

بعد أن انتهى من صياغة معاني اللوحات الثلاثة عشر بحسب بدايات صدورها، عمد في مرحلة لاحقة إلى مقابلة هذه المعاني مع سابقتها إلى استخلصها من نهايات إعجاز اللوحات نفسها، بحيث أنتجت هي الأخرى –المقابلة الجديدة– تشاكلات وتباينات: «وبتزويج الصدور من الأعجاز، تتخاصب المعاني فما بينها تخاصبا نشيطا لتفرز لدى نهاية الأمر تشاكلات وتباينات معا، فيتغذى:

-الرسيس والجنون: متشاكلين مع الصراع،

-وأنانية الامتلاك، وجنونية العشق: متشاكلين مع الغيبوبة والفناء،

-الثورة على الحب: متشكلا مع الرفض،

-والتدله والمعاناة: متشاكلين مع ضمنية الحب ووهمه،

-ومعاناة الغرام، والاحتراق برسيسه: متشاكلين مع خيبة الأماني»[2].

بعد هذه القراءات التي تناول من خلالها مرتاض اللوحات الشعرية وما خلص إليها من نتائج يصل إلى تبيان دلالة الكلام في هاته القصيدة «وأول الكلام في القصيدة رسيس وحب، وتطلع وأمل وآخره خيبة ويأس وخمود، فكأن الكلام في هذا النص الشعري العجيب، يجسد سيرة الحياة: شباب فهرم، أو ربيع فخريف»[3].

فقد ابتدأ الشاعر قصيدته بنار الحب والصبابة وانتهت بخيبة أمل وانكسار فما بين نار الحب وأمله والخيبة والانكسار، يقوم هذا النسيج الشعري على التباين الذي تتجسد من خلاله دورة الحياة.

كحوصلة لما سبق نجد أن عبد المالك مرتاض قد سحب إجراء دراسته على كامل القصيدة، حيث توقف عند كل مقوم وأبان عن سمته أهي انتشارية أم انحصارية، ثم قابل كل مقومين ليبرز التباين والتشاكل بينهما، لينتقل بعدها إلى جميع مقومات الوحدة النسيجية فيستقي تشاكلاتها

[1]– عبد المالك مرتاض: قراءة النص، ص: 299.

[2]– المصدر نفسه، ص: 300.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتبايناتها، وهكذا فعل مع الوحدات النسيجية تباعا، ليقوم بقراءة تركيبية لكامل القصيدة استخلص من خلالها دلالة الكلام فوجدها تنبني على التباين، والتباين إنّما تجسيد لطبيعة الحياة ومسيرتها.

المبحث الثاني:

– قراءة في كتاب: "النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟"

هذا الكتاب عبارة عن محاضرات ألقاها الدكتور عبد المالك مرتاض على طلاب الماجستير في الأدب العربي بجامعة وهران خلال السنة الجامعية (1980-1981)، ضمنه قسمين الأول نظري تناول من خلاله تقنيات النص الأدبي، والثاني تطبيقي طبق من خلاله إجراءات المنهج الجديد على نص نثري من تراثنا العربي لأبي حيان التوحيدي .

ابتدأ بمقدمة أشار فيها إلى جهود الأدباء القدامى وعنايتهم بالنص شرحا وتعليقا، بيد أن محاولاتهم لم تسترشد بمنهج يتيح لها الاستمرارية. فلم تتناول النص الأدبي، بما يحمله لفظ "دراسة" بدلالته المعاصرة و إنما استخدموا لفظ "الشرح" حيث يتعرض للنص في جوانبه اللغوية والبلاغية والتاريخية.[1]، لينتقل بعدها للحديث عن المناهج التقليدية التي اهتمت بالمؤلف وما يحيط به من ظروف متناسية النص، ناعتا المناهج التراثية التعليمية بالعقيمة التي قصارها الجمع والتكديس،ليرى أنه آن الأوان لتجريب البديل قصد استكشاف خبايا وأسرار النص « فالمدار، في المنظور الحديث على الدراسة العمودية للمنهج لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشرح التعليمي الأفقي المنهج، وعلى افتضاض أسرار النص الأدبي والتحكم بعقلانية وخيالية معا في خفاياه النادة ، ومكامنه المعتاصة» [2]، وهو في هذا يحاول أن يبين لطلابه أن النص وإن كان قصيرا فإن دراسته قد تحتاج إلى مجلدات ضخام، وهو جوهر قائم بذاته يمكن أن تكتب حوله دراسات مختلفة نتيجة لاختلاف أذواق الدارسين وتباين ثقافاتهم[3]، ليبين بعدها عن منهج دراسته والغاية من الكتاب.

أولا: منهج التحليل (إجراء القراءة):

يبين مرتاض عن منهج دراسته لهذا الأثر الأدبي في مقدمة الكتاب «ونحن جئنا إلى نص من رسالة كان أبو حيان التوحيدي (ت.زهاء 400هـ) وأدرجت في كتاب "الإشارات الإلهي"، فحاولنا

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ،جامعة وهران، 1980-1981، ص: 03.

[2]– المصدر نفسه، ص: 04.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص :05.

دراسته بمنهج جديد، ولا أقول بمنهج بنيوي بكل ما يحمل اللفظ من مدلول مكثف معقد، وقد اقتضى المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة أن نتناول هذا النص القصير من عدة مناح، ولاسيما من حيث بنيته الإفرادية والتركيبية، ثم من حيث الزمان فيه وكيفية تعامل الكاتب معه ثم من حيث الحيز ورسم الصورة الفنية من خلال وضع هذه البنى ثم أخيرا من حيث مستواه الصوتي»[1].

وعليه عمد مرتاض إلى تحليل الأثر الأدبي في بنيته قصد التوصل إلى أسراره، متخذا من البنى الإفرادية والتركيبة والزمان والحيز والصورة الفنية والتركيبات الصوتية مفاتيح لفك شفراته، مستخدما مصطلح "التشريح" بديلا للشرح والتحليل والدراسة. مشيرا أن هذا المنهج ليس بالضرورة الأمثل والأكمل للدراسة وإنما محاولة لرسم منهج لدراسة النص الأدبي العربي. كذلك استدعت طبيعة النص ونوع الدراسة أن يستعين بالمنهج الإحصائي. حيث تتبع السمات البينوية وكذا الأسلوبية مستخرجا نسب تواترها وتكرارها مقارنا إياها بعضها ببعض. كما استعان بجداول ورسومات بيانية ليحلل النص في ضوء ما توصل إليه من نتائج.

وعن غايته من هذه الدراسة يقول: «فلعلنا نكون قد، وفقنا إلى إثارة الأسئلة، ولفت انتباه الدارسين الشباب إلى ما يجب أن يُعامل به النص الأدبي من عناية وتأن وتعمق لدى دراسته»[2].

ثانيا: أدوات التحليل(القراءة):

-القسم النظري:

تناول فيه تقنيات النص الأدبي قسمه فصلين: تناول في الأول الفن من حيث هو هوية ووظيفة وتبليغ، وتناول في الثاني عالم النص ضمنه الحديث عن منهج التعامل بعد النص الأدبي.

1-الفصل الأول:

استهله بحديثه عن الفن والجمالية، مبيننا أنّ العرب لم تعرف هذان اللفظان تحت هذا الاسم المتداول به إلا في العصور الحديثة. حيث عُرف "الفن" عندهم تحت مصطلح "الصناعة" وما يؤكد هذا كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري ، والصناعتان هما"فن الشعر" و"فن النثر"، كما أن لفظ الصناعة بالمفهوم التقني لعملية الإبداع الأدبي لم يعرف إلا أوج العصر العباسي،في حين أوجدوا

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 05.

[2]- المصدر نفسه، ص: 06.

لمصطلح "الجمالية" بديلا وهو"علم البلاغة".[1] « الذي كان يبحث في دقائق الأسلوب العربي، وكانت غايته استكشاف الأسرار الجمالية والأسلوب الذي اندست في النصوص الآثار الأدبية شعرا و نثرا.»[2]

يعرفها معجم الفلسفة بأنها:« العلم الذي يبحث في الجمال (le beau) والعاطفة التي يقذفها فينا.»[3] وقد عُرفت كنظرة فلسفية في عصر الفيلسوف كانط.

ينتقل بعدها إلى وظيفة الفن موردا أن الغاية منها ليست للتعبير عن الجمال، بل عن الواقع لتصبح الشرعية بديلا للجمالية في عصرنا الحالي، والمقصود بالشرعية واقعية الفن « من أجل ذلك نجد الواقعية الفنية هنا ترادف الشرعية الفنية، فلا شرعية بدون واقعية.»[4]هذه الواقعية تكون إما داخلية مصدرها نفس الفنان، وإما خارجية متمثلة في عالم الواقع. معتبرا أن الفنية الواقعية بمفهومها هذا لاهي جغرافية و لا بيولوجية «إنما هي فنية خالصة، أي أنها وليدة التأثر الذي أنشأ في النفس "إلهاما أدبيا" ولده خيال دافق من وحي الواقعين الاثنتين: الداخلي الذي هو نفس الفنان، و الخارجي الذي هو العالم المادي»[5].

وفي سياق حديثه عن التبليغ في الفن يرى أنّ:«كل ما صدر عن الخيال، وكانت غايته التعبير الفني الذي هو أداة للتبليغ (communication) فهو فن. والتبليغ يتخذ لنفسه عدة لغات فنية.»[6]، هذه الأخيرة تختلف من فن لآخر فماكان رسما اتخذ من الريشة و الألوان لغة له، وما كان أدبا كانت لغته الألفاظ والمعاني، وما كان موسيقى اصطنع الصوت والإيقاع لغته...فجميع هاته اللغات أدوات تبليغية يعتمدها الفنان للتعبير عما يُوَلِّدُه خياله.

عمد بعدها إلى العلاقة بين البنية والفكرة، موضحا أن كل لغة تتألف من شفرات خاصة بها يطلق عليها المعجم أو الأبجدية، وهذه الشفرات مجتمعة تشكل قواعد اللغة. وأن لكل لغة بنيتها أو نظامها الذي لا تتعداه، هذه البنية لها سلسلتها الطبيعية الخاصة بها. تعمل على تنشيط الأفكار داخل اللغة

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 11.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 12.

[4]- المصدر نفسه، ص: 15.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتنظمها، موردا هذا السياق قول لتولستوي وهو بصدد روايته أناكارينين ANNA KARENINE)« ولكن كل تفكير يعرض بواسطة ألفاظ، بصورة منعزلة، يفقد معناه، و يسقط ببشاعة حتى ينعزل وحيدا نائيا عن التسلسل الذي وجد فيه."[1]معلقا:« وهكذا نجد أن تولستوي يقرر بأن الفكرة الفنية إنّما تنجز من خلال تسلسل (l'enchainement) بنية، وهذه الفكرة الفنية لا يجوز أن توجد خارجها.»[2]

لينتقل إلى علاقة الفن بالسميوتيكية (la sémiotique) "العلامية" أو"الإشارية" كما يفضل أن يطلق عليها،فيرى أنّ مفهومها للتبليغ ناضج يقتضي وجود باث ومستقبل، هذا الأخير قد يتلقى رسالة (un message) يصعب عليه فهمها مما يستدعي وجود وسيط بينهما وهو الشفرة (le-code)كذلك يشترط وجود اللغة (لغة كتابة الفن) التي تعتبر نظام مشترك بين المستقبل والباث، هذا النظام الذي نشأ عن اصطناع الإشارات الصوتية يمكن فعل التبليغ من الاستواء.[3]

وعن حدود الشعر والنثر فقد زالت الحواجز بينهما وضاقت الهوة التي عرفت قديما- حيث كان الشعر للخيال والعاطفة ينظم لينشد أو يغنى، يمتاز بجملة من الخصائص: رتابة القافية، الإيجاز في اللفظ والتأنق في اختيار العبارات، في حين كان النثر للمنطق والتفكير (وسيلة للتعبير عن الحياة اليومية أو لغة التأليف أو أداة للتعليم)- حيث سعت النظريات النقدية الحديثة إلى إزالتها من خلال بعض المفاهيم الجديدة، كما قامت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ثورة أدبية، نشأ عنها ظهور الشعر الحر الذي تخلص من القيود العروضية والقافية الرتيبة.[4]

يورد بعدها الخصائص المشتركة بينهما والتي يجدها أكثر من المتفردة: فكلاهما مادته الألفاظ، يعالجان العواطف، أداة للتوصيل ووسيلة للتبليغ الفني.أما الجمل فتكون في النثر على نحو معلوم في حين أنها في الشعر تصب في تفعيلات. مضيفا: أنّ كلاهما إبداع، يستخدمان اللغة أداة للتبليغ، وإنّما اختلافهما من حيث الشكل.[5]

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين، ص: 19.

[2]- المصدر نفسه، ص: 20.

[3]- المصدر نفسه، ص: 21-22.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 26-34.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 33-35.

2-الفصل الثاني:

جنح فيه مرتاض إلى عالم النص الأدبي والمنهج الذي يُتبع في التعامل معه، ابتدأه بجملة من التساؤلات حول النص الأدبي التي وإن لم تتم الإجابة عنها، إنما الغرض منها حفز الهمم ولفت النظر وتحريك الانتباه، لينتقل إلى الحديث عن قلة العناية بدراسة النص الأدبي في وقتنا الراهن، وكذا تخوف الجامعيين من الأقدام على ذلك، ليفسر ما سبق بناءا على تجربته الطويلة في مجال دراسة اللغة العربية وآدابها والتي لا تقل عن ربع قرن «إنّه لا شيء أشق على المعلم من تعليم الإنشاء، ولا شيء أكثر اعتياصا على المدرس من تمريس الطلاب على تحليل نص أدبي، ذلك بأن المشرف على بعض لا يلقن القواعد يفهمها كما يجيء أستاذ الرياضيات وأستاذ النحو مثلا؛ وإنما يحاول جاهدا مجاهدا غرس تربية جمالية و بلاغية و فنية و فلسفية و فكرية في نفس الطالب من خلال هاتين المادتين. فهي عملية تتصل بتربية الذوق الأدبي الرفيع لدى الطفل أو الفتى ابتغاء الوصول إلى غاية موسومة.»[1]

ويستطرد حديثه أن لا أحد تمكن من اقتحام عالم النص الأدبي متحدثا عنه مُقَعِداً له مُبينا أصوله راسما معالمه الكبرى، كما أن لا أحد من الدراسيين العرب استطاع أن يتخذ من نص أدبي نموذجا لدراسة تطبيقية تكون منارة يستدل أو مثالا يحتذى به، ومرجع هذا التقصير النظرة التقليدية التي ما يزال الدارسون العرب ينظرون بها إلى النص الأدبي.[2]

من ثم يتوجه إلى شرعية انتماء النص لصاحبه، موجها السؤال لكل من يعنيه أمر الأدب مشبها هذه العلاقة بالانتماء البيولوجي فيقول: «النص الأدبي بالقياس إلى مبدعه يشبه النطفة التي تقذف في الرحم فينشأ عنها وجود بيولوجي، ولكن الوليد رغم شرعيته البيولوجية والوراثية لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النفسية والجسدية... إنّه يستقل بشخصيته عن الأب. مهما حاول أن ينشئه على بعض مما يحب. و يشق في الغالب لنفسه طريقا خاصا به.»[3]

ينتقل في مرحلة لاحقة إلى منهج التعامل مع النص الأدبي، إذ يرى أنه ليس بمقدور دارسه وإن طالت خبرته وتوسعت تجربته أن يُقَعِدَ لدراسته، فهذه سذاجة ما بعدها سذاجة: «من السذاجة أن يزعم زاعم من الدارسين مهما تعمقت تجربته واستطالت في الزمان خبرته، ودامت ممارسته لتحليل

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 41.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 41-42.

النص الأدبي أنه قادر كل القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النص وتستخرج كنوزه وتكشف خفاياه. إن مثل ذلك في تقديرنا عسير جدا، إن لم يك مستحيلا ... ولعل الشيء الوحيد الممكن أن يقوم به مثل هذا الدارس أن يضع تجربته بين أيدي القراء أو يتحدث عنها. أو يتمثل المنهج الذي يتعامل به هو شخصيا»[1] ومرجع هذه الاستحالة إلى:[2]

– اختلاف نظرة الدارسين باختلاف الزمان والمكان والثقافات وكذا المناهج التعليمية.

–اختلاف نتائج الدراسة وإن كان الانتماء لمدرسة واحدة، أو اعتماد منهج واحد، ذلك لأنها تقوم على منطلق شخصي ذاتي.

–إمكانية أن يعالج الدارس النص الواحد أكثر من معالجة نتيجة لتطور ثقافة الدارس الشخصية، اختلاف رؤيته، أو تبنيه منهج جديد.

فهذا النص الذي شغل النقاد وأعياهم البحث فيه فما استطاعوا إليه سبيلا، يراه عبد المالك مرتاض عالما منغلقا قابلا للانفتاح يحمل مفتاح سره في ثناياه، لذا وجب البحث عليه ليس بوسائل تقليدية قديمة (والتي تعني الأفكار المسبقة والأحكام الجاهزة) إنما بالتسلح بوسائل أكثر حداثة (كالفكر الطليق والرأي الطيع والثقافة العلمية) إضافة إلى المنهج الحديث الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة. وبحديثه عن "العطائية"* يرى أن النص يتجدد مع كل قراءة « وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجددا أزليا لا ينفذ أبدا، فكلما استعطاه قاري أعطاه»[3]، معتبرا أن نقدا واحدا غير كافي لاستخراج كنوز النص واستنفاذ أسراره، فهو مجرد دراسة جزئية لجانب واحد أو عدة جوانب لا تطال جوانب كثيرة تزداد رحابة كلما تُوُسِعَ في معالجتها،كما أنّ النص لا يكتفي بمنهج واحد لدراسته وكشف خفاياه إذ بالإمكان الاستعانة بأكثر من منهج ليقر أن "اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج»[4].

[1]– عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 49.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 50-52.

*العطائية: ما يمكن أن يعطيه إيانا نص أدبي ما من خلال البحث في مكامنه وزواياه. ينظر: المصدر نفسه، ص: 54.

[3]– المصدر نفسه، ص: 55.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-القسم التطبيقي:

خصّه مرتاض للتطبيق على النص الأدبي، فاختار لذلك نموذجا من التراث العربي نص لأبي حيان التوحيدي. ضمّن الناقد هذا القسم أربعة فصول: تناول في الأول دراسة بنية النص (الإفرادية والتركيبة)، وفي الثاني مفهوم الزمان عند التوحيدي، وخصص الثالث لمظاهر من الحيز والصورة في النص، أما الرابع فكانلدراسة التركيبات الصوتية في النص.

1- دراسة بنية النص:

أورد النص قيد الدراسة لأبي حيان التوحيدي:

1- كتبت إليك والربيع مطل، والزمان ضاحك، والأرض عروس، والسماء زاهر، والأغصان لدنة، والأشجار وريقة، والغدران مترعة، والجبال مبتسمة، والرياض معشوشبة، والجنان ملتفة، والثمار متهدلة، والأودية مطردة.

2- فما تقع العين إلا على سندس وإستبرق، ووشي اليمن، وديباج الروم، ونقش الصين.

3- وكما أن للعين في جميع ما وصفت مرادا، كذلك للقلب في عرض ذلك كله مراد.

4- ولكن أين القلب وأين صاحبه ؟ و أين العقل وأين ما يعلقه ؟

5- العين تبصر الألوان وتكل، و النفس تضمر الأحزان فتفل.

6- وأنت الحبيب دنا بعد نأيه، وقرب بعد بعده: فكانت حرارة الفؤاد تبرد، وحسرة الروح تخمد ! وليت الحبيب كان يهم بالوصل، و يأذن في اللقاء، ويعد بإعادة العهد ...

7- وكانت الجبال تقشعر، والأدوية تنضب، والغدران تجف، والرياض تقف، والأغصان تجسو، والبلاد تقسو: فإن في مشاهدة الحبيب، عوضا من كل بعيد وقريب.[1]

1.1- دراسة البنى الإفرادية:

يفترض الناقد بداية أن النص يحتوي على الأدوات الأساسية للكلام وهي: الأسماء والأفعال والحروف.فالأسماء منها المعرفة والنكرة والمرتجل، وكذا أسماء الإشارة والظروف، أما الأفعال فترد بأزمتها الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، بيد أنّه وأثناء الدراسة وقف على الأسماء والأفعال دون الحروف معللا سبب ذلك: «لاعتبارات دلالية وبنيوية أمطنا العناصر المساعدة (الحروف) من سبيلنا لسبب بسيط وهو أن الحروف لا تعني زمانا، ولا تدل على مسمى ما، ولا تعبر عن حركة، وإنما هي أدوات

[1]- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ضمن: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 63.

مساعدة في الكلام تعرض فيه على هذا الأساس وحده، ومن هذا الاعتبار لا غير فلنقف أمرنا على السماء والأفعال وحده»[1]، ليبتدئ بالأسماء فالأفعال.

أ– الأسماء:

تظهر الأسماء في النص طاغية فارضة نفسها مسيطرة على حساب الأفعال ودلالاتها الزمانية، فقد استغنى النص عن الفعل وعبر عنه بشيء من لوازمه لينعدم الزمان التقليدي ويحل مكانه الزمان الأدبي.

–تظهر الأسماء المعرفة بالألف واللام مكررة اثنين وأربعين مرة،أما الأسماء الدالة على الثبوت فتكررت أربع عشرة مرة، وكذلك الأسماء النكرة تكررت بنفس العدد، والظروف وما في حكمها كذلك تكررت بنفس العدد. ليكون مجموع الأسماء أربعة وثمانون اسما. « وإذن فبإضافة المعرفات إلى النكرات والمشتقات من الأسماء يرقى عددها إلى: 24 + 14+14+14= 84اسما»[2].

ب–الأفعال:

– في حين وردت الأفعال قليلة لم تتعدى أربعة وعشرين فعلا توزعت كالتالي:[3]

17–فعلا مضارعا.

04–أفعال ماضية أساسية.

03–أفعال ماضية مساعدة.

وبضم الأسماء إلى الأفعال نحصل على جملة من العناصر تتشكل منها مادة النص. «وهكذا يرتفع عدد العناصر الأساسية التي تعد لحمة النص ومادته الأولى إلى: 84 أسماء+24 فعلا=108(من العنصرين معا) »[4].

وعليه فإن تغليب الأسماء المعرفة بأل على الأسماء النكرة والمشتقة وكذا الظروف، ثم تغليبها مجتمعة على الأفعال يقول الناقد: «كان عملية ألسنية اقتضتها قواعد البلاغة ومتطلبات علم المعاني»[5].

---

[1]– عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 68.

[2]– المصدر نفسه، ص: 68.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص: 69.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لتكون النتائج كالتالي:[1]

الأسماء المعرفة بـ "أل" بلغت 42 اسما تمثل لوحدها نسبة مئوية تصل إلى88,88 % بالقياس لعناصر هذا النص التي بلغت 108 عنصرا، كما أن باقي الأسماء بلغت 42 عنصرا. فكانت نسبتها 88,88% أيضا. لتبليغ النسبة المئوية للأسماء مجتمعة 77,77% ، في حين بلغت الأفعال المضارعة 17 فعلا بنسبة مئوية 15,74% ، الأفعال الدالة على زمان ماضي حقيقي أو ميت مثل"كان" شكلت نسبة ضعيفة لم تتعدى 6,48% ، لتكون النسبة المئوية للأفعال مجتمعة 22,22%.

هذه السيطرة للأسماء على حساب الأفعال جعلت النص اسميا، بيد أنّ هذه الأسماء المسيطرة بدورها سيطر عليها ضرب من الأسماء وهو المبتدئ بـ "أل" ويرجع الناقد سبب ذلك: « لاعتباره أكمل الأسماء وأشدها دلالة في معظم الأطوار، على حين أنّ كل اسم يقابله في الإحصاء على الأقل، إنّما هو مساعد له لأنه لم يتمكن من نيل كل الخصائص الاسمية التي فيضت للمعرف بـ "أل" الذي بفضلها يتصدر الأسماء الأخرى ويتيه عليها ويختال بينها»[2]، لتبقى الأفعال بمقابل الأسماء «كالمشلولة، ولم تضطلع في النص إلا بدور ثانوي جدا: فكانت إما مساعدة للاسم في أوله كبعض ما جاء في هذا النص:"...كان يهم بالوصل..." أو كالإجابة عنه في آخره كبعض قول النص:"... والبلاد تقسو ...»[3].

هذه السيطرة للأسماء كانت ساحقة في بعض السلالم البنيوية، حيث ورد في السلم الأول فعلا واحدا ووحيدا ابتدأ به الكلام. لتبلغ نسبة هذا العنصر بالقياس إلى باقي عناصر السلم الأول التي بلغت أربعة وعشرين عنصرا4,16%، لتجيء الأفعال متساوية مع الأسماء في صدر السلم البنيوي السابع.[4]

2.1-دراسة البنى التركيبية:

بانتقاله إلى هذه المرحلة اعترضت سبيل الناقد صعوبات نسبية إلا أنه تمكن من تجاوزها تعلقت بتحديد مفهوم كل من:[5]

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 69-70.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 70.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص: 71.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 71-72.

– اللفظ هل يشمل على الأسماء والأفعال والضمائر المنفصلة و أسماء الإشارة ؟ أو يضم أيضا الحرف بنوعية المركب والبسيط، أمام هذا الغموض أهمل الناقد الحروف و ألحق بها الضمائر المتصلة فهي لا تشكل لفظ بذاتها إنما تعول على غيرها .

– الجملة بنيويا، لا نحويا. بيد أن هذه العقبة كذلك زالت، على اعتبار أن نظام الكلام في الأساليب العربية الكلاسيكية يستند إلى"وتد" أو عماد من الكلام تبتدئ به الجملة، غايته دلالية ترتكز عليه باقي الوحدات التي تحتوي إيقاعات صوتية.

هذه المرة افترض الناقد وجود بنى تركيبة بلغ عددها ثمانية، حيث ابتدأ بالوحدة التي تتألف من لفظ واحد وما يقابلها وصولا إلى التي ثمانية ألفاظ وما يقابلها فكانت كالآتي: (نأخذ مثلا لذلك البنية الأولى)

–البنية الأولى:[1]

– وجود وحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة مماثلة.

–وجود وحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذات لفظين.

–وجود وحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذات ثلاثة ألفاظ.

–وجود وحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذات أربعة ألفاظ.

–وجود وحدة واحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذاتخمسة ألفاظ.

–وجود وحدة واحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذات ستة ألفاظ.

–وجود وحدة واحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذات سبعة ألفاظ.

–وجود وحدة واحدة مؤلفة من لفظ واحد تقابلها وحدة ذات ثمانية ألفاظ.

وبالمثل فعل مع البنى السبعة المتبقية مع التغيير في عدد الألفاظ في كل وحدة. فالبنية الثانية اقتضت وجود وحدة مؤلفة من لفظين اثنين، والبنية الثالثة اقتضت وجود وحدة مؤلفة من ثلاثة ألفاظ، وهكذا مع البنى الأخرى إذ يتصاعد عدد الألفاظ المكونة للوحدة حسب رتبة البنية.

غير أنه وفي مرحلة التطبيق ظهر أنبعض البنى غير موجودة في النص إلاّ أن ذلك كان ضروريا للسيطرة على البنى التركيبية للنص.

[1]– عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى اين؟، ص: 72.

طبق وفقا لذلك نظرية استنبطها من الأساليب العربية النثرية الكلاسيكية (التي أشرنا إليها سالفا) وهي النظرية الألسنية التي أطلق عليها (الوتد الكلامي)، وبذلك تمكن من استخراج الأوتاد الكلامية (الداخلية والخارجية) والتي اعتبرها الأساسية في النص:[1]

- كتبت إليك ...
- فما تقع إلا على ...
- وكما أن ...كذلك...
- ولكن...
- وأنت الحبيب...
- فكانت...
- وليت الحبيب كان...
- وكانت...

وعلى اعتبار أن هذا النص يحوي سبعة سلالم صوتية فقد نشأت عنها لسبعة أصناف من البنى استخلص منها الناقد بعد الإحصاء ما يلي:[2]

-السلم الأول:

وقد اشتمل على اثنتي عشرة وحدة: كل وحدة منهن اشتملت على لفظين اثنين، وليس هنالك بنية ثانية خارج هذا الإطار البنيوي. أي أن السلم الأول :

(أ+أ) + (أ+ أ) + (أ+أ) + (أ+أ) +(أ+أ) +(أ+أ)= 12 أ.

-السلم الثاني:

وقد اشتمل على أربع وحدات كل منهن ألفت من لفظين اثنين أيضا. وليس هناك بنية أخرى خارج هذا الإطار: أ+أ+أ+أ= 4 أ.

-السلم الثالث:

وقد اشتمل على وحدتين كل منهما اشتملت على ستة ألفاظ، ولا بنية أخرى فيه:

ب+ب= 2 ب .

[1] - عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من اين؟ وإلى أين، ص: 74.

[2] - المصدر نفسه، ص: 75-76.

-السلم الرابع:

وقد اشتمل على وحدتين كل منهما مؤلفة من أربعة ألفاظ، وليس هناك بنية أخرى فيه:

ج+ج =2ج.

-السلم الخامس:

وقد اشتمل على وحدتين اثنتين أيضا، وكل منهما مؤلفة من أربعة ألفاظ أيضا، و ليس هناك بنية أخرى فيه: ج+ج = 2 ج.

-السلم السادس:

وقد اشتمل على سبعة وحدات كل منها اشتمل على ثلاثة ألفاظ ما عدا واحدة اشتملت على لفظين اثنين: (د+د) + (د+د) + (أ+د+د) = 6 د+أ.

-السلم السابع والأخير:

وقد اشتمل على ثماني وحدات: اشتملت ستة منهن (وهي الأولى) على لفظين في كل منها. واثنتان على أربعة ألفاظ. ثم خمسة:

(أ+ أ + أ+أ+ أ+أ) + (د+هـ) = 6أ+ د هـ"

والملاحظ أن السلالم تحتوي قيم بنيوية بتوحيدها نجد:[1]

12 أ+4أ+6أ= 22أ.

2ج+2ج= 4ج.

6د+د= 7د.

هـ.

يظهر من تحليل النتائج المتوصل إليهاأن النص يحتوي أربعة أصناف من البنى التركيبية. والطائفة المسطرة هي (أ) ثم تليها (د) ثم (ج) وآخرها (هـ). لتكون البنية القصيرة المؤلفة من لفظين المسيطرة على أسلوب النص بنسبة 55% وهي أعلى النسب، وبإضافة الوحدات التي تتألف من ثلاثة ألفاظ بالتساوي المتقابل وكذا الوحدات المؤلفة من لفظين وثلاثة بالمقابل على اعتبار (أنها تتجاوزها عدديا وتشبيهها كَماً) ترتفع نسبة البنى القصيرة فتصبح كالتالي:[2]

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 77.

[2]- المصدر نفسه، ص: 78.

.% 80,00 =100x32 =(3+3) 6+ (2+2) 4+(2+2)22

لتفرض البنية القصيرة مرة أخرى نفسها وتكون هي المسيطرة على النص والظاهرة الأولى فيه.

وعن شيوع هذه الظاهرة يعلل الناقد أن مردها الأساليب العربية الكلاسيكية المتصلة بالنثر الشعري والتي كانت تميل إلى استخدام الجمل القصيرة لسهولة حفظها وروايتها، ومتعة قراءتها ولذة سماعها وسرعة ولوجها إلى القلب.

2- دراسة الزمان:

وبالانتقال إلى الفصل الثاني الذي تناول فيه الناقد مفهوم الزمان في نص أبي حيان التوحيدي، نجده نوّه بداية أن الزمان الذي يرمي إليه ليس الزمان التقليدي الذي يتمثل في الفعل أو ما يدل عليه فذاك زمان نحوي، إنما هو الزمان الأدبي الذي وضع في أصله لمعالجة الأعمال الأدبية التي تحمل صفة الحكائية، فمثل هذه الدراسة كما أورد حديثة النشأة عند الغرب في حين أنها تكاد تنعدم عند العرب، لذا عمد إليها متخذا من تعامل التوحيدي مع الزمان نموذجا.[1] الذي اعتبره ظاهرة تختص بكل شيء في الحياة: « فالزمان الذي نريده هو ذلك المتجسد في الكائنات والأشياء، الدال عليها المحدد لعمرها، الواصف لأحوالها المتسلط عليها في أي صورة التسلط الزماني القابل، بشكل يكاد يكون عدوانيا، للتسرب والتولج.»[2]

وهو في هذا يرى أن التوحيدي من خلال مفهومه للزمان قلب ميزان منطق الأشياء، حيث جرّد بعض الأفعال من دلالاتها الزمانية ليلج إلى هذه الأخيرة عن طريق الأسماء، فهو إبداع باعتباره ثورة على المنطق التقليدي.

ليقوم بدراسة نماذج معظمها من السلم الأول تاركا باقي الأجزاء للقارئ يعالجها. وقد اخترنا منها ثلاثة نماذج (ثلاثة وحدات).

احتوى السلم الأول كما أسلفنا الذكر اثنتي عشرة جملة إضافة إلى الجملة الفعلية التي وقعت في صدر الكلام والتي اعتبرها الناقد "وتدا كلاميا" احتوت فعلا واحدا. أما باقي الجمل اشتملت على أسماء صريحة لا علاقة لها بالزمن التقليدي من هنا ينطلق الناقد في تقصي دلالات الزمان في هاته الأسماء.

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 83.

[2]- المصدر نفسه، ص: 84.

الملاحظ للوحدات الأربع والعشرين يجدها تتراوح بين المرتجلة والمشتقة. والأسماء المشتقة بمفهومها التقليدي تمثل الزمان وتدل عليه. وكما هو معلوم فإن اللفظ يكون إما معجمي وإما أدبي. فالأول يكون قابعا في المعاجم يعمد إليه الفنان يخرجه إلى الوجود ويبعث فيه الحياة الدلالية (يصبح ذو دلالة)، أما اللفظ الأدبي فإن حياته تتأتى من أشياء أخرى فهو أولا وسيلة للتبليغ كذلك وسيلة لقيام الحيز والدلالة عليه إضافة إلى انه يمثل الزمان و يحتوي أبعاده ومدده.[1]

أ- الوحدة الأولى: "والربيع مطل"

بدأ الناقد دراسته بـ(syntagme)* (و الربيع مطل) أو ما يسميه (ركبرة)**

-الربيع:

ظاهريا لا يشمل على زمن من أي نوع لأنه اسم صريح مرتجل، لكن بالتعمق و التأمل نجده ذو دلالة زمانية « بل ألفينا فيها مفتاح الزمن ذاته، داخل هذا النص. فزمان النص هو زمان»[2].

ويرى الناقد أن الكتاب يحتال تقنيا في التعامل مع الزمان إذ لم يعبر عنه بأدواته الصريحة (الأفعال اللغوية)، إنما أعطى وظيفة الزمان للأسماء فتجردت نتيجة ذلك من خاصيتها الاسمية.

-مطل:

«فنجدها مجسمة لزمان واضح الدلالة، ولدى التأمل يبدو لنا أنه لم يحن بعد»[3] فالوحدة "مطل" تدل على زمان في حد ذاتها. كما أنه وحين التأمل يظهر هذا الزمان بعيدا أو غائبا.

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص: 86.

*Syntagme: يتألف أبدا من وحدتين ألسنيتين فأكثر كقولنا (لنخرج)(فهنا نجد السانتاقم تركب من لام الأمر و(نخرج)(أي من وحدتين) وكقولنا: (لو أن الجو جميل...) الذي تتألف من أربع.

**ركبرة: اقترح مرتاض للمصطلح الأجنبي(Syntagme)-الذي يعني في لغة دوسوسير(De Saussure)(وهو الذي اقترح هذا المصطلح زهاء:1910)(كل عنصر مركب في سلسلة الكلام)- مصطلح((ركبرة))، وقد نحته من فعلين ((ركب)) بمعنى ألّف الكلام، و((عبر))بمعنى بلغ الرسالة ووصلها إلى المتلقي. ذلك بأن المقصود من اللفظ الأجنبي هو تلاقي سلسلة من العناصر النحوية واللغوية داخل جملة واحدة.

- ينظر: المصدر نفسه، ص: 97-98.

[2]- المصدر نفسه،ص: 87.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وعليه هذه الركبرة تحتوي دلالة زمانية مزدوجة، إذ كل وحدة منها تحمل دلالة زمانية فالأولى وهي (الربيع) ظهرت غامضة مبهمة وزال ذلك بالتأمل فيها. أما الثانية فجاءت مفصلة مفسرة تدل في ذاتها على زمان.[1]

ب- الوحدة الثانية:"والزمان ضاحك"

-الزمان:

اكتسبت هذه الوحدة دلالتها الأدبية من الكاتب الذي أعطاها دلالة جديدة حين نقل الزمان من مفهومه التقليدي فشخصه «فالزمان عند التوحيدي ليس مجموعة من الأبعاد والمدد إنما شخص من نوع ما، ذو دلالة مزدوجة و غاية تبليغه مزدوجة.»[2]

-ضاحك:

تدل في حد ذاتها على زمان، وقد ألبست هذه الوحدة ثوب التجسيد للوحدة المتصلة بها "الزمان. فأضحى الزمان إنسان أدبي، والضحك خاصة الإنسان الذي يحس ويشعر ويعقل فكيف للزمان أن يضحك لو لم يكن كذلك (إنسان أدبي).[3]

ج- الوحدة الثالثة: الغدران مترعة:

قبل شرحهما نراه يتعرض إلى البيئة التي نشا فيها النص، وهي بيئة العراق القاسية المعروفة بندرة أمطارها ما يجعلها عرضة للجفاف إلا فصل الربيع الذي يكون مطرا ثم يربط العلاقة بين (الغدران) و(مترعة)، " وذكره "الغدران" وأنها"مترعة" لا يعني إلاّ أنّ ذلك حاصل حتما في فصل الإمطار عادة وهو الربيع.»[4] مشيرا إلى المفهوم المعجمي لكلمة (الغدران) التي إنما تتخذ لنفسها هذه التسمية لاحتوائها على ماء المطر لا غير.

-الغدران:

اكتسبت هذه الوحدة دلالتها الزمانية من العناصر المذكورة سابقا «على حين أن الزمان في "غدران" جاءه من بعض هذه العلاقات الألسنية والدلالية التي ذكرنا بعضها آنفا.»[5]

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من اين؟ وإلى أين؟، ص: 88.

[2]- المصدر نفسه، ص: 88.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص: 92.

[5] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

–مترعة:

هذه الوحدة لا تحمل أية دلالة زمانية إنما وصفت حال "الغدران" المملوءة بالمطر.

لينتج مما سبق مفهومان لهاتين الوحدتين:[1]

–المفهوم الأول: (الغدران) مصدر الزمان و (مترعة) لا تدل على دلالة زمانية ، فيكون الزمان على النحو التالي:

نص الوحدة	والغدران	مترعة
درجة الدلالة الزمانية فيها	+	–

– المفهوم الثاني: (الغدران) مصدر زمان و(مترعة) مكملة له معمقة لمفهومه واصفة لحاله

نص الوحدة	والغدران	مترعة
درجة الدلالة الزمانية فيها	+	0

وبمثل هذا التشريح يُخضع باقي وحدات السلم الأول للدراسة، إذ لا يلمس فرقا كبيرا في تعامل الكاتب مع الزمان، فمعظم الأسماء حملت دلالات زمانية بواسطة قرائن أو علاقات وجدت إما في اللفظ عينه وإما في اللفظ المجاور له.

قبل خروجه من هذا الفصل يشير أن النص وإن منح دلالات زمانية لكثير من الأسماء، إلاّ أنه جرّد بعض الألفاظ من خصائصها الزمانية. كما هو الشأن بالنسبة لفعل الكون الذي ورد ثلاث مرات خال من دلالته الزمانية « وإنما ذكر"كان" من باب الأدب لا من باب النحو،أي من باب غاية استيتيكية خالصة تمكن له من أن يمنح الكلام مسحة ألسنية فضفاضة الدلالة، فضفاضة البنية»[2] أي شأنه شأن النقش الذي يضاف إلى الثوب الجميل ليزيده جمالا، إضافة إلا أن دلالتها عنت المقاربة لا التمكين فكأن الكاتب قال: "فكادت حرارة الفؤاد تبرد..." و "وكادت الجبال تقشعر..."، وصولا إلى آخر تعبير تمّ إلغاء الزمان صراحة في "كان"،إذ المقصود من الكلام "وليت

[1]– عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من اين؟ وإلى أين؟، ص: 93.

[2]– المصدر نفسه، ص: 95-96.

الحبيب يهم بالوصل..."معربا أن النص إمّا يتحدث عن زمان حاضر أو زمان لم يُقبل وهو فصل الربيع.[1]

وعن هذه الظاهر فإن مردها أيضا الأساليب العربية النثرية الكلاسيكية التي « تعامل (كان) هكذا معاملة بحيث تسقط دلالتها الزمانية التقليدية وتعمق دلالتها الجمالية.»[2]

3- دراسة الحيز:

بالانتقال إلى الفصل الثالث نجد مرتاض يتحدث عن تعامل الكاتب مع الحيز، حيث أورد تعريفا له استقاه من المعاجم الفلسفية الجديدة على أنه: «وسط منسجم وغير محدود تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية ... و له ثلاثة أبعاد"[3].مشيرا إلى أن: «الامتداد له مساحة وسطح. وبُعدان اثنان فقط من حيث يكون الحيز جرما (Volume)»[4]موردا بأنّه يؤثر استخدام مصطلح الامتداد بدل الحيز، بيد أن استخدامه لمصطلح الحيز إنما مجاراة للكتاب الغربيين .

وكما فعل مع السلم الأول فتقضى دلالاته الزمانية ليستخلص أن الزمان يسلط على كل شيء. عمد هذه المرة إلى نفس السلم الصوتي يتقصي دلالاته الحيزية، وقد استقينا من ذلك وحدتان كنموذج.

أ- الوحدة الأولى: "والربيع مطل"

-الربيع:

بمجرد ذكره تتبادر إلينا تلك المناظر الخلابة والحقول الواسعة و النباتات المتنوعة والألوان الزاهية والأزهار الجميلة العطرة. التي ينشأ عنها حيز وامتدادات يكون في خطوط لا نهاية لها. مختلفة متنوعة وكذا في ألوان تختلف أساسية وفرعية. « ف "الربيع" هنا يغلف مجموعة من الظواهر الحيزية المنسجمة أو المتجانسة فيما بينها، وهو في ذلك مجموعة من الخطوط إذا انصرف وهمنا إلى الحقول وأطرافها والنباتات وامتدادها: منها ما هو أفقي، ومنها هو عمودي، ومنها ما هو غير ذلك إلى مالا نهاية من الخطوط المختلفة في امتداداتها والتواءاتها وانكساراتها واستدارتها ... وهو مجموعة أثناء ذلك من

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من اين؟ وإلى أين؟، ص: 96.

[2]- المصدر نفسه، ص: 96.

[3]- جوليا ديديار: قاموس الفلسفة، ينظر: المصدر نفسه، ص:101.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الألوان إذا انصرف وهمنا إلى ما ينشأ عن ذكر هذا اللفظ من تصور لزهور متفتحة: إما صفراء فاقعة اللون، وإما حمراء قانية، وإما بيضاء ناصعة، وإما سوى ذلك من الألوان الفرعية التي لا يكاد الحصر يأتي عليها»[1]،كذلك نجد امتدادات تنشأ عن ذكر الربيع وهي هذا الأفق الأزرق الممتد (السماء)، ليكون الربيع عالم واسع رحب ممتد.

-مطل:

« إطلالة الربيع تعني الرؤية، والرؤية تعني بصرا، والبصر يعني عقلا متحكما دماغا متصرفا: أمر العين فتنظر.»[2] ومن يعقل ويتحكم في تصرفاته هو الإنسان، وعليه فالرؤية شخصت الربيع إذ لا يمكنه أن يطل ما لم يكن كذلك .فإذا كان الربيع هنا عالم رحبا واسعا حيا ممتدا فإنه استحال إلى شخص حي. ف"مطل" هي التي منحته هذه الصفة إضافة إلى مفهوم الحيز.[3]

ب- الوحدة الثانية: "السماء الزاهر"

-السماء:

حيز أرزق واسع المدى لا نهاية له و هنا لا يحمل هذا المفهوم «إنما هو رمز إلى الأعلى، إلى الروح العظيم ...»[4]

-زاهر:

هذه الوحدة ليست كسابقاتها منحت ما قبلها دلالة شعرية، فهي لا تحوي دلالة شعرية، وإنما أتمت دلالة" السماء" لأنّ هذا الأخير في ذاته موح يحمل دلالة شعرية في ذاته. واختلاف حالته لا تقلل من شعريته سواء أكان غائما، زاهرا أم متلألئ.[5] فالسماء يحمل دلالته لا كونه تطابق مع اللفظ الذي سبقه في الوحدة المجاورة، ولا لأنه اتصف بالإشراق والتلألؤ « إنما لأن لفظ "السماء" يثير في النفس، أي نفس-إن كانت كافرة فاستخفافا واستهجانا، و إن كانت شاعرة فوحيا و إلهاما، وإن كانت مؤمنة فخوفا و إيمانا-ما يثير من العواطف والإحساسات و الرؤى.»[6]

---

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 102.

[2]- المصدر نفسه، ص: 103.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص: 108.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 109.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويلاحظ من خلال البنى الحيزية المذكورة آنفا أن الأشكال والألوان تقوم على محور عمودي ضخم، تتخلله خطوط أفقية أو مائلة أو منكسرة. فهو واسطة بين الأسفل الذي هو الأرض والأعلى الذي هو السماء وبالتالي فالأرض تستقبل والسماء ترسل.كما أن الوحدات الأربعة الأولى (والربيع مطل)، (والزمان ضاحك)، (والأرض عروس)، (والسماء زاهر) التي تعرض لها بالتشريح هي صور كبرى تندرج تحتها صور ثانوية وتصب فيها.هاته الأخيرة ببناها الحيزية تضخم الصور الكبرى تفخمها، تأنقها وتزينها بالألوان لتزداد روعة وجمالا.[1]

انتقالا إلى الفقرة الثانية (السلم الثاني) من النص:

-« فما تقع العين إلاّ على سندس و إستبرق، ووشي اليمن، وديباج الروم ، ونقش الصين»

تتكرر فيها الصورة السابقة، بيد أن البنية الحيزية تتضح عن سابقتها، أي أنها تفسير لما كان مبهما من خطوط وأشكال وألوان.كما أن مفهوم النور الذي سيطر على الوحدات السابقة انسحب إلى هاته الوحدات ليتمثل في العين مصدر الرؤية والنور «فالعين هنا هي محور الحيز والصور جميعا، من حولها تتكدس الصور والرؤى ومنها تستمد أشكالها و ألوانها.»[2]

فعلى اعتبارها مصدرا للرؤية فإنها تشغل حيزا واسعا. يتسلط على مختلف الحيزات والصور المتمثلة في الألوان (أساسية أو فرعية)، والأشكال بصفاتها والخطوط بأنواعها. منها الحريرية التي تنشأ عن تصور السندس والإستبرق، والأشكال الهندسية الرائعة والبديعة في الوشي اليماني، إضافة إلى الألوان المختلفة (البسيطة أو المركبة) والخطوط بأنواعها التي تنشأ عن تصور "ديباج الروم ، ونقش الصين"[3].

غير أن الجديد فيما سبق «توكيد الأشكال والخطوط والألوان بواسطة لفظ "الوشي" لأن الإستبرق قد يكون ثوبا أحادي اللون، ومثل ذلك يقال في الديباج ، أما حين يقال: "نقش الصين" فذلك ينشأ عنه بالضرورة صورة من حيز ذي ألوان أولا، ثم ذي أشكال ثانيا ،ثم ذي خطوط ثالثا»[4].

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 129.

[2]- المصدر نفسه، ص: 112.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص: 113.

فالألوان تكون على اختلافها أساسية أو ثانوية بسيطة أو مركبة، والأشكال بأحجامها وصفاتها الهندسية، أما الخطوط تتخذ أنواعا مختلفة فمن الأفقية إلى العمودية إلى الدائرية فالمنكسرة وغيرها.

والملاحظ في الوحدات الأربعة أنها تحتوي صورتان اثنتان تكملان بعضهما، فالأولى والثالثة تنتميان إلى بنية حيزية مستقلة وذلك الشأن بالنسبة للثانية والرابعة وعليه يمكن تصور أن هذه الوحدات تتألف من مجموعتين مختلفتين كل واحدة لها مثيلتها في الجزء الآخر:

(أ + ب)+(أ +ب)= 2 أ + 2ب[1].

ليخلص أن الحيز في النص ينشأ عن اصطناع الرؤية (العين) التي ذكرت إما صراحة في الفقرات الثانية والثالثة والخامسة، وإما بشيء من لوازمها (مطل) في الفقرة الأولى وإما (القلب) في الفقرة الرابعة على اعتباره دينيا بصرا، وإما "تخمد" في الفقرة السادسة إذ الخمود دلالة على وجود النار. وعنصر آخر للرؤية (الوصل واللقاء) على اعتبار أن اللقاء لا يكون كاملا إلا بالرؤية، وفي آخر فقرة وهي السابعة تتجسم الرؤية في (مشاهد الحبيب)[2]. «فالظاهرة المسيطرة المتعلقة بالحيز، في رأينا، هي العين ولوازمها. وما ذلك إلا لأن البنية الحيزية لا تحصل بالتجريد، وإنما تحصل بالرؤية والمشاهدة والملاحظة، فبدون عين لا نستطيع المشاهدة ولا الملاحظة التي تتيح لنا التمييز بين الألوان والأشكال والخطوط والاختلافات التي تكون في صورها»[3].

4- دراسة الصوت:

لما كانت جمالية النص في تركيبته الصوتية عقد عبد المالك مرتاض لدراستها فصلا رابعا، تناول من خلاله النص المطروح للدراسة فقسمة سبعة سلاليم صوتية، وقد عمدنا إلى السلم الصوتي الأول لنوضح كيف تعامل معه (درسه) صوتيا.

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 113.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 114-116.

[3]- المصدر نفسه، ص: 116.

-السلم الصوتي الأول:[1]

أ
و الربيع مطل
و الزمان ضاحك
و الأرض عروس
و السماء زاهر

كتبت إليك

ب
و الأغصان لدية
و الأشجار وريقة
و الغدران مترعة
و الجبال مبتسمة
و الرياض معشوشبة
و الجبال ملتفة
و الثمار مهتدلة
و الأودية مطردة

قبل شروعه في دراسة الفقرة صوتيا. قسمها الناقد إلى وحدتين صوتيتين كبيرتين تتكون الأولى من أربعة جمل تقف على ساكن، والثانية من ثمانية جمل تقف على هاء.

اقترح بعدها رموزا جبرية لإبراز القيمة الصوتية للوحدتين الصوتين الكبيرتين :

أ + ب = أ + ب [2]

بحيث: -تمثل (أ): الوحدة الأولى التي تتألف من أربع جمل متشابهة الأصوات.

-وتمثل (ب): الوحدة الثانية التي تتألف من ثماني جمل متشابهة الأصوات.

بيد أنه اقترح معادلة أخرى معتمدا على الجانب العددي للجمل في كل وحدة:[3]

-الوحدة الأولى: أ + أ + أ + أ = 4 أ

-الوحدة الثانية: ب + ب + ب + ب + ب + ب + ب + ب =8 ب

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 121.

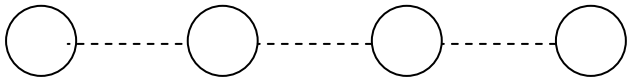
[2]- المصدر نفسه، ص: 122.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم جمع أصوات الوحدتين لتكون الفقرة الأولى صوتيا = 4 أ + 8 ب [1]

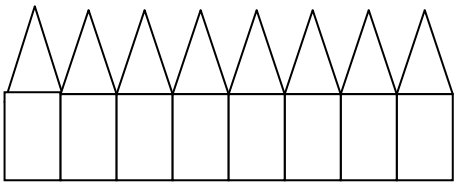
عمد بعدها إلى تجسيد المعادلتين الجبريتين في شكلين منفصلين:[2]

*شكل الوحدة الصوتية الأولى كان على النحو التالي:



وجاء شكل الوحدة الصوتية الأولى في دوائر لأنها وقفت على صوت ساكن.

*أما شكل الوحدة الصوتية الثانية تخيله الناقد كالتالي:



اصطنع الناقد هذه الأشكال القائمة (الأقواس المفتوحة للأعلى) لأنها وقفت على صوت يبتدئ مفتوحا بنصف ساكن.

وعن توظيف الصوت في هذا النص، يقول الناقد أنه: «وظف توظيفا غائيا بحيث أن الجمل لم توظف لأداء معان يراد التعبير عنها فحسب. ولكن أُريد لهذه الجمل أن تكون على صورة صوتية مقدرة و مهيأة من قبل»[3]، فالمقصود أن هاته الأنغام الصوتية لم تنشأ من قبيل المصادقة. إنما هيئت من قبل إذ تم اختيار لكل لفظ إيقاعه الموسيقى الذي يليق به.

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 122.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 123.

ينتقل بعدها إلى الدراسة الصوتية:

1.4-الوحدة الصوتية الأولى(أ):

1.1.4- الأصوات الكبرى: (الألفاظ)

أ-الأجزاء الأخيرة: (مطل- ضاحك - عروس - زاهر) [1]

استخرج بداية الجمل التي تنتهي بنفس الإيقاع الصوتي فكانتا اثنتان من أصل أربعة، وإيقاعهما الصوتي هو: ضاحك + زاهر

ألحق بهما جملة (مطل) لتكون وجوه الائتلاف (التشابه) الصوتي في الألفاظ الثلاثة متمثلة في: ظل + حك + هر

ثم عدّ العناصر الصوتية الكاملة وصاغها جبريا كالآتي: أ + ب +جـ + ب = أ +2 ب+جـ.

حيث رمز لـ: (مطل) بـ: (أ).

(ضاحك) بـ: (ب) و كذا لـ (زاهر) بنفس الرمز على اعتبار تشابههما الصوتي.

(عروس) بـ: (جـ).

عد بعدها فقط المقاطع الأخيرة فأصبحت المعادلة كما يلي: أ + أ + أ + ب = 3 أ + ب.

حيث: يمثل(أ): الائتلاف الصوتي للمقاطع الأخيرة طل + حك + هر.

ويمثل(ب): المقطع الأخير في الوحدة (عروس).

-لتصبح لدينا $\frac{3}{4}$أصوات متجانسة فترقى بذلك نسبة الأصوات الخارجية المتشابهة في الجمل الأربعة إلى:($\frac{100\times3}{4}$ = 75%).

ب-الأجزاء الأولى: (والربيع - والزمان - والأرض - والسماء)

ينطبق على هذه الأجزاء الأربعة ما انطبق على سابقتها، وينتج عن نطقها الإحساس بأنها تحوي:[2]

-أولا قيم صوتية متقاربة: فكل منها يبدأ بـ " الـ ...".

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 123-124.

[2]- المصدر نفسه، ص: 124.

-وثانيا قيم بنوية واحدة: حيث أن ثلاثة من أصل أربعة ألفاظ تبدأ بواو تليها "ال " الشمسية: (والـ + و الز + و الس)ما يجعل نسبة التجانس في الإيقاع الصوتي الداخلي ترقى إلى $\frac{3}{4}$ أو 75 %،ليكون لفظ (الأرض) وحده المبتدئ بـ " ال " القمرية ما كسر الصوت في هذه الوحدة.

في حين يكاد يتساوى هذا الإيقاع الصوتي حين الانطلاق في نطق الألفاظ الأربعة نتيجة للواوات الأربع التي أعقبتها ألف ولام في كل لفظ.

وصولا إلى الأجزاء الأخيرة لهذه الألفاظ استخرج الناقد إيقاعاتها الصوتية فوجد: « تجانسا تاما في حالتين، وتشابها عاما في ثلاث، واختلافا في واحدة فقط، فالتجانس الصوتي، شبه التام واضح في: مان + ماء (من الزمان والسماء)، والتشابه العام يتمثل في "بيع" من الربيع لأن قيمة الدرجة الصوتية للناطق بمقطعي "بيع" و "ماء" واحدة.»[1]

الرقم الترتيبي	الوحدات الصوتية		ملاحظات
1	والسماء	زاهر	اتفاق في الإيقاع الصوتي بالنسبة لما بعدها.
2	والزمان	ضاحك	اتفاق في الإيقاع الصوتي بالنسبة لما قبلها.
3	والربيع	مطل	تشابه صوتي نسبي بالنسبة لما قبل وبعد.
4	والأرض	عروس	تشابه صوتي نسبي بالنسبة لما قبل وبعد.

وضع بعدها الناقد النتائج المتوصل إليها في جدولين ليبين درجة الإيقاع الصوتي في الجمل الأربعة. بيد أنه اتضح أن الجدول الأول لا يدل بوضوح على درجة الإيقاع الصوتي، إذ رتب الوحدات كما وردت في النص لذلك لم نورده. وانتقلنا إلى الجدول الثاني الذي رتب الجمل الأربعة بحسب تجانسها الصوتي و تصنيفها فكان كالأتي:[2]

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 124-125.

[2]- المصدر نفسه، ص: 126.

2.1.4- الأصوات الصغرى (الحروف):

على اعتبار أن الألفاظ وحدات صوتية كاملة فإنها تتألف بدورها من وحدات صغرى أو أصوات صغرى (وهي الحروف)، لذا عمد الناقد إلى دراستها صوتيا، فتكرار الأصوات الصغرى في الوحدات يُمكن من معرفة درجة الإيقاع الصوتي والتجانس الصوتي في الوحدات.

ما لاحظه الناقد اشتمال الجمل الأربعة على عناصر صوتية متجانسة تماما،كذلك وجود عناصر تنحدر من أسرة صوتية واحدة هي السين والزاي. لينطلق بعدها إلى تقصي تكرار الحروف في الوحدات الثمانية فوجد أن العناصر الصوتية تكررت كالآتي:[1]

- **وال**= يتكرر أربع مرات في ثمانية ألفاظ.
- حروف المد (**ى + أ + و**) = تتكرر ست مرات في ثماني ألفاظ.
- **ر**= تتكرر ثلاث مرات في ثمانية ألفاظ.
- **م**= تتكرر ثلاث مرات في ثمانية ألفاظ.
- **ز**= تتكرر مرتين في ثمانية ألفاظ.
- **س**= يتكرر مرتين في ثمانية ألفاظ.
- **ض**= يتكرر مرتين في ثمانية ألفاظ.
- **ع**= يتكرر مرتين في ثمانية ألفاظ.
- **ء**= يتكرر مرتين في ثمانية ألفاظ.

في حين أن سبعة أصوات لم تتكرر وهي: (**ن، ب، هـ، ح، ك، ط، ل**) فجاءت نسبتها المئوية ضعيفة بالمقارنة بعدد الأصوات الإجمالي الذي يبلغ اثنين وأربعين صوتا فلم تتجاوز 17,50% بينما بلغت نسبة الأصوات التي تكررت و هي خمسة وثلاثين صوتا 83,33%.

تم حساب النسب السابقة كما يلي:

$$\%17,50 = \frac{100\times7}{42}$$ 7- عدد الأصوات غير المكرر.

35- عدد الأصوات المكررة.

$$\%83,33 = \frac{100\times35}{42}$$ 42- إجمالي الأصوات في الجمل الأربعة.

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 126-127.

رتب بعدها الأصوات المتكررة فكانت كالآتي:[1]

(أ + و + ي) = 75 %
و الـ = 50 %
ر = 50 %
م = 37.5 %

(بالنسبة لألفاظ الجمل وهي ثمانية).

ز + س + ض + ع + أ + ء كل منها تكرر مرتين اثنتين بنسبة مئوية 25 %، جمع بعدها المكررات من الصوتيات في الوحدات الأربعة فوجد نسبتها ترتفع إلى 85,71% .

2.4-الوحدة الصوتية الثانية (ب):

بعد أن فرغ الناقد من الفئة (أ) المتكونة من أربعة وحدات انتقل إلى الفئة (**ب**) المتكونة من ثماني وحدات، وهي كسابقتها كل واحدة تشمل على صوتين اثنين، قرأها قراءتين الأولى أفقية والثانية عمودية.

أ- القراءة الأفقية:

-استنتج حين قراءة الوحدة أفقيا نوعين الأصوات وضحهما في الجدول التالي:[2]

والأغصان لدنة
والأشجار وريقة
والغدران مترعة
والجبال مبتسمة
والرياض معشوشبة
والجنان ملتفة
والثمار متهدلة
والأودية مطردة

-بقراءة الجدول أفقيا ينتج إيقاعان صوتيان متتاليان يتكرران نفسيهما مرتين على طول الوحدات الثمانية، اختصر الناقد المسافة وبسطه في المعادلة التالية:[1]

جنس الإيقاع الصوتي في الجدول = 8 أ + 8 ب.

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 127.

[2]- المصدر نفسه، ص: 128.

ب–القراءة العمودية:

–أما حين قراءتها عموديا نفصل بين جزئي الوحدة (فنقرأ الأجزاء الأولى الثمانية عموديا وكذلك الأجزاء الثانية) فيكون الجدول على النحو التالي:[1]

أ	ب
والأغصان	لدنة
والأشجار	وريقة
والغدران	مترعة
والجبال	مبتسمة
والرياض	معشوشبة
والجنان	ملتفة
والثمار	متهدلة
والأودية	مطردة

–فعند قراءة هذا الجدول وكأننا نقرأ جدولين، فنقرأ المجموعة (أ) ثم تنتقل إلى المجموعة (**ب**)، وبهذه القراءة العمودية لكل مجموعة على حدى ينشأ صوت متجانس متحد الإيقاع مثّل له الناقد بالمعادلتين التاليتين:[2]

1) أ + أ + أ + أ + أ + أ + أ + أ = 8 أ

2) ب+ب + ب + ب + ب + ب + ب+ ب= 8ب.

–انتقل بعدها إلى دراسة الإيقاع الصوتي لعناصر الفئتين (أ) و(**ب**).

–الفئة (أ):[3]

لاحظ بداية أن عناصر الفئة (أ) تشترك في خاصية واحدة. فهي تبتدئ بصوت متحد وتنتهي كذلك، فالمقطع الصوتي (والـ ...) تبتدئ به كل وحدة من الفئة (أ) كما أنها تنتهي بمقطع يتكون من ألف ممدودة يليها حرف صحيح،إلا لفظ (الأودية) الذي خرج عنها (شذ). لتكون $\frac{7}{8}$ من العناصر مؤتلفة الإيقاع الصوتي (غنائيا القيمة الصوتية للعناصر السبعة واحدة)، لكن الإيقاع يختلف بالوصول إلى آخر عنصر من الفئة فيتكسر الصوت. فينتج عن ذلك قيمتين صوتيتين:[4]

7 أ + ب = 7 أ + ب

[1]– عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ، ص: 129.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 130.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالانتقال إلى الأجزاء الأخيرة لعناصر هذه الفئة وجدها تنتهي بمقطع صوتي واحد (الألف الممدودة يتلوها حرف صحيح) :[1]

آ ن + آ ر + آ ن + آ ل + آ ض + آ ن + آ ر.

بالاختزال والتوحيد نتج :[2]

3آ ن +2 آ ر + آ ل + آ ض.

أما آخر عنصر من الفئة (أ) فقد انتهى بمقطع صوتي من جنس العنصر الثاني المقابل له بقراءة الجدول قراءة أفقية.

يعرج في آخر مرحلة إلى تحديد الظاهرة الصوتية التي سيطرت على هذا السلم داخليا وهي:[3]

والـ (بدءا) ، و آن + آ ر + آ ل + آ ض (منتهى) ويمكن التعبير عن ذلك بلغة الأرقام ، فيصبح التجانس الصوتي المسيطر (بدءا) يشكل نسبة مئوية كاملة أي 100 % ، أما منتهى فالإيقاع الصوتي العام يمثل هو أيضا $\frac{7}{7}$ أو 100 %ولكن لدى الأصوات المتجانسة تجانسا تاما تصبح النسب المئوية على النحو التالي :

42,85 % لصوت "آن"

28,57 % لصوت "آر"

14,28 % لصوتي "آل" و "آض".

-الفئة (ب):[4]

بالانتقال إلى الفئة (**ب**) وجدها كسابقتها ابتدأت متحدة وانتهت كذلك، حيث وردت ستة من أصل ثمانية عناصر مبتدئة بميم مضمونة باستثناء عنصرين وقعا بداية، في حين أن العناصر الثمانية انتهت بمقطع صوتي واحد يتألف من فتحة و سكون أو نصف سكون لدى خط الوقف.

«نه ، قه ، عه ، مه ، به ، فه ، له ، ده » [5].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص: 130.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 131.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، ص: 131.

لتكون جميع هذه الأصوات ذات قيمة إيقاعية واحدة وهي الظاهرة الصوتي المسيطرة في هذا السلم (أي الإيقاع الخارجي للسلم الصوتي).

ويعبر عن التجانس الصوتي للسلم الخارجي في هذه المجموعة حسابيا.كالآتي:[1]

1- من حيث البدء فالميم المضمونة هي الظاهرة المسيطرة بنسبة 75 %.

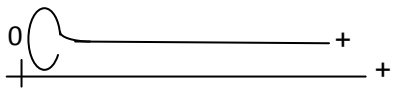
2- ومن حيث الانتهاء (صوت خارجي) فالهاء هي التي تستبد صوتيا استبدادا مطلقا إذ تبلغ نسبتها المئوية 100%.

في آخر هذا التشريح للسلم الأول وضّح مرتاض أن الصوت وُظِّف في هذا السلم توظيفا لذاته. نشأ نتيجة تكرار الأصوات أو المقاطع وإما بتوظيف عناصر متحدة الإيقاع الصوتي (كما في الفئة (أ) الجدول الثاني) فلو وَظَّف الكاتب عناصر مختلفة الإيقاع عنها كأن جعل الفروع بدل الأغصان والشجر عوض الأشجار... لاختل الإيقاع وتكسر الصوت، إضافة إلى أن الوتد الذي استندت عليه الوحدات الاثنتي عشر لم تكن الغاية منه صوتية إنما دلالية، فهو ركيزة للوحدات التي تلته.[2]

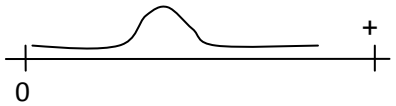
استخلص الناقد نهاية هذه الدراسة الصوتية أن الشعرية طغت على النص صوتيا، باستثناء نهاية السلم السابع وبعض من السلم الثالث، حيث بدت النثرية فيهما واضحة. لتكون الظاهرة الصوتية المسيطرة على هذا النص الإيقاعات الصوتية الخفيفة بنسبة بلغت 72,97% حيث أن 27 وحدة من أصل 37 (وهي التي يتألف منها النص) انتهت بإيقاعات خفيفة (التي لا تعتمد أواخرها على حرف مد) مثل: (حك) من (ضاحك)، (هر) من (زاهر)، (نه) من (لدنه)، في حين بلغت نسبة الإيقاعات الثقيلة أو الممدودة نسبة 27,02 % أي أنها لم تتعدى 10وحدات من أصل 37 مثل: (راد) من مراد، (يب) من (حبيب)، (قاء) من (لقاء).

وضع بعدها شكلين لهذين الإيقاعين:

-الصنف السريع:



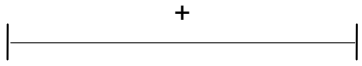
-الصنف الخفيف:



[1]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 131-132.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 132.

ليعمد أخيرا إلى ترجمة القيم الصوتية والشعرية إلى علامات ومثّل لكل سلم على حدى. ولما خصصنا السلم الأول بالدراسة نقلنا فقط تمثيله:



-تعني علامة (+): الاتفاق التام في تجانس الحروف (ائتلاف الإيقاع الصوتي).

ما نستخلصه من هذه الدراسة التي خصها مرتاض لهذا الأثر الأدبي أن الغرض منها البحث عن مفتاح السر البينوي للنص الذي تتكشف من خلاله شعريته، ليكون الإيقاع الصوتي السر الذي خفي ما كان ممكنا كشفه دون التعمق في بنية النص. فقد سيطر الإيقاع السريع أو الخفيف سيطرة مطلقة على النص وهو مناسب للجمل القصار التي أسلفنا أنها سيطرت هي الأخرى سيطرة مطلقة. ومكمن العلاقة بينهما أن العربي الأصيل في تعبيره عن أحاسيسه ومشاعره يميل إلى الجمل القصيرة ذات الإيقاع الصوتي المتجانس التي تتميز بسرعة نفاذها إلى القلب، ما يجعل كلامه يتعدى الحدود النثرية إلى منزلة الشعرية.

المبحث الثالث:

– قراءة في كتاب: "في نظرية النقد"(متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها)

يعتبر هذا الكتاب من بين عديد الكتب التنظيرية الحديثة والمعاصرة لعبد المالك مرتاض، تناول من خلاله أبرز المدارس النقدية المعاصرة، مسلطا الضوء على جذورها الفلسفية ونظرياتها المعرفية، سعى من خلاله إلى تصحيح المفاهيم والتوجيه نحو الصواب في طريقة التعامل مع التيارات الغربية المعاصرة الوافدة على النقد العربي.

أولا: منهج التحليل (إجراء القراءة):

لم يعمد الناقد في هذا الكتاب إلى الإبانة عن منهج دراسته كما رأينا في المؤلفين السابقين الذين تناولناهما، فالكتاب قراءة في النقد المعاصر تناول من خلالها الناقد عديد المدارس النقدية، متخذا من المنهج الوصفي التحليلي وكذا التاريخي سبيلا لرصد جذورها الفلسفية ونظرياتها المعرفية مبرزا علاقاتها بعضها ببعض. ضمنه مقدمة وثمانية فصول.

ثانيا: التحليل (القراءة):

ابتدأ الناقد مقدمته بالحديث عن ماهية كل من الكتابة والقراءة مبينا طبيعة العلاقة بينهما، معتبرا الكتابة قراءة على نحو ما، وهما كوجهي العملة الواحدة لا يمكن فصلهما، فالعلاقة بينهما جدلية وجود واحدة يستدعي بالضرورة وجود الثانية: «القراءة في تمثلنا كتابة، أو ضرب من الكتابة على الأقل، فكأن الكتابة والقراءة وجهان لعملة واحدة»[1]، فالقراءة مفتاح المعرفة الأول بها يلج المرء عالم المعارف اللامتناهية.

ليعرف الكتابة بأنها: «وجود قوامه رسوم سوداء، متفق على نظامها، و كيفية استعمالها، تمثل سمات لفظية، متفقا عليها أيضا بين مجموعة لغوية»[2]، ويقف عند لغزها المحير إمكانية الكتابة عند البعض دون الآخر، وكذا التفاضل في الكتابة رغم الانتماء إلى لغة واحدة وثقافة واحدة وبيئة واحدة.

كما يرى أن الكاتب ليس بإمكانه التعبير عن كل ما تجود به قريحته، لأنه يجد نفسه عاجزا قاصرا فلا تسعفه الألفاظ وقاصرة في تأدية المعنى «وإنك لتراه يريد الإفصاح عن أعماق الذات و مخبوءاتها، والتعبير عن أغوارها بسمات بسيطة تسمى الألفاظ فيجدها ، أو يخالها قاصرة عاجزة ... و مع ذلك لا يسعه إلا أن يفعل، ليس مختارا في هذا»[3]

فإذا اعتبرها الشاعر الألماني غوث (Goyhe) نوع من الصلاة، و رولان بارت رآها حرية فإن عبد مرتاض يعتبرها واجب على الكاتب تأدية للمجتمع مهما كانت العوائق، لا يمكن التملص منه.كما أنها قائمة في السعي إليها على حقيقة وهمية وهي هدم و تقويض، والذين يستغنون عن الهدم والتقويض عاجزون عن الكتابة.[4]

ينتقل بعدها للحديث عن اللغة التي أضحت سحر الكتابة وقوامها، فبات الكتاب لا يعنون إلا بها «وأيا كان الشأن، فلم يعد أحد يكتب في متن الكتابة غير اللغة»[5].

ليفصل بعدها في موضوعات الكتاب فتناول في:

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، دط، 2000، ص: 05.

[2]- المصدر نفسه، ص: 06.

[3]- المصدر نفسه، ص: 07-08.

[4]- المصدر نفسه، ص: 08.

[5]- المصدر نفسه، ص: 09.

1-النقد والنقاد (الماهية والمفهوم):

ابتدأه بالحديث عن النقد في الثقافة الغربية والتي لم تعرفه بمفهومه المعاصر إلا في القرن التاسع عشر،فالناس حينذاك لم يكونوا على بال به، فقد كان موجها للأدباء ولم ينصرف إلى الآثار الأدبية والإبداعية،كما كان متداخلا ومفهوم نظرية الأدب وعليه: «لم يكن يوجد نقد بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالة فكرية وجمالية و تعليمية معا إلا أثناء القرن التاسع عشر»[1].

حيث كان يقوم على وظيفة أشبه بالوظيفة القضائية التي يمارسها القاضي، إذ يعمد الناقد إلى إصدار الأحكام التي لا تخرج عن نطاقين اثنين: الجودة أو الرداءة، أحكام اتسمت بالنظرة الجزئية والإيجار بحيث ينظر الناقد إلى العمل نظرة المتأمل لا المتخصص، شأنها شأن الأحكام النقدية التي عرفها نقدنا العربي القديم، ويسوق على ذلك مثال ديدور (Deuis diderot 1713-1784) الذي علق على بعض أعمال الشاعر الإغريقي سوفوكل (Sophocl 496-406) «لا يوجد لفظ واحد يضاف، ولا لفظ واحد يحذف»[2]. وقد تطور النقد الأدبي بتطور الثقافة الغربية وظهور الشكلانية الروسية التي انبثقت عنها الشكلانية الفرنسية منتصف القرن العشرين، فبات النقد أدبيا لأن مجاله دراسة الأدب.

في نقطة لاحقة يثير مرتاض إشكالية تتعلق بإمكانية قيام الأدب بوظيفتين: الأولى جمالية (ماهية الإبداع في ذاتها) والثانية: تقويمية أو تنويرية أو تقديرية، ليكون بذلك كمن يستخدم سلاحا لحماية نفسه وفي الوقت ذاته يهاجم به نفسه. مفرقا بين الأدب والنقد معتبرا الأول نتاج الخيال الصاف المجنح والثاني منشأه المعرفة كما أنه قراءة للأول وتعريف به «الأدب كتابة قوامه الخيال، والنقد كتابة قوامها المعرفة»[3].

ليعرج بعدها إلى الحديث عن إشكاليات النقد التي ما فتأت تترصده، هل هو علم أم فن أم إبداع؟

فعن علمنة النقد يرى أنه من غير الممكن إخضاعه لقوانين وقواعد ثابتة، بعكس ما نادت به عديد المدارس النقدية كالشكلانية الروسية التي حاولت توحيد زاوية القراءة «إننا لو سلمنا بعلمانية

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 24.

[2]- المصدر نفسه، ص: 25.

[3]- المصدر نفسه، ص: 30.

النقد الأدبي لكنا سلمنا، نتيجة لذلك، بضرورة وضع قيود صارمة للإبداع على نحو لا يستطيع أديب معه أن يبدع أو يخلق أو يتخيل»[1].كما لا يمكن أن يكون فنا خالصا لأنه سينافس الإبداع في وظيفته «ولا النقد الأدبي قادر أيضا على أن يكون متا خلصا حيث إنه إذا ما اتخذ هذا اللبوس، سيتداخل مع الإبداع الخالص وينافسه وظيفته التي هي غير وظيفته»[2] على اعتبار أن وظيفة الإبداع وظيفة جمالية، أما عن إبداعية النقد فيرى أنها تظل نسبية لأن النقد يتناول الإبداع وليس إبداعا خالصا في ذاته.

ينتقل بعدها إلى أصل مصطلح النقد عند العرب والذي انحدر من صناعة الصيرفة، ليكون ابنسلام الجمحي أول من استخدمه، معتبرا أنّه أول من أسس نزعة شكلانية في تاريخ النقد الإنساني: «فكأنه ببعض ذلك أول ناقد يتعامل مع النصوص لامع أصحاب النصوص، و لعله كان بذلك من هذا الوجه، أول من حاول تأسيس نزعة شكلانية في تاريخ النقد الإنساني إطلاقا»[3]، وأنّه السباق لوضع أسس مبدئية ينهض عليها النقد: الزمان، المكان، التفردية*. كما اشترط توفر شروط معينة للناقد الحق حددها في بعض الأسس: [4]

-التجربة : أن يكون الناقد متمرسا ذو خبرة و تجربة كافية للغوص في ميدان النقد .

-القدرة على تمييز النصوص: لتحقيقها وتمحيصها لأن عهد ابن سلام كثرت فيه السرقات والانتحال بحيث نسبت الكثير من الأشعار إلى غير شعراءها .

-قدرة ابن سلام على التفسير والتحليل: تمكن من تعليل بعض الظواهر الشعرية كالنحل فقد نسبت عديد القبائل شعرا لها أو زادت في ذلك ليلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، ليجيء الرواة فيزيدوا في هذه الأشعار. كما أنّ ضياع الشعر الجاهلي سببه موت الناس أو الاستشهاد بعد ظهور الإسلام.

لينتقل إلى شكلانية ابن قتيبة الذي تميزت نظريتة النقدية برفض عامل السبق التاريخي في الحكم على الإبداع والمبدعين، حيث خالف سابقيه ومعاصريه في تقييم الأعمال الإبداعية واحتكم

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 32.

[2]- المصدر نفسه، ص: 33.

[3]- المصدر نفسه، ص: 42.

*التفردية: استئثار شاعر ما، بنوع شعري خاص يبرز فيه، ويهذ أصحابه هذاًكاشتهار الخنساء بالرثاء، وعمر بن أبي ربيعة بالغزل، وجرير والفرزدق بالهجاء والمديح، وهلم جراً...، ينظر: المصدر نفسه، ص: 38.

[4]- المصدر نفسه، ص: 39-41.

للنص (الجمال الفني أساس الحكم)، حيث يرى أن ابن قتيبة يتمتع بجرأة أدبية جعلته يخرج ما كان مخفيا إلى العلن فقال ضد غيره و تمرد عليهم، وعن حداثية ابن قتيبة أبان أنها تأسست على أن كل جديد في زمانه سيكون قديما في زمان لاحق على اعتبار أن كل قديم كان في وقته حديثا.[1]

مشيرا أن ابن قتيبة أثار نقطة أخرى حين تحدث عن أفضل أوقات الإبداع، إذ يعتبر أول من طرقها في تاريخ الشعر العربي: «ونلاحظ أن هذا الكلام يمكن أن يرقى إلى الكتابة النقدية التنظيرية، حيث يؤسس الشيخ هنا للأوقات التي يمكن أن تكون أمثل من سوائها للكتابة الأدبية شعرها ونثرها»[2]،إضافة إلى أنه –ابن قتيبة– يعتبر المكان ضروري للعملية الإبداعية لأنه يؤثر في طبيعة الكتابة ويدرجه في المرتبة الثانية بعد الزمان .

2– ماهية النقد:

انطلق مرتاض في خضم حديثة عن ماهية النقد بطرح سؤال بسيط ما النقد؟ قصد الإجابة عن هذه الماهية، موردا أنّه من غير الممكن الإجابة عن هذا السؤال الصغير بتعريف بسيط لاعتبار النقد «بمفهومه المعرفي المعقد،وماهيته الجمالية المتناهية اللطف، يندرج ضمن الاهتمامات الفكرية المستمرة»[3]، ومن يزعم أنه بإمكانه الإجابة عنها إنما يزعم أن العقل البشري وصل درجة الكمال المطلق و توقف عن التفكير المستمر والمتجدد. ومن جهة أخرى يحدد إطار الإجابة عن هذا السؤال فيفرع النقد إلى نظري و آخر تطبيقي.

يعتبر أنّ النقد النظري هو اللبنة والأساس ضروري لازدهار الحقل المعرفي، ذو طبيعة تأصيلية تأسيسية، يبحث في أصول النظريات وجذور المعرفيات يمد النقد التطبيقي بالمعايير و الإجراءات التي تساعده ، أما النقد التطبيقي فهو ثمرة النقد النظري يترجم جميع النظريات الفلسفية والمعرفيات النقدية لتصبح إما نقدا اجتماعيا أو نفسانيا بينويا أو غيرها.[4]، معتبرا أنه: «بمثابة القراءة المجهولة الدقيقة الكشف الشديدة الشعرية لنص أدبي من وجهة مناص منه[5]».

---

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 47.

[2]– المصدر نفسه، ص 47.

[3]– المصدر نفسه، ص 49.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 50-51.

[5]– المصدر نفسه، ص 52.

فالعلاقة بينهما جدلية إذ لا يمكن فصلهما، لأنهما متكاملان يسعيان جنبا إلى جنب إلى خدمة النص: الكشف عن بواطنه ومكنوناته وإبراز جمالياته. والقراءة التي يسعى إليها الناقد هي القراءة الاحترافية التي ينبنى النص على أنقاضها«إنها القراءة المحكومة بإنتاج نص على أنقاضها هي نفسها، أو انطلاقا منها، فالنقد التطبيقي قد يكون هذه القراءة أو ضربا منها»[1].

ويتفرع عن هذين النقدين نقد ثالث وهو "نقد النقد"، نشاط نقدي عرفته جميع الآداب القديمة مشيرا إلى أن أول من اصطنع هذا المصطلح في العربية هو عبد القاهر الجرجاني و أطلق عليه "معنى المعنى"[2]، ينتقل بعدها إلى سيل من الأسئلة التي تعلق بضرورته للأدب وعن وظيفته وغايته وماهيته و أشكاله وعديد الأسئلة التي يتركها دون إجابة، معتبرا أن النقد محتاج إلى نقد ذاتي يُقوم به نفسه ويصحح مساره.ويرى: «أنّ النقد الذاتي (Autocritique) شيء، ونقد النقد(Métacritique) شيء آخر فكأن نقد النقد يقع وسطا بين تاريخ النقد والتوقف لدى المعالم الكبرى لهذا النقد عبر مدرسة بعينها، أو عبر عدة مدارس، في حين أن النقد الذاتي يمكن أن ينصب على مراجعة الأعمال النقدية الشخصية، أو الأعمال النقدية التي كتبت ضمن مدرسة من المدارس ثم يجتهد في انتقادها من موقف تلك المدرسة نفسها»[3].

وعن قضية الصراع بين القديم والحديث أبان أن ابن قتيبة أول من أثارها، وأن مسألة الحداثة واجهت العرب منذ ظهور الإسلام حيث تغيرت المفاهيم و الرؤى، ما جعل أبو عمرو بن علاء يقول مقولته المشهورة: «لقد كثر هذا المحدث و حسن حتى لقد هممت بروايته»[4]، وقد أخذت هذه القضية بعدها في الفكر النقدي العربي حيث تناولها الآمدي في مؤلفه "الموازنة بين الطائين البحتري وأبي تمام" في أيهما أشعر، و كذا كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لعلي بن عبد العزيز الجرجاني تناول فيه آراء النقاد الذين عاصروا المتنبي و مسألة السرقات التي اتهم بها.

أما في العصر الحديث كان الصراع على أشده حول هذه المسألة، فكانت النوادي الأدبية العربية مسرحا لذلك، إذ كان الرافعي يناصر كل ما هو تقليدي أما طه حسين ينحاز لما هو حديث، وكذلك عند الغرب اشتد هذا الصراع، فقد قامت معارك نقدية ساخنة حول كتابات رولان بارت

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص 53.

[2]– المصدر نفسه، ص: 54.

[3]– المصدر نفسه، ص: 56.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فكان ريمون بيكار متعصبا للنقد التقليدي يهاجم رولان بارت ويحاول النيل منه ليظهر أحد أشياع النقد الجديد ويدافع عن النقد الجديد ويدافع عن النقد الجديد ومنه على رولان بارت. فالنقد التقليدي ينهض على مبادئ معروفة أهما الذوق. والوضوح والنظام، والنقد الجديد يقوم على الوحدة والشمولية و الترابط.[1]

وينقد هذان الموقفان فيرى أن كلاهما يبالغ في وجهة نظره، فالتقليدين بالغوا في ربط الإبداع بكل ما يصاحب حياة المبدع، أما التجديديون أهملوا المؤلف وقطعوا الصلة به، ليقف موقف الوسطية بينهما فيرى أن الناقد قد يحتاج إلى بعض اللمحات من حياة المبدع حتى يتسنى له فهم الإبداع .

ليتناول لاحقا قضية النقد الجديد بين التحليل والقراءة، حيث أن النقد القديم لم يعن بالقراءة إلا قليلا، إذ كانت تتم في ثلاثة مستويات: «شرح غريب الألفاظ، وتخريج مشكلات النحو، نثر البيت الشعري»[2]،كما فعل المرزوقي والتبريزي في شرحهما لكتاب الحماسة لأبي تمام.في حين أن النقد الجديد يهتم بالقراءة والتأويل.

ويطرح إشكالية أخرى قائمة بين النقد والقراءة، هل يمكن أن يحل النقد محل القراءة الجديدة؟ ليجيب: « لكن لا يجوز، بأيّ حال، أن ترقى القراءة إلى مستوى النقد بمعناه الكامل، كما لا يمكن للنقد أن يرقى إلى مستوى القراءة بمعناها الكامل أيضا، فكأن القراءة شكل من أشكال المعرفة الجديدة، بحيث لا هي أرفع منه درجة، ولاهي أحط منه منزلة، ولكن كلاًّ منهما يُصنَّفُ في منزلته»[3]. ليخلص أنّ: «النقد عملية تنظيرية للإبداع. من حيث يكون النقد التطبيقي عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير، ونقد النقد، هو المظهر الثالث في المعرفة النقدية الجديدة، فيمكن أن يمثل في التعقيب أو التعليق على نقد كان كتب من قبل حول ظاهرة أدبية ما، أو نظرية معرفية ما»[4].

كما يرى أنّه من غير الممكن أن يكون النقد فلسفة لأن: « لماهية الفلسفة عقلانية، وماهية النقد رُؤْيَويّة، والنقد نتيجة لكل ذلك، ليس جمالا عقليا ولا فنيا، وإنما هو درجة وسطى بين الفلسفة والعلم والفن»[5].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 61.

[2]- المصدر نفسه، ص: 65.

[3]- المصدر نفسه، ص: 66.

[4]- المصدر نفسه، ص: 68.

[5]- المصدر نفسه، ص: 70.

وينهي مرتاض هذا الفصل بوقوفه على أكبر المعضلات التي ما تنفك تحير منظري الأدب، وهي انطلاقه من ذاته وخصوصيته لتأويل "أنته" أم من غير ذاته وعن إمكانية وجود نظرية واحدة ينطلق منها للتنظير أو للتطبيق. فيرى أنّ بإمكان الناقد المستنير أن يشق عصى الطاعة ويبتكر لنفسه مذهب يبنيعليه تفكيره النقدي، وهو أمر غير مرفوض معرفيا ووارد حصوله، على اعتبار أن لا شيء نهائي في هذا المجال، بيد أنها لا تحل هذه المعضلة وإنّما تزيدها تشابكا وتعقيدا.[1]

3- النقد والخلفيات الفلسفية:

يرى أن: «معظم المذاهب النقدية تنهض على خلفيات فلسفية، وأنّ الأدب ليس معرفة علمية تنهض على البرهنة والمنطق، ولكنه معرفة جمالية أساسها الخيال والإنشاء»[2].

وفي خضم حديثه عن الكتابة الأدبية يورد الناقد مواقف بعض الفلاسفة القدماء والمعاصرين، منهم أفلاطون الذي اعتبرها مزيفة للحقيقة وأنّ الكتابة الفلسفية وحدها القادرة على إنتاج الحقيقة.كما سار عديد الفلاسفة في العصر الحديث على هذا النهج منهم: هسرل، جان جاك روسو، هيجل وكوندياك الذي اعتبر أنّ: «جذور الشر تكمن في الكتابة»[3].

وقد جاءت الفلسفة المعاصرة لتنصف الكتابة، ترد لها الاعتبار وتبين منافعها، فتأسس هذا الاتجاه بزعامة هيدجر ليتبلور عند دريدا تحت إجراء "التقويضية"، من خلال كتاباتة على مدى أربعين عام أهمها: (الكتابة والاختلاف)، (علم الكتابة) ،(قِدميّة السُّحْف) و(الصّوت والظّاهرة)[4].

وقد تعرضت هذه النظرية لنقد لاذع، لأن دريدا أنزل الكتابة منزلة رفيعة فأسس لها علما، وهي التي كانت بالأمس سخافة وعبثا ومزيفة للحقائق. فهوجم من قبل عديد النقاد انطلاقا من قناعتهم الفكرية، حيث اتهمه النقاد الاجتماعيين برفضه الاعتراف بالمرجعية الاجتماعية منهم بورديو الذي كان شديد العداء للتقويضية وظهر ذلك من خلال كتابه "النقد الاجتماعي للحكم"، اتهم دريدا وفوكو بأنهما: «جعلا من الضرورة الاجتماعية قيمة فكرية، كما حول المصير الجماعي لجيل بجذاميره إلى اختيار نُخْبي»[5].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 74.

[2]- المصدر نفسه، ص: 79.

[3]- المصدر نفسه، ص: 85.

[4]- المصدر نفسه، ص: 85-86.

[5]- المصدر نفسه، ص: 94.

4- النقد الاجتماعي في ضوءالماركسية:

يرى أنها لم تكن بمنأى عن القضايا الأدبية وكانت مرتبطة بقضايا النقد والأدب، فقد عنى مؤسس الماركسية اللينينية – لينين- بالأدب والفن من خلال مقالاته الست عن تولستو[1]، وتنطلق الماركسية من البنيتين التحتية والفوقية، فالتحتية كما يعرفها الناقد بأنها: «مجموعة من الوسائل والعلاقات المتمخضة للإنتاج، وهي التي تكون أساسا للتشكيلات، أو الطبقات الاجتماعية»[2] أما الفوقية فهي: «مجموعة مكونة من النظام السياسي(جهاز الدولة)، والنظام الإيديولوجي(القضائي، والمدرسي والثقافي والديني) الذي يقوم على قاعدة اقتصادية معينة أو "البنية التحتية"»[3]، وما جعل هذا النقد ينتشر يقول الناقد أنّه:« يقع وسطا في رؤيته الفنية،كما أنه بحكم قيامه على الإديولوجيا لا يولع بالشكل إلا من خلال المضمون»[4].

أما عن النقد الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب، فقد كان للتطور الذي عرفته العلوم الاجتماعية في مستواها النظري والتطبيقي، وكذا بداية تَكَوُّن أسس العلاقات بين الفن والأدب توسعها وتبلورها خلال القرنين التاسع عشر العشرين، أن عرف علم الاجتماع سبيلا إلى الأدب من خلال الجمهور الذي هو من طبقات المجتمع. كما عنى علماء الاجتماع بالظاهرة الأدبية تحت وطأة النزعة التاريخية والاجتماعية التي كانت تعتقد بتأثير المجتمع في الكتابة الأدبية، ليجد علم الاجتماع نفسه أمام مشكلة كبيرة. إذ ليس بإمكانه بحكم وضعه وموضوعه دراسة اللغة ولسانها أو اللغة وجمالها وغيرها مما يتعلق باللغة، ذلك لأنه يقوم على ملاحظة الظواهر الاجتماعية الإنسانية التي لا تكون اللغة إلا جزءا ضئيلا منها، وقد أدى هذا إلى طوائل كما يقول مرتاض «فأضحت الظاهرة الأدبية التي ألحقت بالظاهرة الاجتماعية بشيء كثير من الإعتساف والإغتفاص، فأمست مجرد بضاعة تباع و تشرى، لإنتاج خيال خلاق، طليق كالهواء، محلق في أقاصي الفضاء».[5]

وعن سوسيولوجية الأدب، والسوسيولوجية الأدبية يرى أن هناك فرق دقيق بينهما وهو في هذا يراجع إلى رأي جاك ليناردت من خلال مقالة أوردها في الموسوعة العالمية إذ عد سوسيولوجية الأدب

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 102.

[2]- المصدر نفسه، ص: 103.

[3]- المصدر نفسه، ص: 104.

[4]- المصدر نفسه، ص: 108.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 113-118.

جزءا لا يتجزأ من علم الاجتماع تجتهد في تطبيق مناهجه فيما يتعلق بالتوزيع، والرواج والجمهور، في حين أن السوسيولوجية الأدبية ينظر إليها على أنها مناهج لعلوم الأدب، كالمنهج النقدي الذي ينحو نحو النص كما ينجو نحو معنى هذا النص و تأويله[1].

5-النقد ونزعة التحليل النفسي:

أشار الناقد بداية إلى مصطلح سيتردد كثيرا كما قال خلال هذا الفصل وهو "التحليل النفسي" حيث نحت منه مصطلحا جديدا "التحلسفي"، مبينا أن فرويد أول من أنشا هذا المصطلح وهو من مناهج علم النفس الإكلينيكي «غايته الكشف بواسطة طرائق مختلفة، عن هواجس النفس وعللها الباطنة»[2]، اتخذه لعلاج بعض الاضطرابات النفسية وبالأخص التي تتعلق بالجهاز العصبي، ربطه بالأحداث التي يتعرض لها الشخص أثناء الطفولة أو ما يسمى"بعقدة أوديب".

يقوم التحلسفي على ثلاثة أسس رئيسية:[3]

-نظرية للحياة النفسية وضعها فرويد، تقوم على اللاوعي موضوعا يوجه بعض التصرفات انطلاقا من عناصر مكبوتة .

-منهج للبحث المعمق النفساني ينهض على هذه النظرية .

- علاج يباشر هذه المنهجية.

لاحقا امتدت هذه النزعة لتطال الإبداع الذي يخضع بدوره للاوعي، فقوامه الخيال الذي هو مفرزة للاوعي،كما أنّ اللاوعي يتجسد عند المبدع من خلاله أعماله. وقد حاول فرويد أن يثبت أنّ: «كل مظاهر الإبداع تخضع للحظات اللاوعي، وهذا اللاوعي هو الذي ينم عن استحضار الضائع في ذاكرة الطفولة واستخراج المنسي من أحداث الماضي الصادمة»[4].

أما جاك لاكان (Jacques lacan 1901 – 1981) وهو طبيب ومحلل نفساني فرنسيكان متعصبا للتحلسفي، واعتبره معادل للسانيات وأن غايتهما ليست مجال الأدب فقط وإنما يعنيان باللغة، وعليه فإن: "نزعة التحليل النفسي تمضي أفقيا مع النص فتعني بنوعية ألفاظه من

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 125.

[2]- المصدر نفسه، ص: 139-140

[3]- المصدر نفسه، ص: 139-141.

[4]- المصدر نفسه، ص: 143.

الوجهة النفسية الخالصة، والمنهج اللسانياتي يتوقف لدى الجملة توقفا عموديا، يتولج في كل لفظ فيدرس خصائصه الصوتية، وقد يستدل بدراسة الصوت على طبيعة الدلالة»[1].

وفي نقدنا العربي القديم فإن العرب تناولوا هذه النزعة و دليل ذلك مقولتهم الشهيرة " لكل مقام مقال" التي تستدعي مراعاة الحال واختيار طبيعة الموضوع « فقد كان العرب إذن، حراصا على تناول الموضوعات التي ترتاح إليها النفس الإنسانية، ومن ذلك ما ابتدعه الشعراء العرب عند الجاهلية الأولى بإيناس النفس بالنسيب، ...كما ألفينا أبا عثمان الجاحظ في كتابيه "البيان والتبيين"و" الحيوان" يتناول أطرافا من هذا الموضوع دون تركيز»[2].

يتطرق بعدها إلى جملة من المآخذ التي تعترض سبيل ممارسين "التحلسفي":[3]

-عدم قدرة الأدباء على ممارسة التحليل النفسي وتطبيقه على النص الإبداعي لجهلهم بالمصطلحات النفسية و الأدوات الإجرائية.

-عدم قدرة علماء التحلسفي القيام بالوظيفة النقدية لجهلهم الوظيفة الجمالية و الفنية للأدب.

-افتقار لمنهج النفسي إلى أدوات منهجية ومعرفية حقيقية تمكنه من الممارسة النقدية الجادة .

-وعن علاقة التحلسفي بالنقد الجديد:

يرى الناقد أن هناك جملة من المبادئ والإجراءات التي يتشابهان أو يتعارضان فيها:[4]

- كلاهما يصطنع اللغة كأداة للتوصيل إلى النتائج.

- التحلسفي يتخذ من اللغة وسيلة لمعرفة أسرار الإنسان وبواطنه، في حين أنّ اللساني يتخذها وسيلة وغاية في آن واحد للوصول إلى مراده.

- في النقد الجديد اللغة لا تحمل الحقيقة ولا المعرفة ولا المعاني، أما في التحلسفي فهي حاملة للمعاني من خلالها يمكن التوصل إلى حقيقة الإنسان في أعماقه.

- التحلسفي يركز على المبدع من اجل معرفة أسرار نفسه من خلال اللغة، بينما النقد الجديد يرفض انتماء الإبداع إلى مبدعه (يهتم بالإبداع دون المبدع).

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 144-145.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، ص: 148.

[3]- المصدر نفسه، ص: 149.

[4]- المصدر نفسه، ص: 151-152.

– وعن علاقته باللسانيات :[1]

-إمكانية استخدام التحلسفي بعض أدوات اللسانيات الأساسية (مفردات اللغة).

-تدرس اللسانيات اللغة لغاية اللغة في حين يدرسها التحلسفي لمعرفة أسرار وخفايا النفس الإنسانية.

في خضم حديثه عن العلاقة التي تربط فرويد بتين،يرى الناقد كلاهما يهم بالمبدع فالتحلسفي يهتم بالمبدع من خلال اللغة التي تستكشف أعماقه، أما تين يهم به من خلال المعطيات الخارجية (التاريخية والاجتماعية).

كباقي النظريات لم تسلم هذه النظرية من النقد، فقد وصف أندري أكون بعض الأحكام التي أطلقها جان لاكان المتعصب للتحلسفي بالاستفزازية لأنها جعلت فرويد لسانيا، كما اعتبر كلود ليفي شتراوس"اللاوعي" فارغ لا يحتوي أي معنى[2]، وفي الطرف الآخر يقف أشياع هذه النظرية أمثال مورون و لاكان اللذان يعتبران أنّ: « فرويد لم يكن طبيبا وعالما نفسيا فحسب إنما أيضا لسانياتيا ، وذلك بحسن تسخيره اللغة وتوظيف ألفاظها المنسابة أثناء لحظات اللاوعي للبرهنة على حال النفس في لحظات الوعي».[3].ولاحظ كوفمان أن هذه النظرية كلما اتسع نطاقها اتسعت دائرة نقدها إذ كيف يمكن تقبل علم يعالج المرض بالعقول ينتقل إلى معالجة الأدب والفن ؟ ويرى جان كوهين أن: «المنهجين النفسي والاجتماعي لم يتجاوزا قط مستوى مشكلة عتيقة هي مشكلة مصدر الإبداع»[4]. كما عيب على هذه النظرية بحثها عن الهدف خارج النص وهو بداخله.

6– علاقة النقد باللغة واللسانيات:

يذهب الناقد إلى أن الترابط بين العناصر اللسانياتية الثلاثة (اللغة، الأسلوب، الأديب) وثيق، فاللغة هي مادة التعبير الأولية والأسلوب هو الطريقة التي يختارها الأديب لصوغ لغته التي تعبر عن أفكاره، والأديب أو المبدع هو الذي يعشق الألفاظ ويحسن التعامل معها. فهذه العناصر اللسانياتية متلازمة، متفاعلة، متكاملة، لا يمكن لأحدها الاستغناء عن الآخر، كما أنّه من الصعوبة تحديد أهمها.[5]

---

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 154.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 156.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص: 158.

[5]–ينظر: المصدر نفسه، ص: 169.

وعن الكتابة الأدبية بين اللغة و اللسان، يرى الناقد أن: «اللغة الأدبية خصوصية يتفرد بها المبدع، في حين أن اللسان هو الرصيد لجميع من يستخدم لغة ذلك اللسان فهو ذو طبيعة جمعانية»[1]

ليتساءل بعدها عن إمكانية أن تكون كل لغة أدبية إبداعا أدبيا بذاتها ليجيب أن: «عامة النقاد الفرنسيين الجدد يزعمون أن كل لغة أدبية، بحكم ما يفترض فيها من اكتمال البنية، واتضاح خصوصية الشكل، يمكن أن تكون وحدها إبداعا مطلقا»[2]

وعن إشكالية انتماء الكتابة يعرض إلى البنويين الذين يرفضون ربط اللغة بمبدعها، و مرجعهم في ذلك الأدب الشعبي (الذي هو امتداد لهذه النظرية)، حيث قاسوها على الأسطورة معتبرين النص المكتوب مجرد أسطورة لا مؤلف لها، وإن وجد فإنما هو قديم تناسته الروايات، وقد كان فاليرى شديد التعصب لهذه الفكرة حيث اعتبر أن:« كل إبداع هو إبداع أي كان إلا أن يكون لمؤلف»[3]، وقد نتج عن هذه الفكرة رفض التاريخ من خلال رفضهم للإنسان الذي يصنع هذا التاريخ.

7- النقد البنوي وتمرد أتباعه على القيم:

استهله الناقد بتصويب الخطأ الشائع في مصطلح"البنيوية" مقدما المصطلح الأصح والأسلم وهو "البنوية"، موضحا أن هذا الاستعمال من الخطأ الفاحش والجهل باللغة العربية وإفساد لها، عارضا آراء بعض النقاد في هذه القضية أمثال يونس بن حبيب، وعمر بن علاء، وسيبوية ، رادا بذلك على الذين يقولون: «إن الخطأ إذا شاع أمسى استعماله حجة، فإنّنا نجيبهم: إنّ الخطأ لا يكون حجّة لأهل الخطأ أبدا. وإذا أصرّ طائفة من النّاس على ارتكاب أخطاء بعينها في قانون السّير فلن يستطيعوا فرْض خطئهم على العالَم بتغيير القوانين الصائبة، وإحلال محلّها القوانين الخاطئة. إنّ الخطأ يظل أبدا خطأ، ولا سيّما إذا كان صادرا عن أهل المعرفة. ومن هو أعرف معرفة من النقاد ؟»[4]

لتكون البنوية مدرسة فكرية تقوم على: « مجموعة من النظريات التي تؤثر في العلوم الاجتماعية و الإنسانية ، دراسة البنيات و تحليلها»[5]، وهي قطيعة مع التقاليد الموروثة عن الفيلسوف الألماني كانط تهتم باللغة والخطاب وترفض الإنسان .

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 170.

[2]- المصدر نفسه، ص: 176.

[3]- المصدر نفسه، ص: 183.

[4]- المصدر نفسه، ص: 191-192.

[5]- المصدر نفسه، ص: 192.

وعن علاقتها بالنزعة الماركسية يرى أنهما تلتقيان في إبعاد المبدع عن العملية النقدية و تختلفان من حيث أن:[1]

- النزعة الماركسية تعنى بشكل الإبداع لا بمضمونه وتعتبر المضمون أمرا واقعا.
- البنوية تعتبر اللغة وجه الورقة المكتوبة و المضمون ظهرها .

وعن موقفها من النزعات الأخرى فإنها رفضت الكثير من أصول النقد الماركسي واللانسوني* إضافة إلى رفضها للنزعة النفسية التي تعتمد التحليل النفسي للنص و صاحبه.

تستند البنوية إلى مجموعة من الأسس:[2]

-النزوع إلى الشكلانية:

تعلقت البنوية بنزعة الأشكال حيث اعتبرت الكتابة شكل من أشكال التعبير، وكذلك اللغة شكلا للتعبير أو أداته.

-رفض التاريخ:

روج لها هيبوليت تين واعتبر أن الظاهرة الأدبية تخضع في قراءتها وتأويلها على ثلاثة عناصر ترتبط بالمؤلف:

أ- العرق (ويريد بها إلى عرق الكاتب وأصله السلالي).

ب-الوسط، أو المحيط الجغرافي والاجتماعي للكاتب.

ج-الزمن (ويقصد بها إلى التطور التاريخي الذي يقع تحت دائرته الكاتب وهو يكتب إبداعه. ومثله في ذلك الفنان أيضا).

-رفض المؤلف:

ظهرت قبل تأسيس البنوية وازدهارها. ألح عليها فاليري من خلال مقولته الشهيرة "المؤلف تفصيل لا معنى"، وسار على نهجه عديد المنظرين الفرنسيين: جيرار جينات، رولان بارط، ميشال فوكو، كلورد ليفي ستراوس.

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 193-194.

*اللانسوني:نسبة إلى الناقد الفرنسي لانسون (gaustave lanson 1857-1934) الذي طبق المنهج التاريخي والمقارن على دراسة الأعمال الأدبية، ينظر: المصدر نفسه، ص: 210.

[2]- المصدر نفسه، ص: 209-220.

-رفض المرجعية الاجتماعية:

ترفض البنوية الرجوع إلى المجتمع قصد تحليل الإبداع، فهي تنكر تأثير المجتمع المباشر في الإبداع و المبدع.

-رفض المعنى من اللغة:

اهتم العرب القدماء من بلاغين ونقاد بمسألة اللفظ والمعنى، فمنهم من تحيز للفظ ومنهم للمعنى ومنهم من ساوى بينهما، بيد أننا لا نجد منهم من أقّر صراحة بتجريد اللفظ عن المعنى، هذه الأخيرة أضحت سبيل النقاد الغربيين الجدد فقد رفضت البنوية معنوية الألفاظ، واعتبرت اللغة مستقلة بذاتها.

8- نقد النقد:

وصولا إلى أخر فصل الذي يعرض فيه إلى نقد النقد، نجد أنه يرى أن الترجمة الإغريقية للسابقة "Meta"ما وراء اللغة أو ما بعد اللغة يعتبر من الركاكة والقصور والعي والفهاهة إذ يمكن استعمال لذلك المعنى مصطلح "اللغة الواصفة" أو "اللغة الحاوية" أو حتى "لغة اللغة" أو"كتابة الكتابة" والمصطلحات الأخيران من إنشاء الناقد[1]. مشيرا أن هذا الاصطناع في المصطلحات عرفته العرب قديما حيث صاغ علماء المسلمين "زمان الزمان" واصطنع عبد القاهر الجرجاني لأول مرة مصطلح"معنى المعنى".[2]

لينتقل إلى مصطلح النقد في المعرفة النقدية العربية، الذي أخذ من لغة الصيارفة العرب الذين كانوا يميزون الصحيح من الزائف من العملة، ويعني في اللغة النقدية تميز شيء من شيء آخر، يتساءل بعدها عن كيفية تميز الجودة من الرداءة في الأعمال الإبداعية؟ وما الأساس في ذلك؟ ويجيب أن هذه العملية كانت تتم في ثلاثة مستويات:[3]

- تحويل نسيج النص من الصوغ الشعري العمودي إلى الصوغ النثري المبسط.
-شرح غريب الألفاظ.
-تخريج المسائل النحوية التي تساعد على فهم النص.

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 222.

[2]- المصدر نفسه، ص: 223.

[3]- المصدر نفسه، ص: 226.

وصولا إلى العصر الحديث أصبح النقد تيارات ومذاهب يقوم على خلفيات فلسفية ومعرفية، فلم يعد اصدرا للأحكام وإنما أضحى «ممارسة معرفية شديدة التعقيد تعمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي، وتأويلها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية».[1]، ويرى أنّ نقد النقد عند الغرب لم يعد «بالضرورة من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته: على المستويين المعرفي والمنهجي جميعا»[2]، في حين أنه عند العرب « يتم غالبا بإبداء المعارضة لموقف نقدي على نحو ما، وقلما نلفيه يتسامى إلى البحث في أصول المعرفة النقدية على نحو منهجي عميق»[3].

قبل شروعه في الحديث عن تجربة نقد النقد لدى علي بن عبد العزيز الجرجاني يطلب من أولئك الذين يعترضون أن العرب عرفوا نقد النقد أن يمتلكوا الشجاعة لينكروا أن العرب مارسوا النقد « وإن جرؤ هذا المعارض على مثل هذا الإدعاء فإنه حينئذ، لا يكون أكثر من مُتمحِّل، مُتحامل، ومناوئ مكابر»[4]، موضحا أن الأوروبيين أنفسهم يعترفون أن العرب قد مارسوا النقد، فقد اعترفت الموسوعة العالمية الفرنسية بأن ابن قتيبة ليس مؤسسا للنقد فحسب وإنما أبو البنوية، ليقر أن النقد العربي سواء في اتجاهه العربي الخالص، أو المتأثر بالثقافة اليونانية أثرى المعرفة النقدية العالمية على الصعيدين المعرفي والجمالي.[5]

يشير بعدها أنّ النقاد القدامى مارسوا نقد النقد سواء تعلق الأمر بمفهوم النقد، أو ما عرف بالسرقات الأدبية أو غيرها :« ونحن نرى أن كثيرا من النقاد القدماء قد مارسوا نقد النقد إما تحت مفهوم النقد، وإما تحت السرقات الأدبية، وإما تحت رواية آراء و أقوال وآراء نقدية»[6]، ليتوقف عند نص لعلي بن عبد العزيز الجرجاني صنفه في مجال نفد النقد، يدافع فيه عن المتنبي عندما اشتدت حوله الخصومة و اتهم بالسرقة ليوضح أنّ الأفكار مشتركة بين الناس، وكذلك اللغة يغترف منها المرء

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 227.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 226-227.

[4]- المصدر نفسه، ص: 229-230.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 229.

[6]- المصدر نفسه، ص: 230.

قدر ما يشاء، ويرى أن عبد العزيز الجرجاني «استنبط من حيث لا يشعر نظرية حديثة هي نظرية التناص[1]».

ويتناول في هذا السياق هرما من أهرامات الأدبي العربي المعاصر وهو "طه حسين"، إذ يرى أنه من العقوق الثقافي عدم المرور على هذا الهرم، فللأديب كتابات تتراوح بين النقد ونقد النقد، منها مقالته" يوناني فلا يقرأ "، اعترض فيها على ما كان كتب عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم من حيث أمران اثنان: «أولهما: من حيث الحدود الدنيا من المعايير التي تتيح للمتلقي أن يفهم عن الباث وآخِرُهما: تناول قضية الصراع بين القديم والحديث»[2].

يشير الناقد أن طه حسين من خلال مقاله هاته لا يتعصب لتيار نقدي أو ينتصر له، ولا إلى مدرسة فنية يحلل أصولها المعرفية أو يبين تأثيرها في غيرها، ولكنها انتقاد لسلوك عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم لأنهما يكتبان مالا يفهمان، فليس طه حسين بالقاصر فهمه وإنما اصطنعا ألفاظا ومصطلحات تتسم بالغموض، كذلك ينتقد بصورة ضمنية العقاد الذي ردّ عليهما.[3]

وعن ممارسة نقد النقد لدى النقاد الغربيين المعاصرين يقف عند رولان بارت وطودوروف. فقد مارس بارت أنشطة نقدية عديدة يمكن أن ينتظم بعضها تحت "نقد النقد" بيد أنّه لم يطلق عليها هذا المصطلح. إلاّ أنّ ذلك تمثل في جملة من المقالات وردت في كتابه "مقالات نقدية" خصوصا مقالتاه "النقدان الاثنان" و "وما النقد"[4].

حيث تناولت المقالة الأولى نوعين من النقد كان الناس في فرنسا لا يزالون يتعاملون معهما "النقد الجامعي" الذي يقوم على المنهج الوضعي الموروث عن لانسون، و"النقد الإديولوجي" أو "النقد القائم على التأويل" الذي يمارسه عامة المثقفين والأدباء.

وفي مقالته الثانية "ما النقد" تحدث عن النقد الفرنسي الذي عرف تطوّر كبيرا مع منتصف القرن العشرين ومرجع ذلك إلى أربع فلسفات كبرى هي: الوجودية، والماركسية، ونزعة التحلسفي

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 233.

[2]- المصدر نفسه، ص: 236.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 239.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 243.

والبنوية، وهو يرى أن النقد باعتباره لغة واصفة أو ثانية وظيفته ليست استكشاف الحقائق ولكن الأشياء السليمة [1].

أما طودوروف فيعد أول من اصطلح "نقد النقد"، منحه الإطار المنهجي ورسخ أسسه المعرفية من خلال كتابه "نقد النقد"، تناول فيه قضايا نقدية من خلال نقاد مشهورين، إذ لم يكن ينتقد مذهبا نقديا بعينه، ولكنه قدّم رؤية شاملة من وجهة نظره الفكرية عن مذاهب وتيارات نقدية عالمية ازدهرت ثم أفل نجمها، فتناول الشكلانية و البنوية، والوجودية، والواقعية.[2]

ليخرج الناقد من هذا الفصل معتبرا نقد النقد «شكل معرفي مكمل للنقد ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته، وهو تأصيل وتثمين، أكثر مما يجب أن يكون تقريظا مفرطا، أو نعيا قاسيا، ووظيفته لا تقل عن وظيفة النقد نفسها، وأنّه سيزدهر ويتطور حتما نحو الأفضل، ما ظل النقد الأدبي نفسه يتطور، هو أيضا، نحو الأفضل»[3].

ومجمل القول أن هذا الكتاب التنظيري مرآة للحركة النقدية المعاصرة، وهو شاهد لما بلغه الفكر النقدي من التتبع والتحري وتقصي الحقائق بروح علمية تتسم بالدقة وسعة الآفاق وغزارة العلم والمعرفة.كما أنه قراءة تعرض من خلالها الناقد للتيارات والمدارس النقدية الغربية الحديثة المعاصرة، وانفتاح النقد العربي القديم عليها في محاولة لإيجاد مقاربة بينهما، يتضمن دعوة إلى الاكتفاء من اجترار المفاهيم الغربية ومحاكاتها ومحاولة نقدها بموضوعية قصد تأسيس نظرية نقدية عربية يعلو شأنها شأن مثيلاتها عند الغرب.

[1]-ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 244-246.

[2]- المصدر نفسه، ص: 248.

[3]- المصدر نفسه، ص: 253-254.

الخاتمة

من خلال منظوره للنقد وقف عبد المالك مرتاض موقف الناقد البعيد النظر، العميق التحليل في الكثير من آرائه فدعمها بالحجة والبرهان والمبادئ الفلسفية. كما عالج الآراء بروح علمية ومنطقية. وعليه فقد اعتبر أن:

-النقد زئبقي المفهوم، يصعب الإمساك به لدخوله ضمن الاهتمامات الفكرية التي ما تنفك تتجدد وتتطور، يتحدد إطاره من خلال نقدين اثنين: نظري وهو اللبنة والأساس التي يرتكز عليها النقد التطبيقي ومنها ينطلق، يعنى بأصول النظريات والمعرفيات يمده بالمعايير بالأدوات والإجراءات التي تساعده. في حين أن النقد التطبيقي قراءة عميقة للنص تتكشف من خلالها أسراره ومكنوناته.

-الكتابة والقراءة وجهان لعملة واحدة لا يمكن فصلهما، تتحكم فيها أطراف فاعلة حيث يكون القارئ سيدا في القراءة واللغة سحرا في الكتابة.

-النقد في بدايته ونهايته إصدارا للأحكام وسوقا للتعليقات، إذ لا يمكن أن يكون فنا فتتداخل وظيفته والإبداع الخالص الذي يعنى بالوظيفة الجمالية. كما لا يمكن أن يكون إبداعا فهذا الأخير قوامه الخيال الصاف والنقد قوامه المعرفة .كما لا يمكن علمنة النقد بإخضاعه لقوانين وقواعد تؤدي حين تطبيقها إلى نتائج موحدة (توحيد زاوية القراءة) لأن ذلك تسليم بوضع قيود صارمة للإبداع ما يضيق على المبدعين ويقضي على الإبداع. إضافة إلى أن الجانب الذاتي في النقد يبقى قائما وإن كان الانتماء إلى مدرسة واحدة.

من خلال تعامله مع النص اعتبره:

-عالم منغلق قابل للانفتاح يحمل أسراره بين طياته، والبحث عن سره يتطلب الولوج إليه بالتسلح بتقنيات حديثة وكذا بالاستسقاء من التراث.

-واحد متفرد والقراءة هي المتعددة والمتجددة. كما أن نقدا واحدا لا يكفي لاستنفاذ مكنوناته.

من خلال وعيه بالمناهج النقدية فقد:

- ولجها من بابها الواسع حيث ابتدأ انطباعيا فتاريخيا ثم عرج على المنهج الاجتماعي، لكن سرعان ما حاد عنها واعتبرها تهتم بالمؤلف بغية معرفة ملابسات النص الخارجية فتخنقه وتحاصره تاركة بذلك جوهر النقد (النص)، ليعلن الولاء لمناهج جديدة راهنت أن النص تحفة وجب تقدير جمالها واكتشاف أسرارها ومكنوناتها .

-ناهض المنهج التكاملي وناد بالمنهج الشمولي الذي اعتبره ضرورة تستدعيها الطبيعة التركيبية للنص، عمد إلى التركيب ين المناهج فزاوج بين البنوية الأسلوبية وبين التفكيكية والسيميائية.كما استعان ببعض المناهج المساعدة مثل المنهج الإحصائي.

-لا وجود لمنهج كامل شامل يمكن تطبيقه على جميع النصوص فكل منهج ناقص.

- طوّع المناهج وكيّفها لتتلاءم وطبيعة النصوص العربية التي تمتاز بخصائص معينة، إذ لم يتعامل معها بحماس لما هو جديد وطبّقها بجذاميرها. كما هو الحال في نص أبي حيان التوحيدي وحكايات ألف ليلة وليلة فدراسته لم تخفي معالم عربية النص أو تفقده سحره وأسراره.

- دعا إلى مناهضة كل ما هو غربي والاكتفاء من اجتراره ومجاراته. والسعي إلى نقده بموضوعية علمية.ما يفتح الباب لتأسيس مدرسة نقدية عربية.

من خلال إطلاعه على النتاج الفكري والنقدي الغربي وكذا إلمامه بالتراث النقدي العربي تمكن من نحت العديد من المصطلحات النقدية "ركبرة" التي نحتها من الفعلين "ركب" و "عبر" في مقابل المصطلح الأجنبي « Syntagme » وكذا مصطلح "التحلسفي" الذي نحته من "التحليل النفسي"،كما أنّه أول من اصطنع مصطلح "قراءة القراءة" في اللغة العربية.

الملاحق

أولا: السيرة الذاتية والعلمية للناقد:

أ–حياته:

ولد عبد المالك مرتاض في 10 يناير 1935 ببلدة مسيردة (ولاية تلمسان الكائنة بالغرب الجزائري)، وفيها نشأ وترعرع، وحفظ القران الكريم في كُتَّاب والده، الذي كان فقيه القرية؛ مما يسر له فرصة الإطّلاع على كثير من الكتب التراثية القديمة؛ حيث قرأ المتون وألفيه ابن مالك و الأجرومية والشيخ الخليل والمرشد.. وكان إلى جانب ذلك يرعى الماعز والشياه...

بعد أن ألمّ بالعلوم الأولية التقليدية بقرية (مجيعة) يممّ شطر فرنسا سنة 1953 لأجل العمل بها؛ حيث انخرط في معامل (لاستوري) (المختصة في صهر معدن التوتياء) بالشمال الفرنسي، وبعد ستة أشهر هناك، عاد في سبتمبر 1954 إلى قريته ((مسيردة)) التي تركها جميلة وهادئة، فألفاها كمقبرة حزينة!.

لم يلبث فيها إلا أياما قلائل، ثم شد الرحال إلى مدينة قسنطينة قصد الالتحاق بمعهد الإمام عبد الحميد ابن باديس (الذي كان الأديب الشهير أحمد رضا حوحو مديرا له)، حيث تتلمذ – طيلة خمسة أشهر–على أيدي: عبد الرحمان شيبان، أحمد بن ذياب، علي ساسي،...

وحين أغلق المعهد، وضع عمامة على رأسه وارتدى سروالا جزائريا، كي ينجو من شر الفرنسيين، ورجع إلى البيت.

في سنة 1955، ذهب إلى مدينة فاس المغربية، قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين، ولكنه أصيب بمرض خطير (مرض السل)كاد يودي بحياته، فلم يدرس بها إلا أسبوعا واحدا.

بعدها عين مدرسا للغة العربية في إحدى المدارس الابتدائية بمدينة ((أخفير)) المغربية، حتى سنة 1960، حيث نال الشهادة الثانوية التي أتاحت له الانتظام في جامعة الرباط (كلية الأدب)، وبعد سنة سجل –بموازاة دراسته النظامية– في المدرسة العليا للأساتذة حيث تخرّج سنة 1963 بدبلوم وشهادة الليسانس في الآداب.

عين أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط، ولكنه اعتذر والتحق بالجزائر ليعيّن مستشارا تربويا بمدينة وهران، وظلّ كذلك زهاء شهرين فقط، ليلتحق بثانوية ابن باديس (وهران) حيث ظل أستاذا ثانويا حتى سنة 1970.

في 07 مارس 1970 أحرز شهادة دكتوراه الحلقة الثالثة (ماجستير)، من كلية الآداب بجامعة الجزائر، عن بحيث بعنوان (فن المقاومات في الأدب العربي) بإشراف الدكتور إحسان النص.

وفي شهر سبتمبر من السنة نفسها، عين رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها، ثم مديرا للمعهد سنة 1974.

وفي يونيو 1983 أحرز شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السربون بباريس، عن أطروحة بعنوان (فنون النثر الأدبي بالجزائر)، أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال.

وفي سنة 1986 رقي إلى درجة أستاذ كرسي (بروفيسور).

نهض بتدريس جملة من المقاييس في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران،كالأدب الجاهلي والأدب العباسي والأدب المقارن والأدب الشعبي والأدب الجزائري والسيميائيات وتحليل الخطاب والمناهج...

تقلد كثيرا من المناصب العلمية والثقافية، منها: رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بالغرب الجزائري (1975)، نائب عميد جامعة وهران (1980)، أمين وطني مكلف بشؤون الكتاب الجزائريين (1984)، مدير للثقافة والإعلام بولاية وهران (1983)، عضو في الهيئة الاستشارية لمجلة (التراث الشعبي) العراقية (1986)، رئيس المجلس العلمي لمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، عضو المجلس الإسلامي الأعلى (1997)، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية (1998)، شارك في عشرات الملتقيات الأدبية والمهرجانات الثقافية الوطنية والدولية. نشر دراساته في أشهر المجلات العربية مثلا: (الثقافة) الجزائرية، (فصول) المصرية، (المنهل) و(الفيصل) و(قوافل) و(علامات) السعودية، (كتابات معاصرة) اللبنانية، (أقلام) و(آفاق عربية) و(التراث الشعبي) العراقية، (الموقف الأدبي) السورية...

يرأس تحرير مجلة (تجليات الحداثة) التي يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران...

ب– مؤلفاته:

تتميز كتابات عبد المالك مرتاض بالغزارة الكمية والروح الموسوعية، إذ تتوزع على أقاليم ثقافية ثقافية شتى كالرواية والقصة والشعر والنقد والتاريخ والتراث الشعبي ... حتى ليمكننا القول إنه أغزر كتاب الجزائر (قديما وحديثا) تأليفا وأكثرهم تنوعا وثراء.

و فيما يلي قائمة بمؤلفاته، مرتبة بحسب تواريخ صدور طبعتها الأولى:

1. (القصة في الأدب العربي القديم)، هو فاتحة نتاجه وباكورة مؤلفاته، نشرته دار ومكتبة الشركة الجزائرية سنة 1968
2. (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، صدر عن الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع سنة 1971، ثم أعادت طبعه سنة 1983.
3. (فن المقامات في الأدب العربي)، صدر–في طبعته الأولى–عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1980، أما طبعته الثانية فقد صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر سنة 1988.
4. (الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر)، نشره اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1981، ثم أعادت نشره دار الحداثة ببيروت وديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.
5. (العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى)،صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1981.
6. (الألغاز الشعبية الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.
7. (الأمثال الشعبية الجزائرية)،صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982، وقد ترجم فصل كامل منه إلى اللغة الإنجليزية ضمن كتاب أسهم فيه أمريكيون وعرب ، وذلك بعنوان:
8. « Economic relation among social classes Algerienproverbs » وقد نشرت الكتاب المطبعة الجامعية بفلوريدا (ميامي).
9. (المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر سنة 1983.
10. (فنون النثر الأدبي في الجزائر)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة1983.

11. (النص الأدبي من أين؟ والى أين؟)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1983.
12. (بنية الخطاب الشعري)، صدر عن دار الحداثة ببيروت سنة 1986، ثم أعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1991.
13. (في الأمثال الزراعية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1987.
14. (الميثولوجيا عند العرب)، صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر سنة 1989. (ألف ليلة وليلة)، صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد سنة 1889، وأعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1993.
15. (عناصر التراث الشعبي في اللاز)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1987.
16. (القصة الجزائرية المعاصرة)، صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1990.
17. (أ-ي) صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1992.
18. (الشيخ البشير الإبراهيمي)، صدر عن وزارة الثقافة الوطنية سنة 1984.
19. (شعرية القصيدة -قصيدة القراءة)، صدر عن دار المنتحب العربي ببيروت سنة 1994.
20. (نظام الخطاب القرآني)، صدر عن دار الثقافة بالجزائر سنة 1994.
21. (تحليل الخطاب السردي)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1995.
22. (مقامات السيوطي (تحليل سيمائي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
23. (قراءة النص)، كتاب الرياض، الرياض، 1997.
24. (في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، م.و.ث.ف.أ، الكويت 1998.
25. (السبع معلقات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1998.
26. (الكتابة من موقع العدم)، صدر في-طبعته الأولى-عن دار اليمامة بالرياض سنة 1999، أما طبعته الثانية فقد صدرت عن دار الغرب للنشر التوزيع بوهران سنة 2003.
27. (النص الغائب): صدر عن شركة النور بالكويت سنة 1999.
28. (الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور))، صدر عن دار هومة بالجزائر سنة 2000.
29. (التحليل السميائي للخطاب الشعري)، صدر عن الكتاب العربي بالجزائر سنة 2001.
30. (في نظرية النقد)، صدر عن دار هومة بالجزائر سنة 2002.
31. (نظرية القراءة)، صدر عن دار الغرب بوهران سنة 2003.

32. (نظرية النص الأدبي)، صدر في طبعته -الأولى- سنة 2007، أما طبعته الثانية فقد صدرت عن دار هومة بالجزائر سنة 2007.
33. (معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين)، صدر عن دار هومة بالجزائر سنة 2007.
34. (قضايا الشعريات)، صدر عن دار القدس العربي بوهران سنة 2009.
35. (طلائع النور)، صدر في –طبعته الأولى-سنة 2009.
36. (نظرية البلاغة)، صدر عن أكاديمية الشعر العربي في هيئة أبو ظبي للثقافات والتراث سنة 2001.

الأعمال الإبداعية:

37. دماء ودموع: رواية كتبها بالمغرب سنة 1963، ونشرها مسلسلة بجريدة الجمهورية (وهران)؛ عبر 84 حلقة؛ من نوفمبر 1977إلى26.02.1978 .
38. نار ونور: رواية كتبها سنة 1964، ونشرتها دار الهلال بالقاهرة سنة 1975.
39. الخنازير: رواية صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1985.
40. صوت الكهف: رواية صدرت عن دار الحداثة ببيروت سنة 1986.
41. هشيم الزمن: مجموعة قصصية، صدرت عن (م.و.ك) بالجزائر سنة 1988.
42. حيزية: رواية نشرت مسلسلة بجريدة (الشعب)، عبر15حلقة، من العدد 7539(1988.01.20) إلى العدد 7623(1988.04.27) أسبوعيا.
43. مرايا متشظية: رواية صدرت عن دار هومة بالجزائر 2000.
44. حياة بلا معنى: رواية قديمة مخطوطة.
45. قلوب تبحث عن السعادة: رواية قديمة مخطوطة.
46. مملكة العدم: رواية صدرت حديثا ببيروت.
47. وادي الظلام: رواية صدرت عن دار هومة بالجزائر سنة 2005.
48. رواية ثلاثية الجزائر (الملحمة، الطوفان، أم التورات) صدرت سنة 2010.

– مراجع الترجمة:

1. يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص:129-132.

ثانيا: في رحاب الناقد:

كانت وجهتنا جامعة وهران للبحث عن كتب تساعدنا في إعداد مذكرات تخرجنا.لم نكن نعلم أننا سنجده هناك. عندما أخبرنا الأستاذ "بكير سعيد"[1] أنه في أحد المدرجات، كانت فرحتنا كبيرة أننا سنلتقي أحد أهرامات النقد الجزائري والعربي "عبد المالك مرتاض" أثناء دخولنا كان منشغلا مع الطلبة. اقترابنا منه حيانا بتواضع و استسمحنا بأدب بعض الدقائق لأنه مع الطلبة في فحص شفوي. بعد انتهاءه نادانا (أنا وصديقتي: الطاهر بوجلطية فاطمة[2]) وكم سُرَّ عندما علم أننا نحضر لشهادة التخرج وأني اخترت مشروعه عنوانا لبحثي. خانتني الألفاظ ولم أتمكن من صوغ الأسئلة فجاءت قليلة بالنظر إلى ما كنت أريد أن أسأله.

– بعد أن قطع النقد العربي أشواطا من القديم إلى المعاصر هل يمكن القول بنظرية نقدية عربية؟

– النقد لا يمكن أن يكون قوميا كما لا يمكن القول بأي نظرية نقدية لأنها عالمية تصلح لكل زمان ومكان. مجموعة نقاد معاصرين يشكلون مدرسة نقدية: عبد المالك مرتاض، عبد الله الغذامي، مُحَمَّد مفتاح...

– في معرض حديثه عن النقد اعتبره مجموعة من القيم والقواعد والنظريات التي تسمح بقراءة العمل الأدبي.

– عن تقييمه لتجربته النقدية تبسم وقال: ليس بإمكاني فعل ذلك لأني سأثني على نفسي وربما أُقَصِّر، هذا السؤال متروك لغيري.

–استطعت أن أُبَلِّغَ الأدب الجزائري إلى الآخر كتب عني يوسف وغليسي، كنت أول من أدخل المنهج البنوي إلى الجزائر ووفقت في ذلك.

[1]- بكير سعيد: دكتور وأستاذ محاضر بكلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.

[2] - الطاهر بوجلطية فاطمة: طالبة ماجستير تخصص نقد أدبي عربي تحضر لمذكرة تخرجها وأستاذة تعليم ثانوي.

– وعن آخر كتاباته رواية عنونها "وشيء آخر" شكّل نسيجها الشقاء والحرمان، الأمل والانتظار، امتزج فيها عالمي الجن والإنس.

حكا لنا بدايتها وترك لنا المجال لنكمل الباقي بعد أن شوقنا لذلك، ابتدأت أحداثها بسيطة عادية بقصة زواج فتى فقير يدعى (عمر) من إحدى جميلات قريته (سارة) ما أشعل نار الحسد في قلوب شباب قريته، عزم الشاب أن يغير أوضاعه فشدّ الرحال إلى مكان بعيد، طالت مدة غيابه وانقطعت أخباره وعدّه الناس من الهالكين إلا زوجته لم تفقد الأمل يوما في عودته، وهي وحيدة تترقب عودة من غاب عنها ظهرت لها جنية أصبحت أنيستا لها. ونحن نستمع في شوق إلى تسلسل الأحداث وتشابكها منتظرين النهاية سكت الكاتب وقال: لكم أن تكملوا البقية.

– انتهى لقاءنا معه شكرناه على استقباله وحديثه الشيق ليشكرنا بدوره ويتمنى لنا التوفيق. خرجنا أنا وصديقتي وتواضع الناقد الأخلاقي والعلمي مدار حديثنا.

ثالثا: تثبيت المصطلحات الواردة في البحث باللغتين العربية والفرنسية

Allotopie	لاتشاكل
Auteur	مؤلف
Code	شفرة
Communication	اتصال
Conscience	الشعور
Critique	نقد
Déconstruction	تفكيكية/تقويضية
Destinaire	مرسل إليه
Destinateur	مرسل
Différence	اختلاف
Discours	خطاب
Ecriture	كتابة
Ecrivain	كاتب
Espace	فضاء/حيز
Formalisme	شكلانية
Hétérotopie	تباين
Icône	أيقونة
Impressionnisme	انطباعية
Inconscience	لاشعور

Indice	مؤشر/قرينة
Isotopie	تشاكل
Langage	لغة
Langue	لسان
Lecteur	قارئ
Lecture	قراءة
Linguistique	لسانيات
Méta critique	نقد النقد
Méta langage	لغة اللغة
Métalecture	قراءة القراءة
Méthode	منهج
Morphologie	مورفولوجي
Phonème	فونيم
Poétique	شعرية
Pratique	تطبيقي
Psychocritique	نقد نفسي
Sémiologie	سيميولوجيا
Sémiologique	سيميائية
Signe	سمة/علامة/ دليل
Signifiant	دال

Signifié	مدلول
Sociocritique	نقد اجتماعي
Style	أسلوب
Stylistique	أسلوبية
Structuralisme	بنيوية
Structuralisme génétique	بنيوية تكوينية
Structure	بنية
Syntagme	سانتاقم
Symbole	رمز
Système	نظام/نسق
Texte	نص
Théorique	نظري

قائمة
المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**: برواية ورش عن الإمام نافع عن المصحف العثماني.

- **الحديث النبوي الشريف**.

- **الكتب بالعربية:**

1. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة، الأردن، ط1، 2007.
2. أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1952.
3. أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.
4. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت.
5. أحمد رحماني: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
6. أحمد عزوز: المدارس اللسانية (أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي)، دار الرضوان، وهران، الجزائر، دط، دت.
7. إسماعيل الملحم: التجربة الإبداعية (دراسة سيكولوجية الاتصال والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
8. الحبيب المنسي: القراءة والحداثة(مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات إتحاد الكتاب الغرب، 2000.
9. الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،ط2، ج1، 1965.
10. الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ج2، 1990،.
11. الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مُحَمَّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2، 1998.

12. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تح: إحسان عباس، إبراهيم السعّافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، مج10، 2008.
13. النابغة الذبياني: شرح وتقديم: عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996.
14. بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، القاهرة، د ط، 1963.
15. بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
16. بشير تاوريريت: مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2008.
17. بشير تاوريريت، سامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار رسلان، دمشق، سوريا، دط، 2010.
18. حسان بن ثابت الأنصاري: شرح: عبدأ على مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1994.
19. حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
20. ابن جني: الخصائص، تح: مُحَمَّد علي النجار، دار المكتبة المصرية، مصر، ط1، ج1، 1952.
21. ابن خلدون: المقدمة، تح: خليل شحادة، دار الفجر للطباعة والتوزيع، بيروت، دط، 2010.
22. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تح: البنوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر، ط1،ج 1، 2000.
23. رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس بيرس، لبنان، ط1، 1994.
24. زكريا إبراهيم:
- مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت.
- مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، دط، دت.

25. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تح: مُحَمَّد علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، مج5،ج1، 1978.

26. زين الدين مختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد"نموذجا")، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

27. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة السعودية، ط، ج1، 1981.

28. سيجان الرويلي، سعد اليازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

29. سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار الشرقيات، القاهرة، دط، 1993.

30. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد،(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999.

31. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1962.

32. صالح زيَّاد: القارئ القياسي وسلطة القصيدة والمصطلح والنموذج(مقاربات في التراث النقدي)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

33. صلاح فضل:

- البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
- علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته)، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.
- مناهج النقد المعاصر، دارا لآفاق العربية، القاهرة، دط، 1996.

34. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

35. طرفة بن العبد: شرح وتقدّيم: مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

36. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دط، دت.

37. عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري،المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1929.

38. عبد السلام المسدي:

- قضية البنيوية دراسة ومناهج، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991.
- الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، ط2، 1982.
- في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1994.

39. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1982.

40. عبد اللطيف مُحَمَّد خليفة، الحدس والإبداع، دار غريب، القاهرة، دط، 2000.

41. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح، مُحَمَّد عبده و مُحَمَّد رشيد رضا، القاهرة، ط3 ، دت.

42. عبد الله الغذامي:

- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط2، 2005.

43. عبد المالك مرتاض:

- الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
- الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007.
- التحليل السميائي للخطاب الشعري(تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجبلي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط،2001.
- القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
- القصة في الأدب الغربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968.
- الكتابة من موقع العدم(مساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2003.

- الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر/تونس، دط، 1989.
- النص الأدبي من أين وإلى أين؟ (محاضرات لطلبة الماجستير أدب عربي)، وهران، الجزائر، 1981/1980.
- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.
- شعرية القصيدة- قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية")، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
- عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987.
- في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، دط، 2005.
- قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل سيمائياتي لقصيدة "قمر شراز" للبياتي)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، دط، 1997.
- نظرية القراءة (تأسيس للشعرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2003.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دط، 2007.
- الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- الأمثال الشعبية الجزائرية، (لتحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007.
- ألف ليلة وليلة(تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.
- القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1، 1968.

- فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954.

44. عز الدين مخزومي: الإبداع بين الممارسة والتنظير، رابطة الفكر والإبداع، الوادي، الجزائر، دط، دت.

45. ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء،تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، ج1، 1985.

46. قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة القاهرة، ط3، 1978.

47. مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 49، الرباط، ط1، 1999.

48. مُحَمَّد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.

49. مُحَمَّد طه عمر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000.

50. مُحَمَّد عزام:

- الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1979.
- النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، دار الكتاب العربي، دمشق، دط، 2001.

51. مُحَمَّد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره (دراسة وتطبيق)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

52. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي عند العرب، مكتبة للطباعة، القاهرة، دط، 1998.

53. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار اللغة، ضبط وتعليق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، ط2، ف23، 2000.

54. ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعارف القاهرة، دط، دت، مج 6، ج 48.

55. مولاي علي بوحاتم: الدرس السيميائي المغاربي(دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض و مُحَمَّد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

56. ميخائيل نعيمة: الغربال، تقديم: عباس محمود العقاد، نوفل، مصر، ط1، 1923.

57. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، دط، دت.

58. نظمي عبد البديع: في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية العربية، الإسكندرية، 1987.

59. نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة ،دط، دت.

60. وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

61. يوسف وغليسي:

- البنية والبينوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية(بحث في النسبة اللغوية الإصلاح النقدي) جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، لبنان/الجزائر، ط1، 2008.
- الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج و النقدي عند عبد المالك إشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.
- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.
- مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

62. عز الدين المناصرة:علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006.

-المترجمة:

1. انريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: أحمد مكي، مكتبة الأدب، القاهرة، دط، 1991.

2. بيير جيرو: الأسلوبية، تر:منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

3. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تقديم: مُحَمَّد علال سي ناصر، دار توبقال للنشر، 1988.

4. جان بياجيه ليشته:

- خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008 .

- البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عبيدات، بيروت/ باريس، ط4، 1985.

5. جون بول سارتر: ما الأدب، تر: مُحَمَّد غنيمي هلال، مطابع نهضة مصر، الفحالة ، مصر، دط، 1952.

6. جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

7. رولان بارت:

- الكتابة في درجة الصفر، تر: مُحَمَّد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002.

- مبادئ في علم الدلالة، تر: مُحَمَّد البكري، دار قرطبة للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

- نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

8. فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، ط3، 1985.

9. فكتور إرليخ: الشكلانية الروسية، تر: مُحَمَّد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، ط1، 2000.

10. ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002.

– الأجنبية:

1. Ferdinand de soussure: cours de linguistique général,ENAG/editions,Alger, 2émé ed, 1994.
2. Roland Barthes:systéme de la mode, édition seuil,1967.

– المقالات والمجلات:

1. سعيدة كحيل: مقاربة سيميائية في ترجمة الخطاب الإشهاري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، السنة 38، العدد 456، نيسان 2009.

2. عبد الحق الأبيض: قضايا النظرية والمنهج في الخطاب النقدي، ندوة الآداب، مجلة الآداب، ع: 4/3، (مارس/ أفريل)، دار الأدب، بيروت، 1988

3. كريمة صنباوي: مظاهر القراءة النقدية عند القدماء، جامعة أدرار، الجزائر.

فهرس
الموضوعات

الفهرس:

الإهداء.

الشكر.

المقدمة.....ص: أ-هـ

المدخل.....ص:2-14

الفصـل الأول: النقد من منظور عبد المالك مرتاض

المبحث الأول: ماهية النقـد:

أولا: مفهوم النقد:

1- المفهوم اللغوي والاصطلاحي.....ص:16

2- النقد النظري.....ص:20

3- النقد التطبيقي.....ص:20

4- نقد النقد.....ص:21

ثانيا: قراءة القراءة.....ص:23

ثالثا: بين نقد النقد و قراءة القراءة.....ص:23

المبحث الثاني: الكتابة والقراءة:

- أولا: الكتابة:.....ص:25

1- الكتابة واللغة.....ص:28

2- الكتابة والنص.....ص:30

3-الكتابة وصاحبها(المؤلف).....ص:31

4- الكتابة والقارئ.....ص:32

ثانيا:القراءة:.....ص:33

1- القراءة واللغة.....ص:36

2- القراءة والنص.....ص:37

3- القراءة والمتلقي.....ص:38

ثالثا:بين الكتابة والقراءة.....ص:39

المبحث الثالث: إشكاليات النقد:

أولا:النقد إبداعا(إبداعية النقد).....ص:42

ثانيا:النقد فنا(فنية النقد).....ص:46

ثالثا:النقد علما (علمنة النقد).....ص:49

الفصل الثاني: بين السياقية والنسقية(قراءة في المناهج النقدية)

المبحث الأول: المرجعيات الفكرية للمنهج:

أولا: مفهوم المنهج:

أ- لغة.....ص:53

ب- اصطلاحا.....ص:53

ثانيا: معايير الضبط المنهجي.....ص:56

المبحث الثاني: المناهج السياقية:

– أولا: المنهج الانطباعي:

1– النشأة والتعريف.....ص:56

2– انتقالها إلى مجالي الأدب والنقد.....ص:57

3– أعلام المنهج الانطباعي.....ص:59

4– إجراءات المنهج الانطباعي.....ص:59

5– تجليات المنهج الانطباعي عند عبد المالك مرتاض.....ص:59

ثانيا: المنهج التاريخي:

1– النشاة والتعريف.....ص:61

2– أعلام المنهج التاريخي.....ص:62

3– إجراءات المنهج التاريخي.....ص:63

4– تجليات المنهج التاريخي عند عبد المالك مرتاض.....ص:66

ثالثا: المنهج الاجتماعي:

1– النشأة والتعريف.....ص:66

2– أعلام المنهج الاجتماعي.....ص:67

3– إجراءات المنهج الاجتماعي.....ص:67

4– تجليات المنهج الاجتماعي عند عبد المالك مرتاض.....ص:67

رابعا: المنهج النفسي:

1– النشأة والتعريف.....ص:68

2– أعلام المنهج النفسي.....ص:70

3– إجراءات المنهج النفسي.....ص: 71

4– تجليات المنهج النفسي عند عبد المالك مرتاض.....ص:71

خامسا: المنهج التكاملي:

1– النشأة والتعريف.....ص:71

2– تجليات المنهج التكاملي عند عبد المالك مرتاض.....ص:72

المبحث الثالث: المناهج النسقية:

أولا: المنهج البينوي:

1– البينوية لغة واصطلاحا.....ص:74

2– النشأة والتعريف.....ص:75

3– روافد البينوية.....ص:76

4– أعلام المنهج البينوي.....ص:79

5– أسس النزعة البينوية.....ص:81

ثانيا: المنهج الأسلوبي:

1– الأسلوب والأسلوبية:

1–1– الأسلوب.....ص:84

1-2- الأسلوبية.....ص:85

2-ارتباط الأسلوبية بالبلاغة واللسانيات.....ص:85

3- اتجاهات اللأسلوبية.....ص:87

4- تجليات المنهجين البنيوي والأسلوبي عند عبد المالك مرتاض.....ص:89

ثالثا: المنهج السيميائي:

1- السيميائية الأصول والنشأة.....ص:94

2- الاتجاهات السيميائية المعاصرة.....ص:97

3- مجالات التوظيف السيميائي.....ص:98

رابعا: المنهج التفكيكي:

1- التفكيكية الأصول والنشأة.....ص:99

2- ترجمة المصطلح.....ص:100

3- مقولات التفكيكية.....ص:101

4- تجليات المنهجين السيميائي والتفكيكي عند عبد المالك مرتاض.....ص:102

الفصل الثالث: قراءة وصفية المنهج والآداة:

المبحث الأول: قراءة في كتاب "قراءة النص"-بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل-(تحليل سيمائياتي لقصيدة "قمر شيراز" للبياتي.

أولا: منهج التحليل(إجراء القراءة).....ص:108

ثانيا:أدوات التحليل(القراءة):.....ص:109

1- اللوحة الشعرية (الأولى).....ص:110

2- الوحدة النسيجية (الأولى).....ص:112

3- الدائرة السيماءوية(الأولى).....ص:116

4- قراءات تركيبية للدائرة.....ص:117

5- قراءات تركيبية أخرى.....ص:118

المبحث الثاني: قراءة في كتاب: "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟"

أولا: منهج التحليل(إجراء القراءة)..... ص:122

ثانيا: أدوات التحليل(القراءة).....ص:123

- القسم النظري:

1-الفصل الأول:..... ص:123

2-الفصل الثاني:.....ص:126

- القسم التطبيقي:

أولا: دراسة بنية النص.....ص:128

ثانيا: دراسة الزمان.....ص:134

ثالثا: دراسة الحيز.....ص:138

رابعا: دراسة الصوت.....ص:141

المبحث الثالث: قراءة واصفة في كتاب "في نظرية النقد" (متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد نظرياتها)

أولا: منهج التحليل (إجراء القراءة).....ص:151

ثانيا: التحليل (القراءة).....ص:152

الخاتمة.....ص:170

الملاحق:

أولا:السيرة الذاتية والعلمية لعبد المالك مرتاض.....ص:173

ثانيا: لقاء مع عبد المالك مرتاض.....ص:179

ثالثا: تثبيت المصطلحات الواردة في البحث باللغتين العربية والفرنسية..... ص:181

المصادر والمراجع.....ص:185

فهرس الموضوعات.....ص: 195