الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر
كلية الآداب واللغات والفنون

الشعبة: اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

عنوان الأطروحة:

النقد الأدبي في كتابات عبد الملك مرتاض
- قراءة في النظرية النقدية-

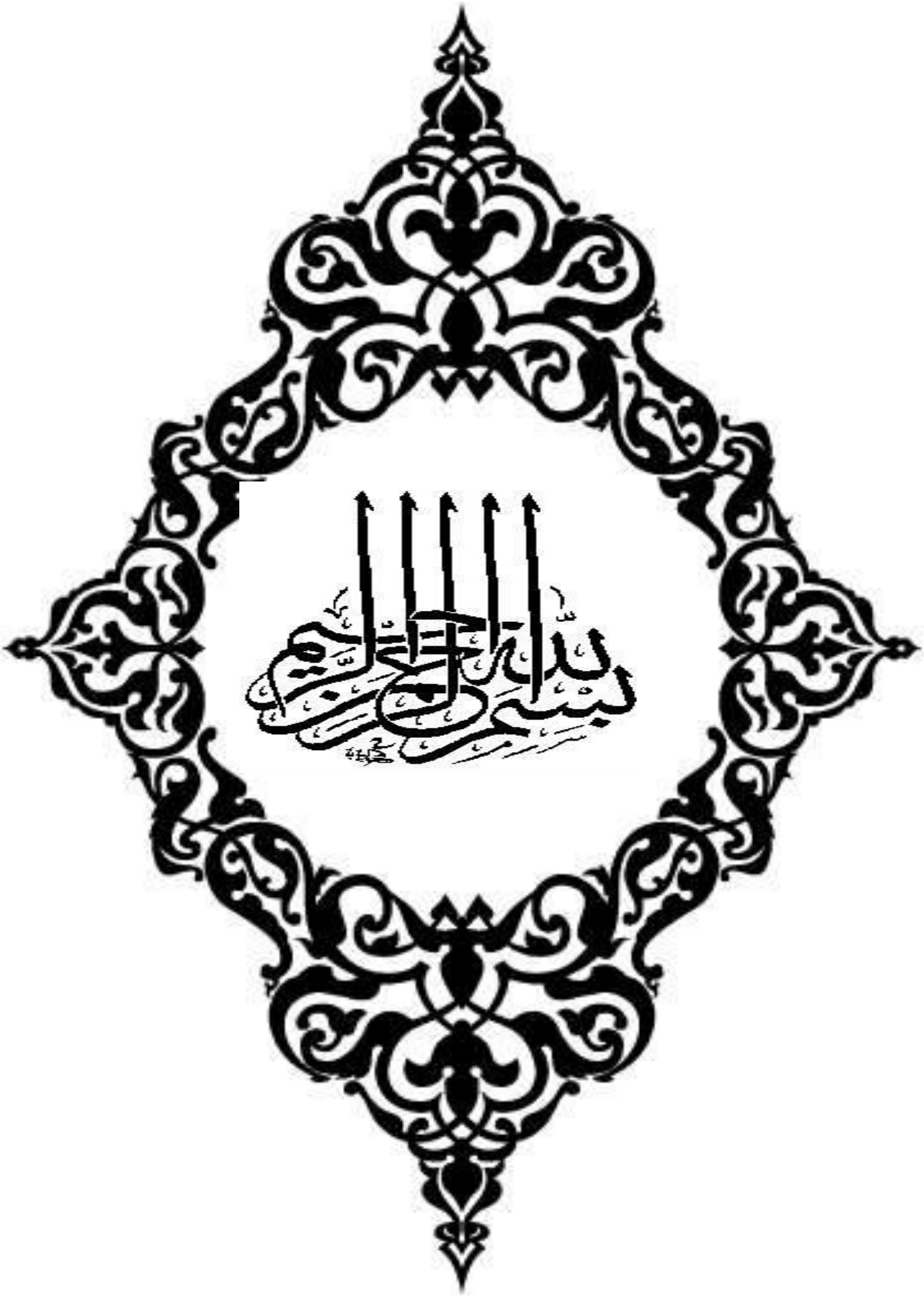
أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

إعداد الطالب: شارف فضيل

تحت إشـــراف الأستـــاذ: زحاف الجيلالي

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	عباس محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	رئيسا
02	زحاف الجيلالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مشرفا
03	عرابي أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
04	بوخاتمي زهرة	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
05	كريم بن سعيد	أستاذ محاضر أ	جامعة سعيدة	ممتحنا
06	سحانين علي	أستاذ محاضر أ	جامعة معسكر	ممتحنا

الموسم الجامعـــي:2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

الشعبة: اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

عنوان الأطروحة:

النقد الأدبي في كتابات عبد الملك مرتاض
- قراءة في النظرية النقدية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

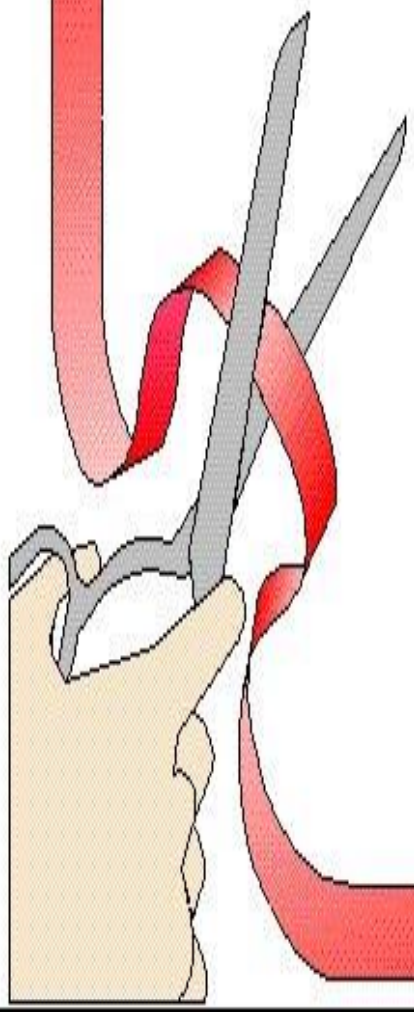
إعداد الطالب: شارف فضيل

تحت إشـــراف الأستـــاذ: زحاف الجيلالي

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	عباس محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	رئيسا
02	زحاف الجيلالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مشرفا
03	عرابي أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
04	بوخاتمي زهرة	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
05	كريم بن سعيد	أستاذ محاضر أ	جامعة سعيدة	ممتحنا
06	سحانين علي	أستاذ محاضر أ	جامعة معسكر	ممتحنا

الموسم الجامعـــي:2021/2020

تشکرات



تشكـــــــرات

أتوجه إلى الله تبارك وتعالى بالحمد والثناء والشكر بما يحبه ويرضاه على أن وفقني لإنجازهذا العمل المتواضع.

❖ **أتقدم بالشكر الخاص إلى:**

الأستاذ زحاف الجيلالي

الذي منّ على بمساعدته وتوجيهاته القيمة ومعلوماته النيرة

❖ **أتقدم بالشكر الخاص إلى:**

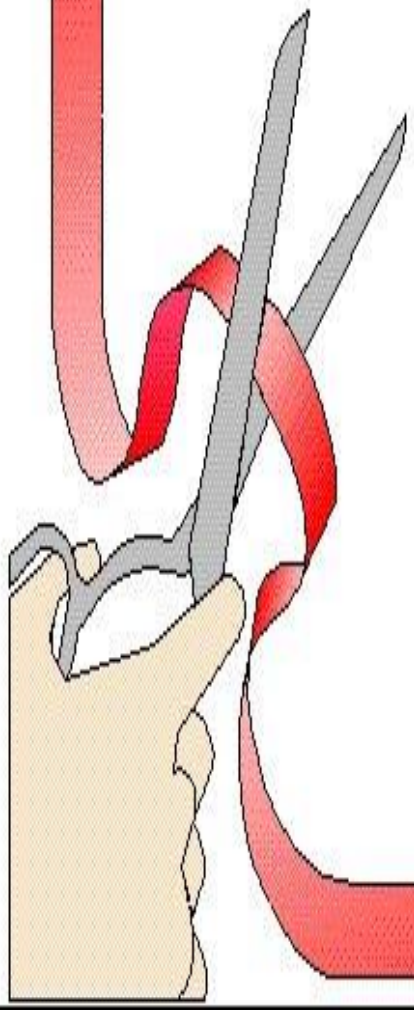
الأستاذ: شرشار عبد القادر

❖ **أتقدم بالشكر الخاص إلى:**

كل من مدّ إلي يد العون في إتمام هذا العمل

المتواضع ولو بكلمة طيبة.

إهـــداء



إهـــــــداء

✍ إلى الوالدين رحمة الله عليهما وأدعو لهما الله أن يجدّد عليهما رحماته.
وأسأل الله الجنة لهما.

إلى

✍ كل من أسهم ولو بالدعاء لنا لإنجاز هذه المذكرة

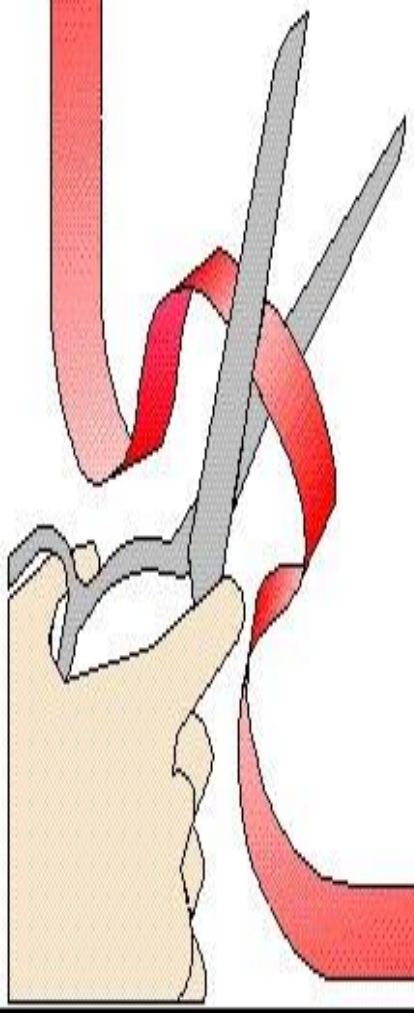
إلى

✍ الأستاذ الدكتور الفاضل: جيلالي زحاف، الذي أدعو له الله أن يجزيه عنا خير الجزاء، لما أسداه لنا من توجيهات ونصائح ويجعل كل ذلك في ميزان حسناته.

إلى

✍ كل الأساتذة الذين قدّموا لنا يد العون أهدي هذا الجهد المتواضع

مقـدمـــة



شهد النقد العربي هزات عنيفة وتحولات كبرى وعميقة وبوتيرة متسارعة؛ تتجلى هذه التحولات في تلك التيارات الفكرية والنظريات الغربية التي اقتحمت الساحة النقدية العربية التي زعزعت الثوابت التي عرفها، كما مست بنياته، وافتراضاته النظرية، وطرائقه في التحليل والمقارنة، وموقعه من النسق الثقافي العام.

فتصاعدت الأصوات حول الحاجة إلى بلورة نظرية يتوقها النقد العربي لتحريره من تبعيته للنقد الغربي، باعتبارها تمثل تبعية ثقافية للفكر للغربي. وما العناوين التي تُوشّح بها مؤلفات نقادنا حديثا: «النقد العربي الحديث نحو نظرية ثانية» لـ «مصطفى ناصف» و«اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح» لـ: «فاضل ثامر» و«إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر» لـ «داود سلمان الشويلي» وغيرها... إلا تعبيرا صريحا عن هذه الحاجة إلى هذه النظرية، هذه النظرية كما يراها «صلاح فضل» لا بد أن تقدم تصورا كاملا عن جوانب الإبداع؛ وتقييدها بالعربية لتؤكد الهوية القومية العربية التي قوامها اللغة والثقافة بكل مكوناتها وحتى تتميز عن الهويات الأخرى.

فجاءت إسهامات نقادنا: صلاح فضل، عبد السلام المسدي، عبد العزيز حمودة، الغذامي، شكري عياد وسعيد يقطين ...وغيرهم. غاياتها واحدة، تتآزر من أجل فك شفرات النص الأدبي ومقاربته وفق نهج عربي أصيل.

ويدين النقد العربي للناقد «عبد الملك مرتاض» إسهاماته في إخراج النقد من ربقة الدرس التقليدي السطحي إلى سبر أغوار النص بتجاوز يطرح التساؤل والافتراض بعيدا عن الجاهز والقبلي من الأحكام. وقراءة النصوص الإبداعية العربية التراثية منها والحداثية

بمختلف النظريات والمناهج الغربية وما تتضمنه من آليات وأدوات واقتراحات عملية في مقاربة النصوص بمختلف أجناسها.

واستطاع «عبد الملك مرتاض» أن يتمثّل هذه النظريات والمناهج دون أن ينساق وراء منطلقاتها الفلسفية وخلفياتها الفكرية. ويحافظ في الوقت ذاته على أصالة النصوص العربية. وتعدّ أعماله سمة بارزة وعلامة مسجلة في الخطاب النقدي العربي، حيث أعطى دفعا قويا للحركة النقدية من خلال الجهود والخطوات التي تبناها وما يمتلك من قدرة تخوله الخوض الواثق في مشهد النقد المعاصر قراءة وكتابة؛ والتي انصب اهتمامها على مشكلات النص والمنهج والنظرية.

إن الوصول إلى نظرية نقدية يتطلب توفر شروط بعينها؛ أولها امتلاك الناقد لتراكم معرفي يتمثل في المعلومات والمعارف السابقة التي يتم توظيفها لبناء النظرية، وثانيها الفكر الفلسفي الذي يمنح للناقد القدرة على التفسير والشرح والتفكير المنظم حول مجموعة من المبادئ المتماسكة ، وثالث الشروط عدم فصل النظرية عن سياقها الثقافي،فالنظريات النقدية المعاصرة أنتجتها بيئة ثقافية واجتماعية وجمالية تختلف عن بيئتنا العربية ؛ولتجاوز الفجوة بين الخطابين العربي والعالمي ينبغي تجاوز التفكير المحلي والتطلّع إلى التواصل مع الإنتاج الإنساني العالمي ،ورابعا أنها إنسانية عامة، مرتبط بالعلم لا بالعقل أو المنطق .

إن امتلاك «عبد الملك مرتاض» الجرأة والقدرة على التحليل ونقد النظريات الغربية

والتصرف فيها دون الإخلال بمفاهيمها ومناقشة مرجعياتها ومناهجها وانتقاء مصطلحاتها؛ جعل من أعماله تشكّل في مجموعها لبنة أساسية للوصول إلى نظرية ينشدها النقد العربي.

ينهض مشروع «عبد الملك مرتاض» على ركيزتين أساسيتين:

الأولى: التأصيل لأن النظرية تتخطى الحدود الإقليمية والقومية، إذ تبحث في الماهية والكليات، وإلى علم تطمح فيه إلى استخلاص المفاهيم العامة والتصورات والقوانين الكلية للظاهرة،

الثانية: وضع النظريات والمناهج الغربية موضع النقد والمساءلة والمراجعة والتقويم، بهدف الكشف عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية.

إن المتتبع للمسار النقدي عند مرتاض من خلال مؤلفاته، سيكتشف أنه نهل من مناهل شتى متداخلة المكونات والرؤى واستقدم زخما من المصطلحات، والمفاهيم النقدية، فطوّر أدواته الإجرائية، ونقش للنقد الجزائري اسما في الساحة النقدية العربية وشغل حيزا من مشهدها. واستطاع بكفاءة عالية أن يستثمر ويشتغل على حقول متعلقة بالسيميائية والبنيوية والأسلوبية والتفكيكية في بلورة قراءة ثانية للنصوص الإبداعية. وسيقف له في ثنايا البحث على مواقفه في العديد من القضايا النقدية، بدءا من نظرية الأدب والنقد والمناهج النقدية المعاصرة، مرورا بالأدب العربي ، ويكون بذلك قد امتلك كل الشروط التي تؤهله لرسم معالم نظرية نقدية.

إن سعي مرتاض في بلورة نظرية نقدية عربية من خلال مؤلفاته : "في نظرية النقد" ،"في نظرية الرواية" ،" نظرية البلاغة" ،" نظرية النص الأدبي" ،"نظرية البلاغة "هو الذي أملى

علي فكرة هذه الدراسة، التي أردت من خلالها البرهنة على أن كتابات مرتاض تشكّل مشروعا نقديا واعيا مساهما في النقد الأدبي بإيجابية من خلال بسط حلقاته وإجراءاته المستعملة في تحليل النصوص، مجيبا عن مجموعة من التساؤلات:

كيف نظّر للنظريات النقدية الحداثية؟

كيف وظّف هذه النظريات على المستوى التطبيقي؟

ماهي أهم المرتكزات والخلفيات المعرفية التي يتكئ عليها مشروع مرتاض النقدي؟

ما مدى نصيب الموروث البلاغي في التصور النقدي الجديد ل "مرتاض"؟

ما مدى تحقيق الوشاجة بين الدراسات العربية القديمة والدراسات الغربية الحديثة؟

ما هي الآليات التي يستخدمها في بلورة أفكاره النقدية؟

هل وفّق في التأصيل لنظريات غربية المنشأ وتطويعها وجعلها عربية الذوق؟

إن طبيعة هذه الدراسة جعلتنا ننوع في منهجنا فمن تاريخي تستلزمه الدراسة حين الحديث عن المناهج السياقية أو العودة إلى التراث العربي ووصفي أحيانا إلى تحليلي حين التطرق إلى المناهج النسقية.

كما نروم من هذه الدراسة إلى كشف منهجية الناقد في معالجة النصوص المقدسة، وهي نمط آخر من أنماط التلقي. الذي ينصب على التحليل للتفكير في روافده ومقارباته وطرائق عمله بهدف نقدها وإغنائها.

لا ننكر أن دراستنا سبقنا إليها مجموعة من الباحثين الناقد (عبد الملك بومنجل) في دراسته القيمة الموسومة ب "تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض"، ومن قبله "

أحمد بوجمعة بناني "في دراسته "المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض " إلا أن الجدة تأتي من حيث جمعنا كل هذه الدراسات بداية من المصطلح إلى المنهج إلى الممارسة النقدية للناقد على النصوص الشعرية والسردية إلى النصوص المقدسة للكشف عن وجود ملامح نظرية ونثبت أن أعماله من بدايتها إلى نهايتها تشكّل مشروعا نقديا يصبو صاحبه إلى وضع نواة نظرية نقدية عربية.

ودراستنا واجهتها صعوبات أهمها الناقد ذاته الذي يتنقل من منهج إلى آخر ومن نظرية إلى أخرى ويتطلب ذلك مني جهدا مضنيا حيث أعود إلى المنهج والنظرية والمصطلح لمعرفة مبادئها وأسسها ومرجعياتها؛ ثم العودة إلى مرتاض مجددا وتحديد آليات تعامله معها تنظيرا وممارسة، وتزداد الصعوبة كلما عدت إلى المراجع لأستعين بها حينها أدركت الأزمة التي يمر بها النقد العربي حقا؛ حيث تكتشف أن هذه الأزمة سببها الناقد العربي نفسه، حيث طغت الاجتهادات الفردية والقناعات الفكرية بعيدا عن الموضوعية والعلمية.

حيث يرى التقليديون أن لا مناص لنا لإنقاذ النقد العربي إلا ابتغاء سبيل التأصيل ،فأباحوا لأنفسهم حرية التصرف في المفاهيم الغربية ، فسعى في تخريب أصول النظرية ومصطلحاتها ومناهجها لتطويع فكر الآخر ،فطمست معالم النص الأول، وجاءوا بنص ثان مجترئا مضطربا فجاءت النظريات غامضة وملفقة ، في المقابل دعا أنصار الحداثة جهارا بضرورة مواجهه المفاهيم الغربية من منطلق قراءتها وفق زمنها التاريخي وزمنها الإبداعي وفي ظل نسقها الثقافي العام، وأي فصل لمفهوم عن نسقه الثقافي الأصلي إلى

نسق ثقافي مستضيف وتحوّره لينسجم في سياق فكري وثقافي غريب عنه يفقده خصائصه وتغيب معه ملامح النص الأصلي. وما زاد الضيق شدّة تلك المراجع المترجمة، حيث يغضّ بعض المترجمين الطرف عن السياقات الثقافية والاجتماعية التي أوجدت النظرية ويغيب معها الوفاء للنظرية الأصل؛ وينسحب ذلك على المناهج والمصطلحات.

ولتجاوز هذه الصعاب ارتأيت أن يخرج البحث مؤطرا بخطة مضبوطة وممنهجة على النحو الآتي: مقدمة-مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

- المدخل: موسوم ب " ظاهرة التأصيل النقدي عند عبد الملك مرتاض " تطرقت فيه إلى مفهوم التأصيل، ثم إلى مصادر التأصيل عند مرتاض. وتأصيل "مرتاض "للمفاهيم الغربية.
- الفصل الأول: موسوم ب: «إشكاليات التأسيس لنظرية نقدية عند مرتاض»: انطوت تحته المباحث التالية تحديد مفاهيم النظرية والمصطلح والمنهج في النقد العربي المعاصر. حيث عرجت على المنهج وما أحاطت به من إشكاليات، انطلاقا من الصراع بين التراث والحداثة وترجمة المصطلح والأحادية والتعددية
- الفصل الثاني: موسوم ب «خطاب الممارسة التطبيقية عند مرتاض» تعقبنا فيه ملامح النظرية عند مرتاض، كما عرضنا خصائص خطابه في هذه الفترة ومبرزين ملامح تحليله للنصوص، مع التطرق للجهاز المفاهيمي والمصطلحي الموظف في التحليلات.
- الفصل الثالث: «القراءة بالإجراء المستوياتي عند عبد الملك مرتاض» ناقشنا خلاله المستويات التي اعتمدها «مرتاض» في تحليل النصوص، وكان الفصل عبارة عن قراءة في

كتاب الناقد والموسوم ب: «نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي لسورة الرحمان» حيث اجتهدت في توظيف هذه المستويات وتطبيقها على سورة المرسلات. الخاتمة: واستخلصنا أهم النتائج التي تولدت عن الفصول الثلاثة.

▪خاتمة: احتوت ما تمكنت من استنتاجه من هذه الدراسة المتواضعة.

اعتمدنا في ذلك على مجموعة من المصادر أهمها: مؤلفات الناقد منذ أن طرق باب النقد إلى هذه اللحظة ما يقارب ثلاثين مؤلفا. وعلى كتاب" النقد العربي الحديث نحو نظرية ثانية" لمؤلفه «مصطفى ناصف » وكتاب " اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح" لمؤلفه: «فاضل ثامر »الذي كنت في حاجة إليه في كثير من المحطات وكتاب «إبراهيم بن سعد الحقيل» الموسوم ب: "السرقات الشعرية و التناص :نقاط التقاطع ومسارات التوازي" وكتاب "إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي " لمؤلفه: «منذر ذيب كفافي» وكتب عربية قديمة، كانت مصدر إلهام لناقدنا خصوصا مؤلفات (الجاحظ) التي كان يعود إليها في أحايين كثيرة ومنها كتابا "البيان والتبين" و"الحيوان".« الجرجاني»: "الوساطة بين المتنبي وخصومه « ابن رشيق» :"العمدة في محاسن الشعر وآدابه" ومراجع أخرى لباحثين عرب: "قضايا النقد المعاصر" لمؤلفه «سمير سعيد حجازي»؛ و"مناهج النقد المعاصر "لمؤلفه «صلاح فضل». و"تحليل الخطاب الأدبي "لـ «محمد عزام» وكتاب "المرايا المحدبة " لصاحبه «عبد العزيز حمودة» وغيرها. بالإضافة إلى مراجع مترجمة لأهم منظري المدرسة الغربية «جيرار جينيت»: وكتابه "مدخل لجامع النص"، ترجمة: «عبد الرحمان أيوب»، مع التركيز على

أهم المجلات: مجلة "علامات"، و"فصول" وبعض رسائل التخرج من بينها "تجليات التراث في النقد السيميائي عند عبد الملك مرتاض "للدكتور: "عبد السلام مرسلي" الدوريات مع بعض المواقع الإلكترونية التي باتت ضرورية في عصرنا هذا.

وأخيرا أرجو أن يكون عملي هذا إضافة متواضعة لعلها تفيد الباحثين وتقرب إليهم جهود أحد جهابذة النقد العربي. دون أن ننسى التوجه بأسمى معاني الشكر والاحترام للأستاذ المشرف «زحاف جيلالي» على جهوده وتوجيهاته وتصويباته، فنسأل له الله التوفيق، وإلى كل من ساعدني في إخراج هذه الدراسة المتواضعة.

الطالب: شارف فضيل

سعيدة: 24 ماي 2021

مدخـــــــــل

ظاهـــرة التأصيل النقـــــدي عند عبد الملك مرتـــــــاض

- ❖ التأصيل للفنون النثرية
- ❖ التأصيل للمصطلح
- ❖ التأصيل للمنهج

شكّلت التيارات الفكرية والنظريات المستحدثة والمصطلحات المتداولة في النقد الغربي معضلة حقيقية بالنسبة للنقاد العرب، وللحدّ من انعكاسات هذه المفاهيم والتصورات الغربية، تبنى جماعة من النقاد مشروع التأصيل، رغم معارضة أنصار الحداثة الذين يرون أن فكرة التأصيل قاصرة في تقديم فهم صحيح للفكر الغربي باعتبار أنها تنطلق من هذا الفكر لرسم معالمه.

إن المعنى المعجمي لمصطلح التأصيل صار غير كاف بمعانيه، حيث اكتسب دلالات جديدة بحكم استعماله في سياقات أخرى؛ وقد ظهر هذا المصطلح بمفهومه الجديد في ميدان النقد حسب "شكري عياد" إلى بداية خمسينات القرن الماضي وقد سبقته مصطلحات أخرى للتعبير عن دلالته خلال تلك الفترة ما يصطلح عليها ب:"التقابلات الأربعة" وهي: التقليد والابتكار والقديم والجديد " [1] ،وهاجس التأصيل ظهر بشدة أواخر الخمسينيات من القرن الماضي حيث كان يشكّل ضرورة قومية ملّحة في ظل تنامي الحركات التحررية في الوطن العربي ،واغتدى التأصيل وسيلة ننأى بها عن تيارات الحداثة الجارفة التي وصلت شواطئ الدول العربية والتي جرفت معها الكثير من الأقلام العربية إلى درجة أن وصفت هذه الأقلام تراثها بأنه مجرد حذلقة لغوية ثقيلة. وأنه أدب تسلية الملوك والسلاطين وطرد السأم عن السامعين.

غير أن"مرتاض"أدرك أن هذه الحداثة وإن كان ظاهرها علميا فإن باطنها يحمل عداء شديدا لهذا التراث. ما جعله يقيم مشروعه على إحياء هذا التراث، ويجعل مهمته كما حدّدها

1 - شكري عياد: الرؤيا المقيدة دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1978، ص:22

"شكري عياد": مهمة –الجيل الأوسط–مهمة أرجو ألا تكون قد أفلتت بعد من أيديهم–هي أن يجعلوا التغيير تأصيلا، أن يعيدوا –بالطرق العلمية–دراسة الأشكال المقتبسة دراسة الأشكال المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكا لهذا الشعب العربي، وافية بمقاصده –وليست هذه فيما أحسب–مهمة الجيل الأوسط وحده، بل هي مهمة أجيال عدّة قادمة "[1].

فالتأصيل من حيث هو دراسة للأشكال الأدبية المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة، يقتضي وجود أصل انبثقت عنه، وليست هذه الأشكال حقائق مطلقة ناجزة استوردناها من ثقافة الآخر، فمهمة الباحث من منظور "شكري" أن ينطلق في دراسته من أن هذه الأشكال ليصل بها إلى أصلها الأول الذي قد يكون موجودا في تراثنا العربي، ثم يعيد صياغتها لتصير ملكية عربية أصيلة"، غير أن غاية "مرتاض "التأصيلية في كتابه لم تكن في البحث عن وضع أصول وقواعد لهذا الفن، بل غايته البحث عن قواعد هذا الفن. والمتصفح لمنجزه النقدي يكتشف أن التأصيل شمل ثلاث مستويات:

1–التأصيل للفنون النثرية:

مكّنت المناهج السياقية خاصة التاريخية منها في وعي "مرتاض" بالتراث العربي القديم واضّطلع على أمهات المصادر العربية التراثية التي ترصد ذخائر الفكر العربي التراثي القديم، حيث أتاح له ذلك استجلاء روعته وجماله وهو ما ساهم في إثراء قاموسه الفكريّ كما أكسبه مهارة الممارسة النّقدية؛ فنألفه يستند في تجربته النّقديّة على المرجعيّة التّراثيّة لعلماء العربيّة الّذين توزّعت تجربتهم على حقول متعدّدة لغوية وبلاغية و نقدية، ويجعل من هذه المصادر

1 -شكري عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة1981، ص:20.

الأساس الذي يقيم عليه مشروعه النقدي وصار سمة منهجية لازمت كتاباته لأزيد من أربعة عقود ،فبنى منه حصنا منيعا ،انكسرت على حوافه تلك النظريات الغربية التي جلبتها أمواج الحداثة . بعدما أدرك أن نتاج العرب الفكريّ والأدبي والنّقدي القديم حقا يعكس ذلك التّفوق العربي الذي أنكره غيرها عنها. ولعلّ أول كتاب دشّن به ناقدنا "مرتاض " مسيرته النقدية تحت عنوان:" القصة في الأدب العربي القديم" يجسّد انتصارا لشخصيته التراثية، فكان الكتاب ردّة فعل عن استخفاف المستشرق الفرنسي «رينان» بالعقل العربي، وإنكار جنس القصة عنهم، وردا على مزاعم المنكرين من العرب لوجود هذا الجنس في الأدب العربي القديم.

ويتجلى لنا هذا الاحتقار للفكر العربي والاستخفاف به، بقول «رينان»:"من أغرب المدهشات أن تنبت تلك اللغة القومية وتصل إلى درجة الكمال وسط الصحاري عند أمة من الرحّل، تلك اللغة التي فاقت أخواتها بكثرة مفرداتها ودقة معانيها وحسن نظام مبانيها، ولم يعرف لها في كلّ أطوار حياتها طفولة ولا شيخوخة، ولا نكاد نعلم من شأنها إلاّ فتوحاتها وانتصاراتها التي لا تبارى ولا نعرف شبيها بهذه اللغة التي ظهرت للباحثين كاملة من غير تدرج وبقيت حافظة لكيانها من كل شائبة "[1]. ويعود إنكار المستشرقين لوجود القصة في الأدب العربي إلى أنهم وضعوا نصب أعينهم القصة الغربية في صياغتها وإطارها المرسوم لها فاتخذوا منها نموذجا ومقياسا وميزانا، هذا النموذج الغربي يتوفّر على قسط كبير من الخيال ودرجة من التمدّن وسمو في العقلية.

كما جاء الكتاب درءا لمزاعم «طه حسين» رائد تيار المنكرين، حيث مدّ رواق الإنكار إلى الأدب الجاهلي كلّه، وأحدث ضجة بعد صدور كتابه (في الشعر الجاهلي)، حين شكّك فيه

1- مجلة اللسان العربي: 24 /85.

على قدرة العرب الجاهليين على الإتيان بمثل هذا الشعر معتبرا إياه انتحالا، ولقد كان متأثرا بالدراسات الاستشراقية، التي ترفض الاعتراف بعبقرية الإنسان العربي وتفوقه. واعتُبرت مزاعم «طه حسين": "أول ظاهرة من ظواهر الغزو الفكري للعقل العربي والفكر العربي الحديثين"[1]،وشاطره الفكرة نفسها «محمد غنيمي هلال» في قوله: "لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر، بل لها مفهوم خاص لم ينهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية إنسانية، ولا بد أنه كانت للعرب حكايات يلتهون بها ويسمرون، ولو "أننا عددنا مثل هذه الحكايات قصصا لكانت القصة أقدم صورة للأدب في العالم"[2]ولم يكن إنكارهم لجنس القصة في الأدب العربي من باب العلمية الخالصة، بل لحاجة في أنفسهم يشاطرنا الرأي فيها «فاروق خورشيد»:"هذا الموقف الذي يقفه «أحمد أمين» يسير فيه وراء المستشرقين من أمثال«أوليري» و«رينان» و«مرجليوث» وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال بل ويقرون أن العرب لا يعرفون المعنويات...ولسنا نشك لحظة واحدة في أن هذه الأحكام لم تصدر عن الرغبة العلمية الخالصة لوجه الله والعلم "[3]

ولا يختلف(مرتاض) مع هؤلاء الباحثين من حيث المبدأ في عدم وجود قصة ناضجة مكتملة ناجزة في تراثنا، وإنما يقصد تلك القصة التي يعرّفها:" لست هنا أريد بالقصة المشتملة على العناصر الفنية المصطلح عليها حديثا بين النقاد من مختلف الآداب الإنسانية الراقية؛ من زمان ومكان وحوادث وحبكة وحركة وحوار وعقدة ولكن أقصد هذه الأقصوصة أو القصة

1 -خالد أحمد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، (دت)، ص:37.
2 -محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة(دط)،1997ص:491-492.
3 - فاروق خورشيد: في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص:215.

البسيطة التي انبنت على الواقع طورا، وعلى الخيال طورا ثانيا، وعلى الواقع الممزوج بالخيال طورا ثالثا."[1]

فبعد تأصيله لفن القصة في الأدب العربي القديم كما أشرنا–يعود مرة أخرى لتأصيل فن المقامة، " فن المقامات في الأدب العربي " ويعدّ هذا الكتاب من الكتابات الأولى التي سلّطت الضياء على هذا الفن وفيه ينفي عنها قصصيتها: "ليست المقامة إذن قصة وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة"[2]حيث يدرج ناقدنا "مرتاض "هذا الفن في جنس القصة ويكتشف أن من بين مقامات البديع: "يمكن اعتبارهن صالحات للتمثيل المسرحي المحدود كالمضيرية؛ والحلوانية؛ والقردية؛ والجاحظية وغيرها"[3] وبذلك فتح الباب لكثير من الدارسين لتناول المقامات كجنس مسرحي. وفي دراسة جديدة للمقامات في كتابه "مقامات السيوطي "وفي ظل انفتاحه على المنهج السيميائي بدا له أنه كان في ضلال لمّا جعل المقامة صنفا من أصناف القصة: "ذلك أن التعصب للمقامة إلى حدّ اعتبارها قصة فنية، هو ظلم للقصة وللمقامة معا."[4]ما جعل أحد النقاد الجدد يعلّق على ذلك: "أما مرتاض فقد أعلنها توبة حاسمة حين بدا له، بعد عشرين عاما من قراءته السابقة أن القول بقصصية المقامات لم يكن في مورده ومكانه الصحيح."[5]

وفي دراسة أخرى "القصة في الأدب العربي القديم "بعد مدة تنبّه إلى الأخطاء الواردة

1 عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1 ،1968، ص:19.

2 -شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص:9.

3 - عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر 1988، ص:489.

4 -عبد الملك مرتاض: مقامات السيوطي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،1996، ص:12.

5-نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص:386.

في كتابه يقول:" كان يجب علي أن أعيد النظر في كل ما ورد في الكتاب، فأصحّح بعض أخطائه المطبعية وأعدل عن بعض الأحكام التي قد لا تخلو من مبالغة أو غموض أو اضطراب أو ضعف (...) وأغيّر المنهج العام الذي لم يعد يرضيني."[1]،عن هذه الميزة يقول الناقد "خالد بن محمد الجديع":" لما كشف"مرتاض"عن تسرعه وعدم تفكيره الطويل في دراسة مقامات السيوطي: "وهذا اعتراف جريء ونادر في آن واحد من هذا الناقد يكشف فيه للقارئ بصدق عمّ تمّ من الخطوات السابقة للدراسة."[2]

ليمتدّ التأصيل عند " مرتاض "بعد ذلك إلى الأدب الجزائري، فإذا كان في كتابه "القصة في الأدب العربي القديم" يرد على المستشرق "رينان "فإن كتابه "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" هذا جاء ليرد على أولئك الذين زعموا أن لا وجود لأدب جزائري قبل الاستقلال. حيث أثبت وجود أدب جزائري في هذه الفترة، كما تمكّن عن الكشف عن حقائق تاريخية تتعلق بالنهضة الجزائرية، وقد انزلق الناقد في كتابه مما حذّر منه "علي جواد الطاهر" من تداخل النقد الأدبي مع التاريخ حين قال عن المنهج التاريخي بأنه: "منهج حساس إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلّت به قدمه.. وصار مؤرخا" [3].ولم يتبين "مرتاض" الخيط الذي يربط بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي، وجعل كتابه تاريخيا تثقيفيا.، وتعدّ أعمال كل من: "أبو القاسم سعد الله "،"عبد الله الركيبي "و"صالح خرفي" رواد المنهج التاريخي في الجزائر خلال هذه الفترة أعمالا رائدة، حيث تناولوا بالدراسة كل الأجناس الأدبية. لأنها تترجم بصدق في أغلب الأحيان الواقع الذي كان يعيشه الأديب. وإن ركّزت على الشعر؛ لأن الشعر كما يصفه "عبد الله

1 - عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ط2، ص:5.
2- خالد بن محمد الجديع: الدراسات السردية الجديدة، قراءة المقامات أنموذجا جامعة الملك سعود، السعودية2007، ص:45.
3- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1979، ص:398.

الركيبي": "نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم"[1].فقد وجدت صيغة ل "عبد الله الركيبي" تتّم وعن الغاية من هذه الدراسة تتّبعت:" خط تطور القصة ومسارها العام. وكيف تطورت؟ وما هي الأشكال التي ظهرت فيها؟ لأن الأدب يتطور بحياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور. أما المنهج النقدي، فهو الاعتماد على النص، وما يصوره من تجربة إنسانية، ويعبر عن مضمون وواقع معاش".[2]

أما (صالح خرفي) يقول عن دراسته: " وهي تدرس نهضة متكاملة الانبعاث متداخلة الجهود، متنوعة الوسائل–ارتأت أن تنهج في بحثها منحى متكاملا انعكاسا للفترة، والبيئة المدروسين، والنهضات في بدايتها لا تساعد على تمييز الـ[جب]هات تمييزا واضحا بحيث يمكن التركيز على زاوية معينة."[3] أمّا كتاب "مرتاض" الثالث "فنون النثر الأدبي في الجزائر من التركيز على زاوية معينة."[4]أمّا كتاب "مرتاض" الثالث "فنون النثر الأدبي في الجزائر من (1931–1954)"الذي هو عبارة عن رسالة قدمها لنيل شهادة دكتوراه". فقد ركّز على الجانب الفني الذي غفل عنه في الكتابات السابقة مما جعل أحد النقاد يراه يقوم:" بالجانب الثاني من أدوار النص الوثيقة. فهو تعميق وحفر في الجانب الفني والجمالي."[5].

يرى "سيد قطب"، أننا إذا أردنا أن ندرس أي جنس أدبي فسنتتبع هذا الجنس منذ نشأته المعروفة؛ ثم نرتب النصوص التي وصلتنا وترتيبها ترتيبا تاريخيا بعد تحريرها والتأكد من صحتها ونسبتها إلى قائلها. ثم نعمد إلى جمع آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم

1 -عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث،1981، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص:08.
2 -عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس، ط1977،3، ص:6.
3-شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،2001، ص:13.
4-شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،2001، ص:13.
5- حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، ط1، 2001، ص:88.

لهذا الجنس فإذا ما تمّ تحقيق ذلك التفتنا إلى جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيه. إن أية مرحلة من المراحل السابقة، إذا ما تمت بهذه الصورة لن تكون من صميم وظيفة الناقد الأدبي كما يقول: "أن تتذوق النصوص التي جمعناها وأن نلمس خصائصها الشعورية والتعبيرية.. ولابد لنا أن نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص."[1]. واعتمد في هذه الدراسة على ما أشار إليه "سيد قطب" إذا أردنا أن نثبت صحة نسبة أبيات من الشعر إلى (امرئ القيس) وفي ظل غياب أي شواهد تاريخية، فإننا نلجأ إلى تذوق الشعر الجاهلي أولا ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية، ثم نسقط شعر (امرؤ القيس) عليها هذا ما يهدينا إلى معرفة صحة نسبتها أو خطئها[2]. وقد لجأ "مرتاض "إلى ذلك في بعض الأحكام: "فكان لا مناص لنا من أن نتبع ذلك المنهج الذي دفعناه إلى اصطناع الرأي في إقامة كثير من الأحكام"[3] وقوله أيضا: "إن جدة الموضوع الذي تناولناه، جعلتنا أحيانا نصدر في أحكامنا وأرائنا صدورا شخصيا لا تعويل فيه على أي مصدر أو رأي أي باحث سابق. وقد اتخذنا من مادة النصوص الأدبية مصدرنا في إقامة الأحكام، ومعولنا في تقرير الآراء. ويتجلى ذلك خاصة في الباب الثالث الذي عقدناه للحديث عن النواحي الفنية."[4]وعن هذه الأحكام وخشية أن تكون مرتجلة يقول: "لم تكن عشوائية أو مرتجلة، وإنما اجتهدنا في أن تكون قائمة على أصول من العلم بهذه الفنون التي درسناها."[5] والكتاب الذي بين أيدينا يكاد يحقق لنا كل العناصر التي حددها "لانسون" حيث تناول فيه كل

1-سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط،5،1983، ص:166.
2 -م.ن.ص. ن.
3- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص:5.
4-م، ن، ص:7.
5-م، ن، ص:7-8.

أنواع فنون النثر الأدبي في الجزائر ورصد تطورها من سنة1931إلى 1954.

وعن سبب تخصيصه لهذه الفترة بالدراسة يقول: "في خامس مايو من سنة احدى وثلاثين وتسعمائة وألف، تأسست جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، فكان لتأسيسها صدى عظيم في المجتمع الجزائري (...)جعلت وجود الاستعمار الفرنسي بالجزائر في قلق واضطراب.. فمهدت لقيام ثورة التحرير."[1]"

وسبقت دراسة "مرتاض" دراسة عالجت النثر في هذه الفترة وهي "القصة الجزائرية القصيرة "وهي دراسة أنجزها (عبد الله الركيبي) مقدمة لنيل شهادة الماجستير تناول فيه فن القصة والمقال القصصي وأشرفت على هذه الدراسة الأستاذة "سهير القلماوي"[2] وأثبت في الدراسة وجود جنس المقالة في الجزائر كما ساهمت هذه الدراسة في لا يختلف الناقدان من أن الأدب أولا تجربة شعورية خاصة وهو ما عبّر عنه (ألن تيت):"ولعلنا لا نغلو كثيرا إذا اعتبرنا الآثار الأدبية ابتداء من القصيدة الغنائية حتى الملحمة الطويلة اكتشافا متكررا يدل على أن المشاركة الإنسانية تجربة في مكان محدد وزمان محدد."[3] وعن أهم الأجناس التي قام بتأصيلها في الأدب الجزائري:

1-1-الفن القصصي:

إن أول عمل قصصي في المشهد الأدبي الجزائري هو قصة "فرانسوا والرشيد "ل "محمد السعيد الزاهري" التي صدرت في جريدة "الجزائر" في سنة خمس وعشرين وتسعمائة وألف ويكون الناقد قد فصل نهائيا في تاريخ ظهور أول عمل قصصي في الجزائر. بعد جدال دار

1 - -م، ن، ص:3.
2-شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص:40.
3 -ألن تيت: دراسات في النقد، تر: عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ص:131-132.

بين النقاد حول نشأتها.

يرى الدكتور (عبد الله ركيبي)، فإنه ذهب إلى أن بداية القصة ترجع إلى أواخر العقد الثالث من هذا القرن، وأنها ظهرت أولاً في شكل المقال القصصي "الذي هو مزيج" من المقامة والرواية والمقالة الأدبية"[1] فيما ذهبت الدكتورة "عايدة أديب بامية" إلى أن أول قصة منشورة هي قصة: "دمعة على البؤساء"التي نشرتها جريدة "الشهاب"، في عدديها الصادرين يومي 18 و28 من شهر أكتوبر عام 1926.[2] ؛أما (صالح خرفي) فقد عدّ محمد بن العابد الجلالي رائداً للقصة الجزائرية القصيرة، وأنه أول من كتب القصة العربية في الجزائر[3]، مع أن الجلالي شرع ينشر قصصه في جريدة الشهاب منذ عام 1935م.

1-2-الصورة القصصية: ظهرت الصورة القصصية في المرحلة التي نشأ فيها المقال القصصي. وذلك في كتاب "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" ل (محمد السعيد الزاهري) وأول صورة قصصية ظهرت خلال المرحلة الأولى، هي صورة "عائشة" التي تصدرت مواد ذلك الكتاب.[4] ويعد الصورة القصصية: "البداية الحقيقية للقصة الجزائرية القصيرة، وقد نشأت في نفس الوقت مع المقال القصصي وسارت معه، واستمرت حتى الاستقلال بينما توقف المقال عند قيام الثورة". [5]وقد مرت هي أيضا بمرحلتين أساسيتين:

أ- المرحلة الأولى:

تنتهي إلى غاية سنة 1947م، تناولت الموضوعات الإصلاحية التي عالجها المقال

1- عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة- ص:4.
2-عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925- 1967)، تر: محمد صقر- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر1982، ص:306.
3- صالح خرفي: صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 1972، ص211- 212.
4 -عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص:91.
5 -م، ن، ص:89-90.

القصصي، ولم تختلف عنه كثيرا من حيث الجانب الفني" سواء في تنوع الأحداث، أم من حيث الشخصيات، وقد اتسمت عموماً بقصر الحجم الذي هو أحد خصائص القصة القصيرة. ويلاحظ عليها ضعف الحوار. فهو لا يناسب شخصياتها الرئيسية.حيث تطغى عليها شخصية المؤلف، خصوصا الثقافية. وينطبق هذا بالخصوصعلى شخصيات الزاهري، وكذلك بعض شخصيات الجلالي. وهي غالبا ما تنتهي بخاتمة وعظية مباشرة"[1]

2-المرحلة الثانية:

تبتدئ من عام 1947م، واستمرت نماذجها في الظهور أثناء سنوات الحرب التحريرية. دراسة تناول فيها الأدب الجزائري فترة الدولة الرستمية"، حيث كشف عن الأغراض الأدبية التي أعاد الرستميون بعثها. منها: الوصف -المدح-الزهد-الغزل -الرثاء-الحكمة والتوجيه. أما في مجال النثر فتعرض(مرتاض) إلى فن الخطابة والترسل معتمدا في مدونته على خطبتي جمعة لـ "أحمد بن منصور" ورسالة لـ"أبو العباس فضل بن نصر التاهرتي" ومما توصل إليه في الخطابة أنها بدأت في عهد الرستميين يقلدان فيهما خطب "علي بن أبي طالب عليه السلام" من حيث بنيتها ومع توسع نفوذ النزعة الخارجية- الإباضية، تحولت إلى خطب "أحمد بن منصور" وهي تهدف إلى رسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية لشخصية إنسانية، أو التركيز على فكرة معينة وعناصر القصة تبدو فيها غير مكتملة، فهي تهتم بعنصر القص وبالحدث كما هو لا بتطوره.

كما درس "الألغاز الجزائرية" و"الأمثال الشعبية في الجزائر" وكتابه "الأدب الجزائري: دارسة في الجذور". مطبقا عليها كل المناهج والنظريات الحداثية الغربية ويكون بذلك "مرتاض

1-شريبط محمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1998، ص:50. 1

"أخلص للأدب الجزائري تأصيلا وأشبعه تحليلا. ولكن مع وصول التيارات الغربية إلى النقد العربي اتخذ التأصيل عند مرتاض دلالة جديدة سنحاول بسطها في المبحث التالي.

2-التأصيل للمصطلحات:

مع صدور كتاب "مرتاض "الموسوم ب:"النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ "يكون قد دشّن لمرحلة جديدة في مسيرته النقدية، تزامنت مع وصول هذه الموجة النقدية الجديدة وما حملته من مفاهيم وأفكار ورؤى جديدة عجزت عن تفسيرها تلك المناهج التقليدية، ومع الممارسة اقتنع "مرتاض "أن لا مناص لنا إلا التعامل معها عرفانا واعترافا لما أمدته بنا من مفاهيم جديدة وتعميق للرؤى وتوسيع في الاختصاص، وتجديدا للفكر والأوبة إلى تراثنا الذي لا يقلّ في عمقه شأنا عنها. فدأب على إحداث مزاوجة بينهما شكلّت سمة فارقة شاهدة عليه في كل أعماله: يقول" وانطلاقا من معطيات الحداثة فإنه أنى لنا أن نراجع مناهجنا. كما نراجع أنفسنا من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كيما نعامله معاملة حديثة. ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي."[1]فالمراجعة التي أقرّها الناقد في ظل الحداثة تعني الحد من ذلك الصراع بين دعاة النموذج القديم الذي برى فيه الأصالة في أسمى معانيها، ويرمي بكل جهوده لمنع الانزلاق والانسياق وراء هذه الخلفيات والتأسيس لنظرية نقدية عربية معاصرة، بالعودة إلى تراث الأمة الأصيل وإعادة قراءته

ورسم معالم نقد عربي خالص يحمل بصمات التفكير العربي ومنطلقاته. حفاظا على الذات العربية من الانصهار والاضمحلال. وصار التراث "ذاكرة للتمجيد وتاريخ للتعظيم، وإلى

1- عبد الملك مرتاض: ا.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992ص:10.

ذهنية تجعلها تنظر إلى الوراء لإشباع رغبتها في التقدم"[1]وبين الدعاة الجدد الذين يرون الحاجة إلى صياغة نموذج يساير أحداث عصره وأعلن صراحة القطيعة مع التراث واعتبر العودة إليه تراجعا وتبنى بذلك موقفا متطرفا منه؛ ودعا إلى استعارة المنطلقات النظرية الغربية بحذافيرها بما في ذلك آلياتها المنهجية وتطبيقها على الأدب العربي. وبهذه النظرة الأحادية التي أقصت كل المؤشرات التراثية تكون" قد غيبت كثيرا من العناصر الجوهرية والمكوّنات التي يحفل بها التراث والتي ظلت رهينة الثبات والسكونية، وفي الوقت نفسه استبعدت الحس التراثي ومن ثم تضاءل وعي المثقف بأهمية التراث في وصل الصلات بين الأجيال"[2]

إن الوعي بالمصطلح في الثقافة النقدية العربية ليس غريبا عنها وليس وليد النهضة الأدبية والنقدية الحديثة؛ فالمصطلح بغض الطرف عن دلالته اللفظية فهو يحمل في ثناياه: "مؤشرات على مسيرة التراث الأدبي والنقدي للأمة التي يبزغ فيها، ولمسيرة اللغة التي يصدر عنها؛ وليس فيه أي انقطاع عن التراث الذي ألقي بظلاله على ثقافتنا الحديثة برغم كل ملامح الحداثة التي نحياها. ولا أدل على ذلك مما يكتبه المختصون عن الوشائج والعلائق بين مصطلحات لغوية ونقدية وبلاغية قديمة، وأخرى حديثة، كالتناص وعلاقته بالسرقات، والانحراف الأسلوبي وعلاقته بالعدول والضرورة والشذوذ، والغموض وصلته بالإيهام والتعقيد، وغير هذا مما يعد فيه المصطلح التراثي إرهاصا، بل أصلا للمصطلح الحديث."[3] .ويعدّ ابن حزم من النقاد العرب الذين أكدّوا على أهمية المصطلح حين ربط بين الفلسفة والنقد: "ثم لامست الفلسفة النقد علي يد "حازم القرطاجني" في مصطلحات مثل: القوة الجائزة، والقوة

1 -زكي الميلاد: من التراث إلى الاجتهاد: الفكر الإسلامي وقضايا الإصلاح والتجديد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،2004، ص:245.

2 - شارف مزاري: جمالية الإيقاع في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه(مخطوط)، جامعة وهران، 2004، ص:4.

3 - عبد الرحمان باغي - المصطلح النقدي بين التراث والوعي الجمعي. مجلة أفكار. العدد 175 .2003. ص:32

الصانعة، والقوة الحافظة. وهذا عدا عدد من المصطلحات الأخلاقية مثل "الصدق والكذب والمبالغة والغلو والإغراق؛ ناهيك عن المصطلحات البلاغية من استعارة وتشبيه وإدماج وإرداف واصطراف وإطناب وما أضافته في تزيد وافتعال مصطلحات السرقات الشعرية من مسخ وسلخ وانتحال " [1]

إن الاهتمام بالمصطلح تزايد بشكل مذهل في الوعي النقدي العربي مع الثورة اللسانية والنقدية التي شهدها القرن العشرين، والتي مثلت مرحلة الستينيات متعطفاتها وبؤرتها المتفجرة. مع ما صاحب ذلك من مشكلات ناتجة عن التعريب والترجمة، ولاسيما في مجال علم اللسانيات، فقد برزت إلى الوجود في ضوء الترجمة، مصطلحات ومفاهيم جديدة لم تكن معروفة من قبل في الثقافة النقدية لا القديمة ولا الحديثة، ما ساهم في

توليد أزمة في النقد العربي يرجعها "مرتاض إلى: ":حداثة المعاني واستجدادها كالسيل العارم كل حين ،وإذا كان المصطلح بكل إشكالياته المعرفية ،وتعقيداته المفهومية ...اغتدى هاجسا لدى المشتغلين في هذا الحقل بحيث ينشأ عبر اللغات الأوروبية ...فإن هذا الخلف من حوله قد يزداد استفحالا إذا انصرف الوهم إلى الثقافة النقدية العربية الحداثية خصوصا "[2] فأزمة المصطلح من منظور ناقدنا تنبثق من التطور الواسع الذي تشهده الساحة النقدية الغربية وما استحدثته من معان جديدة لا قبل للنقد العربي بها؛ فرضت عليه التحاور مع الظروف الراهنة ، وما زاد الأزمة تعقيدا واستفحالا تلك الجهود الفردية مشرقا ومغربا ،وادعاء أصحابها امتلاك الحقيقة :"إلى هذي العربية التي ترى كل واحد من باحثيها يعنت نفسه أشد الإعنات ،والاشتغال وحده والبحث وحده والاجتهاد وحده مشرقا ومغربا فتكثر الجهود ولكنها تهدر...والسوأة السوأى

1 - رجاء عيد: المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف الإسكندرية، 2000، ص: 06.
2 -عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية دار هومة، الجزائر،2012، ص:363

إذ تعصّب واحد منا لما انتهى إليه في ترجمة المصطلحات فيدعي أنه يمتلك الحقيقة وحده." [1].

فأزمة المصطلح هو العنت الذي يميز الباحثين، ويأتيهم العنت حين يسارعوا إلى تدبير المصطلح العربي فيتجاوزوا الشق المعرفي للمصطلح ويتساهلوا في ضبط شقيه الاشتقاقي والنحوي. فالتأصيل للمصطلحات يبدأ من إزالة الغموض حول مع المصطلح الجديد، ليس في نقله فقط من لغته إلى لغتنا العربية؛ وإنما تأثيله وضبط صياغته في بنية لغته الأصلية: "إن كثيرا من المفاهيم النقدية المعاصرة ذات أصول إغريقية وإما لاتينية، ومن الضروري للمترجم، أن يؤثلها في أصولها"[2]، فإذا تمّ ذلك بحث عن مقابل له في التراث العربي:" ... ثم من بعد ذلك يبحث في اللغة العربية عبر كتبها ومعاجمها التراثية محاولا الظفر فيها بمقابل ملائم لها [3] حتى إذا استعصى الأمر كان لجهوده الفردية الحق في توليد مصطلح جديد اللغة العربية ويرشدنا "مرتاض "في إسهاماته في هذا الميدان بقوله: "وقد أسهمنا نحن في إيجاد مصطلحات جديدة لمفاهيم غربية حداثية ... وذلك مثل النصنصة الذي أنشأناه مقابلا لقولهم:" Textualisation "وكُتبوب " ليقابل مصطلح رولان بارط:"Ecrivant"[4]وسنستعرض المصطلح عند "مرتاض "بشكل أوسع في ثنايا هذا البحث. ولقد تبوّأ "مرتاض" ريادة الجهود العربية في تطويع المصطلح الغربي وتليين دلالته فهو دائم التجديد والتجريب حسب اعتراف الباحثين، من حيث تملّك الشجاعة على المقدّرات الإبداعية في حيز توظيف المصطلح النقدي.

1- م،ن،ص،ن
2 -م ،ن، ص :365
3 -م ن ص ن
4 م،ن، ص:366

ولم يكن "مرتاض "بمنأى عن هذا الصراع فالمتتبع لكتاباته ومقالاته يراها لا تكاد تنفك عن البحث عن موقف وسطي يهوى الحداثة ويروم التراث. حيث يجتهد في ضبط المفاهيم الغربية مناهجا كانت أو نظريات أو مصطلحات مقبلا عليها بأدوات حداثية تتلاءم والدراسات العصرية، حتى إذا تسنى له ذلك أضفى عليها صبغة عربية. وهذا ما تصرّف به في تأصيله لمصطلح الحداثة. وإلى نحو من هذا يذهب "عزالدين اسماعيل"وإن كان يتحدث عن الشعر المعاصر فإن مقولته تنسحب على النقد:" ليس المجدد في الشعر إذن هو من عرف الصاروخ وكتب عنه، فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة. فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل. فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة "شواهد" العصر، ولكن المهم هو فهم "روح" العصر ".... وأعتقد أنه آن الأوان لأن نعيد النظر في هذا التصور المفتعل؛ فمن العبث والمضيعة أن نظل حتى الآن نتجادل في أمر الشعر داخل إطار "المعركة بين القديم والجديد". ينبغي لنا أن ندع هذا التصور يتحلل في أذهاننا ويذوب، وأن نصرف جهدنا في دراسة الشعر، سواء منه القديم والجديد إلى الشعر ذاته."[1]

2-1 الحداثة عند مرتاض انطلاقا من الزمن:

يعقد مرتاض مقارنة بين مفهوم المصطلح في الفكرين العربي والغربي يتجلّى له بعدها:" أنّ مفهوم المصطلح، في اللّغة العربيّة، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللّغات الأوربيّة من حيث الاشتقاق و المعنى؛ و لكنّه يطابقه من حيث الوظيفة و الدّلالة؛ ففي العربيّة مشتق من المصلحة لنزوعه إلى تحقيق منفعة، في حين أنّه في اللّغات الغربيّة مشتق من الحدّ لنزوعه إلى

1 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3 ،1981، ص:13وما بعدها.

تحديد المفاهيم"[1]من هنا تبدأ إشكالية المصطلح في النقد العربي من حيث ضبط الدلالة المعجمية أو ضبط المفهوم لما يشحن به هذا الأخير المصطلحات من مرجعيات فلسفية أو اجتماعية أو غيرها... ولا يختلف مفهوم الحداثة من حيث الغموض عن باقي المصطلحات التي استعارها النقد العربي، فحالة الركود الحضاري التي شهدها التاريخ العربي الحديث لقرون طويلة، ولدّت حالة من الركود العقلي، مكّنت هذا المفهوم من التسلل إلى أدبنا ولغتنا العربية. وهي كغيرها من المذاهب الفكرية، والتيارات الأدبية التي سبقتها إلى البيئة العربية كالواقعية، والرمزية، والرومانسية... وجدت لها في ركود العقل العربي ملاذا آمنا لأن:" الذات الفارغة تاريخيا تستوعب ما أمكنها من ثقافة الآخر ومعطياته الفكرية أمام حالة الانبهار بمنجزه الثقافي والحضاري، على الرغم من كونه مصدر ما أصاب الأمة من كوارث وأزمات"[2].

وبالعودة إلى الكتابات النقدية العربية نجد اختلافا بين النقاد في تحديد المفهوم؛ فمصطلح الحداثة يظل غامضا ومتشعبا وهو ما عبّر عنه "المسدي "بقوله إن:" تعدّد تحديدات "الحداثة " وتلابس مصطلحها، وتشابك مفهومها أمور تجعل مقولة "الحداثة "تعاني إشكالا تصوريا متعدد الواجهات."[3] فهي عموما، طريقة تفكير يتبنى التجديد ويصرّ على رفض الصلة بالموروث القديم. هي تستمد تعريفها وفقا لميدان استعمالها، والسياقات التي ترد فيها حسب رأي أغلب النقاد.تشي كتابات "مرتاض" أن مفهوم الحداثة غير مرتبط بالزمن كما يعتقد البعض، ويستشهد ب: "ابن قتيبة"الذي كان حداثيا في زمانه برفضه الصريح في كتابه "الشعر والشعراء"لمعيار

1 -عبد الملك مرتاض: ا.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص:9

2 -مسلم حسن حسين-الخطاب النقدي العربي المعاصر إشكاليات النظرية والمنهج مجلة آداب البصرة، العدد 57، 2011 ص1

3 - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار أمية، دار العهد الجديد، تونس، ط:2 ،1986 ص: 9

الزمن أو مبدأ السبق التاريخي، في الحكم على رداءة الشعر أو جودته فقد خالف بمنهجه هذا كل الأعراف السائدة بين النقاد، ولجأ إلى مبدأ الجمال الفني للنص الأدبي كمعيار يحتكم إليه، وعليه وصف مرتاض "ابن قتيبة" بالحداثي لأنه استطاع أن يجدّد في معايير النقد فيقول :وأيا كان الشأن، فإن ابن قتيبة كان من الجرأة الأدبية ما جعله يجهر بضد ما كان النقاد والرواة يعتقدون، فرفض أن يربط جودة الشعر بماضية زمنه، كما رفض الحكم القائل بإمكان رداءته لمجرد أنه جديد أو حديث" [1]

2-2 الحداثة انطلاقا من التقليد والتجديد:

أثار الناقد قضية التقليد والتجديد في النقد العربي قديما كمظهر من مظاهر الحداثة على نحو ما تشهده الساحة النقدية حاليا، فالحداثة -كما أشرنا- هي تبني فكر جديد فالنسبة ل "مرتاض "كل حركة فكرية تتوق إلى التجديد فهي حداثية، وبذلك يكون قد أفرغ المفهوم من مرجعياته الفلسفية وما دار حولها من جدال. واختزله في الصراع بين التجديد والتقليد، فمسألة الصراع بين الصراع بين القديم والحديث، أو بين التقليدي والجديد ليست بجديدة في الفكر العربي، فقد عرفها. العرب منذ القرن الأول للهجرة. كما يؤكد مرتاض انطلاقا من هذه الفكرة أن العرب عرفوا الحداثة بتصوراتها الحالية منذ مجيء

الإسلام حيث ثار على المعتقدات والأفكار السائدة معوّضا إياها بأخرى سامية وحديثة ترقى بالفكر العربي المتخلف إلى دائرة العلم والفكر الحضاري ويقول في هذا الشأن:" وأعتقد أن العرب واجهتهم مسألة الحداثة انطلاقا من ظهور الإسلام، بتغير الأفكار، اتساع الآفاق،

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 200245

وتسامي المبادئ"[1]ويستند ناقدنا "مرتاض "على مجموعة من الأحداث السابقة في النقد العربي ليضفي مصداقية على المواقف التي تبناها، فاستعرض المعركة التي أثارها " الجرجاني" في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، فيقول مرتاض بهذا الشأن: " غير أن هذه المعركة لم تتناول إشكالية الحداثة الشعرية، على ذلك العهد على كل حال، بمقدار ما تناولت آراء النقاد الذين عاصروا المتنبي حول شعره. ويصف "مرتاض" الصراع بين الأصالة والمعاصرة والتراث والحداثة ب "الشر "ومن نتائج هذا الصراع بروز تياران فكريان يصفهما بقوله:" نتيجة لذلك أننا صنفان اثنان، صنف محدث مقلد تقليدا أعمى وصنف إتباعي مقلد للأجداد تقليدا أعمى وواضح أن الشر كل الشر في الحالين"[2].

فلا الحداثة وحدها قادرة على بلورة فكر نقدي جديد، كما لا يتسنى للتراث وحده فعل ذلك، فالشر يأتي من الحداثة في تكريسها لثنائية الاغتراب والاستلاب. والشر يأتي من التراث بنشره لثقافة الجمود والعيش في الماضي. من هنا يضرب لنا مثلا عن الخلاف الذي دار بين "الرافعي" و"طه حسين"، فأشار إلى أن "طه حسين" كان يدافع عن الكتابة الحداثية وبأن " الرافعي" كان يدافع عن كل ما هو تقليدي وأصيل في الكتابة الأدبية. في خضم تضارب هذه الآراء المتعددة والمختلفة، بين من يميل إلى التصور التقليدي فيؤمن بالماضي ويحرص على احترام أصوله وتقاليده وبين من يؤمن بالتصور الجديد الذي يرى أن الماضي ليس إلا منطلقا للتطلع إلى آفاق واسعة للإبداع والابتكار والتجديد، فالمسألة خلافية بتعبير الفقهاء، ولذلك يعتقد "مرتاض "بأن كلا الخصمين يبالغان في موقفهما، فيقول" : لا الاشتغال بحياة المؤلف وأسرته

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ص:56

2 - عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993، ص:11.

وزمانه ومكانه وعرقه وكل شؤونه التي تنصرف إلى إنسانيته أو رجولته مما يساعد على الفهم الصحيح لعمله الأدبي ولا إهمال المؤلف جملة وتفصيلا، وتحت الإصرار المبيت، مما يظاهر القارئ، أو المحلل، على فهم العمل الإبداعي أيضا. وربما كان الموقف الوسط هو الأسلم في تدبير هذه المسألة وتقريرها" [1]

ومن وجهة نظري فإن كلمة الفصل في هذا الصراع تلك الوسطية التي تجمع بينهما، وهو الموقف الذي تبناه "مرتاض" حيث وقف موقفا وسطيا من الحداثة والتراث تفاديا لهذا الشر، وهذا ما يظهر جليا في كتاباته النقدية، فالخير في تكييف النظريات الغربية وفق ما يستدعيه النص الأدبي العربي، حتى يحافظ على هويته العربية، وقد أكّد على ذلك في أكثر من موقف حيث يرفض نقل المناهج والنظريات حرفيا كما نظّر إليها أصحابها، بل يتصرف فيها بما تمليه عليه الخصوصية العربية، وهي حقيقة يدعمها من خلال المقدمات المنهجية الطوال التي تتصدر كثيرا من مقارباته النقدية، والتي يحاول فيها تحديد الإطار النظري والابستمولوجي والتطبيقي في أصله الغربي، مضيفا عليها تلك المسحة التراثية حين يثبت جذورها في التراث العربي وأقام منهجه على هذه الرؤية التي "تبتغي التأصيل فيما تروم الإبداع و التفرد والتجديد، و نعتقد أننا لا نكون مبالغين إذا زعمنا أنها – هذه الرؤية/ المشروع– تمثّل قفزة نوعية وإنجازا مهما في الدراسات النقدية العربية الحديثة، سواء من حيث صرامتها المنهجية، أو من حيث تماسكها الفكري و فاعليتها العلمية و وجاهة طروحاتها، أو من حيث تأصيلها النقدي." [2]من خلال قراءتنا للمنجز النقدي لـ (مرتاض) لا نعثر له على كتاب أو دراسة إلا وتحدّث عن

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ص:45

2 -قادة عقاق: هاجس التأصيل النقدي لدى "عبد الملك مرتاض" بين وعي التراث وطموح الحداثة مجلة نزوى، عمان، ع38، أبريل 2004، ص:276.

التراث بإسهاب كما لا يكاد يترك فسحة إلا وتحدّث فيها عن الحداثة. وذلك سعيا منه للعثور على الحلقة المفقودة التي تساهم في مقاربة النص الأدبي. كما يشير إلى قضية هامة وهي الآلية التي نعمدها للاستفادة منهما:" كيف نفيد من التراث، ونتعلق بالحداثة في الوقت ذاته؟ وهنا تكمن الحكمة، أي هنا تتجلى المشكلة التي تتطلب حلا يقوم في كيفية حسن تمثل هذين القطبين والإفادة منهما معا بحيث يصبحان جدلية التفكير الأصيل المتجدد..."[1]

إن الإجابة عن هذا التساؤل الذي يطرحه مرتاض يتطلب وعيا ورؤية ثاقبة، فلا يجوز التصرف فيهما اعتباطيا خصوصا التراث الذي:" أنشأته العقول الناتقة، والعبقريات المبدعة، وهذا الضرب من التراث هو الذي نعدّه ثابتا بل هو قابل كل القابلية للنقاش والإثراء والنقد وللأخذ والرد"[2]. يقصد الناقد من وراء هذا إلى أن المسموح بالتصرف فيه هو النص الوضعي لأنه قابل للنقاش وينزه ذلك النصوص المقدسة التي تتأبى أن تضاء بأدوات وضعية. ويخلص "مرتاض" إلى التمييز بين النقد والتحليل الأدبي انطلاقا من مفهوم الحداثة. فالنقد الأدبي ضمنيا مرتبط بالدراسات التقليدية، أما التحليل النقدي ضمنيا ينتمي إلى دائرة النقد الحداثي: "النقد يستند في ممارسته ووظيفته إلى جملة من المعارف الإنسانية الكبرى مثل التاريخ ...والفلسفة والمنطق واللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس... على حين أن التحليل الأدبي، وعلى الرغم من أنه يستند في نشاطه إلى إحدى هذه الثقافات المعرفية، فإنه يمكن أن ينفلت ويفلت من قبضة التاريخ.... مستخدما إجراءات فنية وتقنية، ومعرفية جديدة مثل التأويلية والسيمائية وعلم الدلالة وكل ما يبحث في نظام العلاقات ومستويات النسج الأسلوبي."[3].

1 - عبد الملك مرتاض: أ- ي، ص:9 -10.
2 - عبد الملك مرتاض: هل الحداثة فتنة؟ مجلة المنهل، ع516، مجلد 36، يونيو 1994، ص:131.
3 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ص:66

3-التأصيل للمناهج:

يعدّ "مرتاض" من أكثر النقاد تعاملا مع المناهج الغربية نظريا وتطبيقيا، ما شكّل لديه وعيا بفلسفتها وأدواتها وآلياتها الإجرائية، فتعامل مع المنهج الواحد فرأى أن النظرة الأحادية غير قادرة على صياغة نظرية تطبق على النصوص الأدبية بسبب جزئيتها وقصورها في التحليل، فقد استعمل "طه حسين "و"أحمد أمين "و"غنيمي هلال " المنهج التاريخي للإساءة للتراث وجعلوا من تلك الأشكال الأدبية الغربية حقائق مطلقة، منكرين قدرة العرب على محاكاتها ومجاراتها، فإن "مرتاض "استخدم المنهج نفسه للتأصيل مطبقا كل مقولاته ليثبت أن تلك الأشكال الأدبية الغربية موجودة في تراثنا، ويدحض بذلك افتراءاتهم وافتراءات من سار على دربهم من المستشرقين؛ كما وظّف هذا المنهج ليحقّق للجزائر أدبها، ويثبت أن هذا الأدب هو جزء من تراث الأمة العربية لا ينفصم عنه. كما استعان "مرتاض" بهذا المنهج لتأصيل كل الأشكال الأدبية المستحدثة.

وعن قصور المنهج الواحد نراه يوجّه قدحا شديدا المنهج الاجتماعي بقوله: "المنهج الاجتماعي بما فيه من فجاجة، في رأي الحداثيين على الأقل ...لا يجدي فتيلا في تحليل الظاهرة الأدبية الراقية، ولا في استنطاق نصوصها العالية" أو "ما ركسهم فأقام الحياة كله على صراع البنية السفلى ضد العليا ...فجعلهم كالحيوانات، لا يبحثون إلا عن طعام يملؤون به بطونهم". وبعد خوضه غمار تجربة نقدية جديدة مع المناهج النصية تأكّد بعد تجربته الثانية إلى ضرورة مراجعة المناهج المستعملة بقوله:" فإنه أنى لنا أن نراجع مناهجنا. كما نراجع أنفسنا من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، نعامله معاملة حديثة. ولكن دون أن نفصمه عن

الذوق العربي."[1]

تيقّن مرتاض بعد هذه التجارب أنّ هذه المناهج هي الأخرى قاصرة عن فك شيفرات النص، فدعا إلى التحرر من المنهج والتمرد عليه، فراح ينظّر للقراءة الاحترافية المستوياتية فكان التركيب المنهجي عقيدة "مرتاض" في قراءة النصوص الأدبية. وكانت القراءة الاحترافية هي:"القراءة المركّبة المعقّدة التي تنهض على جملة الإجراءات التّجريبية ولاستطلاعية والاستنتاجية جميعا"[2]، هذه القراءة المركبّة يعرّفها بقوله: "وقد دأينا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولتها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة وربما المخامسة... باصطناع القراءة المركبة"[3]

هذا التركيب اهتدى إليه قبله الناقد "سيد قطب" ما اصطلح عليه" المنهج التكاملي" وإن كان هذا المنهج يختلف عن التركيب الذي دعا إليه "مرتاض". إلى جانب "سيد قطب" هناك من النقاد الذين دعوا إلى التركيب المنهجي لاستخراج مزيج منهجي موحد قادر على الإحاطة بالنص من كافة جوانبه، ومن بين هؤلاء " محمد مفتاح" في كتابه "دينامية النص"، فطغى هذا التركيب على مشروعه النقدي، وطبع ممارسته التحليلية كعمله في كتابه "سيمياء الشعر القديم"، حيث قدم قراءة قصيدة" أبي البقاء الرندي" "النونية "ونهج نفس الطريق في كتابه تحليل الخطاب الشعري التي حلل فيها "زائية ابن عبدون" من خلال التوفيق بين السيمائيات والتداولية الشعرية.

كما نجد الناقد "عبد الله الغذامي "في كتابه "تشريح النص الذي جمع فيه بين البنيوية

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ص:66
2 - م، ن، ص :13
3 -عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر،2001، ص:6

والسيميائيات والأسلوبية والتفكيكية".[1]فإن استحسن البعض هذا التركيب، فقد اعتبر "محمد عزام" ذلك دليلا على عسر تمثلها عند "مرتاض" بقوله: "إن معظم كتبه تحمل عناوين فرعية تجمع بين منهجين نقديين هما على الأغلب السيميائي والتشريحي"التفكيكي"لكن مضمونه يخالف عنوانه تماما، فهو بعيد عن التوفيق (أو التلفيق بين منهجين أو أكثر)"[2]

إن هذا الجمع بين أكثر من منهج واحد كالسيمائيات بتياراتها العديدة، والسيمياء واتجاهاتها ومن البلاغة والتراث اللغوي العربي هو ما ميز كتابات عبد المالك مرتاض، وفي كثير من الأحيان، ولكي يضفي "مرتاض" الشرعية على هذا التصور المنهجي المركب ويمنحه مصداقيته المعرفية، يعوّل على بعض المصادر التراثية للتأصيل لهذه المناهج الحداثية حيث يقول: "إن من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم وحدهم هم الذين اهتدوا الى إشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانية وعلى تعدد حقول تأويلاتها المستكشفة...بأننا نصادف قراءات أدبية تكاد تندرج اندراجا تاما في حقل السيميائية ولنضرب لذلك مثلا، لمن كان مفتقرا إلى أمثال تضرب له، بأعمال تراثية كشرح المرزوقي لنصوص حماسة أبي تمام, وكشرح أبيات المتنبي لابن سيده وبدرجة أدنى مقامات الحريري"[3] ويذهب "مرتاض" إلى أن تحاليل القدامى هي أسمى وأرقى وأكثر تعمقا وتحليلا من هذه القراءات الحداثية :"إذا كانت محاولات هؤلاء تقوم خصوصا على التشاكل النحوي وهو أحد فروع التشاكل السيميائي, كما ورد في تنظيرات قريماس فإن هناك ملامح ترقى الى ما فوق ذلك هنا وهنا "[4]

إن مشروع مرتاض النقدي يقوم على هذه المزاوجة: "بين التأصيل المعرفي المنغرس بعمق

1 -ينظر: التركيب المنهجي عند عبد الملك مرتاض: علي حمودين/ عبد القادر دحدي، مجلة علامة، ص:195
2 أحمد عزام -تحليل الخطاب النقدي على الضوء المناهج النقدية الحداثية اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003 ص: 75
3 -عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب الشعري، ص:147،146
4 -م ن ص ن

في تربة التراث والتحديث المنهجي السابح بحرية في فضاءات الحداثة الغربية، والذي يتبدى بوضوح في تلك المقابلات العديدة التي يقيمها بين بعض منجزات التراث اللغوية والبلاغية والنقدية وبعض الطروحات الغربية (الأسلوبية والسيميائية خصوصا) هي التي جعلته يمتح من معين التراث فيما هو لا يفتتن بصراعات الحداثة الغربية على اعتبار أنها الخلاص والمنتهى" [1]

إن إصرار "مرتاض" على التأصيل ينبع من تلك المصادر القديمة التي رجع إليها في محطات نقدية كثيرة أثبتت له بأن التراث العربي القديم له من المواصفات ما يغنيه عن تلك التيارات الفكرية الحديثة وهو ما يشير إليه بقوله: "التراث العربي من حيث هو نتاج حضاري، هو بحر لجي زاخر بكنوز المعرفة، وخزان للثقافة الإنسانية الرفيعة فقد عرف الجدل والمنطق، وقد عرف الفلسفات والتيارات المذهبية الفكرية كما عرف الاتفاق في الرأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه برقي فكري مدهش، كما عرف إجراءات التنظير في أسمى معارفها"[2].

إن هذا الغنى والتنوع الذي زخر به التراث العربي جعل منه مادة علمية ومرجعا يعود إليه الناقد لا كرقعة يسد بها الفجوة التي أحدثها الفكر الغربي في الفكر العربي، ولكن الأوبة إليه باعتباره صمام أمان يحفظ لهذه الأمة هويتها من الزوال، فالأوبة للدفاع عن الأصول الجمالية المتوارثة في ظل التحديات المعاصرة والتأكيد على الهوية من خلال عملية التأصيل ": "إن الفكر النقدي العربي القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون فيه من الأصول لنظريات نقدية غربية؛ تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة؛ فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا القديم نفسه، مع

1 -ينظر: قادة عقاق: هاجس التأصيل النّقدي لدى "عبد الملك مرتاض" بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة نزوى، عمان، ع38، أبريل 2004.
2 - عبد الملك مرتاض: مائة قضية ...وقضية، ص:99

اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء بطبيعة الحال."[1]

ولا يتوقف الانبهار بالتراث على مستوى الإبداع والنقد والتراث؛ بل يمتد إلى أولئك الذين صنعوا لأمتهم هذا التراث الذي يعدّ مصدر فخر واعتزاز وإلهام لكل عربي: "حقل الأدب ...ذلك بأنه مارس.. الأجناس الأدبية التي مارسها الأدب العربي القديم القصيدة الشعرية على تنوع أغراضها و.... وقد واكب تلك النهضة الإبداعية السخية نهضة نقدية استطاعت أن تنهض بالنظرية النقدية إلى مستوى رفيع، وذلك بما قيض لها من رجالات جهابذة كابن سلام الجمحي وابن قتيبة، وقدامة وابن رشيق، وعبد القاهر الجرجاني، وابن الأثير وحازم القرطاجني" [2].

إن التراث العربي حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون فيه من الأصول لنظريات نقدية غربية. وأن نستقصي الإشكاليات التي حالت دون صياغة نظرية نقدية عربية من هذا التراث، وهذا مسعانا في الفصل الأول من هذا البحث.

1 - م، ن، ص، ن
2 - م ،س، ص :100

الفصل الأول

- تعريف النظرية:
- مفهوم النظرية عند مرتاض:
- تعريف المنهج:
- دور مدرسة فرانكفورت في صياغة النظرية النقدية وعلاقتها بالأدب
- نظرية الأدب ونظرية النقد:
- نظرية الأدب والنقد عند مرتاض:
- إشكالية وجود نظرية نقدية عربية:
- صراع الحداثة والتراث:
- إشكالية المنهج في النقد العربي:
- إشكالية المصطلح:
- موقف مرتاض من مرجعية المصطلح:
- تأصيل المصطلح:
- توحيد المصطلح:
- جهود المجامع العربية:
- صرف النقد عن المرجعيات الفلسفية (أصالة النقد):

استخدم مفهوم النظريّة للمرة الأولى في الفلسفة اليونانيّة للإشارة إلى المصطلحات، والمفاهيم التي تخالف التطبيقات العمليّة الواقعيّة، ويعدّ أرسطو أول من اعتمد على تطبيق فكرة النظريّة للتفريق بين الحقائق المطبقة فعليّا والنظريات الفكريّة، ثمّ أصبح مصطلح النظريّة من المصطلحات المعرفيّة التي تستخدم في العديد من المجالات سواء الفلسفيّة، أم العلميّة أم الأدبية أم غيرها .و في القرن السادس عشر للميلاد أصبح مفهوم النظريّة أكثر استخداما للدلالة على العديد من أنواع الدراسات التي اعتمدت على مصادر ومراجع موثوقة، وقابلة للتحليل والتفسير، والتي من الممكن تطبيقها ضمن المجال الخاص بها، وساهمت في تحقيق إضافة متطورة إلى مجموعة من المجالات الدراسيّة، فماهي الدلالة اللغوية والاصطلاحية للنظرية؟

1- تعريف النّظرية:

النظرية من المفاهيم المتداولة بين جميع العلوم وتختلف مفاتيح المفاهيم التي تروج فيها باعتبار المجالات المستعملة فيها، وهي أداة صارمة لجماع قواعد هذه المفاتيح وأصولها، ولهذا المفهوم تعريفات متعددة نجملها في:

1النّظرية لغة:

لم يرد مصطلح نظرية في المعاجم العربية القديمة، وإن كانت معاني(النظر) المذكورة في هذه المعاجم تشي في مجملها إلى مفهوم النظرية دلاليا، و"نظر" أصل صحيح اشتقت منه وترجع فروعه إلى معنى واحد، وهو تأمل الشيء ومعاينته.

ورد في لسان العرب لابن منظور:" نظرت إلى كذا وكذا من نظر العين ونظر القلب، ويقول القائل للمؤمل يرجوه: إنما ننظر إلى الله ثم إليك أي إنما أتوقع فضل الله ثم فضلك "ويكون هذا

التعريف الأقرب إلى مفهوم النظرية من الناحية اللغوية حيث يشمل معنى التأمل والتدبر والرجاء، كما يشير ابن منظور في موضع آخر إلى معنى جديد للنظر حيث يقول: "وبنو نظري ونظرّي أهل النظر والتغزل بهن، ومنه قول الأعرابية لبعلها مرّ بي على بني نظري، ولا تمر بي على بنات نقري؛ أي مرّ بي على رجال ينظرون إلي فأعجبهم وأروقهم ولا يعيبونني من ورائي، لا على نساء ينقرنني أي يعبنني حسدا وينقرن على عيوب من مرّ بهن."[1]فيستعمل النظر كمعيار نقدي حيث يميز النظارة بين الحسن والقبيح بعد تأمل العين والقلب.

ويذهب (الزمخشري) إلى ما ذ هب إليه (ابن منظور) في كتابه " أساس البلاغة" على أن مادة (نظر) تحيل إلى التأمل بالعين والقلب حيث ورد في كتابه: "ونظرت في الكتاب. ويقال: مرْ بي على بني نظري، ولا تمر بي على بنات نقري؛ أي على رجال ينظرون إلي لا على نساء ينقرنني أي يعبنني. وله منظر حسن. وإنه لذو منظره، بلا مخبره. ورجل منظراني ومخبراني. وهو ينظر حوله: يكثر النظر. قال زهير:

فأصبح محبورا ينظر حوله ... بمغبطة لو أن ذلك دائم"[2]

كما ورد في المعاجم العربية الحديثة مادة (نظر):

النظر: "تأمل الشيء أو معاينته"[3] والنّظر محركة: الفكر في الشيء تقدره

1- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1 ،1994، ص:1034

2 – الإمام جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة: تحقيق مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1995، ص838

3 -ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، م س، ص:1034

النظر: "نظرت إذا رأيته وتدبّرته، ونظرت في كذا تأمّلته، وتقيسه، ونظرت في الأمر، احتمل أن يكون تفكرا وتدبرا. النظر: البحث وهو أعمّ من القياس، لأنّ كل قياس نظر وليس كل نظر قياس"[1].

إن المفاهيم اللغوية لمصطلح "النّظر" لم تخرج عن إطار دلالة التأمل والتدبر والتفكر والتبصر في الشيء، إضافة إلى تقدير الشيء وقياسه، وذلك طلبا لفهمه، وإبعاد الغموض عنه. وإذا ما عقدنا مقارنة بين النظرية والمنهج من حيث اللغة فإن المنهج الطريق الذي يسلكه الباحث وأما النظرية فهي تلك الاستنتاجات التي يتوصل إليها من خلال هذا الطريق.

2-1—النّظرية اصطلاحا

النظرية عبارة عن مجموعة من المفاهيم والتعريفات والاقتراحات التي تعطينا نظرة منظمة لظاهرة ما عن طريق تحديدها للعلاقات المختلفة بين المتغيرات الخاصة بالظاهرة، وذلك بهدف تفسير تلك الظاهرة أو التنبؤ بها مستقبلا، فحسب موريس أنجرس فإنه إذا كانت:" الفرضية هي إقرار غير حقيقي بوجود علاقة بين متغيرين أو أكثر فإن النظرية هي إقرار حقيقي لوجود علاقة ما بين متغيرات محققة إمبريقيا"[2]. إذن تكمن طبيعة النظرية في إعداد التفسير الحقيقي فيما يخص الأحداث الظواهر؛ أما وظيفتها فهي تعميم التفسيرات المعطاة. لأنه من دون النظرية تظل العلاقات بين الظواهر مبهمة وهذا ما حصل في تراثنا القديم حيث بقيت جهود العلماء مجرد

1 -تاج العروس الزبيدي، عن حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة بنيس النقدية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف،2012، ص 28

2- موريس أنجرس: منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006، ص:54

تفسيرات لظواهر لغوية أونقدية حيث غابت عن مخيلتهم فكرة بلورتها وإخراجها على شكل نظرية كما يحدث في الفكر الغربي الحديث، وعليه يجد نقادنا المحدثين في هذا التراث كل المقولات الغربية موزعة ومبتورة في تلك المصادر؛ كما تعمل النظرية على جعل الحقيقة منطقية ومصاغة في سياق مرتب ومنظم، يعرفها مجدي وهبة النظرية على أنها: "فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معينة من الزمن"[1]

ومما سبق يمكننا القول بأن "النظرية هي ممارسة عملية دقيقة بعيدة عن العشوائية مادام البحث العلمي في غياب النظرية هو بحث أعمى.[2]ويحدّد "صلاح فضل" مجموعة من الخصائص تميّز النظرية:

1 : أنها إنسانية عامة : كانت في مرحلة من المراحل مرتبطة بالعقل البشري أو المنطق خاصة في الفلسفة القديمة، ثم أصبحت حديثا مرتبطة بالعلم.

2 : أن تكون علمية لا أيديولوجية، قد يشوبها قدر كبير من التكييف الأيديولوجي في نشأتها.

3 : أن تكون شارحة للظواهر التي تتناولها, وفي حالتنا هذه للظواهر الأدبية بصفة خاصة. أو تطورها أو في تلقيها، ولكن تصبح نظرية بقدر ما تحققه من درجة علميتها.

4: أن تكون قابلة للتجاوز والتحول والتغير من عصر إلى آخر.

1 - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان،1994، ص:569

2- لا رامي وفالي: البحث العلمي في الاتصال، ترجمة ميلود سفاري وآخرون، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، ط 3، الجزائر،2009، ص:160

إن التعريف المصطلحي للنظرية يشير في مجمله إلى مجموعة الآراء والأفكار والمبادئ والتصورات التي تهدف إلى تفسير الظواهر تفسيرا يستند إلى أدلة وبراهين قصد إثبات صحتها. وهي القواعد والمبادئ التي يتم استخدامها كي نقوم بوصف شيء معين، وهو مصطلح متداول في شتى الحقول المعرفية؛ سواء العلمية أو الفلسفية أو المعرفية أو الأدبية، ويتم استخدمها في إثبات الحقائق، أو الإسهام في بناء فكري جديد فهي:" عملية تصورات مؤلفة تأليفا عقليا يهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات وهي بمثابة فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم، ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معينة من الزمن، ويربط عدة قوانين بعضها ببعض، ويرد إلى مبدأ واحد يمكن أن يستنبط منه حتما أحكاما وقواعد".[1]

كما أن مصطلح النظرية بمفهومه الراهن لم يظهر إلا حديثا في المعاجم الغربية ويكاد يتفق من حيث الدلالة اللغوية مع ما ورد في المعاجم العربية.

1-3 النظرية في المعاجم الغربية:

ورد مصطلح 'النظرية' في المعاجم الغربية وبالتحديد الفرنسية تحت لفظ: "Théorie"ويقصد به "مجموعة من الآراء والأفكار حول موضوع معين"[2]،

وفي معجم "لاروس" النّظرية هي "مجموعة من المفاهيم المنهجية المنظّمة حول موضوع محدّد في العلوم التجريبية"، أو هي "مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة

1 - عبد الله محمد فتحي: معجم مصطلحات المنطق وفلسفة العلوم، دار الوفاء، مصر، ط1 ،2003، ص:327
2 - Dictionnaire de la langue française ; encyclopédie et noms propres. P : 126

التي تخضع للفحص التجريبي، وتكون غايتها وضع حقيقة النظام العلمي"[1].أمّا في معجم أكسفورد الإنجليزي فقد ورد مصطلح "نظرية "تحت اسم "Théory" يقصد به "مجموعة من الأفكار العقلية تهدف إلى توضيح وقائع وأحداث مثل (نظرية التطور عند داروين)".

يرى مرتاض أن مصطلح النظرية لم يدرج في المعاجم الفرنسية إلا سنة 1496تحديدا، وهو جذر مشتق من اللاتينية " theoria"المنقول من الإغريقية" theôrein"وكان يحمل نفس الدلالة في العربية، دلالة التأمل والملاحظة. يكاد المعجم الفرنسي والإنجليزي يتفقان في تحديد المفهوم اللغوي لمصطلح "النظرية"، إذ كلّ واحد من هؤلاء أعطى دلالة تكاد تكون مشتركة، وهي اعتبار النظرية جملة من الآراء والأفكار التي تتناول دراسة موضوع أو ظاهرة ما، معتمدة في ذلك على البرهان.[2]وقد عقد مرتاض في كتابه «نظرية النص الأدبي» مبحثا حول مفهوم النظرية نسعى إلى بسطه.

1-4 مفهوم النظرية عند مرتاض:

ينطلق "مرتاض" في تعريفه للنظرية من معطى تراثي، حيث وقف عند الأسلاف على هذا المفهوم الذي جاء في مؤلفاتهم تحت مسمى "النظر" وهو "الفكر الذي يطلب به علم أو غلبةالظن"[3] ،كما استند إلى نصوص قرآنية ورد فيها لفظ "النظر"، وعبر متابعته جملة من الكتب والآثار وجدناه يتخذ له معاني مختلفة، ولكنها على ذلك متقاربة. ونستعرض لجملة من هذه الاستعمالات:

1 - Dictionnaire encyclopédique Larousse, librairie Larousse, paris, édition 1981, p= 6873.حليمة خلفي: إشكالية المنهج في تجربة بنيس النقدية،

2 - حليمة خلفي: إشكالية المنهج في تجربة بنيس النقدية س، ص:33

3-جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان ج2،1982، ص:473

أولا: نص قرآني وهو قوله تعالى: «ثم نظر ثم عبس وبصر»[1]

ذهب بعض المفسرين إلى عقلية المعنى للنظر في هذه الآية، لا إلى بصريته. ومن أولئك "ابن كثير" الذي ذهب إلى أن معنى «نظر»، في الآية، يعني إعادة النظر والتروي.[2] وإلى بعض ذلك ذهب "الزمخشري" أيضا في تأويل «نظر» في الآية، إذ قرّر بعد أن كان فسّره بالمعنى البصري الظاهر، على حمله على ما قبله وهو التقدير، والتقدير هنا معنوي، فيكون النظر، هو أيضا، بمعنى التأمل والتفكير.

ثانيا: ومن معاني النظر التي جاءت عند الجاحظ أيضا التدبّر والتأمّل والتفكّر ومعاينة الشيءقوله: " ومن أهمل النظر؛ لم تسرع إليه المعاني."[3] معنى النظر هنا وارد بمعنى التفكير والتأمل، لا بمعنى الرؤية البصرية الذاتية

ثالثا: اصطنع العرب مصطلح "النظّارة " بدلا عن النظرية كما أشار إلى ذلك "مرتاض"، حجته في ذلك ما وجده في نص للجاحظ قوله: "فيا أيها المتكلم الجماعي، والمتفقّه السني والنظار المعتزلي: "فالمعنى هنا يقترب من المنظّر في اللغة المعاصرة"[4]وقد استعمل العرب "النظّار" على القوم الذين ينظرون إلى الشيء أي يشاهدونه مجتمعين، وقد ارتفع هذا المصطلح مكانة مع علماء الكلام ليُلحق به الجاحظ حرف التاء فيصير "نظارة".

رابعا: قد استعمل "الجاحظ" "نظر" في نصوص كثيرة أخرى بمعنى التفكير والتأمل والتدبّر

1 -سورة المدثر: الآية:20
2 -ابن كثير: تفسير القرآن
3- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، م س، ص :54
4-ينظر: م، ن، ص:32

والتثّبت خصوصا في دراسته: "رسالة المسائل والجوابات في المعرفة" التي كان يبحث فيها عن نظرية المعرفة، فاضطر كما يقول "مرتاض" إلى تكرار اللفظ النظر بمعنى التفكير وما يقاربه حتّى تكون الأحكام صحيحة لا تنافي ما جاء في الكتاب والسنّة، يقول الجاحظ " وهل رأيتم أحدا اكتسب علما قطّ أو نظر في شيء إلا وأوّل نظره إنّما هو على أصل الاضطرار ،لأنّ المفكر لا يبلغ من جهله أن يستشهد الخفي، بل من شأن الناس أن يستدلوا بالظاهر على الباطن إذا أرادوا النظر والقياس، ثمّ هم بعد ذلك يخطئون ويصيبون".[1]

ولعل" التعريف الذي صاغه "الجرجاني" في "تعريفه" لمصطلح: نظري، بقوله: "النظري هو الذي يتوقف حصوله على نظر وكسب كتصور النفس والعقل كالتصديق بأن العالم حادث"[2]هو الأقرب إلى مفهوم النظرية بصياغتها الحديثة، حيث كان الفقهاء قديما يقسمون العلوم إلى ضرورية ونظرية؛ فالنّظرية هي ما تعلّق بالنّظر أي بالتدبّر والتأمّل في الأشياء لفهمها، والكشف عن طبيعتها فالبحث في قضايا النفس، والعقل والتصديق بوجودها لا يتوقف على إدراكها بالحواس، وإنّما تحتاج إلى إعادة النّظر والتدبر والتأمل نظرا للتعقيد الموجود في مثل هذه القضايا. والعلوم الضرورية ما لا يسع الإنسان جهله ويتعلق بالفرائض والواجبات، والنظري ما يختص به طائفة من النظار والعلماء كل في مجاله العلمي.

وفي سياق آخر صرّح صاحب "التعريفات" بمصطلح "نظرية "في حديثه عن آداب البحث حيث يقول: "آداب البحث: صناعة نظرية يستفيد منها الإنسان كيفية المناظرة وشرائطها صيانة

1-الجاحظ: رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج4، 1979 ص:54-55
2 -الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت ،1985، ص:361

له عن الخبط في البحث وإلزاما للخصم وإفحامه كذا في قطب الكيلاني."[1] ويقصد "الجرجاني" بقوله "صناعة نظرية" الشق النظري أي أنه يتعلق بقواعد ومبادئ نظرية عامة تكون مقدمات عقلية ينطلق منها الفكر في معالجة مسائل المعرفة حيث يستفاد منها لكيفية المناظرة. و "صيانة له عن الخبط في البحث وإلزاما للخصم وإفحامه " فهو الشق العملي، فهو يفرق بين القواعد النظرية والمقدمات العلمية التي ينبغي أن يقف عليها الطرفان عند المناظرة.

ومن التعريف الذي صاغه نستنتج أن موضوع البحث له موضوعه وفائدته، فالموضوع هو الأبحاث الكلية التي تندرج تحتها أبحاث جزئية، من حيث هي موجهة مقبولة أو غير مقبولة، فالأبحاث الكلية كالمناقضة والنقض والأبحاث الجزئية...كمناقضة دليل بعينه."[2]وفائدته: معرفة صحيح البحث من سقيمه، والاستعانة على فهم أبحاث العلوم، ومعرفة حال المستدل وحال المجيب، ومحل وجوب السكوت ومحل وجوب الكلام. وعلى الرغم من تواتر استعمال هذا اللفظ في الكتابات الفكرية والعلمية في التراث العري الإسلامي، إلا أننا لم نصادف واحد من المفكرين العرب القدامى:" اهتدى إلى ابتكار مصطلح "نظرية "بإضافة ياء النزعة أو (الياء الصناعية فيما يزعم النحاة العرب)، ليصبح لفظا دالا دلالة اصطلاحية، وإنما كانوا، كما رأينا، يجتزئون باصطناع لفظ "النظر"، دلالة على هذا المعنى. وكثيرا ما كانوا يقرنونه بالعلم والفكر كمظاهرته على أداء المعنى المعرفي لما كانوا يبغون تحميله إياه من معنى التنظير. ولذا لاحظنا أنهم كثيرا ما كانوا

1 - الجرجاني: التعريفات، م س، ص:14

2 -محمد الأمين بن محمد المختار الجكني الشنقيطي: آداب البحث والمناظرة، تح: سعود بن عبد العزيز العريفي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، ط1، 1996، مكة المكرمة، ص:140

يصطنعون مصطلح(النظارة) "[1]

يخلص "مرتاض" من خلال البحث عن مصطلح نظرية في الدراسات العربية القديمة إلى أن العرب استعملوا: "نظر ونظّار في مقابل الاستعمال الحديث نظرية ومنظّر."[2]

أما إذا تناولنا المفهوم في الدراسات الغربية فلا يختلف عن ذلك الذي –كما أشرنا إليه– في الدراسات العربية فهو مشتق من الجذر "theôrein"والذي يطلقونه على الملاحظات والتأملات." التي كانت تشغلهم في التطلع إلى معرفة طبيعة بعض الظواهر الكونية مثل ملاحظة حركة الكواكب، ولكن بعد أن كان علم الفلك مجرد وصف وتأمل وملاحظة، أي قبل أن يصبح بناء وحسابا دقيقا للعلاقات الرياضياتية "[3]والنظرية حديثا انطلاقا من المفاهيم الفلسفية الغربية هي"مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي، وتكون غايتها وضع حقيقة لنظام علمي"[4]، أي هي مجموعة منسقة من الافتراضات التي تكون قابلة للخضوع لنظام التحقيق والتدقيق. وهي أسس التي تقوم عليها النظرية عند "غريماس "والذي يعرفها بأنها:"مجموعة متناسقة من الافتراضات الجديرة لأن تخضع للتدقيق: افتراض، وتناسق، وتدقيق: هي الحدود المفاتيح لتعريف مفهوم النظرية "[5]

ومما سبق من تعاريف يقترح "مرتاض" تعريفا جامعا لمفهوم النظرية: "على أنها مصطلح

1 -عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، م س، ص:34
2- م ن ص، ن
3 - م ن ص:35
4 - م،ن،ص،ن
5 - م، ن، ص: 31

مشترك بين العلوم جميعا فهو من المصطلحات التي تشيع في كل العلوم وهو مفتاح المفاهيم التي تروّج فيها وأداة صارمة لجماع قواعدها وأصولها"[1] أوهي: "جهاز صارم جامعا لمفاهيم معرفية، أو أداة معرفية، لتحديد المفاهيم وتناولها ابتغاء منطقة التفكير، وعلمنة الاستنتاج. فكأن النظرية علم تكثير الأشياء بالقياس والتوليد على نحو واحد... إنّها مجموعة من الآراء والأفكار تثبت أمام العقل ببرهان وتكون قابلة لأن تُغربل بها القضايا فيقع الاستنتاج بواسطة هذه الغربلة إمّا أنّها علمية فيتحكم فيها العقل والمنطق وإمّا أنّها مجرد آراء لا ترمي إلى مستوى التنظير"[2] ومن الشائع في الدراسات الحديثة هو الخلط بين مفهوم النظرية والمنهج، هذا الأخير لذلك سجّل حضورا متميزا في أعمال ناقدنا "عبد الملك مرتاض"، ولتحديد الفروق بينهما نستعرض مفهوم المنهج.

2- **تعريف المنهج :**

ليست إشكالية المنهج بالمسألة الجديدة في الدرس النقدي العربي، بل تمتد إلى فترة الركود الحضاري التي شهدها التاريخ العربي لحقبة طويلة، والتي ولّدت حالة من الركود ومعطياته الفكرية. من حيث الدلالة اللغوية أو الاصطلاحية:" أقول إنه المنهج الذي ننقله صورة طبق الأصل عن أميركا ومن فرنسا بالذات، وإنما أن أقرأ من هذه المناهج وعن هذه المناهج ثم أحاول أن أرسم طريقا شخصيا لنفسي بحيث لا يصبح ما أكتب غريبا عن القارئ العربي"[3]

1 - م، ن، ص:36
2 - م، ن، ص:38
3 -جهاد فاضل: أسئلة النقد (حوارات مع النقاد العرب)، الدار العربية للكتاب، ص:215

2-1 تعريف المنهج لغة:

جاء في **لسان العرب** في مادة "نهج" طريق نهْج: بيّن واضح، وهو النهج؛ قال أبو كبير:

فأجزْته بأفَلَّ تحسب أثره نهْجا أبان بذي فريغ مُخْرَف

والجمع نَهَجات، ونهُج، ونهوج. والمِنهاج. كالمنْهَج. وفي التنزيل قال الله تعالى" لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا"[1]والمنهاج: الطريق الواضح، وفي **حديث العباس: لم** يمت رسول الله صلى الله عليه وسلم، حتى تركّكم على طريقة ناهجة، أي واضحة بينة؛ والنهْج: الطريق المستقيم؛ وقد نهج الثوب والجسم إذا بلى[2]

وفي الصحاح: وهو مصدر كل المعاجم [3]بحسب تعبير (مرتاض) (النهْج) بوزن الفلْس و(المنهَج) بوزن المذهب و(المِنهاج): الطريق الواضح. و(نهَج)الطريق أبانه وأوضحه. و(نهَجه) أيضا سلكه وبابهما قطَع، وفي الحديث "أنه رأى رجلا (ينْهَج)" أيبربو من السمن [4].

وأنهجت الدابة: صارت كذلك؛ قال يزيد بن الخذّاق العبدّي: ولقد أضاء لك الطريق وأنهجت سبل المسالك والهدى تُعْدي. كما يوظف "المنهج "أحيانا على أنه الأسلوب المتبع لبلوغ غاية معينة، وقد ورد ذلك في معجم النقد العربي القديم: "النهْج: هو الطريق والأسلوب، قال القاضي الجرجاني وهو يتحدّث عن أنواع الشعر وأغراضه: "فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به،

1 - سورة المائدة: الآية:48

2 -ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر طبعة محققة، ج50، ص:4554-4555.

3 - عبد المالك مرتاض: مائة قضية... وقضية، دار هومة الجزائر،2012، ص:09.

4أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، دار ومكتبة الهلال، بيروت،1988، ص:681.

وطريق لا يشاركه الآخر فيه"" [1]وفي معجم المصطلحات العلمية والفنية جاء تعريف كلمة "المنهج: "الطريق الواضح في التعبير عن شيء أو في تعليم شيىء طبقا لمبادئ معينة، وبنظام معين، بغية الوصول إلى غاية معينة"[2]

وفي **المعجم الوسيط:** "المنهج هو الخطة، ومنه منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما"[3]

إن التعاريف اللغوية السابقة لكلمة "منهج" تركز عل مجموعة من الدلالات نجملها في:

*الطريق البين الواضح الذي نسلكه لبلوغ المقاصد.

*أسلوب نتبعه في البحث والدراسة.

*يتضمن جملة من المبادئ والقوانين تنير هذا الطريق.

2-2 المنهج في المعاجم الغربية:

استعمل اليونان Met hodes قديما وتعني عند (أفلاطون)"البحث، النظرية، المعرفة"، وفي الفرنسية ". La méthode « وهي مشتقة من الجذر الإغريقي (methodos) واللاتيني(methodus). وتعنيان السبيل أو المسلك. ويعرف القاموس (روبير الصغير) (Petit Robert) بعد أن انتقل بالكلمة من معناها اللغوي إلى المعرفي في أن المنهج " مجموعة من المساعي التي يتبعها الذهن ابتغاء استكشاف الحقيقة والبرهنة عليها في العلوم "[4].لتتوسع بعد

1 -أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، لبنان ناشرون، لبنان، ط2001،2ص:434
2يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، (عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني)، دارسان العرب، بيروت
3 - المعجم الوسيط :مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج2، مادة "نهج"
4 - Le petit Robert Méthode p :5

ذلك في استعمالها على النحو التالي:

Méthodique– نسبة إلى المنهج : المنهجي :

Méthodiste – المولع بصرامة المنهج : المنهجاني.

Méthodologie – علم المنهج : المنهجية

دارس ليصل إلى حقيقة في موضوع من موضوعات(...) وقضاياه"[1].وفي الثقافة الإنجليزية يصطلح عليه (The Methods)

*من التعاريف السابقة تكاد تتفق جميع اللغات على أن المنهج هو المسلك أو الطريق وهو ما يعبر عنه ناقدنا بقوله" وهو من أعجب ما يتفق من التلاقي اللغوي وتداخله."[2] وتتحكم فيه مجموعة من المبادئ والقوانين، إلا أنهذه الدلالات اللغوية تبقى غير كافية، مالم ينضاف إليها الدلالة الاصطلاحية.

3-2 **المنهج اصطلاحا :**

تكاد تجمع كل التعاريف على أن المنهج هو" الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة"[3].إن التعريف الذي أوردناه يشير إلى أن المنهج يتضمن مجموعة من

1 -علي جواد الطاهر: منهج البحث الأدبي، مكتبة النهضة، العراق، ط2،1972، ص:24.
2 عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص:10.
3 - عبد الرحمن بدوي: مناهج البحث العلمي. القاهرة دار النهضة العربية ص:05.

القوانين والقواعد التي يستعان بها للوصول إلى الحقيقة، وهذه الحقيقة تتطلب حضور الجانب العقلي والجانب العلمي للكشف عنها.

أ-الجانب العقلي: يرتبط المنهج في هذا الشق بالمنطق الذي يتطلب إجراء عمليات فكرية وعقلية لأنه "يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها. وهو في ذلك حريص على عدم التناقض"[1]. ويرى بعض الباحثين منهم (العربي سليماني) أن أول من استعمل المنهج بهذا المفهوم الحديث هو (أرسطو) حيث كان يقوم عنده على ركيزتين، الأولى منطقية تبدأ بالمسلمات ثم تنتقل إلى طبقات الاستنتاج المنطقي الصارم لتنتهي بالنتائج؛ والثانية إجرائية تبدأ بالمشاهدة الدقيقة، ثم تنتقل إلى استنباط التعميمات في سلم تتصاعد على درجاته حتى تصل إلى المبادئ الأولية[2]. إلا أنه أصبغ عليه صبغة فلسفية تشمل عمليات فكرية وعقلية معقدة، وهو ما جعل مرتاض في تعريفه الاصطلاحي للمنهج يسمي هذا الجانب ب "المعنى الفلسفي"[3] هذه المعنى غايته سلوك طريق يفضي إلى الحقيقة.

ب-الجانب العلمي: في عصر النهضة بدأ الباحثون ينحون منحنى علميا مرتبطا بالواقع ومعطياته وقوانينه وقد عرف المنهج هذا التوجه مع ديكارت" Descarts " في كتابه " مقال عن المنهج " حين يعرفه بقوله: "المنهج مسار عقلاني ينهض به الذهن من أجل بلوغ إلى المعرفة أو إلى البرهنة على الحقيقة"[4].وهذا الجانب من المنهج يعرفه مرتاض بالمعنى الثاني وهو " معنى

1 -صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر الهيئة المصرية للكتاب 1997ص:12.
2 - فخري ماجد: أرسطو المعلم الأول. الأهلية للنشر والتوزيع ،1977 ص:145 / 155.
3 عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية ص:11.
4 - Descartes Méthode op. cit. in Hachette, Dictionnaire

تنظيمي إجرائي وغايته مسار ينتهي بصاحبه إلى التوصل إلى نتيجة "[1].إلا أنه يرى أن الجانبين السابقين فيهما التباس فيتداخلان قليلا أو كثيرا، من حيث أن كلا منهما منبثق عن الفلسفة واصطناع العقل والمنطق، مستشهدا عن رأيه هذا يقول ديكارت: "يبدو لي أني كوّنت منهجا، من اعتبارات ومبادئ، امتلكت من خلال اتباعه ما سمح لي بإثراء معرفتي شيئا فشيئا، والبلوغ به إلى أعلى غاية ممكنة"[2].

إن هذا التطور الحاصل في تحديد المفهوم سببه النمو الفكري العلمي التجريبي من جهة، والتزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين، ومن هنا تنشأ أول إشكالية حول تحديد مفهوم المنهج، حيث تجاذبه الجانبين العقلي والعلمي. وفي محاولة من (صلاح فضل) لإحداث توأمة بين الجانبين يقول:" فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية وقد يطلق به المنهج ليراد به المنهج التجريبي"[3].

ويعترف لنا في موضع آخر الناقد (فاضل ثامر) وبعد انفتاحه على المناهج النصية على أننا في فترة الستينات لم نكن نعي شيئا عن المنهج رغم أننا كنا نزعم ذلك: "لم أكن أمتلك إلا فهما أوليا لمعنى المنهج في النقد على الرغم من أني كنت أزعم لنفسي وللآخرين بأني كنت أمتلك فهما واضحا وعريضا لمعنى المنهج، وكنت آخذ على النقاد أو بعضهم مسألة غياب المنهج النقدي الواضح، لكني أشعر الآن وأنا أضع نفسي على كرسي الاعتراف الذاتي، بأني شخصيا،

1 - عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية ص:12.
2 - Descartes, Discours de la Méthode.تر: عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص:12.
3 - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص:13

وهذا بالتأكيد ينطبق على زملائي الآخرين، لم أكن أدرك إلا فهما محدودا لمعنى المنهج".[1]

وقد وجدنا ناقدنا (مرتاض) في كتابه "مائة قضية وقضية" في قسمه المتعلق بمفهوم المنهج، لا يخالف مفهوم (صلاح فضل) و(سيد البحراوي) و(أحمد بدر) باستثناء حرصه الشديد –وهو الطريق الذي لزمه –في كل أعماله على التأصيل، حيث لم يشر الباحثون إلى "المنهج الشكي الديكارتي" في الدراسات العربية القديمة وهو ما سعى لتأكيد وجوده في الفكر العربي القديم مع أبي حامد الغزالي في كتابه " المنقذ من الضلال". وعن هذا الحضور يقول:" وإن كنا لا ندعي أن (أبا حامد الغزالي) كان منهجيا في منهجه الشكي، إلا أننا لا نجد في التاريخ من سبقه إلى عرض تجربته الشكية في المعرفة اليقينية، أي البحث عن الحقيقة الإلهية في خلوه بمسجد الصخرة بالقدس، وكل ما في الأمر أن شك الغزالي شك روحي وشك ديكارت شك " فلسفي" غايته البحث عن الحقيقة من حيث هي"[2].ومن التعاريف السابقة فإن المنهج "مجموع العمليات العقلية والخطوات العلمية التي يقوم بها الباحث بهدف الكشف عن الحقيقة أو البرهنة عليها بطريقة واضحة وبديهية تجعل المتلقي يستوعب الخطاب دون أن يضطر إلى تنبيه"[3].

مما سبق فإنه لا يمكن حصر المنهج في الطريق، أو المسلك الذي يسلكه الباحث فيصير بذلك قالبا جاهزا وأداة طيعة في يده يقلبها كيف يشاء، وإنما هو عبارة عن منظومة متكاملة تشمل

1- فاضل ثامر: شهادة شخصية مقدمة إلى الباحث مرشد الزبيدي بتاريخ 1993/12/25، وقد أذن بنشرها. مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999، ص:49.
2 -عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية ص:14.
3 -العربي سليماني: مجلة علامات ج59. مج 15 صفر 1427 مارس 2006 ص:37.

جملة من المفاهيم. تتطلب الوعي والرؤيا. فمجرد تبني مفهوما منها يستوجب مقدرة شخصية وجهدا هاما لا يكون بإعادة إنتاجها بل في بلورتها باعتبار حقلها الذي وجدت فيه، وهو جوهر أزمة المنهج في النقد العربي عموما والجزائري خصوصا. ولتحقيق كل هذه الغايات استوجب أن يكون للباحث أدواته التي بها يكشف ويفحص ويحلل ويبرهن للوصول إلى النتيجة. وقد تداخل المنهج مع مفاهيم أخرى كالنظرية والمذهب والمدرسة وهو ما زاد في حدة هذه الإشكالية، فقد أشار الدكتور (علي جواد الطاهر) إلى هذا التداخل بين مصطلح المنهج والمفاهيم المقاربة له "المذهب– التيار– النظم– المدارس"[1].حيث ولّد هذا التداخل إشكالية في تصنيف المناهج يضرب مثالا عن ذلك كتاب (ولبر سكوت) الموسوم ب Five Approaches of Literary Criticism الذي ترجم إلى العربية "خمس مقاربات إلى النقد الأدبي". كما ترجم مرة أخرى إلى "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي". في حين كتابه كان يعالج قضية المنهج[2].إن هذه الإشكالية حول تحديد المفهوم لا تقتصر على نقادنا بل نجد له صدى عند كبار النقاد الغربيين من أمثال "رينيه ويليك" و "أوستين وأرين" حيث لا يستعملان مصطلح المنهج في كتابهما (نظرية الأدب) صرفا خالصا. إذ في الكثير من فصول الكتاب يعبران عنه بمصطلح المقاربة أو الدراسة.

الخلاصة: من الدلالة اللغوية والاصطلاحية لكلمة (منهج) يمكننا القول بأن المنهج هو الطريق المتبع للوصول إلى الهدف المنشود رغم الموانع والصعاب. وفي الثقافة العربية، لا يختلف

1 -علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمكتبة العالمية، بغداد ط2- 1983- ص:395.

2 -سيد البحراوي: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1993،1ص:220.

الأمر كثيرا فهو خطة واضحة مضبوطة بمقاييس وقواعد تؤطرها خلفية فكرية وفلسفية وتنطلق من مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات ويمر عبر سيرورة من الخطوات العلمية والإجرائية. قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة بدقة"[1].كما يعاني المنهج في نقدنا العربي جملة من الإشكاليات نحاول الوقوف عليها ثنايا هذا البحث.

إذن فالنظرية مجموعة الأفكار المتسقة والمترابطة المستندة إلى فلسفة معينة وبعد تحديد تعريف النظرية يحق لنا نتساءل عن الأسباب التي منعت من صياغة نظرية في النقد العربي؟ وللإجابة على هذا التساؤل نسلّط الضياء على الحركية الفكرية في أوروبا مع مدرسة فرانكفورت التي أثرت التجربة الغربية بإتاحتها للنقد، ومنحه موضعا في بنائها الثقافي والحضاري، واغتذت المدرسة الألمانية سمة فارقة في نقد الحداثة الغربية، وتفكيك أبنيته الفلسفية والفكرية. والتي انبثقت عنها مختلف النظريات النقدية والأدبية.

3–دورمدرسة فرانكفورت في صياغة النظرية النقدية وعلاقتها بالأدب:

عرفت الساحة الألمانية أواخر القرن الثامن عشر فلسفة اصطلح عليها «المثالية الألمانية» انبثقت كردة فعل لعمل «كانط» في كتابه "نقد العقل الخالص"، وربطت بكل من الرومانتيكية والسياسة الثورية لعصر التنوير الأوروبي. تعتمد الحركة على مفهوم "المثالية" والذي يجزم بأن خواص الأشياء تعتمد على مظهرها للعقل وليست ملكات من أصل الشيء موجودة خارج إدراكنا لها. وتختلف مثالية "كانط" عن المثالية التقليدية بأنها لا تنفي المادّية تماما ولا تشترط الإدراك

1- ينظر: العيد جلولي: إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث والمعاصر، المكتبة الأدبية (موقع أنترنيت).

للوجود، وإنما تربط ماهية الشيء بإدراكه. ومن أكبر مفكّريها «يوهان جوتليب فيشته» «جورج فيلهلم فريدريش هيغل».

سعت المثالية إلى إعادة التفكير في العلاقة بين الذاتي والموضوعي في ضوء أفكار كانط. الذي يفسّر الذات الحديثة على أنها —تمنح التشريع لكلّ من الطبيعة (ممثلة في العلوم) والذات نفسها (ممثلة في حرية الإرادة الأخلاقية)، وقد سعى كانط إلى إثبات فكرة حرية الإرادة عن طريق وضع الحرية في مجال لم يكن خاضعا لقوانين الطبيعة. وعليه، فإن الفكرة التي تراها المثالية الألمانية ضمنية لدى "كانط"، هي أن المعرفة التي تعتمد على تلقائية الحكم والفعل الإرادي التلقائي يمكن النظر إليهما على أنهما يشتركان في المصدر نفسه، وتقوم هذه المقاربة على فاعلية العقل في تفسير الأشياء، دون فاعلية العقل لا شيء محدّدا يمكن أن يظهر من الأساس. وهكذا يصبح جوهر الفلسفة هو فاعلية الذات، وليس تفسير العالم الطبيعي الموضوعي.[1]

يمكننا القول إن المثالية هي النظرية أن الحقيقة تنبع من الأفكار وأنه لا شيء قابل للمعرفة إلا انطلاقا من الفكر، وأنه لا يمكن التيقّن من وجود أي شيء مادّي خارج عالم الفكر وفي ثمانينات القرن الثامن عشر سعى لتكوين نظريته الخاصّة والتي تسدّ الفجوة بين المدرستين الفلسفيتين الأساسيتين:

3-1 الفلسفة العقلانية:

1 - الفلسفة الألمانية: مقدمة قصيرة جدّا: أندرو بووي، ترجمة محمد عبد الرحمن سلامة، مراجعة هبة عبد المولى أحمد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014، ص:35، بتصرف

التي تنصّ بأن المعرفة تُبلّغ فقط عبر العقل "بديهيا"؛ فالفكرة الأساسية المشتركة بين العقلانيين في نظرية المعرفة هي إنكار أن القوانين الموضوعية تستمد من الطبيعة، وأن استنباط شروط المعرفة اليقينية والمبادئ والبديهيات يكون من العقل وليس من الطبيعة، كما ترتبط مشكلة السببية بالعقل ارتباطا جوهريّا؛ لأن العقل في نهاية التحليل يرتدّ بنيويا إلى السببية. وقد انعكس هذا التّصور للعقل على اللغات الأوربية؛ حيث نجد أن كلمة Ratio اللاتينية أو ما اشتق منها، مثل كلمة Raison الفرنسية وReason الإنجليزية، تدلّ تارة على ملكة العقل، وتارة على علاقة السببية. ومن هنا فإن حديثنا عن السببية هو حديث عن العقلانية، لأن السببية بشرطيها الضرورية والكلية، [1]تستنبط عند العقلانيين من العقل الإنساني لا من الطبيعة فهي تعتبر: "المنطق (العقل) مصدرا رئيسيا واختبارا للمعرفة"[2] أو "وجهة نظر تميل إلى اعتبار المنطق (العقل) مصدرا للمعرفة أو التبرير"[3]

3-2الفلسفة التجريبية:

التي تنصّ بأن المعرفة تُبلغ فقط عبر الحواس "استدلالا". أدّى اجتهاد "كانط" إلى نظريته المثالية السامية (أو المتعالية) والتي يدّعي فيها أن المعرفة تفوق عالم الأفكار كما يدّعي "بيركلي"، استنتج" كانط" أنه لا يمكننا معرفة أي شيء عن الأشياء كما هي في حد ذاتها. يمكننا فقط معرفة العالم المدرك بالحواس، عالم المظاهر؛ ولا يمكننا أن نعرف شيئًا عن العالم المتسامي

1 -ينظر: محمد عثمان الخشت: العقلانية، جدل الفلسفة والدين موقع إسلام أون لاين
2 - A R Lacy: *A Dictionary of Philosophy*, 3rd edition, Routledge, London, UK, 1996. P: 286
3 - A R Lacy: *A Dictionary of Philosophy*, 3rd edition, Routledge, London, UK, 1996. P: 286

وراء المظاهر.

ظهرت النظرية النقدية كرد فعل على المثالية الألمانية، وكذلك كرد فعل على الوضعية التجريبية التي كانت تدرس الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية من خلال ربط المسببات بالأسباب، وذلك في إطار تصور آلي ميكانيكي. ومن هنا فالنظرية النقدية هي قراءة نقدية للعقل الجدلي ليس بالطريقة "الكانطية "، بل في ضوء رؤية ماركسية واقعية جدلية: فالنظرية النقدية عند "هوركايمر "هي:" ما تعبر عنه الاتجاهات الوضعية في نظريتها للنشاط البشري على أنه

شيء أو موضوع خارجي داخل إطار من الحتمية الميكانيكية، على حين ترفض النظرية النقدية النظر إلى الوقائع الاجتماعية على أنها أشياء، ومن ثم ترفض طابع الحياد والممارسة."[1] ، وهو أول من عرَّف النظرية النقدية في مقاله عام 1937 بعنوان "النظرية النقدية والنظرية التقليدية" ف:" النظرية النقدية هي نظرية اجتماعية موجهة نحو نقد وتغيير المجتمع ككل، وعلى النقيض فإن النظرية التقليدية موجهة فقط لفهم أو تفسير المجتمع"[2]

إن الفكر النقدي الذي اضطلعت به المدرسة النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، والذي أعطى للنقد والنقد الذاتي أهمية كبيرة من حيث النظرية والممارسة، أسدى للدرس النقدي فضلا بإخراجه من النقد التقليدي الذي يركز على الإجابات فقط، إلى النقد الذي يركّز على الأسئلة أيضا؛ فصار النقد لا يحلل الإجابات بل الأسئلة". وأمدته بتراتبات فلسفية، ونبرات معرفية نهل منها، في ظل تراكم عقلاني فلسفي ومن أمثلتنا على ذلك ترفض مدرسة فرانكفورت قراءة الأدب

1 - هوركايمر ماكس: النظرية التقليدية والنظرية النقدية، تر: ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت، ط 1، 2014
2 -م ن ص ن

من خلال الواقع أو الواقعية، كما كان ينظّر إليها "جورج لوكاتش" وتبعا للمفاهيم الجديدة للنظرية النقدية فالنقد لا ينصاع لمثل هذا الافتراض؛ إنه نفي للواقع الذي يشير إليه، ولن يتحقق مفهوم النقد إلا من خلال النقض والسلب.

من جهة أخرى رفض "أدورنو" نظرية "لوكاتش" الواقعية التي تقوم على الانعكاس المباشر، حيث يتحول الأدب أو الفن في منظوره إلى مرآة تعكس بطريقة مباشرة ما يقع في الواقع محاكاة وتمثلا ونقلا وتصورا. وقد اهتم أدورنو بالجمال، ويعد كذلك من رواد نظرية الجمالية الجديدة، حيث ألف كتابا تحت عنوان: "نظرية الجمال"، حيث يعطي مفهوما جديدا للفن والجمال مخالفا للتصور الماركسي الذي يرى أن الجمال تمثل للعالم وانعكاس له، بينما يرى أدورنو أن الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. و"هكذا، يرفض أدورنو نظرة لوكاتش إلى الواقعية، مؤكدا أن الأدب لا يتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. حيث يقدم "واقعية" من نوع آخر مثلتها نتاجات بلزاك و"والتر سكوت" وتوماس مان... في نطاق ما ينعته (لوكاتش) نفسه بـ "الواقعية العظيمة"[1]. ويعني هذا أن شعرية الأدب لا تكمن في مفهوم المحاكاة، بل في الانزياح والابتعاد عن مفهوم الانعكاس المباشر.

ومن إسهامات هذه المدرسة ظهور فكرة "رؤية العالم" ومفهوم الرؤية للعالم يحتل مكانة مركزية داخل النظرية ككل، فهي تشكّل، البنية الأساسية داخل العمل، ويرى "غولدمان" أن الرؤية للعالم ليست واقعة فردية بقدر ما هي واقعة اجتماعية تتلاحم فيها رؤية طبقة من الطبقات

1 - يحي بن الوليد: أدب النقدي والبربرية القاتلة: مدرسة فرانكفورت وأدورنو، مجلة الكلمة، ع2 ،2007بتصرف

الاجتماعية مع الواقع، وقد منح لهذه العلاقة رؤية جديدة يرى في "أن الأدب والفلسفة من حيث إنهما تعبيران عن رؤية للعالم – في مستويين مختلفين – فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة وإلى طبقة"[1] ترتفع إلى مستوى العلاقة الجدلية بين الرؤية والواقع، ومن ثمَّ فهي بعيدة عن أية رغبة ذاتية وفردية، لأن الفرد المبدع لا يمكن أن يخلق من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تستطيع أن تمثل رؤية للعالم، فهذا الأمر يكون من إبداع الجماعة. ودور الفرد المبدع هو الارتقاء بتلك البنية إلى من حيث الانسجام إلى مستوى الإبداع الخيالي. كما كان ل "لوسيان غو لدمان" الفضل في إنقاذ البنيوية من مأزقها، مع الذي منحها بعدا اجتماعيا أو ما صار يصطلح عليه «البنيوية التكوينية»، حيث يلّح على أن التفسير العلمي لنتاج ما لا ينفصل عن، عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية ولا التحليل الداخلي للنتاج عن دراسة السيرة الذاتية ونفسية المبدع، كأدوات مساعدة. كما يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي. باعتبار الأدب والفلسفة حيث تعبيران عن رؤية للعالم.[2]

ومن إسهامات النظرية النقدية أيضا ظهور المنهج التفكيكي، أو التفكيكية في الساحة النقدية والذي يحمل بعدا فلسفيا يتمثل في أفكار: (كانط، وهيجل، وماركس، ودوركايم، وهوسرل، وهيدغر...)، وإن اختلفوا من حيث الطرح النقدي نتيجة التوجه المعرفي من جهة، والمقاصد النقدية والثقافية والسياسية من جهة أخرى. ويعدّ "دريدا" رائدا لهذا المنهج والذي أقامه على

1 - باسكادي بون. البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا، مجلة آفاق ع 10 س 1982، ص :23.
2 - لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، لبنان، 1986، ص:48.

مرتكزات أساسية:

أ-الاختلاف: والذي يعدّ أحد المرتكزات الأساسية التي تعتمد عليه القراءة التفكيكية، فتقصِي الدلالات اللغوية والجذور الخاصة بها في عدد المفردات يظهر جزءا من عدم استقرار التفكيكية على كلّ ما هو يقيني. حيث نظر إلى عبارة "الاختلاف" لا على أنّها تصوّر ما، أو مفهوم معيّن، وإنّما باعتبارها سلسلة من الحروف التي من الممكن أن يُنظر إلى كل حرف واحد منها بمعزل عن باقي الحروف الأخرى. وهكذا، من الممكن مثلا أن يصبح الحرف«E» ، بموجب هذا القلب، في لفظة «Différence» (اختلاف) حرف «A» في لفظة «Différance» المقابلة. إنّ هذا ما من شأنه أن يسمح باستحضار الدلالات الأخرى المخالفة للمعنى الأوّل من اللفظة السابقة (Différence)، فتكون الدلالة الجديدة لعبارة «Différance» منطوية على الإرجاء والخلاف والإخلاف معا. إنّ تفكيك اللفظة الأولى وفقا لهذه الطريقة في التأويل لهو عملية خلخلة وتصدّع للمعنى الأحادي المزعوم في الكلمات، بالانطلاق من كلّ ما من شأنه أن يشتّت ويقوّض بالآثار «Les traces»العالقة بهذا المعنى المزعوم.[1]

ب-مركزية الكلمة أو العقل: التقاليد الغربية دفعت العقل إلى واجهة اهتمامها وأعطته السلطة الأولى في تحديد المعاني، وبذلك كان الاهتمام بالكتابة على حساب الكلام من أكثر الطرق تأثيرا وهي التي قام عليها التمركز حول العقل، ولأنَّ الكتابة تكشفُ عن التغريب في المعنى ذاته، فرسمُ المعنى بوساطةِ العلامَات يعطيه الاستقلال والحرية عن مؤلفه الأصليّ ويعطيه المزيد من

1 -ينظر: الحسين أخدوش: الاختلاف والتفكيك على هوامش الكتابة والكلام (جاك دريدا أنموذجًا)، منصة معنى،2019

التفسيرات والتأويلات.

ت: علم الكتابة: وهو دراسة العلامات أو الإشارات المكتوبة، فقد أسَّس جاك دريدا الفكر بقلب أفضلية الكلام على الكتابة، حيث جعل الكتابة موازية للكلام، لأنّه لا وجود لمجتمع دون كتابة أو توثيق أو إشارات وعلامات، ويقدّم رائد المدرسة " هابرماس "نقدا لهذا المنحى الذي سار عليه "دريدا" لحن "دريدا" المعروف بالتجاوز الذاتي والنقدي للميتافيزيقا، ونغمة تمزيق كل شيء حتى مسكن الوجود (اللغة)، ووصف علم الكتابة بأنّه التوجه العلمي لنقد الميتافيزيقيا، ويرد على نقد دريدا لمركزية العقل، ويؤكد أنّ النقد الذاتي الشامل للعقل يرتبك في تناقض أدائي، وليس بإمكانه إقناع العقل المُتمركز حول الذات بسلطته إلاّ باللجوء إلى وسائل العقل ذاتها لتقديم رؤية نقدية شاملة وموضوعية للشك في القواعد والأنظمة والتناقض الذي وقع فيه دريدا في هذا الإطار دفع هابرماس إلى نعته بصاحب "الرغبة الفوضوية"[1]

ويؤكد "هابرماس" رغبة دريدا القوية في التمرد على الجوانب المقدسة منذ أرسطو، من مثل: قلب أولوية المنطق على البلاغة، والكلام على الكتابة، والمعقول على اللامعقول، والميتافيزيقا على الفيزيقا، وأنّ عمل التفكيك المتمرد يرمي إلى هدم التسلسل المألوف للمفاهيم الأساس، وقلب علاقات التأسيس، وعلاقات السيطرة على المستوى المفهومي،

ومنهج "دريدا" لم يكن متزنا حسب "هابرماس" بل مارس سلوكا ملتويا بإرغام نصوص هوسرل وسوسير وروسو على تقديم اعترافات لم تتضمنها نصوصهم، وعلى بيان آراء نقدية لم

1 - يورجن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995، ص:286

يعلنوا عنها ولم يتفوهوا بها.[1]

وبهذا حدّد "هابرماس" المطمح "الدريدي" بجعل التفكيك وسيلة تتيح للنقد الجذري للعقل الذي ينحو منذ "نيتشه" أن يتخلص من مأزق خاصيته الذاتية، وبرهن أيضاً على أن جميع نصوص التفكيك هي نصوص ملغومة، وذلك لأنّ علاقاتها تشتبك في ظل بناء بلاغي ظاهره يناقض باطنه والعكس صحيح أيضا. ومن من أهم النقاد الذين تأثروا بمعطيات النظرية النقدية، وحاولوا نسج طروحاتهم على غرارها: "فريدريك جيمسون" الذي يعزى إليه إنعاش طروحات الماركسية الجديدة، وأهم أعماله التي تصدى فيها للطروحات النقدية (البنيوية، ما بعد البنيوية) هي:(سجن اللغة 1972)، و (اللاوعي السياسي1981) وتمثل طروحات "جيمسون" مختلف التقاليد المتصارعة في الفكر البنيوي وما بعد البنيوي [2]ويقترح "جيمسون" منهجا نقديا جديدا لإحياء الفلسفة الماركسية يتكون من مستويات ثلاثة:

–مستوى التحليل الدلالي: حسب معطيات غريماس في المربع السيميائي

–مستوى تحليل الخطاب الاجتماعي: حسب معطيات النظرية النقدية.

– مستوى تحليل النص الماركسي: حسب معطيات ألتو سير[3]

لقد كان للمدرسة الألمانية التي هي مدرسة "متنوعة" كما قال "جان ماري فنسنت" أو في

1 -م،ن، ص:290-292

2- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1996، ص: 76

3 - محمد سالم سعد الله: مدرسة فرانكفورت النظرية النقدية وفلسفة النص، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف2، مجلد6رقم02، ص:165-179 بتصرف.

نظريتها النقدية التي هي "نظريات نقدية" لا "نظرية نقدية واحدة" صدى في الحركية النقدية الغربية والعربية حيث أنعشت الفكر النقدي بإقحامه في نطاق الفكر الفلسفيّ، واقتحم ميدان الدراسات الأدبيّة في هذا العصر عدد غير قليل من الباحثين الذين ينتسبون إلى العالم الفلسفي، ويستندون في فهمهم ومعالجتهم للأعمال الأدبيّة إلى نظرة فلسفيّة. والنقد تابع للأدب وملحق به، يشتقّ من الأدب نفسه، مشرّعا لوجوده ومرتكزا يقوم عليه ومن داخل المادة الأدبية تستنبط الأصول والمبادئ النقدية، وقد بلغت الحركة الأدبية بدورها مدى من التنوع في الفنون، والتعدد في المذاهب، والوفرة في الأساليب، ما لم تبلغه من قبل، إن هذا الارتباط يستوجب علينا الوقوف على نظرية الأدب ونظرية النقد وضبط حدود التداخل والتباين بينهما.

4-نظرية الأدب ونظرية النقد:

مازالت النظرية الأدبية في تطوّر مستمر، خاصة وأنّ القواعد أو الإجراءات المنهجية التي تسعى إلى تأكيد نجاعتها وفاعليتها في قراءة النص الأدبي لم تستطع إلى حدّ الآن أن تفك شفراته أو تكشف عن أسراره كلّها ممّا أسفر عن ذلك التخلّي التّام في كل مرّة عن هذه الإجراءات المنهجية، والعمل على البحث عن إجراءات أخرى من شأنها أن تضيء عتمات النص الأدبي، تحاول نظرية الأدب إذن أن تضع تعريفا للأدب وتحدد ماهيته ومع ذلك تجد صعوبة كبيرة في تعريفه. كما تطرح أسئلة مثيرة وهامة عن كيفية نشأة الأدب وما وظيفته؟ وإلى غير ذلك من الأسئلة، وهذا ما يؤكده "شكري عزيز الماضي" أثناء تعريفه للنظرية الأدبية بأنّها: "مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محدّدة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة

من هذه الزوايا في سبيل استنباط مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره"[1]

إن ربط الأدب بالنظرية هو ربط بين العلم والإبداع، فالعلاقة بين الإبداع والنظرية قائمة على التحدي والتجاوز المستمر من قبل الإبداع، فالأدب يتجدد على الدوام والنظرية الأدبية تتجاوز نفسها باستمرار، وطبيعة الأدب باعتباره كائنا زئبقيا متعدد المظاهر يختزل أبعاد الظاهرة الإنسانية في عمومها، ولما كان الأدب على هذه الدرجة من التعقيد فقد عرفت مختلف العلوم الإنسانية والطبيعية أحيانا طريقها إليه، فنتج عن ذلك تعدد في طرق فهمه وتشعب في مناهج دراسته.[2] ، ونظرية الأدب كغيرها من نظريات المعرفة لها خلفية معرفية أو مرجعية فلسفية تشتغل في إطارها فهي تبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظائفه ،قصد وضع قوانين تضبط سير الأدب ؛والبحث في وظيفة الأدب يعني:" بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء أي بيان أثر الأدب في المتلقين. ولا شك بأن الأديب والعمل الأدبي وجمهور القراء، أركان أساسية لوجود الأدب وإذا انتفى ركن من هذه الأركان انتفى وجود الأدب"[3]

وهذا التعريف الذي يصوغه "عزيز شكري ماضي "يحدد من خلاله موقع كل عنصر من عناصر النظرية ويضعه في إطاره الخاص، فالأدب ينشأ من اللغة، واللغة يوظفها المبدع عند عملية الإنتاج ليخلق أدبا. وأن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية هي جميعها قوى تؤدي إلى حدوث الأدب، ولذلك يمكننا دراسة أو نقد الأدب عن طريق دراسة التاريخ أو الظروف

1 -شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ،1986 ص:12
2 -أحمد العزي: أسس ومفاهيم واتجاهات النظرية الأدبية الحديثة، موقع ثورة نت
3 - شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص:13،

الاقتصادية والاجتماعية أو عن طريق دراسة اللغة أو نفسية المؤلف، إلخ. كما تطرح نظرية الأدب سؤالا جوهريا: لمن نقرأ؟ فنظرية الأدب تقدّم لنا منظورا آخر للمتلقي. عموما فإن نظرية الأدب هي مجموعة من الآراء المستندة إلى نظرية في الفلسفة أو المعرفة، تسعى إلى دراسة الأدب دراسة منهجية لطبيعته وبيان جوهر الأعمال الأدبية وخصائصها وسماتها، وطرق تحليله، ونشأته لتفسير العلاقة بين الأديب والعمل الأدبي، ووظيفته لبيان العلاقة بين الأديب وجمهوره. وهذا يعني أن تتداخل مهام نظرية الأدب بالنقد، إذ لا بدّ للناقد من نظرية يستند إليها ليتمكن من دراسة الأديب والنص والقارئ، بالإضافة إلى الوظيفة الاجتماعية للعمل الأدبي الذي يدرسه: "ففي نقدنا لأي عمل أدبي أو لأعمال كاتب أو مرحلة أو أدب قومي ما، نحتاج إلى نظرية أدبية" [1]

إن الأركان الثلاثة: "الأديب –العمل الأدبي –جمهور القراء " تجعل مهام نظرية الأدب تتداخل مع مهام النقد الأدبي لأ ن من الاهتمامات الأولى للنظرية الأدبية هو البحث في نشأة الأدب، وهذا يعني أنّها تبحث في تاريخ الأدب وطبيعته، ووظائفه، لوضع قوانين يشتغل عليها الأدبوهنا تتداخل مهام الأديب مع مهام الناقد، فإبراز الوظائف الاجتماعية والنفسية الكامنة في النصوص لا يمكن للناقد الكشف إذا لم يكن متسلحا بمفاهيمها ومقولاتها: "ففي نقدنا لأي عمل أدبي أو لأعمال كاتب أو مرحلة أو أدب قومي ما ، نحتاج إلى نظرية أدبية" [2]

إن هذه الصلات التي تصل إلى حد التداخل بين نظرية النقد ونظرية الأدب لا تعني

1 - غراهام هو، مقالة في النقد، تر: محي الدين صبحي، دمشق 1973، ص16
2 -عن شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص14، مقالة في النقد، غراهام هو، تر: محي الدين صبحي، دمشق 1973، ص16

استقلالية كل واحدة عن الأخرى، فالاختلاف يكمن في مجال تخصص كل منهما: "فتاريخ الأدب والنقد يهتمان بالنص ليصدرا أحكاما، أما النظرية فإنها تتعامل مع حقيقة الأدب، فلا مجال فيها للانفعال أو إصدار الأحكام المتصلة بالجودة أو الرداءة، وعلى الرغم من هذا التمايز فلا بد من تأكيد حقيقة هامة هي أن النظريات الأدبية .... نتوخى منها أن تعيننا في فهم الأعمال الأدبية وتحليلها ونقدها "[1].

فالناقد إذا انصرف إلى السياقات الخارجية للنص وحقّق الصلة بينها وبين مبدعه زلف إلى تاريخ الأدب، أما إذا عبّر عن انفعاله دون قواعد كان نقدا أدبيا صرفا و"إذا وصف الناقد الأدب عامة مبينا كنهه وحقيقته وصفاته وآثاره خرج وصفه هذا إلى ما نسميه بنظريات الفن الأدبي" [2] والنظريات الأدبية بمختلف أنواعها تركز على جانب من هذه الجوانب فنرى أن الرومنطيقية والمذهب الإنساني يركزان على شخصية الكاتب وحياته وأفكاره وانفعالاته. أما نظرية التلقي فتركز على تجربة القارئ أثناء القراءة واستهلاكه لما يقرأ. أما النظرية الشكلية تركز على طبيعة الكتابة وكيفية استخدام اللغة. والنظرية الماركسية تشدد على السياق التاريخي والاقتصادي والاجتماعي. والنظرية التركيبية تركز على اللغة كرموز أو شيفرات لا بد من تحليل دلالاتها للحصول على المعنى.

أما في الدراسات الحديثة خصوصا في الدراسات اللغوية وازدياد تأثير البنيوية، أصبحت نظرية الأدب مصطلحا نظريا يضم الكثير من المناهج النقدية المرتبطة بقراءة النصوص،

1 م، ن، ص :15
2 - سهير القلماوي: فن الأدب مكتبة الحلبي، القاهرة، 1959، ص:19-20

وبمذاهب فلسفية ثابتة وراسخة. والممارسة النقدية تتجه نحو تأكيد عجز المناهج عن صياغة قوالب قادرة على احتواء جميع أشكال الإبداع الأدبي وفك ألغاز الغموض والتعقيد الذي يلفها. وبعيداعن الإطار الزمني الذي ظهرت فيه " نظرية الأدب " كمصطلح أو مجال ابستيمولوجي، فإن النظرية عرفت انعطافاتها الكبرى وتبلورت منتصف القرن الماضي مع مقولة "مالارميه":" الشعر لا يكتب بالأفكار"، حيث وجدت هذه المقولة صدى في أعمال الشكلانيين الروس، حيث انكب اهتمامهم المباشر بالجانب الفني أو باللغة الشعرية كلغة خاصة تتصف بتشويه مقصود اللغة العادية، فالأدب:" بوصفه استعمالا خاصا للغة يحقق لها التمييز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة." [1]حيث يوظف الأديب شكلا لغويا خاصا ليؤثر به في نفس المتلقي محققا بذلك الوظيفة الشعرية، هذه الوظيفة التي تميز كلام الأديب من الكلام العادي. ومقولاته ومعاييره"[2].فما هو مفهوم النقد والأدب عند مرتاض.

5-نظرية الأدب والنقد عند مرتاض:

يقر " مرتاض" باستحالة القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة النص الأدبي، لكن من الممكن للدارس أن يضع تجربته بين أيدي القراء، وأن يتحدث عنها، أو يتمثل المنهج الذي يتعامل به شخصيا، وإذا كان الإسناد في منهج التناول وسبيل التعامل إلى الموضوعية الفنية والمعايير النقدية الجاهزة؛ فإنها تظل متسمة بالذاتية فتشريح النص إبداع حتما، فإن لم يرق إلى هذه، فهو

1 - رامان سلدان: النظرة الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1996 ص: 18

2 -فاضل ثامر، اللغة الثانية في النظرية والمنهج، م س، ص:88

مجرد شرح مدرسي عقيم.

ويعرّف النقد بأنه " في مدلوله العالي إبداع فني ثان، وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو ومحض باطل وفضول، وكل دراسة تقام حول نص على أصولها المنهجية المستندة إلى العلم والموضوعية الصارمة، لا ترقى في إطار مفهومها إلى منزلة الإبداع الثاني لا يجوز أن تسمى دراسة. فالنقد على أصوله الموضوعية الصارمة يظل ضربا من الإبداع الفني. فإن رضى لنفسه أن يكون ابتذالا لمعايير جاهزة وقواعد متكررة، وأحكام بالية – ولو ادعى على نفسه صفتي الجدة والحداثة فهو مجرد كلام ممجوج يرصف حول كلام تفترض فيه الإبداعية والشعرية."

فالإبداع الأول هو كتابة أدبية تنهض على الخيال وتتّسم نتيجة ذلك بالسمات الجمالية والإنشائية والشعرية الرفيعة مثل الشعر والرواية...، أمّا الإبداع الآخر وهو النقد إنما ينهض على كاهل الإبداع الأول، ولمّا كان على هذا النحو، فقد عسر عليه أن يحمل كلّ سماته الجمالية والشعرية. فإبداعية النقد نسبية لا ترقى إلى الإبداع الذي يمثل النص الأول :"والحق أن النقد الأدبي على تسليمنا بماهيته الإبداعية ،في مظاهر منه على الأقل لا يستطيع أن يكون إبداعا مماثلا لصنوه الذي هو الإبداع"[1] في حين الإبداع سيد نفسه، وعماد ذاته ولا يفتقر إلى نص آخر تتلاءم مع ماهيته ووظيفته فالناقد "مبدع ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب"[2] و وظيفته هي أن يمنح العمل الفني فرصة أخرى لكي يعرض فيها قوته السحرية المتمثلة في روح الفن ذاته، لذا كان مرتاض يحذر من اقتحام الأجانب عالم الأدب والنقد من علماء الاجتماع،

1 -م ن ص :15

2 -عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضايا واتجاهات، ص 50

والمؤرخين، وعلماء النفس، الذين يفتقدون الجانب الفني والإبداعي يرى "مرتاض" أنّ النقد ضرب من ضروب القراءة "فالقراءة كونها جهازا معرفيا وجماليا جديدا لا ترقى إلى مستوى النقد بمعناه الكامل، وكما لا يمكن للنقد أن يرقى إلى مستوى القراءة بمعناها الكامل أيضا... وكل يصنف في منزلته."[1]

هذه القراءة التي تتولّد عنها أشكال أدبية أخرى، منها: القراءة الاستهلاكية: وهي قراءة الغرض منها الاستمتاع بنصوص الأدب المختلفة، وإن لم ينتج هذا النوع كتابة فإنّها تبقى مختزنة في الذهن، وأخرى اصطلح عليها: بالقراءة الاحترافية: وهي القراءة المركبة المعقّدة التي تنهض على جملة من الإجراءات التجريبية والاستطلاعية والاستنتاجية جميعا، وتسمّى القراءة المنتجة التي يتولّد عنها نص أدبيّ مكتوب، أي نص مقروء يولّد نصا مكتوبا، وكان يطلق على هذه القراءة، من بعض الوجوه، مصطلح النقد، أي أن النقد يتأتى بعد الكتابة، وهو نوع من الكتابة تتضمن نوعا من التعليق على الكتابة الأولى، وتناقش أفكارها، فهو كتابة ثانية جاءت تكتب عن الكتابة الأولى التي هي الإبداع فهي: "تعلّق عليها وتناقش أفكارها، وتعالج مدى ما فيها من قبح وجمال ورداءة وجودة ،فأطلق على هذه الكتابة التي هي في الحقيقة نتيجة حتمية لضرب من القراءة ،مصطلح النقد."[2] ثم يحاول التمييز بين الأدب و النقد،

إن القراءة الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه عن طريق تفكيك جسد النص، من أجل إعادة بنائه من جديد، وبشكل آخر، ومثل هذه القراءة، وإن اعتمدت التذوق

1 -عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:65
2 -م ن، ص:14

الجمالي، فإنها ترفض الانطباعية الساذجة، وتعتمد الموضوعية، من أجل اكتشاف جماليات النص ومفاتنه [1] ويردف قائلا إن " الأدب كتابة قوامها الخيال، والنقد كتابة قوامها المعرفة".[2]

ويرى "مرتاض" أن السؤال عن النقد وماهيته، هو سؤال آخر في الوقت ذاته عن الأدب. فهما يشكلان سؤالا واحدا تحت وجهين مختلفين كما يقول "سرج دبروفوسكي" هما: الإبداع وتأويل الإبداع. لأنه لا يمكن لنا فهم النظرية النقدية بدون أن تفهم النظرية الأدبية ذاتها فكلاهما يبدوان في حالة معينة من الترابط.[3]

ينطلق "مرتاض" للإجابة عن هذا التساؤل من تعريفه للأدب من التعريف الذي قدّمه "تودوروف" حول وظيفة الأدب:" إلا أن من المؤكد أن هذا اللفظ، أو أحد معادلاته، ظلّ يصطنع للدلالة على الكلمة التي يجب أن تبعث اللّذة أو الفائدة في نفوس المستمعين أو القراء"[4]يحصر "تودوروف" وظيفة الأدب ومفهومه، بين اللّذة والفائدة، أي بين متعة الجمال ومعاناة التعلم. فكأنه لا مناص لأي أدب من أن ينهض، من حيث نريد أو من حيث نأبى، بوظيفتين اثنتين كلتاهما تبدو تلقائية فيه.

هذه اللّذة التي تحصل للقارئ وهو يقرأ نصا أدبيا من أي جنس كان ذلك بأنه محكوم على كل أدب أن يبعث في النفس إحساسا باللذة الفنية، وإن انعدمت هذه اللذة من أدب ما، فالأمر لا

1 -بن لحسن عبد الرحمن: القراءة والنص، رابطة أدبا الشام، ديسمبر2012

2 –م ن ص :15

3 -سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص: 31

4 -cf. T. Todorov ;La poétique ;in Encyclopaedia universalis;t;XIV.p871

يخلو من أحد أمرين: إما أن يكون الأدب فاقدا للأدبية، أو أن قارئه ليس في المستوى الفني الذي يسمح له التلذذ بهذا النص، إلا أن "مرتاض "لا يرضى بحصر وظيفة الأدب في جماليته فقط، بل يتعدى ذلك إلى السؤال العالق إلى يومنا هذا: لماذا نكتب؟ ماذا أو من يُسبب الأدب أي كيف ينشأ الأدب أو من يُنشئ الأدب؟ وما الأثر الذي يحدثه الأدب؟

وينتقل بنا مرتاض بهذا السؤال إلى الإشكالية الأولى حول الأدب وأدبيته، هذه الأخيرة التي لا يزال مفهومها: "غامضا بحيث يستطيع تفسيره كل دارس حسب ما يراه"[1]

ويرى مرتاض أن الأدبية أنشأها "رومان جاكبسون" سنة1921 حين قرّر أن: "موضوع الدراسة الأدبية ليس هو الأدب كله، ولكن الأدبية، ...أي ما يجعل منه إبداعا أدبيا."[2]

ولا يذكر لنقادنا ولا مفكرينا المحدثين أي مساهمة في إثراء هذه النظرية، إذ لا مناص لهم إلا العودة والحفر في التراث العربي بحثا عن مقابل لهذه النظريات، أو التأثر والتعلّق بها ولا يروق " مرتاض" تلك المفاهيم التي قدّمها "جاكبسون "حول الأدبية والتي ربطها بالجانب الشكلي من النص: "ولما كانت مبادئ المدرسة التي يتزعمها رومان ياكبسون ليست إلا شكلية بحكم أنه ينتمي، فنيا إلى الشكلانية الروسية، فلا ينبغي أن تفهم هذه الأدبية التي يفترض توافرها في النص الأدبي المطروح للتحليل إلا على أنها شكلانية أيضا"[3]

يذكر مرتاض أن الإشكالية ليست قائمة على معرفة موضوع الأدب الذي هو التماس

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي: م س، ص:58
2 -م، ن، ص، ن
3 - م، ن، ص:59

الأدبية، ولكن في كيف يمكن تحديد ما هو أدبي في النص، أي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من هذا النص أدبا رفيعا، أي عملا إبداعيا مشهودا بأدبتيه، وما هو غير أدبي: أي معرفة القواعد، أو الأسس، التي بمقتضاها يتم تجريد النص الآخر من هذه الأدبية التي تظل، في رأينا، مفهوما زئبقيا.

وأومأ مرتاض إلى وجود إرهاصات في الدراسات القديمة للمفاهيم التي جاء بها "جاكبسون" وهو ما اصطلح عليه قديما «فن الديباجة».

يكتنف تحليل مرتاض لمفهوم "الأدبية" نوعا من التناقض، حيث يومئ إلى الأدبية بالخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من هذا النص أدبا رفيعا وهذه المكونات هي "الأدبية "عند جاكبسون الذي يقول إن: "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية La littérarité، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.[1]

والأدبية تكمن في توظيف المبدع لأشكال لغوية خاصة تحدث تأثيرا عند المتلقي وتتحقق بذلك الوظيفة التعبيرية أو الوظيفة الشعرية من ناحية ومن ناحية أخرى يدعو إلى معرفة القواعد، أو الأسس، التي بمقتضاها يتم تجريد النص الآخر من هذه الأدبية وتجعل اللغة عادية التي لا تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير عكس اللغة الأدبية التي تلفت الانتباه إلى نفسها. يقرر في كتابه (التحليل الجديد للشعر) قائلا" :لا نرى أي تحليل أدبي، مهما تكن أسسه النظرية والإجرائية، يكتسب شرعيته الأدبية خارج الوظيفة الجمالية، التي هي ركن مركزي في التعامل الأدبي ماهية

1 - تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص:12

وإرسالا واستقبالا.

يرى مرتاض أن العلاقة بين الفن والأدب بدأت تتكون في القرن التاسع عشر وازدادت تطورا في القرن الذي يليه، حيث رصد تطوّر الفكر النقدي لهذه المرحلة– متكئا على منهج تاريخي– بداية من " الرومانسية الشعبوية التي أسسها الكاتب "Johnann Gottfried "إلى المدرسة الواقعية الروسية التي أسسها "بلي بييلنسكي"إلى مادام دوستال " Madame Destael" ووضعانية "فكتور كوزان" "Victor cousin مؤسس النزعة الروحانية الانتقائية. إلى (تين) Hippolyte Taine مؤسس النزعة النقدية العنصرية"[1].

ومما يثيره في هذا المسار هو تنكر الغرب لإسهامات العرب في هذا المجال خصوصا كتابات" ابن خلدون" وذلك ناتج لسياسة الإقصاء الممارسة على الآخر خصوصا إذا كان عربيا. إن الثنائية " فرد– مجتمع" وهي جوهر العلوم الاجتماعية. انتقلت إلى الأدب. واختلفت حولها النزعتان الليبرالية والاجتماعية، فأنصار النزعة الليبرالية التي تنتصر للفرد تقول ب "ضرورة سيادة الفرد واستقلاليته داخل المجتمع الذي يعتزي إليه"[2].

ولكن أنصار الجماعة ترى " ضرورة سيادة الجماعة، ولا شيء سواؤها كانوا يخشون أن يقضي ذلك على تمزق الترابط الاجتماعي"[3]. ويتساءل عن وظيفة الأديب والأدب ودور المرجعية في تشكله الأدب، " إذا كتب الأديب أدبا فهل يكون. هذا الأديب، حقا، ممثلا لنفسه، مستقلا

1-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:112.
2- م.ن.ص، ن
3- م.ن.ص، ن.

بذاته، متفردا بخياله؟ (...)أم أنه يكون مجرد ملتقط لما يجري فيه. ومتتبع لما يُلم عليه من خطوب، ومترجم لما يحتدم بين طبقاته الاجتماعية"[1].وهل " المرجعية الاجتماعية ضرورية لقيام أدب من الآداب ...؟ أم أن الأديب حر طليق، ومبدع وحشي: يكتب على جبلته الأولى"[2]ما يريده علم الاجتماع من الأدب وفق رؤية الناقد هو أن يتجرد من وظيفته الأساسية" الأدب من أجل الأدب "، وأن تكون وظيفته اجتماعية ومن هنا يوجه نقدا للنظرية الاجتماعية " لعل علم الاجتماع أن يكون الفن سبيله إلى الأدب عن طريق الجمهور الذي هو جزء من الطبقات الاجتماعية التي تشكل حقلا من حقول وظائفه... لكن أن يمتد الأمر بعلم الاجتماع إلى أن يتطاول على جمالية النص الأدبي. وعلى خيالية المنتوج الفني، فلن يعني ذلك إلا خوضه فيما لا نعتقد أنه قادر على الخوض فيه"[3].

فالأدب جمال ونسيج أما المعاني فإنها مطروحة " والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي. والبدوي والقروي. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج"[4].فالاجتماعي لا يقدر على جماليات النص لما تتطلبه من تحكم في اللغة وروعة استعمالها، والتي يعتبرها "الحلقة المفقودة " فإن هناك حلقة تظل مفقودة في منهجه حين يدرس الظاهرة الأدبية التي تتطلب منه أن يتزود بثقافة لغوية متينة لا يمتلكها وما ينبغي له، ومنه ضرورة إلمامه العميق بعلم اللغة العام، وبالأسلوبية والسيميائية". ليشن بعد ذلك نقدا شديدا عن

1- م، ن، ص:113.
2 -م، ن، ص:114.
3-م، ن، ص:113.
4 -الجاحظ: الحيوان، ج3 ص:133.

البنوية التكوينية والشكلانيين والماركسيين، حيث يرى أن أهم ما استفادت منه المرجعيات لاجتماعية أنها قتلت هذا الفرد:" لكن سرعان ما زهدت هذه النزعة التي تمجد الفرد – البنيوية خصوصا – في الفرد الذي نادت بسيادته. وتنكرت لوجوده، وكفرت بكيانه،فعمدت إلى مراجعة موقفها منه، منادية بموته (فاليري، فوكو، بارط، غيرهم)"[1].

وعن الشكلانيين الروس يردف قائلا لولا الشكلية الفرنسية لـ " ظلت أفكارها ونظرياتها قابعة في قبر الظلام(...) كفروا بجميع القيم الروحية، وبعض القيم المادية ذات العلاقة بالروح كالإنسان"[2]. وعن الماركسيين"قتلوا الإنسان بطريقتهم المستحذية الخاصة، فجعلوه مجرد كادح من أجل الجماعة كدحا. وحكموا عليه بالفقر والإهانة، وأنه لا يكاد يفكر في شيء غير الكدح"[3].

إن هذا الحكم الذي أصدره ناقدنا سواء اتفقنا معه فيه أو اختلفنا. فبالرغم من اختلاف الاتجاهين فإنهما اجتمعا على " الكفران بالقيم الروحية". وربما ومن هذه الأفكار التي يحملها "مرتاض" عن فكر هذا التيار زهد فيه. يبدي الناقد من وجهة نظري تعصبا شديدا ضد هذه الأفكار الاجتماعية عموما وضد التيار الماركسي خصوصا، ونحن لا نريد منه هذا التعصب، فقد هاجم (محمود أمين العالم) لما رآه في أحد المؤتمرات يدافع عن هذا المنهج، قد يكون رفضه لهذا المنهج من حيث فلسفته القائمة على " الكفران بالقيم الروحية" والتي تتعارض تماما مع توجهاته وفلسفته الفكرية ،هذا التعصب نرفضه ،ولعلّ (محمد مندور) قد أشار إلى هذا التعصب في قوله: "وأما

1- عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد، ص:114
2 م، س، ص :116.
3 -م، ن، ص، ن.

الذي أرجو أن يقيني الله شره كناقد هو التعصب الأعمى لاتجاه بذاته نتيجة لأفكار(...)أريد أن أمليها على الأدب والأدباء."[1]

حقيقة نعارض فلسفة منظري هذا التيار، لكن الموضوعية تفرض علينا أن نتعرف له بأنه أثرى الساحة النقدية، وفتح أمام الناقد مواضيع كان عنها غافلا. فالمنهج الاجتماعي ما هو إلا امتداد للمنهج التاريخي نتيجة لتطور الدراسات المتعلقة بالعلوم الإنسانية. وهو قمة فكرة الوعي التاريخي[2]. في ربطها طبيعة المستويات المتعددة في المجتمع. وقد أعاد الاعتبار لفئات مهمشة في المجتمع وسلّط الضوء على أدبها، ونقل الأدب من الذاكرة الرسمية –الذي فرضته الليبرالية والذي يمجّد الفرد على حساب المجتمع– إلى الذاكرة المهمشة. وأصبح الأدب تمثيلا "للحياة على المستوى الجماعي وليس على المستوى الفردي"[3]. ولقد ساهمت الواقعية بطلبها من الفن أن:" يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، وعليه أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية كما أن عليه أن يضع حدا لتدخل خياله"[4]. ومن هذه الزاوية تمكنت من وأد أفكار الكلاسيكية التي عنيت بالمجتمع الراقي، ووجهت الأديب إلى الطبقات الشعبية في المجتمع، لذا تلقّف الواقعية مفكرون وساسة وأدباء ثوريون ليجعلوا منها النهج الذي يسيرون على هديه. وقد أفادت النظريات الاجتماعية في ظهور العديد من النظريات والفلسفات أثرت ميدان الأدب منها نظرية "الانعكاس – الجمال — الالتزام". كما كان لهذه الأفكار دورافي كسر الجمود

1-محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ، مصر،ص:8.
2 -- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص:34.
3 عكاشة شايف: نظرية الأدب في النقد الواقعي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ج1993،2 ص:04.
4- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، بيروت 1986، ص:12. وما بعدها

الذي اتسم به الأدب وانفتاحه على عالم واسع رافضا لكل أشكال الإقطاعية والبرجوازية وتمجيد الشخصيات ورفع شعار "دعوة الفن للمجتمع" [1]

ولعلّ كتاب" مدام دوستال" الموسوم ب: "الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية"[2]. أول عمل ربط بين الأدب والمجتمع. وهو دراسة تأثيرية تأثريه بين الأدب من جهة والعادات والقوانين والدين أخرى. رغم أن الإرهاصات الأولى تعود إلى "كارل ماركس" الذي أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع حيث " اعتبر أن الأدب والقصة اجتماعية تاريخية سببية، وأن الكاتب يعبر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي"[3].وسار معه في هذا الاتجاه " لوكاتش" في دراسته " روايات بلزاك والمفهوم المادي للتاريخ " غير أنه لم يتفق معه في النتيجة التي خرج بها " جولد مان " في كتابه " من أجل سوسيولوجيا الرواية " حيث جعل موضوع الرواية مجالا لإجراء بحوث على بناءها وعلاقة هذا البناء بالوسط الاجتماعي الاقتصادي"[4].

غير أن البعض يعتقد أن الجذور الأولى للنقد الاجتماعي ترجع إلى (هيجل). " إذ ربط بين ظهور الرواية والتغيرات الاجتماعية مستنتجا أن الانتقال من الملحمة إلى الرواية جاء نتيجة لصعود البرجوازية وما تملكه من هواجس أخلاقية وتعليمية، إلا إن اهتدى " جورج بليخانوف" إلى ضرورة تميز الأدب عن الأيديولوجيا.، حيث أولى النقاد اهتمامهم بالنص في حد ذاته كوثيقة

1 -أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، بيروت ط1981،2ص:206.
2 -سمير سعيد حجازي " مناهج النقد الأدبي المعاصر" بين النظرية والتطبيق ص:140.
3- سمير سعيد حجازي: قضايا النقد المعاصر ص:51.
4- م.ن.ص، ن.

تبوح بإيديولوجيات كاتبها. أما الوثبة الحقيقية في هذا النقد كانت مع " بيير ماشيري" في كتابه " من أجل نظرية للإنتاج". حيث يرى أن صورة الواقع يبحث عنها في شكل النص " ودعا إلى الاكتفاء بتحليل النص، ويقود التحليل إلى نتيجة مفادها أن الإيديولوجيات المختلفة تصير مكونات أولية للنص، وهي لا تملك نفس القوة التي تمتلكها في الواقع، لأنها محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض أولا. وبحكم عدد القراء ثانيا، إذ تتعدد التأويلات وتبقى إيديولوجيات المؤلف تتحرك بسرية بين الإيديولوجيات المعروضة"[1]

وتمكنت الرواية من تجسيد كل أفكار هذه النظرية لأنها" تنوع كلامي اجتماعي منظم، تتباين فيه أصوات فردية متعددة، ويتجسد ذلك التنوع الاجتماعي من خلال وحدات التأليف الأساسية التي تتكون من كلام المؤلف وكلام الرواة وكلام الأبطال، إذ يكون التنوع الكلامي موجودا في كل وحدة من هذه الوحدات. وبهذا التنوع تتعدد الأصوات الاجتماعية"[2].

وهكذا استمر التطور إلى أن قام "لوسيان غو لدمان" نظرياته مبنية على إقامة التوازن بين الفرد والمجتمع، فالنص الأدبي هو من إنتاج وإبداع الجماعة "المضمون"، ودور الكاتب سوى تحويل هذا الإنتاج إلى مستوى الإبداع الخيالي "الشكل"، وهذا ما أسماه ب "رؤية العالم " التي هي بالأساس من إنتاج الجماعة. حيث يرى أن هناك تمازجا بين شخصية الأديب. وفلسفته نحو المجتمع داخل بناء مفترض من تخيله وبين الوعي الجماعي: "فمعظم أعمال سوسيولوجيا الأدب في الحقيقة تقيم علاقة بين أهم المؤلفات الأدبية والوعي الجماعي لهذه الجماعة الاجتماعية أو

1- ينظر حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا" المركز الثقافي العربي، بيروت1990 ص:56-58.
2 - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق. وزارة الثقافة دمشق، 1988 ص:11.

تلك التي ولدت هذه المؤلفات فيها داخلها."[1]

كما أنقذت أعماله "البنيوية" حين رأى أن العلاقة الموجودة بين الإبداع والوعي الجماعي هي علاقة تطابق على مستوى البنيات، لأن مضامين الأعمال الإبداعية انزياحية، تختلف عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي. فإذا اقتصرت البنيوية على بنى النص الداخلية فإن غولدمان أدرج بنية النص في بنية أشمل تكشف عن عوامل وشروط إنتاجها وتولدها في الواقع الخارجي الذي يتشكل من بنيات تاريخية، واجتماعية، ونفسية.... وهو ما اصطلح عليه البنيوية التكوينية".

6- إشكالية وجود نظرية نقدية عربية

سؤال هام ذلك الذي طرحه "صلاح فضل" هل توجد نظرية نقد عربية؟ تساؤل موجه مباشرة لمساءلة الذات العربية عن الهوية القومية والمصير ويرتبط باللغة والإنجاز الحضاري لأبنائها، ولذا ليس هينا أو سطحيا، ولكنه سؤال أيضا؛ هل يوجد نقد عربي؟ "فالإبداع الأدبي العربي قد أثبت وجوده واكتسب عالميته وأخذ يعمق مساراته بشكل يدعو إلى قدر غير قليل من الثقة، ولكنه يوحي – بجانب هذا الاطمئنان – بقدر آخر من القلق على الفكر النقدي والتوتر تجاهه والتساؤل عن قضاياه[2]"رغم التفاؤل الموجود في الساحة النقدية من خلال كتابات مجموعة من نقادنا تجاوزت أحيان كتابات كبار منظري المناهج الغربية توحي هذه الكتابات بشيء من الاطمئنان لوجود نقد عربي حقا، تبقى الأسئلة تطرح نفسها حول الخلفيات التي تؤطره: هل هو

1 -لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص:24

2 -صلاح فضل، مجلة العربي العدد 560، يوليو 2005

شرح لنظريات الغربية أبدعها الآخر؟ أم هو إعادة تدوير لقضايا نقدية طرحا السلف؟ وأيا كانت الإجابة فلا يوجد نقد عربي أنتجته ما جادت به قرائح النقاد حديثا.

ويبقى الغائب الأكبر هو وجود نقد جديد، كانت كل الظروف ملائمة لخلقه، ومع التقدم والإياب غابت عن النقد العربي نظرية مستقلة بذاتها. **إن** هذا الذهاب والمجيئ أضفى على الساحة النقدية العربية صراعات وصلت إلى حد المعارك الفكرية لا يزال يعاني منها النقد العربي إلى اللحظة هذه. لذا فإن كثيرا من الآراء التي تدور حول النقد أو جزء منه لا ترقى إلى مستوى النظرية. لأنها لا تستند إلى القوة والاتساق، وعليه فإن النظرية النقدية العربية تعيقها مجموعة من العوامل:

6-1-صراع الحداثة والتراث:

شهدت العلاقة بين التراث والحداثة جدلا واسعا بين النقاد العرب وهو الموضوع الذي أثير حوله أهم نقاش في الفكر النقدي العربي المعاصر، ويرجع ظهور هذا الصراع إلى عاملين أساسيين هما:

الأول: إخفاق وعجز النقد العربي وعدم قدرته على مجاراة التيارات الفكرية الغربي لأن النقد صدى لحالة الضعف والانحطاط التي كانت تعيشه الأمة العربي

ثانيا: اختلاف المرجعيات التي تحملها النظريات الغربية، عن الثوابت العربية.

وتطرح هذه القضية في الثقافة العربية المعاصرة بشيء من الحساسية، نتج عنها بروز تيارين فكريين متمايزين، وآخر حاول التخفيف من وطأة هذا الصراع بين التيارين: "فريق يدعو إلى تبني القيم العصرية التي تشكل جزءا لا يتجزأ من النموذج الحضاري الغربي؛ وفريق آخر يدعو إلى

التمسك بقيمنا التراثية وحدها، وفريق ثالث يلتمس وجها أو وجوها للتوفيق، الأمر الذي يعني محاولة التخفيف من وقع هذه الازدواجية على الوعي ليس إلا "[1]

التيار التراثي يبحث عن أصل لكل تطور شهدته النظرية النقدية الغربية الحديثة في تراثنا النقدي القديم باعتبار التراث العربي:" لا يقف عند بداية التاريخ الإسلامي الذي جمعنا فيه اللواء الموحد، وإنما يمتد مع ماضيها إلى ما قبل ذلك موغلا في أعماق الزمن، فماضي كل الشعوب التي أسلمت وتعربت هو ماضي هذه الأمة، وكل الحضارات المادية والفكرية التي ازدهرت في أرض وطننا هي في الواقع التاريخي ميراثنا جميعا"[2] وأمام عظمة هذا التراث استحالت عملية الاستغناء عنه وصار التراث "ذاكرة للتمجيد وتاريخ للتعظيم، وإلى ذهنية تجعلها تنظر إلى الوراء لإشباع رغبتها في التقدم"[3]وهو سلوك يراه أنصار الحداثة قد وضع الخطاب النقدي العربي المعاصر تحت وطأة محاولات الإنعاش المستمرة للأسئلة النقدية القديمة "من خلال ربط الاجتهادات النقدية العربية التراثية على نحو تعسفي بنظريات حديثة, لها أسئلتها المختلفة, وسياقاتها الكلية الفلسفية والاجتماعية المتباينة"[4]

والتيار التراثي يرفض هذه التيارات الغربية لا علميتها، بل لتلك الخلفيات التي تحملها والاتكاء عليها في أي عملية نقدية من منظور هؤلاء هو إقصاء وتهميش للذات العربية، وهذا ما تشي به أفكار "الجابري" الذي يقبل هذا الخطاب الازدواجي في جميع مناحي الحياة باستثناء

1 - محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، ص:19
2-سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2009، ص:15
3 -زكي الميلاد: من التراث إلى الاجتهاد، الفكر الإسلامي وقضايا الإصلاح والتجديد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،2004، ص:245.
4 -علاء عبد الهادي، في مشكلات النقد العربي: النظرية والتطبيق، مجلة ندوة :2019

الفكر ويشير أن "المشكلة المطروحة هنا، ليست في الاختيار بين طرفي هذه الازدواجية ولا في تحقيق مسعى التوفيق بينهما، وإنما هي في ازدواجية الموقف منها. هذه الازدواجية التي يمكن قبولها على صعيد الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والتعليمي، في حين يبقى الرفض حكما ملازما لها على صعيد الحياة الروحية والفكرية." [1]فلا يعود للحداثة معنى في لغة حققت إبداعها الأكمل الذي لا يمكن تجاوزه. ولهذا تنتفي الحاجة إلى فكر الآخر. ومايحتاج إليه النقد هو جعل الماضي حاضرا باستمرار وهذا ما أشار إليه "جورج طرابيشي "بقوله:" أن تراث الأمة هو أثمن ما بحوزتها لأنه روحي، ومصدر قوتها الرئيسية ومحرك جماهير هاو محولها هو من الكم إلى الكيف، ومعبرها إلى المعاصرة عبر الأصالة."[2]

لقد منح التراثيون لأنفسهم حق التصرف في المناهج والنظريات الغربية وهذا الأمر الذي أسفر عن كتابات تلفيقية زادت من هشاشة النقد العربي، فكان على هؤلاء ابتكار نظريات والسير على نهج السلف الذي كان حقا بفكره أرقى وأسمى من ذاك الذي أبهر نقادنا اليوم، بدلا عن تلك المحاولات اليائسة بإلحاق الجديد بالقديم.

وأمام هذا الصراع طفت على الساحة النقدية إشكالية جديدة، إشكالية فهم التراث. حظي "التراث" باهتمام النقاد، بداية من الانفتاح العربي على ثقافة الآخر، حيث يتمّ استدعاءه في كل مرة يجابه النقد العربي فيها نظيره الغربي، هذا الحضور المتكرّر للتراث أنتج قراءات متعددة له، تختلف باختلاف تصورات وإيديولوجيات وفلسفات نقادنا، ويرجع "جابر عصفور "الإشكالية إلى

1 -محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص:1

2 - جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط1 ،1991، ص:214

فهم التراث في النقد المعاصر، حيث يعتبر التراث مظهرا من مظاهر الإبداع الفردي والإبداع الجماعي للأمة يختلف باختلاف الأزمنة والأماكن، على هذا النحو تنوعت وجهات النظر في قراءة التراث في النقد العربي المعاصر: "اختلفت نظرة مندور في "النقد المنهجي عند العرب عن نظرة شوقي ضيف في "البلاغة تاريخ وتطور"، كما اختلف (إحسان عباس عن طه إبراهيم ومحمد زغلول سلام) رغم أنهم يعالجون موضوعا واحدا يرتبط بتاريخ النقد، واختلف "شكري عياد" في نظرته عن "عبد القادر القط"، وقس على هؤلاء غيرهم كثيرين "[1]

كما ترجع "أزمة قراءة التراث إلى التباين والاختلاف في طرق التفكير بين النقاد المعاصرين، ويعود هذا الاختلاف إلى وجهة نظر كل ناقد من ناحية وإلى المنهج والأدوات التي يستعملها والتي تخضع هي أيضا لوجهة نظره من ناحية ثانية. حيث يسعى كل ناقد إلى فهم القدماء حسب تصوّره وهو ما أنتج تلك القراءات المتعددة:" "لا نستطيع أن نفهم القدماء فهما محايدا تماما، إنما نحن نفهمهم في ضوء ما يؤرقنا من مفاهيم معاصرة، ونبحث لديهم عن إجابات أو حلول لمشاكل تحيط بنا"[2]. ويميز بين عودتين للماضي: الأولى: " ليثبت أو يؤكد وضعا متخلفا في الحاضر "والثانية: "ليؤصل وضعا جديدا قد يطوّر الحديث نفسه...وتأصيل الجديد يعني أن نقتله علما" وبذلك يرفض التأصيل.

لقد اعتبر الحداثيون هذه العودة تراجعا وتبنوا بذلك موقفا متطرفا منه؛ دعا إلى استعارة المنطلقات النظرية الغربية بحذافيرها بما في ذلك آلياتها المنهجية وتطبيقها على الأدب العربي. يرى "أدونيس "أن النقد والأدب الحداثي بصفة عامة ما هو إلا امتداد لما سبقه فالمبدع الحقيقي

1 - جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط5 ،1995، ص:9
2 - م،ن،ص:9

هو الذي يضفي على الإبداع شخصيته الحقيقية مبتعدا عن أي زخرفة، وبذلك يحمل الإبداع صفة تخطي الماضي وتجاوزه. فالمبدع هو: "الذي ينتج عملا ما لا لتأثره بالجديد وإنما رغبة منه في ذلك، فإبداعه يحمل سمات بقائه ودوامه." [1]

وتزعّم "يوسف الخال" تيار الحداثة في الوطن العربي، بعد عودته من أمريكا وتأسيسه "مجلة الشعر "التي بشرّت بالفكر الحداثي الجديد حيث ضمّ في تجمعه مجموعة من النقاد الحداثيين: أدونيس خليل، ونذير العظمة، فضلا عن جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم .... وبهذه النظرة الأحادية التي أقصت كل المؤشرات التراثية تكون" قد غيبت كثيرا من العناصر الجوهرية والمكوّنات التي يحفل بها التراث والتي ظلت رهينة الثبات والسكونية، وفي الوقت نفسه استبعدت الحس التراثي ومن ثم تضاءل وعي المثقف بأهمية التراث في وصل الصلات بين الأجيال"[2]

كما رفض تيار المعاصرة تقديس التراث ذلك لأن هذا التراث ليس بوحي، بل هو عمل إنساني. واعتبر الثقافات التي لديها الجرأة على القيام بنقد ذاتي لتاريخها والاستفادة من الدروس المستخلصة من تراثها، يمكنها أن تصوغ مستقبلها بروح خلاقة لمواكبة التغير. ويعيب "مرتاض" عن هذا التيار إقصاء الآخر ويرفض الحداثة الإقصائية:" إننا مع الحداثة حتى النخاع! لا ننكر ذلك، ولا نتنكر له، ولا نخجل منه، ولا نحيد عنه أيضا، لكننا نرفض حداثة إلغاء الآخر، نرفض الحداثة التي تنهض على التلقي الأعمى، حداثة طمس كل مضمون وإلغائه، من أجل شكل عبثي لا يقيم ولا يقعد"[3]

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص:100
2 - شارف مزاري: جمالية الإيقاع في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه(مخطوط)، جامعة وهران، 2004، ص:4.
3 -عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص:13

ويقف " الغذامي" موقفا يخفّف فيه من حدة الصراع بين القطبين حيث رفض الحداثة بمفهومها الجديد بعيدا عن قضية التجديد والمعاصرة، فالمعاصرة يرومها الجميع دون التخلي عن أصالتها، وإن الذين يستوعبون تراثهم نقدا، أكثر حظا على التواصل من خلال التغيير. والحداثة يختلف من حولها الجميع بقوله: "لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة: رؤية وإبداعا وتلقيا، وعلى مستويات الاستجابة رفضا أو قبولا؛ وذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماما عن مفهوم التجديد أو المعاصرة.. لأن الجميع يرضون الجديد ويقبلون المعاصرة ولكنهم يختلفون عن الحداثة "[1] .

يري "الغذامي "أن إعادة قراءة التراث أضحت ضرورة ملحة لبناء معاصرتنا وهو نفس المسعى الذي يسير عليه "الجابري" الذي يرى أن كلمة "تراث" تحمل مدلولا وجدانيا وإيديولوجيا، لم كن حاضرا، لا في تفكير أهله في زمنه: "لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أيّة، لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا. وهذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارجها."[2]

وعليه يرفض الجابري الانصراف بالكلية إلى التراث، كما يرفض الانسلال عنه كليا، ويرى أنه" من الناحية المبدئية لا يمكن تبني التراث ككل لأنه ينتمي إلى الماضي ولأن العناصر المقومة للماضي لا توجد كلها في الحاضر، وليس من الضروري أن يكون حضورها في المستقبل هو

1 -عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2006، ص:9،

2 - محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 ،1991، ص:45

نفس حضورها في الحاضر"[1]. ومن ثمة لا بد من القراءة النقدية للتراث، التي تجعلنا نتعامل معه بموضوعية ومعقولية. وأن نفتح حوارا معه لنمكّنه من معاصرتنا. لكن هذا الحوار يقتضي التزود بجميع الأدوات المنهجية والفلسفية الثقافية لوضعه في النسق العام، حتى لا تكون المعاصرة إحياء للقديم.

كان بديهيا أن يظهر هذا الصراع بين التراث والحداثة بين الأصالة والمعاصرة، في ظل غياب رؤية نقدية عربية واضحة المعالم، فكل المفاهيم التي نتعامل معها مستعارة نشأت في بيئة تحمل فكرا وفلسفة ورؤى غربية، واغتدى نقدنا صدى لها: "فمختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر –عامة–هي أصداء لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم أبستمولوجيا وإيديولوجيات [2]

ويمثل "عبد الملك مرتاض" التيار الثالث الذي تبنى موقفا وسطيا من هذا الصراع وهذا ما يظهر بوضوح في كتاباته النقدية، فالحداثة وحدها عاجزة عن تحديد ملامح نقد عربي جديد بتكريسها لثنائية الاغتراب والاستلاب، ولا التراث وحده قادر على ذلك بتكريسه لنشر ثقافة الجمود والعيش في زمن غير زماننا.:" نتيجة لذلك أننا صنفان اثنان، صنف محدث مقلد تقليدا أعمى وصنف إتباعي مقلد للأجداد تقليدا أعمى وواضح أن الشر كل الشر في الحالين"[3].

يرى مرتاض الحل في تكييف هذه التيارات الفكرية الغربية مع خصوصيات النص العربي :" هذا هو المنهج الذي أحاول أن أرسخه وأؤصل له عربيا، ألا أكون غربيا ولا تراثيا و، وإنما

1- م ن ص ،ن
2عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1999،1ص :56.
3 - عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص:11.

أستفيد من التراث العربي ومن الحقول المعرفة الجديدة عند الغربيين وأستفيد في الوقت ذاته من التراث العربي" [1]و هي حقيقة يدعمها من خلال المقدمات المنهجية الطوال التي تتصدر كثيرا من مقارباته النقدية، والتي يحاول فيها تحديد الإطار النظري والابستمولوجي والتطبيقي في أصله الغربي، مضفيا عليها تلك المسحة التراثية حين يثبت جذورها في التراث العربي،

وإن كان مرتاض في البداية مفتونا بمناهجها داعيا لها ردها من الزمن ليكفر بكل مقولاتها بعد ذلك وأمام الافتتان نادى مبشرا بنقد جديد :" النقد لم يعد أحكاما اعتباطية انطباعية ... إنما أصبح علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحيد؛ وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه أو الشاعر الذي أبدعه؛ والانصباب على النص وحده، والاحتكام إلى العلم وحده، باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه، أي على النص الذي أبدعه لا على شخصه"[2]، ويعلن جهرا موت المؤلف حيث أصبح " المبدع تفصيل لا معنى له"[3]

وعن التراث ذلك المقدس عند "مرتاض" فقد اهتزّت قداسته في عزّ التحامه بالمناهج الحداثية وعادت مصادر العرب القديمة عاجزة عن فهم روح العصر وعنهم يقول: "أولئك القدامى، مع ما نكن لهم من تجلة وإكبار، قرنت بمناهج نعدها اليوم تراثية، بحيث من العسير علينا مجاراتها والسير على هديها، لأننا مضطرون إلى أن نعيش –عصرنا لا عصر غيرنا، فإن عنايتنا نحن، يجب أن تفرغ لهذه النصوص الأدبية فصيحها وشعبيّها، ولكن بمنهج يتسم جهده

1 -جهاد فضل: أسئلة النقد (حوارات مع النقاد)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص:218-219
2 -عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ص:4
3 -عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ص:48

بالحداثة"[1]ومع تشريحه لجميع المقولات الغربية بدا له أنه كان متسرعا وأن نشوة الحداثة أفقدته الرصانة والاتزان، فعاد كما وصفه غيره بالجريء الذي يعترف بكبوته، ليعلن بداية القطيعة مع الحداثة:"أتخمتنا بما قدمت، أو على الأقل فتنتنا بما قدمته لنا من آراء وأفكار ونظريات وقيم كثيرة تضاربت حتى اضطربت، وتقاربت حتى توالجت، وتماثلت حتى تشابهت، ماذا أفدنا منها؟ وهل كنا محقين في التهامنا إياها على ذلك النحو من الشره، وعلى تلك الصورة من الرغبة، وعلى تلك السيرة من الظمأ؟ ولم أقبلنا على تلك الحداثة بما يشبه السعر؟ ولم كلفنا بها بما يشبه الهوس؟ ولم نسينا أنفسنا نهائيا؟ أي كيف لتلك الحداثة أن نسينا أنفسنا فنغيب عن وعينا، ونفقد سر وجودنا، والله خلقنا وما نعمل؟ فهل هو بهرج الحداثة وزخرفها؟ أم هو بريق الجدة، ورواء السفسطة، وفتنة الحذلقة؟ أم إن هناك حقا ما كان جديرا لأن يجعلها كذلك، لأن يجعلنا بعض أولئك ولم نك من المليمين؟"[2].

وظل" مرتاض" يترنح بين التراث والحداثة إلى أن اهتدى إلى السؤال الذي كان ينبغي أن نطرحه عليهما معا " ما موقفنا من الحداثة؟ وهل يجب أن نظل عميانا صمانا عما يجري في النوادي الأدبية العالمية من تصور في الرؤية والمنهج لدى تناول نص أدبي ما؟ وهل المنهج التراثي، من حيث هو تقنية عتيقة يظل صالحا أمام تقنيات العصر المذهلة، والتي تتطور داخل نفسها باستمرار وسرعة معا؟ وإذا كانت الإجابة إنعاما، افتراضا على الأقل؛ فلم يعنت المفكرون أنفسهم في التماس التجديد والتحديث والتطوير؟ ونفس التساؤل يوجهه للتراث: "ما موقفنا من

1 -عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية، دراسة تشريحية لسبعة وعشرون مثلا شعبيا جزائريا، ديوان المطبوعات الجامعية 1، الجزائر، ص:06

2 - عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص :257

التراث؟ وهل هو صالح لكل زمان ومكان، ولكل تفكير وتنظير؟ وبسؤال أدق: ما مدى صلاحية التراث لذلك؟ وهل يجب التعلق به إلى حد الارتباط الذي لا ينفصم، والحرص الذي لا ينقطع؟ أو نأخذ بما نراه لائقا فنستنيم إليه، وننبذ كل ما نراه غير لائق لعصرنا، ولا صالح لحياتنا؟ أم هل يجب رفض الحداثة جملة وتفصيلا؟ أعتقد أن لا عاقل يقول بهذا." [1]

إن الإجابة عن هذا التساؤل الذي يطرحه مرتاض يتطلب وعيا ورؤية ثاقبة، فلا يجوز التصرف فيه اعتباطيا خصوصا التراث الذي: "خلّفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدّد زمانيا بكل ما خلّفوه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية "[2]والذي " أنشأته العقول الناتقة، والعبقريات المبدعة، وهذا الضرب من التراث هو الذي نعدّه ثابتا بل هو قابل كل القابلية للنقاش والإثراء والنقد وللأخذ والرد"[3]. إن المسموح بالتصرف فيه هو النص الوضعي لأنه قابل للنقاش وينزّه ذلك النص المقدس الذي يأبى أن يضاء بأدوات وضعية.

إن القراءة التي يبتغيها "مرتاض" تلك القراءة التي تبتغي التأصيل لأن في التراث ما يمكن أن يكون نظرية وذلك عكس من كان " يزعم أن الأجداد لم يعرفوا نظريات نقدية يمكن التعويل عليها، أو الانطلاق منها إلى الحداثة على الأقل، ولكنا نعتقد غير ما يعتقد أمثال هؤلاء "[4]هذه القراءة التي تمنع الانزلاق والانسياق وراء الخلفيات والفلسفات الغربية وتجهز الأرضية لتأسيس لنظرية نقدية عربية معاصرة، بالعودة إلى تراث الأمة الأصيل وإعادة قراءته ورسم معالم فكر

1 -عبد الملك مرتاض، أ-ي، ص:09

2 - سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 4 ،1996، ص :46

3 - عبد الملك مرتاض: هل الحداثة فتنة؟ مجلة المنهل، ع516، مجلد 36، يونيو 1994، ص:131.

4 -عبد الملك مرتاض، أ-ي، ص:10

عربي خالص يحمل بصمات التفكير العربي ومنطلقاته وتطعّم هذه القراءة قراءة حداثيةانطلاقا من معطيات الحداثة:"فإنه أني لنا أن نراجع مناهجنا، كما نراجع أنفسنا، من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كيما نعامله معاملة حديثة، ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي، فماذا نأتي؟"[1].

ينتهي الأمر ب "مرتاض " إلى تبني هذا الفكر الجديد وهو الأصوب حيث يقول: "أعتقد أن الحل الأمثل يكمن في الارتكاز على التراث العربي والانطلاق منه، ثم بعد ذلك الاغتراف من الثقافة الغربية، المتينة العميقة، لأنه بدون الثقافة الغربية لا يمكن إلا أن نكون سطحيين ...وأن نمزج بين الثقافتين ونخرج بثقافة عربية أصيلة. أقصد بالثقافة هنا كل ما نكتب من نقد ورواية وما إلى ذلك" [2]

وكلمة الفصل كانت قوله:" أما ما نود نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم من بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية ...فإن كنا وفقنا إلى بعض ما أردنا، فلنهنأ خاطرا، ولنقر عينا، وإن كنا حرمنا من بعض ذلك التوفيق، فالحرمان أصل في أعمال الإنسان"[3]

وأول ركن من أركان النظرية يتجلى عندنا هو هذه المزاوجة بين الحداثة والتراث إن حداثتنا لا تدعو إلى القطيعة المعرفية، ولا ترفض التراث، بله تدينه؛ بل تدعو إلى إحياء هذا التراث؛

1 -م ن ص ن
2 - جهاد فاضل: أسئلة النقد (حوارات مع النقاد)، ص:218-219
3 -عبد الملك مرتاض، أ-ي، ص:12

ولكن بقراءته بإجراءات جديدة، وأدوات من المنهج حداثية، لمحاولة ربط الحاضر بالماضي، ولإمكان تأسيس نظرية نقدية قائمة على التواصل المعرفي".[1] والنظرية مرتبطة بالمنهج هذا الأخير تجاذبته نفس الثنائية وبشكل أعمق فإذا كان هو المسلك للنظرية

7-إشكالية المنهج في النقد العربي:

بعد تجاوز الناقد العربي مرحلة الانبهار التي أحاط بها المناهج الحداثية، أدرك أنه لا وجود لمنهج شامل له القدرة على كشف أغوار النص وذلك لافتقاره لتقنيات يسد بها متطلبات هذا النّص:" لا يوجد منهج كامل، مثالي، لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذن، فمن التعصب(...) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، مجدرة أن يُتّبع"[2]. من خلال هذا الحكم القاضي بقصور المنهج الواحد دبت الفوضى المنهجية تنظيرا وتطبيقا في الساحة النقدية العربية، ومن الإشكاليات التي يعاني من ها المنهج في نقدنا نذكر:

7-1 حرية التصرف في المنهج:

اتخذ عديد النقاد من عجز المنهج الواحد عن فهم النص تفويضا لهم بالتصرف في المنهج وفق رؤيتهم الخاصة: "وانطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج، فإننا لا نستنيم، من حيث المبدأ، إلى أي منهج إذا؛ ونجتهد، أثناء الممارسة التطبيقية، أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبي الذي ننجزه شيئا من الشرعية الإبداعية، وشيئا من

1 -عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص:07
2 - عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:18.

الدفـء الذاتي، معا، "[1].

إن هذا الاجتهاد على مستوى الممارسة والذي اعتدّ به الكثير جلب النكسة إلى النقد العربي، ودرءا للعجز عمد نقادنا إلى ابتكار فكرة الاعتذار من القراء فكلما انفلت العقد نتيجة لعسر في فهم أبجديات المنهج بادر النقاد يلتمسون العذر من القارئ وعن هذا الاعتذار يقول مرتاض : "هذا الاعتذار عن جمع أكثر من منهج نقدي واحد ليس ما يسو سوى ضعف الإحاطة بمفاهيم المنهج الواحد ومقولاته وجب التوفيق بين أكثر من منهج إن لم نقل التلفيق"[2].وإذا كان "محمد عزام" يرى في ذلك صعوبة في تمثل المنهج الواحد ،فإن رأيا آخر يرى في ذلك انحرافا في الأذواق، وابتعادا عن المنهجية: "وعلى الرغم من طغيان الاتجاه الأسلوبي البنيوي على نظرية النقد الأدبي في أوروبا وأمريكا ولإقبال على ترجمة هذه الأعمال النقدية أو عرضها أو تطبيق مناهجها من قبل النقاد العرب المعاصرين، فإن هذه الاتجاه النقدي الوافد ظل محصورا في نشاط عدد قليل من النقاد، فيلجئون إلى التعمية والإبهام لستر الضحالة والسطحية. واكتست مقاربة بعضهم بالاضطراب، لأنهم لم يلتزموا بطرائق التحليل الأسلوبي فخرجوا عنها في كثير من الأحيان، معتمدين أذواقا منحرفة، وخلت أعمالهم من كل منهجية"[3]يمكننا القول أن هذه الإشكالية تسببت في تشعبها عدة عوامل:

- إن المنهج ورقة ذات وجهين، وجه مرئي وهو الذي يتعامل معه جلّ النقاد باعتباره مجرد أدوات إجرائية أو طريقة في الدراسة "لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أي

1 -م. ن. ص: 19.
2 - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي ص:137.
3 - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع 2001-ص:15-16

مجرد خطة مضبوطة بمقاييس، وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة. وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية. وهي في نظرنا، لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج"[1]،ووجه لا مرئي وهو ما يحمله من فلسفة وخلفيات تتعارض وتوجهات الناقد، فيتفاداها أثناء الممارسة ويؤدي ذلك إلى خلل منهجي "ولكن هناك جانب آخر غير مرئي، باعتبار المنهج أولا، وقبل كل شيء، وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عن رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة من هذين الجانبين: المرئي واللامرئي، يتكون المنهج –أي منهج صحيح– من حيث هو منظومة متكاملة، ومتناسقة"[2].

فالمنهج يقوم على هذه الثنائية "المرئي واللامرئي" لتتجلى معالمه، فليس المنهج أداة إجرائية ولا هو خلفية فلسفية أو فكرية، فالمرئي منه ما هو إلا ترجمة لما هو لا مرئي. فلا يقبل المنهج الفصل بينهما. ومن هنا يأتي الخطل إلى المناهج الغربية حين يأتي التلفيقيون لفصل اللامرئي عن المنهج بغية تطعيمه بلقاح عربي، فيقبل على النص لفك شفراته بأدوات تراثية وإجراءات حداثية، فيضطرب المنهج ويرتبك الناقد وعلى قدر زعزعته للقار في المنهج تأتي المصائب. وقد صدق "عبد الملك بومنجل حين نعت هذا التصرف بالمأزق "هو، إذن، مأزق النقد العربي المعاصر ومأزق مرتاض، لابد من منهج حديث، بل حداثي، في التعامل مع النص الأدبي، لأن المناهج القديمة وحتى الحديثة غير الحداثية، لم تعد تجدي. لأن الحداثة الغربية في تحول مستمر سريع، فلا بد من مجاراتها في التحول. وهذا هو المزلق الذي انزلق فيه – في رأينا– عبد الملك مرتاض."[3]

1 -عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1990، ص: 40-41.
2 - عباس الجراري: خطاب المنهج، ص:41
3 -عبد الملك بومنجل: تجربة تحليل النقد عند عبد الملك مرتاض، ص125

7-2- مرجعية المنهج:

إن المناهج النقدية الغربية كانت تعنى بدراسة النصوص الأدبية من زاوية نظر خاصة، فالمناهج السياقية منحت السلطة للمبدع وأهملت النص، ثم أتت المناهج النصية خصوصا البنيوية ومشتقاتها وزعزعت تلك الثوابت النقدية التي كانت سائدة حين افتكت السلطة من المبدع وقتلته، وجعلتها حكرا على النص وحده، ثم جاءت مناهج ما بعد البنيوية التي جعلت السلطة ملكا للقارئ.

وفي ظل هذا التداول غابت عن الناقد من تلك الزاوية حقائق معينة، صغيرة أو كبيرة، لأن النظر من تلك الزاوية يقتضي غياب أجزاء من الصورة. هذه الأجزاء هي التي جعلت النقاد يتبنون التركيب المنهجي لمشاهدة الصورة كاملة. وهو ما يؤكد لنا "أنه لا يوجد منهج كامل يمكن الاستنامة إليه والاعتداد به في أنشطة البحث في العلوم المختلفة"[1] ،وإننا نستغرب في موقعنا هذا موقف التقليديين الذين يرفضون هذه المناهج التي تناولت النص من كل الزوايا وسنحت لهم بقراءة جديدة لتراثهم النقدي ونبهت إلى ثرائه واعترفت لجهابذته بسمو فكرهم: "أم يريد لنا التقليديون، الذين يصرون على أن لا يتعلموا أي جديد، ويزمعون على أن لا يتقدموا إلى الأمام، وإنما يرجعون القهقرى...أن نقطع الصلة بيننا وبين جديد الفكر فنزوي انزواء، وتنكمش انكماشا، ونقعد القرفصاء، وندور أجسادنا بعد أن ندور عقولنا ونجمدها تجميدا لا تتحرك بعده أبدا؟ أم نلاص ونلام على أننا نريد أن نقرأ الجديد، ونحاول أن نتعلمه، لنحاول بعد ذلك استثماره في النقد العربي المفتقر إلى روافد ترويه، ومذاهب فنية ثريه."[2]

1 – عبد الملك مرتاض "مائة قضية وقضية" ص:21.

2 -مدخل في قراءة الحداثة، ص:17

7-3 التركيب المنهجي:

هذا وقد شاعت عند الغربيين أنفسهم ظاهرة التركيب المنهجي وهو اعتراف ضمني لقصور المنهج الواحد في سبر أغوار النص: وهذا ما يشير إليه (هايمن): "لوكان في مقدورنا أن نصنع ناقدا حديثا مثاليا لما كانت طريقته إلا تركيبا لكل الطرق والأساليب العملية التي استغلها رفاقه الأحياء، وإذن، لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركّب منها خلقا سويا لا تشويه فيه"[1]. وهو ما جعل ناقدنا (مرتاض) يتبنى هذه الطرح "التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بالتجارب الجديدة تمضي في هذا السبيل"[2].

إن هذه التعددية المنهجية عمّقت من إشكالية المنهج في النقد العربي فقد ألفينا لهذا التركيب تسميات متعددة: المنهج المتكامل- المتعدد- المتكثر-منهج - اللامنهج-منهج من لا منهج له...إلا أن ناقدنا يرى ضرورة التمييز بين المنهج المركب والمنهج التكاملي؛ فهذا الأخير يحاول الجمع بين كل المناهج سياقية أو نسقية في التعامل مع النصوص، وهو ما تبناه : الدكتور (أحمد هيكل) ويعرّفه بالقول: "منهجي في النقد أسميه، ويسميه كثيرون وأنا منهم، المنهج التكاملي، المنهج الذي أستفيد فيه من كل ما طرح من مذاهب نقدية، على أن أغلب وأنا أقوم بالعملية النقدية. منهجا يتطلبه العمل الذي أنفذه(...) لكني لا أحصر نفسي في منهج واحد وأرفض ما سواه، لأني أكون حينئذ كالقطار الذي يمشي على قضيب السكة الحديد إذا زلّ هنا أو هناك انكفأ

1 - مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر في العراق، ص:163.
2 -عبد الملك مرتاض: التحليل الخطاب السردي ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ص:06.

وقتل الركاب[1].

ورفض (هايمن) هذا النوع من التكامل. الذي يخلط كل شيء في قدر واحد. ولكن التكامل المثالي حسب رأيه: "الذي نريد أن ننشئ منه طريقة نقدية سامية لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخلطها معا، كيفما اتفق، ولكنه يشبه عمل البناء على أن يتم حسب خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم"[2].هذا التكامل المثالي الذي نريد أن ننشئ منه طريقة نقدية سامية لا يتم بطرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة وخلطها معا، كيفما اتفق، ولكنه يشبه عمل البناء على أن يتم حسب خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم.

إذا كان (هيكل) يخشى أن يتصرف في منهج بعينه، لأن ذلك قد يخرجه عن مساره ويقدّم أحكاما خاطئة فإن (مرتاض) يرى أن: "تهجين أي منهج أمر ضروري لتكتمل أدواته، وليصبح أقدر على العطاء والرّؤية"[3].

فالمنهج الشامل والمثالي ينشده كلا الناقدين، وهذا يكشف لنا حقا قصور المنهج الواحد إلا أن رؤيتهما تختلف فمنهج (مرتاض) الشامل لا يقصد به التكامل المنهجي: "أولى لنا أن نشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا يوجه نقدا شديدا لأصحاب هذا التبني في قوله: "إذ لم أر 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"[4].

1 -جهاد فاضل: أسئلة النقد ص:14.
2 -مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر في العراق، ص:163.
3 - عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:21.
4 - عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993 ص:10.

وتعود الاستحالة في تطبيق المناهج لصعوبتها من جهة، وتطبيقها يتطلب تدبيج مجلدات لمعالجة نص بعينه من جهة أخرى، وهذا ما يؤكده: "فهل مثل هذا العمل ممكن الحدوث؟ (...) فإن مثل هذا السلوك الفكري يشبه الشطحة البهلوانية. التي لو طبقت في مجال العمل لأمست ضحكة هزأة سخرية، إلا ما لا حدود له من المعاني الدالة على الضحك والسخرية والاستهزاء...ولو كان ذلك على كل حال، وهو مستحيل الكينونة على كل حال، أن ندمج عدة مجلدات عن حكاية شعبية واحدة أو قصة واحدة على أساس أننا نعالجها من مستويات منهجية متباينة كل مستوى يهيم في واديه السحيق، إلى أن يرسب في البحر العميق"[1].

7-4: تكامل المناهج:

يشير الناقد إلى نقطة حساسة وهي كيفية تكامل تلك المناهج رغم تباينها في منطلقاتها وفلسفتها ومرجعياتها فأنى لها أن تعالج نصا في ظل هذا التناقض؟ غير أن ما يستوقفنا في كتاباته رغم سخريته الشديدة من التكامل المنهجي أن جلّ مؤلفاته التي طبّق فيها المناهج الحداثية عناوينها تصدع بهذا النشاز -على سبيل المثال- كتابه تحليل "سيميائي تفكيكي" لحكاية حمّال بغداد. جمع بين منهجين متباينين وهو ما عاتبه عليه الناقد "ثامر فاضل" في قراءته للعنوان حيث يرى في تصنيفه هذا نشاز وجمع لما هو متباين؛ فمنهج لا حياة فيه لمؤلفه ومنهج يفرض هذا المبدع على النص بتعدد القراءة فكيف يمكن تركيبها؟ وعن هذا الجمع يقول " دراسة (سيميائية، تفكيكية) الواردة هي عنوان لكتابين يبدو عليه النشاز وعدم التجانس من الوهلة الأولى. وذلك لأن

1 -م، ن، ص:10.

السيميائية تعني بنظام العلامات، وتهتم بفهم طبقة الدال والمدلول"[1].

أما **التفكيكية** فـ: " إن جاك دريدا نفسه، وهو زعيم الاتجاه التفكيكي يعلن أن قراءته التفكيكية هي إساءة للقراءة إنها تحاول أن تفرض استراتيجيات الإنسان على النص. "[2] يمكننا القول إن ميل (مرتاض) في مقارباته النقدية إلى هذا التركيب، دعوة صريحة إلى تبني قراءة احترافية، و هي " القراءة المركبة المعقدة التي تنهض على جملة الإجراءات التجريبية و الاستطلاعية و الاستنتاجية جميعا"[3]، و التي بقدر ما تنهض على التباين تنهض على التناسق و الترابط، و من هذه الرؤية تمكّن من المزاوجة بين " التراث البلاغي القديم و معطيات السيميوطيقا الحديثة، و ناهضا في خضم ذلك ومعقما لحوار نقدي و معرفي بين ما أنجزه التراث البلاغي و اللغوي والنقدي العربي و بين تلك التصورات و الآليات الحديثة التي يقدمها النسق المعرفي الغربي"[4].

وليضفي على هذا الخيار صبغة المنهجية العلمية ويربط الحداثي بالتراثي، يرى أنه" من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم، وحدهم، هم الذين اهتدوا السبيل إلى إشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانياتية وبتعدد حقول تأويلاتها المستكشفة، والتي ليس لآفاقها حدود"[5]ف(مرتاض) من الأوائل الذين سعوا إلى التركيب وفق رؤية خاصة، إذ منذ انفتاحه على المناهج الحداثية، وكتاباته تصدع بهذا التركيب، بل أن كل كتبه لا تخلو من هذا التركيب وهو يدافع عن هذا

1 - ثامر فاضل: مقاربات النقاد المعاصرين، كتابات معاصرة، المجلد1ع2 أذار 1989، ص:27.
2 -م، ن، ص:29.
3 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ، ص:13.
4 - قادة عقاق: هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض، بين وعي التراث وطموح الحداثة، ص:273.
5 - عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري ص:7.

الاختيار "وقد دأبنا في معاملاتنا مع النصوص الأدبية التي تناولتها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزاوجة أو المثالثة، أو المرابعة. وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتري بإجراء أحادي في تحليل النص، لأن مثل ذلك الإجراء مهما يكن كاملا دقيقا فلن يبلغ من النص المحلل كل ما فيه"[1].لقد اعتنق أكثر من ناقد عربي التكامل المنهجي اعتقادا منهم أن هذه المزاوجة أو المثالثة أو المرابعة، بإمكانها إشباع النص بالتحليل وكشف مضامينه والوقوف على جماليته، غير أن اختيارهم هذا، زاد أعمالهم غموضا وتكاد تخلو أعمالهم من كل منهجية فلا وفقوا ولا لفقوا.

ويؤيدنا في ذلك قول (محمد الدغمومي) عن هذه الظاهرة:" أنها إقرار ضمني بأن خطابات النقد والتنظير تشعر بعجزها"[2].بعد أن استنفذ "مرتاض" كل المناهج الغربية مدحا تارة وقدحا أخرى، أقرّ بوجودها في التراث العربي واكتشف أن هذا التراث يستحق المدح: "عظيم خصيب، وموح لهم، ونافع حداثي إلى درجة أننا نلفي لكثير من المفاهيم الحداثية الغربية: النقدية واللسانية والسيمائية جذورا لها في هذا التراث"[3]ونزل على أولئك الذين تنكروا لهذا التراث قدحا " فما من رأي يبدو لعاشق بهرج الحداثة الغربية أنه مبتكر أصيل، وأن صاحبه لم يسبق إليه: إلا وقد لفي له مصدرا أو إشارة أو بداية في هذا التراث المزدخر بالمعرفة"[4].

إن الركن الثاني من أركان النظرية عند مرتاض هو المنهج و هو المنفذ إلى النظرية، ومن صفات هذا المنهج، أنه لا هو بالحداثي الذي يقطع أوصاله مع الأرحام التي أنجبته، ولا هو

1 - م، ن، ص:9.
2 محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب، المغرب، ط1،1999، ص:326.
3 -عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص:07
4 -عبد الملك مرتاض: القراءة من موقع العدم، ص:07

بالتقليدي الذي لا يرضى بالعيش إلا في جلباب أبيه يقول :"كيف نتطلع إلى إنتاج نظرية نقدية نسهم بها في تأسيس المعرفة الإنسانية إذا آثرنا أن نكون عالة على الغرب، مجتزئين بالنقل عنهم، عازفين عن التأصيل والتأثيل انطلاقا من تراثنا السخي"وعن هذه التجربة المرتاضية مع المنهج يقول "عبد الملك بومنجل"نعد مرتاضا، وقد تحلى بتلك الصفات الأدبية الفعالة الراشدة، قد استلزم أوفي شروط المثاقفة الواعية، فصار مهيأ للخوض في قضايا الأدب والنقد"[1] .ويبقى الركن الثالث في بداية ملمح النظرية هي إشكالية المصطلح.

8- إشكالية المصطلح:

شهد المصطلح النقدي العربي الحديث هزة عنيفة بفعل وصول تأثيرات الثورة اللسانية والنقدية التي شهدتها أوروبا خلال الستينيات. إذ تدفقت إلى المعجم النقدي الاصطلاحي العربي مئات المصطلحات الجديدة، ويرجع ذلك إلى تعدد المدارس النقدية واختلاف المناهج الفكرية وتباعد التيارات الأدبية واللغوية وانفتاح النقد عموما على العلوم الأخرى واستعارته لمصطلحاتها لإغناء منظومته الاصطلاحية. وكذا تمايز مصادر البيئة المعرفية الأولى التي انبجس من خلالها هذا المصطلح أو ذاك، واللغة الأصلية التي وُضع بها أول مرة، وما زاد الأوضاع تعقيدا هو غموض واضطراب تلك المصطلحات في البيئة التي اصطنعت فيها.

كل هذه العوامل صعبت من عملية تحديد مفهوم المصطلح لأن المصطلح الغربي أنجبه فكر فلسفي غربي له ثوابته ومتغيراته، وحين ينتقل من رحم البيئة الأصلية إلى بيئة حاضنة له يحافظ على جميع مورثاته الوراثية والمكتسبة، حينئذ يعجز الناقد العربي من ضبطه. ولا

1 -عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص:48

نريد بالمصطلح في هذا المقام دلالته اللغوية ولكن في تجاوزه لهذه الدلالة " اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكشيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور "[1].

وإن كنا أدرجنا المصطلح في إشكالية النظرية فذلك لأن العلاقة بينهما علاقة حميمية، إذ لا تقوم النظرية إلا على وضوح المصطلح، وفي ظل غموضه يضل السبيل ومن ورائه يساء استخدام النظرية لأن:" التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد إيصالها والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين النظرية والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما. ولا شك أن كل إخلال بهذه القدرات من شأنه أن يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمى إليه مستعمل المصطلح "[2]

وللتخفيف من هذه الإشكالية تكاتفت جهود فردية وجماعية لضبط المصطلح النقدي واللساني وضعا وترجمة وتعريبا، وقدم الباحثون خدمات جليلة في هذا المجال وذلك بوضعهم لمعاجم وقواميس أو عن طريق تذييل أعمالهم بمسارد اصطلاحية أغنت الرصيد الاصطلاحي العربي. ونهيب في هذا المقام بجهود نقادنا الجزائريين: (رشيد بن مالك) في قاموسه (مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) و (عبد الرحمن الحاج صالح) في معجمه (المعجم الموحد

1 - أحمد بوحسن: مدخل الى علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت العدد (60- 61) كانون الثاني، شباط 1989، ص:84.
2 - م، ن، ص، ن.

لمصطلحات اللسانيات) إضافة إلى ذلك جهود (يوسف وغليسي) في كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) الذي حاول من خلاله رصد المصطلحات المتداولة في النقد العربي وضبط مفهومها، وفي تعبير له يلخص لنا إشكالية المصطلح بقوله: "إن الكتابات العربية الجديدة قد بلغت من التراكم ما يسمح باتخاذها موضوعا للبحث والدراسة."[1]كما أسهمت المجامع العلمية العربية بجهود خاصة في هذا المجال.

وقد أولى (مرتاض) المصطلح اهتماما لا يقلّ عن اهتمامه الذي أولاه للتأصيل المعرفي والتحديث المنهجي، إيمانا منه أن هذا المصطلح ما هو إلا" صورة مكثفة للعلاقة القائمة بين اللسانيات والنقد، لا سيما المصطلح السيميائي بوجه خاص"[2]، والذي يشكل نواة النظرية ومفتاحها ولا تستقيم إلا به، نجد ناقدنا يبذل قصارى جهده وبوعي كبير في تذليل إشكالية المصطلح، سعيا منه في تأصيله وضبطه ومراجعته ضمن خطابه النقدي. يمكننا القول إن تدفق هذا الكم الاصطلاحي وعدم ضبطه من الناحيتين: الترجمية والمفهومية، أدى إلى حالة من الاضطراب والفوضى مازالت آثارها بادية إلى اليوم وتضاعف من إشكالية النقد العربي. وسنسعى لتحديد إشكاليات ضبط المصطلح.

7-1 إشكالية ضبط المصطلح:

لكل مصطلح بيئتين يعيش فيهما يمكن الاصطلاح على الأولى: البيئة المنشأ والثانية: البيئة الحاضنة ولا ريب أن بيئته التي نشأ فيها تكون ساحته التداولية أوسع، مما تتيحه له من

1-يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،8ص :12.
2 - مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005ص:121.

حرية التحرك في كل الجهات. أما البيئة الحاضنة فثمة ضوابط تتحكم في تلك الحركية وتقيدها حتى لا تضيع دلالة المصطلح عند توظيفه في لغات أخرى، يقول "محمود فهمي حجازي": "الكلمة الاصطلاحية، أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها، وبالأحرى استخدامها، وحدد في وضوح، هو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة وواضح إلى أقصى درجة مكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى ويرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري"[1].

هذه الدلالة الجديدة التي يحملها المصطلح هي لب الأزمة التي يعاني منها المصطلح ويعود هذا الغموض إلى:

7-1-1- اضطراب مرجعية المصطلح:

يحمل المصطلح في بيئته التداولية مرجعية لا ينبغي فهمه خارجها لأن المصطلح في بيئته: " يقف شامخا معتزا، لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو انتهاك حرمته، إنه سيد الموقف، ومالك زمام نفسه، وليس للمتكلم/ الكاتب من سبيل إزاءه إلاّ أن يذعن له...".[2]ونقصد بمرجعية المصطلح "واضعه الأصلي، الذي صاغه في صورة لفظية وضمنه تصورا أو مفهوما قصد الاشتغال به لمعالجة معرفة معينة قد تكون محكومة بالزمان والمكان وبمجال معرفي محدد، وغالبا ما يتحدد المرجع بالمؤلف والمؤلف المعلومين أو غير المعلومين أحيانا، ويكون مثبتا

1 - عزة محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002، ص:25.
2 -عز الدين إسماعيل: أما قبل، مجلة فصول، عدد خاص قضايا المصطلح الأدبي، المجلد السابع، العددان 3،4، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ،1987، ص4

بالكتابة أو بغيرها من وسائل التعبير الأخرى."[1].فالواضع الأصلي أو المنشئ للمصطلح، عند صياغته لمصطلحه يحملّه صورة سمعية أدالا –كما يعرف –عند (دوسوسير) وأخرى تصوّرا ذهنيا (مدلولا)، فتكون الصورة السمعية بذلك هي الدلالة المعجمية للمصطلح والتي تمنحه الانتشار والتداول ؛وما التصور الذهني إلا المفهوم فيكون المصطلح : (علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدها عن مفهومها، أحدهما الشكل "forme" أو التسمية "dénomination" والآخر المعنى "sens" أو المفهوم "notion" أو التصور "concept" يوحدهما "التحديد" أو "التعريف" (définition) أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني)[2].

وبناء على هذا التعريف فإن المفاهيم " منشآت تنشئها عمليات المعرفة التي يتمتع بها الإنسان، وهي عمليات تساعد على تصنيف الأشياء عن طريق التجريد المنظم أو الاعتباطي" [3] فتحديد المصطلح لا يتم إلا عبر إدراك حقيقي للحقول الثقافية التي تنبثق منها المفاهيم، لا عبر معرفة الدوال المعزولة. فاللغات تمتلك طريقتها الخاصة في صياغة ما تنتجه التجربة الإنسانية بكل أبعادها، وهو ما يعني وجود أسلوب خاص في الفهم وتحليل المدرك الذي أنتجته التجربة. فمن هذا المنطلق، فإن القبول بعلوم الآخر لا يعني قبولا بمصطلحاته ومفاهيمه فحسب، بل هو أساسا قبول بطريقته في تقطيع المعطى الطبيعي والثقافي والاجتماعي. وهذا يعني أن هناك أسلوبا خاصا في خلق المفاهيم وتداولها وتقطيع المدرك الذي ينتمي إلى التجربة المحسوسة أي ما يحيط

1 -نقلا عن عبد القادر شرشار: مجلة المترجم، المجلد 12، العدد02، ديسمبر 2012، عن: أحمد بوحسن، مدخل إلى علم المصطلح، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، الفكر العربي المعاصر، شباط، 1989، ص 72.

2 - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:28-29.

3 -نقلا عن سعيد بنكراد، J V Sager: A practical Course in Terminologie، p 22

بالإنسان وما يجربه وما يتداوله. [1] .

إن تحديد مرجعية المصطلح هي بداية حل إشكالية المصطلح "فكل مصطلح يحمل دلالة مفارقة على نحو أو آخر لدلالته العرفية الأولى ولكن إذ يخرج بدلالته الجديدة من نطاق العرفي اللغوي العام يدخل–بهذه الدلالة الجديدة –في نطاق عرف خاص، يبدأ ضيقا ثم يتسع مع مضي الزمن، فالمصطلح يمثّل ابتكارا في اللغة يقوم به فرد من الناس أو جماعة...يتعرّض مع اتساع نطاق تداوله –لشيء من التشويه، قد يقل أو يكثر، خصوصا عند ما يجاوز نطاق لغته الخاصة إلى لغة أو لغات أخرى"[2].

إن تجاوز المصطلح للغته الأصلية مع انتشار تداوله يحملّه –كما أشرت –مفاهيم جديدة يتعسر معها تحديد مرجعيته وينفلت عن الناقد بذلك ضبط المصطلح وبسط مفاهيم النظرية؛ وبإدراك مرجعية المصطلح يمكننا التعامل معه بشكل دقيق لأنه تستجلي حدود اشتغاله في ثقافته، ويسهل ضبطه. هذا الضبط لا مناص منه لتجاوز الاضطراب والتداخل والخطأ. ولنأخذ مفهوم الانزياح كنموذج لفهم المرجعية.

إن مصطلح "**Ecart** "أو **الانزياح** من المصطلحات التي تثير إشكالية كبيرة في الدراسات الحديثة، حيث تمّ تداوله في الثقافة الغربية بحوالي عشرين مصطلحا وذلك لاتساع مفهومه، حيث جمع " عبد السلام المسدي "في كتبه الأسلوبية والأسلوب مجموعة منها، حيث جعل لكل مصطلح أجنبي مصطلحا مقابلا له في الاستعمال العربي:[3]

1 -عن سعيد بنكراد: المصطلح السيميائي الأصل والامتداد، مجلة علامات، العدد14،2000ص:7، بتصرف
2 - عز الدين إسماعيل: مجلة فصول، م س، ص04
3 - عبد لسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب م س: ص:100-101

المصطلح الغربي	المقابل العربي	مستعمل المصطلح الأجنبي
L'abus	التجاوز	فاليري
La déviation	الانحراف	سبيتزر
La distorsion	الاختلال	ويليك وفاران
La subversion	الإطاحة	بايتار
L'infraction	المخالفة	تيري
Le scandale	الشناعة	بارث
Le viol	الانتهاك	كوهان
La violation des normes	خرق السنن	تودوروف
L 'incorrection	اللحن	تودوروف
La transgression	العصيان	آراقون
L 'altération	التحريف	جماعة "مو"

وأضاف "يوسف وغليسي " مجموعة من المصطلحات لم يذكرها "المسدي"[1]

المصطلح الغربي	المقابل العربي	مستعمل المصطلح الأجنبي
Figure	المجاز	تودوروف، ديكرو

1- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، 2008، ص:209

Déformation cohérent	التشويه المتناسق	مير وبونتي
Aberration	المروق والظلال والاضطراب	غريماس

ولا يختلف العرب القدامى عن الغربيين باستعمالهم "الانزياح" بمصطلحات عديد مثل: الاتساع، الانتقال، الشجاعة وغيرها من المصطلحات للدلالة على مفهومه.

ويقرّ "المسدي " بعسر ترجمة هذا المصطلح لغموض مفهومه، فهو: "عسير الترجمة لأنه غير مستقر في تصوره لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه " [1] ويعود ظهور هذا المفهوم في الكتابات العربية إليه حين ترجم المصطلح الفرنسي (Ecart)بالانزياح. فيما ترجمه المشارقة ب "الانحراف "لتشيعهم للمدرسة الإنجليزية لتشهد بعد ذلك الساحة النقدية تراكما مصطلحيا بناء على دلالة المصطلح المعجمية و" تتحدد هذه المصطلحات جميعا بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة الذي قد يسمى استعمالا عاديا أو دارجا أو شائعا أو عاما أو مألوفا أو بسيط أو حياديا أو ساذجا... "[2]ك: الفجوة، الابتعاد، الاتساع، العدول، التجاوز...وغيره

أما "وغليسي " يجد في ذلك مبرّرا للنقاد العرب، مادام يتداول في اللغة التي نقل منها بحوالي عشرين مصطلحا:" يمكن أن نجد شفيعا لها في أن الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا المفهوم

1 -عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب م س: ص:93
2 - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:209.

الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين." [1]

هنا مرجعية المصطلح غير قارة في أذهان الدارسين ما جعلهم يختارون مصطلحات جنيسة –إن صح ذلك– في تحديده وبلورة مفهومه، فكل يسميه من منظور خاص به إلا أن "جورج مونان" هوّن من هذه الفوضى المصطلحية واعتبرها أمرا هامشيا ما لم يخلّ بالمرجعية الحقيقية لواضعه ،فاستعمال العدول أو الانزياح ...أو غيره من المصطلحات مثلا مسموح به إن حافظت على مدلوله الأصلي ،يقول "جورج مونان" : " هذه المصطلحات المختلفة المتنوعة حول المفهوم أمر هامشي لأنها دائما تحدّد نفس الشيء سواء ذكرنا الانحراف أم العدول أم الانزياح فهذه المصطلحات تحاول في أشكالها الأشد إحكاما أن تضبط كشفا إشاريا للغة كاتب من الكتاب وذلك فحسب، على أساس انزياح التواترات المنخفضة أو المرتفعة بصورة غير عادية"[2]

ويمنح "المسدي" الحرية في اختيار اللفظ المناسب الانزياح: "وعبارة الانزياح ترجمة ويمنح "المسدي" الحرية في اختيار اللفظ المناسب الانزياح: "وعبارة الانزياح ترجمة حرفية للفظة Ecart، على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد وهي عبارة العدول، وعن طريقة التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية "[3]

إذا أخذنا مصطلح الانحراف الذي استعمله "المسدي "نجد أنه يتحقق بخروجه عن النهج

1 -يوسف وغليسي: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات العدد64مجلد16، ص:189

2 - نبيل علي حسنين، الانزياح معيارا نقدا مجلة اللغة العربية، العدد25، ص:97 عن نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مطبوع دكتوراه، الجزائر194 ص:153

3 - عبد لسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب م س: ص:162-163

المستقيم ويحمل هذا المصطلح دلالة لا أخلاقية كتلك التي تحملها "السرقات"، أما " التحريف " فدلالته أقل وطئا عل النفس وكان" القرطاجني" وظّف مصطلح التحريف، مبرزا ميزته الجمالية التي تترك في النفس أثرا طيبا "لأن القول الصادق إذا حرّ ف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس"[1].

تكاد كل الأراء تتفق على أن "الانزياح" هو الخروج باللغة وبالأخص الأساليب عن النمط المألوف، حيث يتيح مجالا لإعادة تشكيل اللغة وذلك باختراق النظام والإخلال بالعلاقات، والمصطلحات التي استعملها "المسدي " تحمل كلها دلالات تتراوح بين العنف والتعدي والعصيان والانتهاك...، وكأنها مصطلحات ثائرة ومتمردة ترفض القوالب اللغوية المألوفة المستعملة في لغة ما، وتسعى إلى الانقلاب عليها والعدول بها إلى أنماط غير مألوفة.

على ألا تتعدى هذه الاختراقات الحدّ المسموح به والذي لا يخلّ بالنظام اللغوي كما يسعى الانزياح إلى إحداث الأثر المرغوب في المتلقي، وانفتاح النص على تعدد القراءات ودوامها ليستمر التأثير على مرّ الأزمنة باعتباره:" المستوى الأعلى من اللغة التي تهجس وتثور وتطغى، وكونه يحمل كل هذه التشظيات فذلك دليل على المحتمل الدلالي والجمالي المضمن فيه"[2]

7-1-2-ازدواجيّة مرجعية المصطلح:

نهل النقد العربي من ثقافتين مختلفتين الفرنسية والإنجليزية فرضتهما الظروف التي عاشها

1 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3،1981

2 - عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في الشعر البحريني الحديث، مجلة البحرين الثقافية، المنامة، عدد 20، ، جوان 1999، ص:139

المجتمع العربي في ظلّ تبعيته إلى الاستعمار الذي سلبه كل مقومات هويته، حيث نهل المشارقة من الثقافة الإنجليزية والمغاربة من الثقافة الفرنسية، هذه التبعيّة أدت إلى انفراط عقد المعاجم العربية، وعدم انسجامها وتوحّدها، وكان لها أثر في تعدّد المصطلح المعرّب وازدواجيته في شتّى العلوم. والازدواجية في المصطلح تعني استخدام غير مصطلح عربي للتعبير عن مفهوم أجنبي ومثال ذلك مصطلح "Déconstruction "حيث نبّه "دريدا" النقاد من الصعوبة في ترجمته لما يكتنف المفهوم من عسر في الفهم حيث يقول: " صعوبة تحديد مفردة التفكيك وبالتالي ترجمتها، ينبع من كون جميع الدلالات المعجمية، وحتى التمفصلات النحوية التي تبدو في لحظة معينة ... خاضعة هي الأخرى للتفكيك وقابلة له مباشرة، وهذا يصح على كلمة تفكيك مثلما يصح على كل كلمة"[1]،

من بين كل المصطلحات المجاورة لمصطلح " التفكيكية" انتقى " الغذامي "وهو يمثل المشارقة مصطلح "التشريحية" وعن هذا الانتقاء يقول: " احترت في تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل– على حد اطلاعي – ، وفكرت له بكلمات مثل (النقض / والفك)، ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة . ثم فكرت باستخدام كلمة التحليلية من مصدر حلّ أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع حلّل؛ أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النص."[2]

أما "مرتاض" ممثلا عن المدرسة المغاربية فقد تبرأ من استخدام مصطلح التفكيكية لذي

1 -جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988، ص: 57
2 -ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص:52

استعمله حينا من الدهر واعتبره مدلولا بعيدا عن مفاهيم "دريدا" لأنه :"لا يستند، في أصل الاستعمال، إلى أي علاقة دلالية مما يودون "[1]مضيفا أن لا أحد يستطيع أن يجعله يحتمل دلالة المصطلح الأجنبي من الوجهة المعرفية، ثم استعاض عنه بمصطلح "التقويضية" بحجة بأن أي : "تقويض يعقبه بناء على أنقاضه ، على حين أن معن التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها البعض دون إيذائها ، أو إصابتها بالعطب ، كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية وهلم جرا...، والخيمة في العربية تطنب إذا بنيت، و(تقوض) إذا أسقطت أعمدتها وطويت"[2]ثم تنازل مرتاض عن التقويضية لصالح مصطلح "التشريحية" في كتابه النقدي بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمانية) للشاعر اليمني " عبد العزيز المقالح" ، وعن هذا المنهج الذي وظفه يقول: : " اعتبره منهجا خاصا بي؛ لا هو ينتمي إلى البنيوية انتماء خالصا، و لا هو ينتمي إلى الألسنية انتماء بحتا، وإنما قد يكون أخذ من البنيوية شيئا ... واستخدمت المنهج الأسلوبي أكثر مما استخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة " ويبدو أن مرتاض وظّف مصطلح تشريحية في سياق وظيفي ، وهو غير مبادئ التفكيك؛ ، مشيرا إلى أن :"هذه المصطلحات في الغرب نفسه تحد النقاد غير متفقين عليها ، فكيف إذن يجيز أحدنا لنفسه أن يترجم باجتهاده هذا المصطلح أو ذاك، ثم يتعصب له ويروج له، ويعممه في الكتابات العربية

7-1-3موقف مرتاض من مرجعية المصطلح:

1 -عبد الملك مرتاض: نظرية التقويض، مقدمة في المفهمة والتأسيس، مجلة علامات في النقد، السعودية، ج34، مج 9، ديسمبر، 1999، ص 279

2 -يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص:347

اعترض "مرتاض" على أغلب المصطلحات المتداولة في الساحة النقدية مقابلة لمصطلح الانزياح والتي نعتها "عبد السلام المسدي" ب"الطفرة الاصطلاحية"[1]باعتبارها لا تليق بالمفهوم الأسلوبي، وأن اختيارها ليس سديدا ولا موفقا ويرى في استعمال مصطلحي الفجوة والابتعاد مقابل الانزياح قبحا "ولا نحسب أن الفجوة مما كان يريد البلاغيون العرب والسيمائيون والأسلوبيين الغربيّون إليه جميعا ،فلنترك الفجوة في معناها التي وضعت له أصلا لأنها لا تليق بهذا المفهوم الأسلوبي في رأينا ،كما أن اقتراح مصطلح "الابتعاد "مقابلا للمفهوم الغربي على اقتراب معادلته لمعنى "الانزياح" لا يرقى أدبيا وجماليا جميعا وإن شئت معرفيا أيضا "[2]وهذا الرفض ينبع من قناعة مرتاض أن المصطلحات تتغيّر بفعل الزمن فلا تحمل نفس المفاهيم بالضرورة، حيث يقول "كثيرا ما تتغير المفاهيم من عصر إلى عصر، ومن عهد إلى عهد، فيتغيّر المصطلح ويظلّ المفهوم هو، هو بحيث لا يتغير أو يتغيّر قليلا." [3]

أما "مرتاض" فقد انتصر لمصطلح "الانزياح" من بين كل ضرائر المصطلح كبديل ل " L'ecart " وقد صدح بذلك: "غير أن مصطلح الانزياح ربما يظّل هو الأيسر بين الناس، وهو الأسلم لغويا ومعرفيا، فلا مدعاة لأن نضيف إليه ضرائر أو غريمات " [4]

والانزياح المحمود عند "مرتاض" هو الذي يخرق سنن اللغة ويهتك نسجها ويخالف نظمها إلى ما يضاده ويخالفه، ويعرّفه " خروج النسج عما ألف المتعاملون مع اللغة هو ما يطلق عليه

1 -عبد لسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب م س: ص:162
2 - عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص:145-146
3 - م، ن، ص:141
4 - م، ن، ص: 147

اليوم في مفاهيم السيمائية " الانزياح " بصرف النظر عن صدقه أو كذبه."[1]فوظيفة الانزياح تحقيق الجمالية المرغوبة بكسر تلك التراتبية في ذهن المتلقي، بالعدول عن الاستعمال المألوف لأساليب اللغة، والقدرة على تفجير طاقات اللغة الكامنة وإحداث اضطراب في نظامها يصير هذا المتشكلّ الجديد هو المتواتر:" ينبغي أن ينصرف مفهوم الانزياح الذي هو ابن السيمائية إلى مجرد التشكيل النسجي وحده، وإنما يجب أن ينصرف في تمثلنا نحن على الأقل إلى تشكيل المعنى بإخراج النسج الأسلوبي للنص الأدبي من الابتذالية والتقريرية الرتيبتين إلى تشكيل متوتر جديد"[2] لكن يعترض "مرتاض" على بعض المروقات الدلالية الفوضوية التي تبغي الوصول إلى الجمالية دون احترام لقواعد اللغة و اعتبرها فوضى و الذي يؤخذ على مرتاض في هذا المقام تعديده لبعض المصطلحات واعتبارها مرادفة لمصطلح "الانزياح" مع أنه انتخب هذا الأخير، وربما هذا التقلب بين المصطلحات مرده إلى البحث عن أنسب مصطلح لهذا المفهوم.و لا نفهم سلوك مرتاض حين يدعو النقاد إلى عدم الإسراف في اصطناع مرادفات له، حتى لا تنزاح ونحيد الطريق، لأن في بعض البدائل التي وضعها أصحابها كـ (الفجوة ، الابتعاد) لا تليق لهذا المفهوم الأسلوبي، في حين يسمح لنفسه إشباع هذا المفهوم ،و يضع له مقابلات عربية مثل " العدول و الخرق والتوتير و الفرق و البعد و الهامش "[3] و" الانحراف، والانتهاك والتدمير والتهديم "[4] ، ويقترح من وجهة لغوية مصطلح "التجانف" . ولم ير " المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة، فكأن "الانزياح" خرق للقواعد المدرسية

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، م، س، ص:173
2 - - م، ن، ، ص:174
3- عبد الملك مرتاض: شعرية القراءة، قراءة القصيدة ص:130.
4 - م، ن، ص، ن.

المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه "[1].

إن ما يكتنف هذا المفهوم من ضبابية وغموض، لم يمنع " مرتاض" من الخوض فيه ومدارسته، من مبدأ أن: "بعض المفاهيم كلما غمضت ازداد إيلاع الباحثين والمحللين بها، حتى تتبلور في أذهانهم، وتتضح معالمها في عقولهم ، فتغتدي نظرية مؤسّسة "[2]، فعناده المعرفي في كشف الغامض جعله يتناول المفاهيم من خلال ثنائية الحداثة و التراث فقد استطاع تبديد الغموض الذي اكتنف " الانزياح " ، لما أظهر أن التراث اللغوي والبلاغي قد عرف هذا المفهوم السيميائي انطلاقامن مصطلح بلاغي قديم "الانزياح" بمفهومه الحداثي المتداول في الغرب ليس في بعض أمره إلا "عدول" البلاغيين هؤلاء الذين". تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات مختلفة كلها تدل في اللغة الحداثية على الانزياح وذلك كالتقديم والتأخير والاختصاص والحذف" [3]

7-1-4- تأصيل المصطلح:

في ضوء الواقع النقدي نرى أن هناك إشكالية جديدة في نقل المصطلح ومن ثم في بناء نظرية نقدية عربية أصيلة، ما نراه على ساحة النقد يدل على حالة الاستلاب الثقافي التي يعيشها النقد العربي فكلما اخترع الغرب مصطلحا ما طفقنا ننتصر له ونحن نمارس تبعيتنا بلذة مغرية

1 - م، ن، ص:133.
2 - عبد الملك مرتاض: مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية، ص:6.
3- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قراءة القصيدة، ص:130.

وشرعنا نعيب على نقادنا القدامى تقصيرهم عما وصلت إليه حركة النقد الحديثة. هذه الوضعية أحسن «جابر عصفور» في وصفها ب "الدوران في دائرة الآخر "[1]،فنقادنا اليوم حقا يدورون في فلك الآخر يسلبون وينهبون أفكاره، يلجأون إلى القديم للتستر عن تلك السرقة المفضوحة، غير أن إشكالية المصطلح في نقدنا العربي لا تقّل حدّة من حيث الغموض والاضطراب عن المرجعيات التي أشرت إليها سابقا، وأضحى المصطلح عقبة ما زالت تؤثر سلبيا في شتى ضروب الممارسة النقدية. إن هذا الارتحال للمصطلحات يستدعينا إلى استحضار تساؤل هو جوهر الأزمة التي يعانيها المصطلح: هل تمكّن التعريب والترجمة من الحفاظ على دلالات التي يحملها المصطلح الأجنبي؟

يعتبر التعريب أحد الآليات التي يشتغل عليها الناقد العربي في محاولة لشرح المصطلحات وتذليل مفاهيم النظريات الحديثة وقد أثار جدلا واسعا في الأوساط اللغوية لأنه لفظة متعددة المعاني، ولأنه ظاهرة ذات حدين فمن النقاد من أيّد التعريب حجتهم أن اللغة العربية قادرة على استيعاب العلوم الحديثة حيث يقول مرتاض وإن كان لا يجنح إليه إلا يسيرا: "أعتقد أن الحل الأمثل يكمن في الارتكاز على التراث العربي والانطلاق منه، ثم بعد ذلك الاغتراف من الثقافة الغربية، المتينة العميقة، لأنه بدون الثقافة الغربية لا يمكن إلا أن نكون سطحيين ...وأن نمزج بين الثقافتين ونخرج بثقافة عربية أصيلة. وأقصد بالثقافة هنا كل ما نكتب من نقد ورواية وما إلى ذلك"[2].

1 -جابر عصفور: الاتجاهات النقدية الحديثة وأثرها في النقد العربي: ندوة الخطاب النقدي العربي، مهرجان القرين الثقافي الثالث عشر،2006، ص:1

2 - جهاد فاضل: أسئلة النقد (حوارات مع النقاد)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص:218-219

فالتعريب عند "مرتاض" آلية مؤقتة يستعين بها عند غياب مقابل للمصطلح في الثقافة العربية فمتى تأتى له ذلك استغنى عن هذه الآلية حيث يقول" :نميل إلى الاعتقاد أن المصطلح الذي نصنعه في كتاباتنا الجديدة من الأمثل له أن يكون قد ترعرع في البيئة الثقافية والحضارية العربية ليكون مسعانا العلمي استمرارا لا انقطاعا" وأمثلة ذلك توظيفه لمصطلح"الأيقونة "مقابلا للمصطلح(Icone) ثم تنازل عنه للمقابل العربي "المماثل".

وتيار رفض التعريب واعتبر سرعة التطور العلمي لا تترك للغة العربية مجالا لاستيعاب المصطلحات الحديثة واتخذ التعريب حديثا أبعادا قومية، بعيدا عن نقل كلمات من لغة إلى أخرى، فهو يعبّر عن حضور الذات العربية وسلاح يحمي ما تبقى لهذه الأمة من هوية، وهذه الأبعاد التي فجّرت الصراع بين المحدثين والتراثيين لأن المسألة اتخذ ت بعدا قوميا وهذا ما يؤكده "محمد عقون "حين يعرّف التعريب: "فهو يتطلّب نمو اللغة العربية بشكل متطور لتواكب ركب الحضارة، وبناء نهضة عربية جديدة، وتحقيق البعد الوطني والقومي والإنساني للثقافة العربية، وهذا يؤكد أن حركة التعريب لا تنفي على الإطلاق أهمية دراسة وتعلم اللغات الأجنبية في الوطن العربي؛ إنّه عملية متحركة تنمو عبر الممارسة التي تساعد على إيجاد المصطلحات العربية تدريجيا تستعين بمصطلحات أجنبية إذا اقتضى الأمر، ولكنها ترمي في النهاية إلى تحقيق التعريب الكامل عن طريق التشذيب والتنسيق المتواصل."[1]إن هذه الفوضى المصطلحية في النقد العربي يرجعها أغلب النقاد إلى غياب المجامع اللغوية لضبط للمصطلحات في الساحة النقدية، وهو ما اهتدت إليه بعدما انفجرت الأزمة.

1-محمد عقون، واقع الترجمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص 52 – 53

8- توحيد المصطلح:

أحسّ الناقد العربي بالضرورة الملحة إلى توحيد المصطلحات، لمواجهة المدّ الغربي قصد إدراك " غاية تتصل بهوية هذه الأمة وإشاعة العلم الجديد بينها، ومن ثم يكون لها مكان خاص في هذا العالم الجاد المتطلّع إلى الجديد"[1]هذا الحس المتنامي في الثقافة العربية لتوحيد المصطلح يعبّر عنه مصطفى الشهابي بأنه "الشعور بضرورة توحيد المصطلحات العلمية، أصبح في البلاد العربية شعورا عاما، والآراء متضاربة في الوسائل التي يجب التوسّل بها لبلوغ هذه الغاية".[2]ويرجّح أن الدعوى إلى توحيد المصطلح نابعة عن إحساس بالفوضى المصطلحية التي عجت بها حيث يقول (عبد المحسن بدر):"الدعوى إلى التوحيد متأتية من الإحساس بالفوضى في وضع المصطلحات التي أدت إلى تعدد المصطلحات وتداخلها وتناقضها أحيانا لكن توحيد المصطلحات ليس من الحلول السحرية التي تجعلنا ندخل رحاب العلم من أبوابه الواسعة"[3] ثم دون المسعى التوحيدي ما تزال قائمة عوائق النزعة الفردية القومية. حيث ذهب البعض أن لغتنا العربية مصطلحاتها لغوية وليست علميّة، معتقدين أن العربية القديمة أداة لا تصلح في العصر الحديث. وقد شرحنا ذلك في صراع الحداثة والتراث.

8-1 غياب المجامع اللغوية:

في ظل توافد التيارات والمناهج والنظريات الغربية إلى العالم العربي، رأى المهتمون بشأن

1 - إبراهيم السامرائي: العربية تواجه العصر، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1982، ص:111
2 - مصطفى الشّهابي: المصطلحات العلميّة والفنيّة في اللغة العربيّة في القديم والحديث، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ط2، 1965، 141
3 - عبد المحسن بدر: مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، فصول ع 3، أفريل 1981، ص 24.

اللغة العربية ضرورة إنشاء مجامع علمية لتمكين اللغة العربية من مواكبة التطور الذي تشهده أوروبا حيث أوقعت الجهود الفردية التي واجه بها النقاد العرب الترسانة الاصطلاحية في اختلالات جمّة؛ حيث عوّل النقاد على قريحتهم الفردية وطفق كل واحد يجتهد في النقل والترجمة ووضع المصطلح وكان من نتائجها فقدان المعرفة المنقولة لنجاعتها الإجرائية وهي تدخل فضاء اللغة العربية نتيجة اختلافها باختلاف اللغات التي يأخذ منها النقاد (فرنسية، الإنجليزية..) وباختلاف مواقعهم من الحداثة والتراث، ومواقفهم اللغوية والفكرية ومستوياتهم المعرفية. وأمام تسارع دخول هذه الأجهزة المفهومية والمصطلحية صارت الحاجة ملحة للحاق بركبها مواكبة المجامع اللغوية الموحدة،

8-2 جهود المجامع العرب

أنشأ أول مجمع علمي ب(دمشق) سنة 1919. أخذ على نفسه" النظر في اللغة العربية وأوضاعها العصرية ونشر آدابها وإحياء مخطوطاتها، وتعريب ما ينقصها من كتب العلوم والصناعات والفنون عن اللغات الأوربية. وتأليف ما تحتاج إليه من الكتب المختلفة المواضيع على نمط جديد. وعني أيضاً بجمع الآثار القديمة من تماثيل وأدوات ونقود وكتابات وما شاكل ذلك ولا سيما ما كان منها عربياً. كما عني بجمع المخطوطات القديمة الشرقية والمطبوعات العربية والافرنجية على اختلاف موضوعاتها.[1]

ضمّ المجمع لجنتين: لجنة لغوية أدبية تبحث في لغة العرب وآدابها وطرق ترقيتها. ولجنة علمية فنية تبحث في توسيع دائرة العلوم والفنون. وفي سنة 1960 صدر قرارا بإنشاء مجمع اللغة

1 - كرد علي: منشور المجمع للمجلات والمجامع، مجلة المجمع، مج1ج1، ص:6.

العربية بدمشق.

وفي سنة 1932م صدر مرسوم بإنشاء مجمع اللغة العربية الملكي بالقاهرة ومن مهامه:

*أن يحافظ على سلامة اللغة العربية، وأن يجعلها وافية بمطالب العلوم والفنون في تقدمها، ملائمة على العموم لحاجات الحياة في العصر الحاضر، وذلك بأن يحدد في معاجم، أو تفاسير خاصة، أو بغير ذلك من الطرق، ما ينبغي استعماله أو تجنبه من الألفاظ والتراكيب.

*-أن يقوم بوضع معجم تاريخي للغة العربية، وأن ينشر أبحاثاً دقيقة في تاريخ بعض الكلمات، وتغير مدلولها.

*-أن ينظم دراسة علمية للهجات العربية الحديثة بمصر وغيرها من البلاد العربية.

*-أن يبحث كل ماله شأن في تقدم اللغة العربية، مما يعهد إليه فيه، بقرار من وزير المعارف.

وأخيرا أصبح اسمه (مجمع اللغة العربية) سنة 1955 بعد الثورة المصرية.[1]

يلاحظ على المجامع اللغوية العلمية أنها انصرفت إلى الاهتمام بتعريب ألفاظ الحضارة وتفسيرها دون الالتفات إلى المصطلحات العلمية على الرغم من أهميتها وضرورتها.

8-3: صياغة المجمع للمصطلح العلمي:

ذكر (محمد علي الزركان) في كتابه منهج المجمع في صياغة المصطلح العلمي وأوردها على النحو التالي:

1 - محمد علي الزركان: الجهود اللغوية في المصطلح العلمّي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1998، ص:105 وما بعدها، بتصرف

*-أجاز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، وترخص في أمر تلك القاعدة المشهورة من أنه "لا يشتق من الجامد" ولم يخرج في هذه الرخصة عن ألف العرب واستعمالهم، فيقال مكهرب كما قال العرب مذهّب ومفضض. وقال بقياسه المصدر الصناعي، فيكفي لتكوينه أن يضاف إلى الكلمة ياء نسب وياء تأنيث، وقد كان مقصوراً من قبل على السماع، فيقال المثالية والكانطية، كما قيل قديما الجبرية والقدرية، ولهذا المصدر أهميته في الدلالة على المعاني العلمية الدقيقة، وخاصة أسماء المذاهب والنظريات مما هو مختوم بـ (ism) في اللغات الأوربية.

*وحاول أن يقيس أوزانا فيما لم يقل بالقياس فيه، لأداء دلالات خاصة، فصاغ قياسا اسم الآلة من الثلاثي على وزن مفعل ومفعال ومِفْعَلة، ووزن فِعالة للدلالة على الحرفة. ويحتفظ بالتعريب بالأصل ما أمكن، ويؤخذ بأقرب نطق إلى العربية دون تحيز إلى أصل فرنسي أو إنجليزي، ويوحد هذا النطق قدر الطاقة، ولا بأس من أن يشكل المصطلح المعرب ضبطا لنطقه[1]. فهو يرى أن "يؤدي المعنى الواحد بلفظ واحد، وأن يكون هذا اللفظ صالحا للاشتقاق والنسبة إليه، ويكره ترجمة المصطلح الأجنبي بجملة، أو بلفظين شبه مترادفين. ويشترط في المصطلح العربي أن يكون واضحا دقيقا نصا في معناه، لأن لغة العلم تتنافى مع الغموض والإبهام، كما تتنافى مع المجاز والاستعارة والسجع والجناس. ويدعو إلى تجنب الابتذال والغرابة، وأن كان لا يرفض تخير بعض الألفاظ النادرة أو العامية السليمة. ويسلم بأن يختص كل علم بمصطلحاته، وأن يستعمل اللفظ الواحد أحيانا في معان مختلفة باختلاف العلوم، ولكنه يتشدد في أن توحد المصطلحات المشتركة التي لا تتغير دلالتها من علم إلى علم. ويلتزم أن يقرن المصطلح العربي

1 - مدكور إبراهيم: مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاماً- ماضية وحاضرة، ص:55-56

بمقابلة الأجنبي." [1]تتعلق هذه القرارات في النهج الذي ينبغي لواضعي المصطلحات العلمية أن يسيروا عليه عند وضع مصطلحاتهم.

أما في **الترجمة** فحدّد المجمع المنهج الذي يسير عليه المترجم في صياغة المصطلح حتى لا: "يؤدي إلى فوضى واضحة في ترجمة المصطلحات نتاج عدم الدقة ونتاج عدم الفهم، وعدم شمولية الرؤية" [2]

نضيف إلى ما سبق أن النقد العربي يعتمد في ترجمته على رافدين: ترجمة المغاربة من اللغة الفرنسية من جهة، واعتماد المشارقة في ترجمتهم على اللغة الإنجليزية من جهة أخرى.

*تفضل الكلمة الواحدة على كلمتين فأكثر عند وضع اصطلاح جديد إذا أمكن ذلك، وإذا لم يمكن تفضل الترجمة الحرفية. وتلتزم صيغة واحدة تجري عليها كلمات الجنس الواحد.وفي سنة 1981 نظم مكتب تنسيق التعريب بالرباط (ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة) خرجت بمجموعة من التوصيات:

*- ضرورة وجود مناسبة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي و المدلول الاصطلاحي ، ولا يشترط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي.

*- وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل الواحد.

*- تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.

1 - مدكور إبراهيم: مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاماً- ماضية وحاضرة، ص:56

2 -سيد بحراوي: قضايا النقد والإبداع الأدبي، الشركة الدولية للطباعة، مدينة 6أكتوبر، مصر2003، ص:34.

*- استقرار وإحياء التراث العربي وخاصة ما أستعمل منه، أو استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معربة.

*- مسايرة المنهج الدولي في اختيار المصطلحات العلمية: مثل مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المقابلة بينهما للمشتغلين بالعلم والدارسين، واشتراك المتخصصين والمستهلكين فيوضع المصطلحات.

*- استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقا للترتيب التالي: التراث، فالتوليد وما يجمله من (مجاز واشتقاق وتعريب ونحت).

*- تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتوارثة على الكلمات المعربة.

*- تجنب الكلمات العامية إلا عند الاقتضاء، يشترط أن تكون مشتركة بين لهجات عربية عديدة، وأن يشار إلى عاميتها بأن توضع بين قوسين مثلا.

*- ـ تفضيل الصيغ الجزلة الواضحة، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ.

*- ـ تفضيل الكلمة التي تسمح بالاشتقاق على الكلمة التي لا تسمح به.

*- تفضيل الكلمة المقررة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق، والنسبة والإضافة والتثنية والجمع.

*- تفضيل الكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة، ومراعاة اتفاق المصطلح العربي من المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي، دون تقيد الدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي.

*- في حالة المترادفات أو القريبة من الترادف، تفضل اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم الأصلي بصيغة أوضح.

*- تفضيل الكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة؛ إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمي بالمعنى المتداول لتلك الكلمة.

*- عند وجود ألفاظ مترادفة أو متقاربة في مدلولها ينبغي تحديد الدلالة العلمية الدقيقة لكل واحد منها وانتقاء اللفظ العلمي الذي يقابلها.

*- مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم معربة كانت أو مترجمة.

*- التعريب عند الحاجة وخاصة المصطلحات ذات الصيغة العالمية: كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني، أو أسماء العلماء المستعملة.

عند **تعريب** الألفاظ الأجنبية يراعى ما يلي:

*- يرجح ما يسهل نطقه في رسم الألفاظ المعربة عند اختلاف نطقها في اللغات الأجنبية.

*- التغير في شكل اللفظ حتى يصبح موافقا للصيغة العربية ومستساغا.

*- اعتبار المصطلح المعرب عربيا يخضع لقواعد اللغة ويجوز فيه الاشتقاق والنحت، وتستخدم فيه أدوات البدء والإلحاق مع موافقته الصيغة العربية.

*- تصويب الكلمات العربية التي حرفتها اللغات الأجنبية، واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح.

*ضبط المصطلحات العامة والمعرب منها خاصة بالشكل حرصا على صحة نطقه ودقة أداءه [1]

9-صرف النقد عن المرجعيات الفلسفيّة (أصالة النقد):

سعت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الحقول المعرفية، باعتبار أن لكل حقل أسسه

1 -فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 1994، ص:172-173.

النظرية والمنهجية والمصطلحية، بعد أن كانت هذه الحقول متداخلة ردها من الزمن، وينبجس معظمها من النظريات الفلسفية. التي مارست سطوتها على مختلف العلوم الإنسانية، وها هو "ميرلوبونتي " يبشر بنصر للفلسفة بعد اقتحامها عالم الأدب يقول: "إنه نصر جديد جاء نتيجة وعي جديد تجاه اللغة التي تصنع طريقا للفكر وبشكل أكثر تحديدا مع الأدب، محاولة لتعبئة قوى تستخلص ما هو خفي في هذا العالم الصامت التي تتميز به اللغة." [1]

والمتفحص لمشروع (مرتاض) يلمح دعوة صريحة منه إلى فصل النقد عن تلك الخلفيات التي تتحكم فيه وتوجهه: " إنّ معظم المذاهب النقدية تنهض، في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلا لأنّ الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة تنهض على المنطلق الصارم، والبرهنة العلمية ولكنه معرفة أدبيّة جمالية أساسها الخيال والإنشاء، قبل أي شيء آخر."[2]

إن أصالة المذهب أو النظرية بمفهوم مرتاض هو قدرته على الابتعاد عن أي خلفية فلسفية كانت، والسؤال الذي نطرحه، هل يمكن أن تتحقق نظريات لها هويتها المستقلة بذاتها؟ ولكن هل يمكن فعلا فصل النقد عن الأفكار الفلسفية؟ وعن محتواه الأيديولوجي؟

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أن "مرتاض":

- سعى إلى تجاوز رتابة الاجترار للنسخة الغربية بمقولاتها والاطمئنان إلى الجاهز، فعمل على الإسهام في تمهيد الطريق لبروز رؤية نقدية عربية مخصوصة الملامح والميزات،

1 -علا مصفى أنور: علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،1994، ص:18
2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، م، س، ص 79

وذلك إما بربط الماضي بالحاضر، والتنبيه إلى ما في التراث من قضايا مهمة بالإمكان أن تسعفنا في تطوير رؤيتنا للأدب والنقد معا، وإما بلفت الانتباه إلى محدودية بعض النظريات الغربية، وكشف مواطن عورها وقصورها واستبدالها بنظرية أكثر مقبولية.

- تتشكّل النظرية عند مرتاض مجموعة من الآراء والأفكار تثبت أمام العقل ببرهان وتكون قابلة لأن تغربل بها القضايا فيقع الاستنتاج بواسطة هذه الغربلة إمّا أنّها علمية فيتحكم فيها العقل والمنطق وإمّا أنّها مجرد آراء لا ترمي إلى مستوى التنظير وتعترض هذه النظرية إشكاليات جمة منها:

- يعدّ المصطلح أداة من أدوات التفكير العلمي، وآلية دقيقة من آليات التقدم العلمي والفكري والأدبي في الحضارة العربية. وهو مفتاح التأسيس المعرفي للعلوم وهو عنصر فعّال في أي نظرية معرفية، لأن الغاية من استعماله هي تحقيق التواصل وتيسيره وقد عجت الساحة النقدية العربية الحديثة بمصطلحات أجنبية، نتيجة التلاقح بين الثقافتين، واتكأ الناقد العربي لمواجهة هذه المفاهيم المستحدثة على أهم الآليات التي تقوم عليها اللغة العربية في اصطناع المصطلح. إلا أن الصراع بين التيارين أدى إلى فوضى مصطلحية حيث سعى كل اتجاه إلى فرض وبسط معجمه النقدي الخاص به. فالتقليديون توسلوا بالمصطلح البلاغي واللغوي والأخلاقي، وأمام الضغط المتزايد من الاتجاهات النقدية الحديثة، بدأ هذا التيار في التراجع فانحسر المصطلح التراثي أمام التيارات الجديدة وهكذا راح المصطلح النقدي الغربي يفرض سطوته على المشهد النقدي، وإشاعة تداوله بين الأوساط النقدية، وما زاد من الأزمة تلك المحاولات الشخصية لبعض النقاد من باب التميز والتفرد في استعمال المصطلح بطريقة اعتباطية وعشوائية. وأمام هذه الصراعات ظلّ النقد العربي الطريق.

- اهتمام الناقد العربي بنقل المناهج النقدية الحديثة والنظريات الغربية المعاصرة وترجمتها والاعتماد على خطاب نظري جاهز، أدى إلى الخلل في الموازنة بين التنظير والممارسة النقدية التي عجزت عن تطبيق النظريات النقدية المعاصرة حيث تجاذبها التيارين السابقين، فاغتدى النقد العربي مسرحا لتجريب أفكار التأصيليين والمحدثين والتوفيقيين والتلفقيين للمناهج الغربية، هذا ما أضعف من قدرة الخطاب النقدي على الاستفادة من هذه النظريات على مستوى حقيقي ومؤثر. من جهة، وقلّص من فرصة بناء خطاب عربي مستقل من جهة ثانية. إن هذه الأزمة على مستوى الممارسة هي موضوع فصلنا القادم.

الفصل الثاني

❖ **خطاب الممارسة التطبيقية عند عبد الملك مرتاض**

- تعريف المصطلح
- آليات اصطناع المصطلح عند عبد الملك مرتاض:
- مصطلح (Escape):
- آليات التأصيل لنظرية التناص:
- نظرية التناص عند الغرب:
- حضور النظرية في التراث العربي:
- موقف "مرتاض" من نظرية التناص:
- استراتيجية التأصيل لنظرية المنهج عند مرتاض:
- نقد مرجعيات المناهج النقدية:
- الممارسة النقدية عند مرتاض:
- المنهج البنيوي:
- القراءة والنقد والأدب عند "مرتاض":
- إشكاليات المنهج في النقد العربي:

شغل المصطلح حيّزا هاما في المشروع النقدي لـ(مرتاض)، مشروع لم يتشكّل من فراغ، أو بشكل عفوي مفاجئ، وإنما هو حصيلة عمق معرفي وزمني، ساهم في تنظيم ثروة مصطلحية، تحقّق الشمول والإحاطة. ويحفل هذا المشروع بمناهل متعدّدة مبثوثة في ثناياه حريّ بنا أن نتوقّف عندها، فمنهل تعلّق بالتراث دون سواه، وباللغة العربية دون غيرها، فكثيرا ما فزع (مرتاض) إلى الموروث العربي، منقّبا عمّا حبل به من آليات وطرائق في وضع الألفاظ والمصطلحات وتوليدها لتسمية مفاهيمه الجديدة وتأصيلها، ومنهل آخر تعلّق بالمنجز اللّساني الغربي الذي انفتح عليه حين كتب "النص الأدبي من أين وإلى أين؟" وبالصّورة والآلية الّتي أفاد بها من هذا المنجز. وبين هذين الرافدين تتجلّى قيمة المنجز النقدي لـ(مرتاض) والذي ساهم من خلاله في صياغة رؤية أو نظرية جديدة في النقد العربي. وقبل الولوج في آليات صياغة المصطلح عند ناقدنا نتوقف عند تعريف هذا اللفظ.

1 -1- تعريف المصطلح لغة:

لم ترد لفظة " المصطلح "في معاجم اللغة العربية قديما، فقد اشتقت من اللّفظ " اصطلح " الذي جذره " صلح" ومعناه " اتّفق". وقد يشار إلى المصطلح بلفظتي: الاصطلاح والمصطلح

*ورد في "لسان العرب": مادة (ص ل ح):

- صلح: الصّلاح ضد الفساد؛ صلح يصلَحُ ويصلُحُ صلاحا وصُلُوحا؛ وأنشد أبو زيد:

وكيف بأطرافي إذا ما شَتَمْتَنِي؟ وما بعد شتم الوالدين صُل

- الصلح: تصالح القوم بينهم والصّلح السّلم وقد اصطلحوا وصالحوا واصّالحوا مشددة الصاد

قلبوا التاء صادا وأدغموها في الصاد بمعنى واحد أي اتفقوا وتوافقوا.[1]

والتّركيب (ص ل ح) كما أورده "ابن منظور" في معجمه، دالّ في عموم معناه على الصّلاح، أي ضدّ الفساد.

*ويقول الجوهري في صحاحه: "الاستصلاح نقيض الاستفساد"[2] ولا يختلف التعريف الذي قدّمه الجوهري عن ابن منظور بأن معنى المصطلح دال في عمومه على الصلاح،

*وجاء في أساس البلاغة ل(الزمخشري) وهو الأقرب إلى معنى المصطلح في المعاجم الحديثة "صلَح فلان بعد الفساد، وصالح العدو، ووقع بينهما الصلح وصالحه على كذا، وتصالحا عليه واصطلحا"[3]اصطلحا وتصالحا: بمعنى حدث اتفاق بينهما.

تكاد تتفق التعريفات السابقة حول مفهوم المصطلح مع بعض الاختلافات المتباينة البسيطة ويوجزها (مرتاض) في قوله: " الدال في عموم معناه عن الصلاح، أي على ما فيه التعريفات التي أوردناها يقول (مرتاض): " الدال في عموم معناه عن الصلاح، أي على ما فيه عليه اليوم، ف"ابن منظور" لم يتناوله بالمفهوم العلميّ من حيث لامسه الزمخشري قليلا، ولم يقل عنه شيئا لا صاحب الصحاح ولا صاحب القاموس "[4]

يرجّح (مرتاض) تعريف " الزمخشري" من بين التعاريف القديمة في الدنو من معنى المصطلح

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، م02 باب الحاء، ص: 516–517.

2 –إسماعيل بن جهاد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط3، م 1 ،1984، مادة صلح

3 –الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص :554

4 – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، م س، ص: 18

حديثا والذي يشير إلى اتفاق جماعة من الناس على شيء مخصوص.

1-2- المعنى الاصطلاحي:

أما اصطلاحا فجمع "الجرجاني" عددا من التعاريف يقول:

الاصطلاح: عبارةٌ عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول.

الاصطلاح: إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما.

الاصطلاح: اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى. وقيل: الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر؛ لبيان المراد.

الاصطلاح: لفظٌ معين بين قوم معينين."[1]

من تعريف الاصطلاح الذي أورده الجرجاني في كتابه " التعريفات " نستخلص: أن الاصطلاح" اتفاق قام على تسمية الشيء باسم ما" يشير هذا التعريف إلى أن المفهوم (الصورة الذهنية) أسبق وجودا من المصطلح (الصورة السمعية) يتجلى لنا سبق العرب لعلماء المصطلح الحديث، في فهم هذا المعنى، لم يشرح الجرجاني في تعريفه كيفية هذا الاتفاق، ولا محدودية المتفقين، ولا عن تخصصهم، وسار التعميم أيضا في قوله "اتفاق طائفة" ولم يحدد من هي هذه الطائفة؟ غير أنه تدارك الأمر في تعريفه الرابع وخرج من التعميم إلى التخصيص، حينما قال: "بين قوم معينين"، مما يدلّ على أنها ليست لغة عامة، ولكنها لغة متخصصة.

نخلص من هذه التعاريف أن للمصطلح خصائص بعينها: الاتفاق بين الجماعة اللغوية الواحد العدول بالكلمة عن معناها اللغوي إلى معنى آخر مع وجود قرينة معينة.

---

1 – علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، ص :28

أما "**الزبيدي**" في " تاج العروس "يقول: قال بِشْر بن أَبي خازِم:

يَسُومونَ الصِّلاحَ بذَاتِ كَهْفٍ ... وما فيها لهم سَلَعٌ وقَارُ

قوله: وما فيها. أَي وما في المُصَالحة ولذلك أَنَّثَ الصِّلاح. وهكذا أَوردَه ابنُ السِّيد في الفَرْق. واصْطَلَحَا واصّالَحَا " مشددة الصادِ قَلَبوا التّاءَ صاداً وادغَموها في الصّاد " وتَصَالَحا واصْتَلَحَا " بِالتاءِ بَدَل الطّاءِ: كلّ ذلك بمعنىً واحدٍ "[1].

في معجم "**الوسيط**" ورد تعريف الاصطلاح: "اتفاق طائفة على شيء مخصوص، واصطلح القوم زال ما بينهم من خلاف وعلى الأمر تعارفوا عليه واتفقوا"[2]لا يكاد يخرج التعريف الاصطلاحي للمصطلح على الاتفاق بين الجماعة الواحدة مع وجود المناسبة.

لا يبتعد "مرتاض" في تعريفه للمصطلح عن ذلك الذي قدّمه (الجرجاني:): "فكأن المصطلح في أصله يعني اتفاق أناس على تخصيص لفظ ما، لحقل معرفي ما، يليق بالدلالة التي يوّدون الانتهاء إليها من أجل ثمرة يجنونها، ومصلحة يرتفقون بها، وأصول معرفية يتدارسونها، خلاف ذلك الاستعمال. فكأن الاصطلاح أو المصطلح بهذا المفهوم في اللغة العربية، يعني الاتفاق، أو المواضعة"[3]

1-3-المصطلح في المعاجم الغربية:

ورد لفظ "مصطلح" في الفرنسية: Terme، وفي الإنجليزية Term وهي مفردة مشتقة من

---

1 – تاج العروس من جوهر القاموس، تح: على الهلالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط02، 2004 مادة (ص ل ح)

2 –مصطفى إبراهيم، الزيات أحمد حسن حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطبع والشر والتوزيع، ج1، ص :520

3 – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، م س، ص: 19

الكلمة اليونانيةterminus والتي تعني "الحد "ما يحدّ" الشيء أو المعنى".

وفي قاموس Robert ورد تعريف المصطلح:

Terme: "mot appartenant à un vocabulaire spécial [1]

وترجمتها الحرفية لمصطلح:Terme لفظة تنتمي إلى مجموعة لغوية معين.

Term: "a word or phrase used as the name of the especially one ,connected with a particular type of language: a technical, legal Scientific"[2]

والترجمة الحرفية للتعريف الإنجليزي لمصطلح Term: المصطلح كلمة أو عبارة تستخدم كاسم خاص مرتبط بنوع معين من اللغة: تقنية، قانونية، علمية. مما أوردته من تعاريف عربية غربية فإن "المصطلح "في المدونة العربية يتفق مع المصطلح في الفكر الغربي من حيث الوظيفة وهي "الاتفاق " يتفقان من حيث الوظيفة، ويختلفان من حيث الاشتقاق والمعنى. وإلى ذلك يذهب "مرتاض":" نلاحظ أن مفهوم المصطلح في اللغة العربية، لا يطابق مفهوم المصطلح في اللغات الأوربية من حيث الاشتقاق والمعنى؛ ولكنه يطابقه من حيث الوظيفة والدلالة؛ ففي العربية مشتق من المصلحة لتروعه إلى تحقيق منفعة، في حين أنه في اللغات الغربية مشتق من الحد لتروعه إلى تحديد المفاهيم"[3].

1-le Robert illustré d'aujourd'hui, Dictionnaire Langue Française et Nom propres, édition mise à jour en 1997, p 1593.

2- Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English, Oxford University Press, 7th Edition, p 1583.

3 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، م س، ص: 19

1-4 مصطلح أم اصطلاح:

حسب التعاريف الموجود في المعاجم العربية القديمة استعمل لفظ" اصطلاح" دلالة على الاتفاق على تخصيص لفظ ما، ولم يلج لفظ "مصطلح "القواميس العربية إلا منتصف للدلالة على المصطلح أي اللفظ الذي اتفق أصحاب التخصص الواحد على استخدامه في الدلالة على مفهوم محدد. ولكن بعضهم يعتبر لفظ مصطلح غير فصيح، لم يرد عند القدماء واستخدموا لفظ اصطلاح بدلا منه.

2-آليات اصطناع المصطلح عند عبد الملك مرتاض:

استشعر "مرتاض" الإشكالية التي يعاني منها المصطلح في النقد العربي بوصفه بنية سيميائية ودلالية وتداولية مشتركة بين جميع اللغات، في ظل غياب مرجعية مصطلحية متفق عليها عن القاموس العربي تحمل دلالات أو تقارب تلك المصطلحات الأجنبية، ووقوع المصطلح النقدي تحت تأثير الكثير من العلوم الإنسانية والاجتماعية، مثل علم الاجتماع وعلم النفس إلى علم اللغة (اللسانيات)... وتعدّد المناهل الغربية على الناقد العربي مما أدى إلى نوع من الفوضى الاصطلاحية، حتى بات من الضروري التأكيد على خصوصية الحمولات المعرفية والمفهومية للمصطلح النقدي تحاشيا للتداخل والاضطراب. فاختار مرتاض لنفسه آلية يعمدها في مقارعة المصطلح الأجنبي نسعى للكشف عن عملية سيرورتها.

2-1 تعريب المصطلح:

فرضت المصطلحات المنقولة إلى النقد العربي تعريب المصطلح الأجنبي، والتعريب ليس ببدعة في العربية قديما، فالقدامى " قد استعاروا من معظم الأمم ألفاظا للتعبير عن أشياء دعت إليها الحاجة والضرورة؛ وقد عمدوا إلى تلك الألفاظ فحوروا في بنيتها وجعلوها على نسج الكلمات

العربية وهي تسمى بالألفاظ المعربة؛ وتركوا بعضا آخر على صورته وهي التي تسمى بالدخيل"[1] والاقتباس من اللغات ظاهرة شائعة بين جميع لغات العالم. فلا ضير في استعماله. وفي ظل الجائحة المصطلحية التي حلّت على النقد العربي تسلّح النقاد به كآلية لمواكبة التقدّم الحاصل في الدراسات الغربية، فشاع تداوله وتعدّدت دلالته. وخشية أن يتسّلل إلى اللغة اللحن ويمتزج الدخيل بالعربي، بادر بعض النقاد إلى ضبطه، ومن بين هؤلاء "شحاذة الخوري" الذي حدّده عبر ثلاثة محاور:

أ-تعريب اللفظ:

هو التلفظ باللفظة الأعجمية على منهاج العرب وذلك بالمحافظة على الأوزان والإيقاعات العربية، وإذ لم توافق عدّت دخيلة فالتعريب هو التلفظ باللفظة الأعجمية على منهاج العرب وذلك بالمحافظة على الأوزان والإيقاعات العربية، وإذ لم توافق عدّت دخيلة.

ب-تعريب النص:

هو نقل النصوص من إحدى اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وينصرف بهذا المعنى إلى الترجمة. وقد يكون عاما فيسمى بالتعريب الشمولي، والتعريب يمنح المعنى صبغة عربية فيكون التعريب في الاستعمال أحسن من الترجمة

ت-تعريب المجال:

مثل تعريب الإدارة أو القضاء حيث يجعل اللغة العربية لغة الفكر والشعور والحراك الاجتماعي يعبّر بها عن رغباته وحاجاته المختلفة. ويحبّذ "شحاذة الخوري" استعمال "الاقتراض

1 - عمار الساسي: المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أداة الصناعة عالم الكتب الحديث، الأردن،2009، ص:92

"بدلا عن "التعريب "وهو الأنسب.

والاقتراض ظاهرة لغويّة تساعد اللغات على استعارة "كلمات جاهزة تؤدي مفهوما معينا في لغاتها الأصليّة، يصعب أداؤه بغير أصوات تلك الكلمات، وإذا حاولت لغة ما، أن تنقل ذلك المفهوم الوافد بمعجمها المحلي ربما أضاعت جانبا معتبرا من المعنى، فكان لزاما عليها أن تحافظ على المعنى باقتراض الحروف الأجنبية المعبّرة عن ذلك المفهوم، تحافظ على المعنى باقتراض الحروف الأجنبية المعبّرة عن ذلك المفهوم، مع شيء من التحوير الصوتي الذي تقتضيه اللغة المنقول إليها"[1] .

فيكون الاقتراض –من منظور "الخوري " هو تعريب اللفظ.

الترجمة: تعريب النص

التعريب: يكون على مستوى المجال.[2]

يرى " إبراهيم السامرائي" أن التعريب وليد الحاجة، أملته ضرورة التواصل بين الثقافات، فهو أوجد حلولا مؤقتة لكثير من المصطلحات الأجنبية التي لا مقابل لها في القاموس العربي، وأثرى اللغة في مصطلحاتها، ودواعي التعريب التي أملتها الضرورة من منظور" إبراهيم السامرائي" لها أسباب هي:

1–شيوع اللفظ وكثرة تداوله.

2–عالمية اللفظ وتداوله في مختلف اللغات.

1– وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص :87.

2 – شحاذة الخوري، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، مجلة علامات الجزء29، مجلد8،1997، ص :184–185

3-إذا كان الغموض في اللفظ المعرب في أشد في الذهن من الكلمة الدخيلة.

وعليه: "لا حرج في استعمال الكلمات الدخيلة أو المستعربة حين اللزوم، ولاسيما حين تتعذر تأدية المعنى المراد، أو حين تكون الكلمة العربية المقترحة أشد عجمة من الكلمة الدخيلة، أو يكون اللفظ مما اشتهر وشاع استعماله، أو يكون قد اكتسب صفة العالمية بد خوله كما هو في كل لغات العالم أو جلها" [1]

2-2التعريب عند مرتاض:

لم يحفل القاموس المصطلحي ل "مرتاض "بالألفاظ المعربة -كما أشرنا -حيث يتنازل عنه للمقابل العربي ومن بين ما عرّب نذكر:

السيمْيائية: يرفض "مرتاض" المصطلح الساكنة ميمه، لأنه خرقا لأوزان الصرف وقواعد النحو، وانتهاكا للغة العرب التي تأبى أن تجمع بين ساكنين، وهو تصرف "محظور في النحو، كالمحترم في الفقه الجمع بين الأختين زواجا"[2]، ومن بين المصطلحات الواردة في المعاجم ينتخب مرتاض مصطلح السيمَائية بفتح الميم لخفته وتطابقه مع أوزان العربية، وعنه يقول: "السيميّة، والسومية، والسيمَوية، والسيمَائية وهو اختيارنا " [3]

السمة: "signe" وهو المقابل الذي اتفق الجميع على استعماله، ومن مبررات هذا الانتقاء:

أن العلامة استعملت في الفكر النحوي العربي بمعن لاحقة تلحق الاسم أو الفعل للنهوض بوظيفة نحوية، ولعل اصطناعه في المفاهيم السيميائية يزيد الأمر التباسا وقد يحيل إلى مفهوم

1 - إبراهيم السامرائي: معجم ودراسة في العربية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2000، ص: 118

2 -عبد الملك مرتاض: الشعر الأول، ص:404

3 - م ن ص :405

آخر وهو: La marque.

الأيقونة أو الإقونة: Icone: نمط من العلامة، في ترتيب "بيرس" حيث توجد علاقة تماثل صورية، بالمرجع الملموس، كما يظهر في الكاريكاتور /بعض الأوسمة/ومض علامات الطريق، وتحيل الأيقونة عند بيرس على الموضوع الذي تسجّله اعتمادا على ما تملكه من مميزا تتمثل العلامة لبعض مظاهرها؛ وهو حسب تعبير "مرتاض" مفهوم سيميائي يعني "سمة حاضرة تدل على سمة غائبة"[1] ويقابله بعد ذلك بالمماثل.

السيميوتيكيةوالسيميوتيكا" La sémiotique": من الدخيل الذي استعمله مرتاض وفي كتابه "شعرية القصيدة، قصيدة القراءة " حيث أسقط مباشرة المنهج السيميائي بمفرداته على القصيدة موظفا، الإقونة (Icone)، والقرينة (Indice)، والرمز (Symbole) والإشارة signale) معا.

ونستعرض في الجدول مجموعة من الألفاظ التي عرّبها.

المصطلح الأجنبي	تعريبه	المرجع	مقابله	المرجع
Monologue Intérieur	المونولوج الداخلي	*نظرية النص الأدبي، ص:81-82.	المناجاة الذاتية المناجاة	* في نظرية الرواية، ص: 118. * نظرية النص الأدبي: ص:

1 - عبد الملك مرتاض: أ، ي، ص:80

Icône	إقونة	التحليل السيمائي للخطاب الشعري ص: 22- 30.	مماثل (سمة)	* شعرية القصيدة، قراءة القصيدة، ص: 234، 235. * في نظرية الرواية، ص: 108.
Poétique	البوتيك البوتيكا	*النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟ ص 26. *(أ- ي)، ص: 146 * (أ-ي)، ص: 07.	*أدبية الشعر *الإنشائية *الشعرية *الشعرانية *الشعريات	* (أ-ي)، ص: 146. * في نظرية الرواية، ص: 267. *الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص :214. *نظرية النص الأدبي، ص: 64.
Isotopie	ايزوطوبية ايزوطوبيا		التشاكل	* التحليل السيميائي للخطاب الشعري ص: 26 * وشعرية القصيدة ص: 135 *المرجع نفسه، ص: 106
Sémiologie	سيميولوجيا سيميولوجية		السيميائية	* بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، ع2، 1993، ص: 15. *نظرية النص الأدبي، ص:
Sémiotique	السيميوتيكا السيميوتيكية	السيميائية		* نظرية النص الأدبي، ص: 165. * النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟ ص: 21

2-3 الترجمة:

تختلف الألفاظ اللغوية عن المصطلحات العلمية، كما تختلف النصوص الأدبية عن العادية ويأتي الاختلاف في تلك القوالب الفنية والجمالية والخصوصيات المعجمية والأسلوبية التي تميز اللغة الأدبية ومن هنا تأتي الصعوبة في ترجمة المصطلحات ذلك أن الاكتفاء بالمعادل اللغوي وإهمال الجانب المعرفي الذي يسنده كما يقول "سعيد بنكراد " سيلحق ضررا كبيرا بالفكر وبطرق التفكير. وفي جميع الحالات لا فائدة تذكر من مصطلح جامد لا روح ولا تاريخ له:" فإن أي نقل أو استيراد للمصطلح عبر النحت أو التعريب أو أي سبيل آخر يقتضي، في المقام الأول، إدراك الفروقات الموجودة بين اللغات في طرق بنائها لموضوعها وصياغتها لدلالاته.

فالممارسة في ميدان الترجمة تدلنا على أننا لا ننتقل من دال أصل إلى دال آخر ينتمي إلى لغة هدف، بل ننتقل من حقل ثقافي له تقطيعه المفهومي الخاص، إلى حقل ثقافي آخر لا يملك بالضرورة نفس التقطيع. فنحن في واقع الأمر لا نتحدث عن ألفاظ ولا عن مركبات لغوية جاهزة، بل نتحدث عن تصورات نظرية يُعبر عنها من خلال لغات لها حقل مفهومي إليه تستند من أجل إنتاج مضامينها الاجتماعية والنفسية والعلمية".[1]

كما نرصد امتعاض مرتاض من المصطلحات التي استعملها النقاد العرب وذلك لنزعة شخصية أو أنها وضعت على عجل نتيجة الفورة المصطلحية التي شهدتها الساحة النقدية من غير تدقيق أو تأسيس أو تأصيل فاعتبرها لحنا فاضحا: "وهو أمر جعل لغتنا النقدية المعاصرة

1 –سعيد بنكراد: المصطلح السيميائي والامتداد مجلة علامات، العدد14، 2000، ص :7

تظل تضلع، وهي تتناول الأكداس المكدسة من هذه المفاهيم الجديدة التي تتدفق علينا من الغرب كالسيل"[1].

وأولى "مرتاض" تجربة في ترجمة المصطلحات نسعى لوقوف على جانب منها في البحث التالي.

أ – ترجمة مصطلح البنوية:

شاع في الأوساط النقدية ترجمة المصطلح الأجنبي"Structuralismeبمصطلح "البنيوية " إلّا أن مرتاض يرى أن هذه المصطلحات جانبت الصواب وأن المصطلح الأنسب هو "بنوية"؛ حجته في ذلك "أن الاستعمال النحوي السليم هو "بنْيِيَّة " وهو مذهب "أبي عمر ابن العلاء "كما يصح أن يقال "البنَوي "وهو مذهب يونس ابن حبيب وهو المصطلح الذي تبناه في آخر أعماله " [2] "،ويرى "عبد الملك بومنجل أن "مرتاض "رفض مصطلح "البنيوية الذي "لا يتفق مع القاعدة النحوية : "التي تقول بإلقاء الياء من أمثال "مدينة "و"قرية" و"حنيفة" و"قريش" إذا نسب إليها فيقال "مدني" وقروي "وحنفي" و"قرشي. " [3] وقال في هذا المقام: "شاع في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر استعمال مصطلح: "بنيوي". وهو مصطلح مرفوض نحويا، كما نص على ذلك سيبويه في باب الإضافة. من أجل ذلك اقترحنا مصطلح: " البنوية"، و"البنوي"، حتى لا نلحن. ومن أراد أن يكسر العربية فشأنه وما أراد. لكن لا يحق له أن يفرض علينا الخطة"[4].

1 – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:29

2–عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:191/190.

3 –عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1 ،2015، ص :29

4 عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، م، ص 8(هامش)

ولم يختار "مرتاض" مصطلح "البنوية" إلا بعد التدقيق فيه من الجانب النحوي أولا واللغوي ثانيا وذلك لخفته في النطق، جاء في تعريف البنيوية "البنية والبُنية ما بنيته، وهو البِني والبُنى يقال بِنية وهو مثل رِشوة ورشا كأن البُنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة"، والبُنى بالضم مقصور، مثل البِنى، يقال بنية وبنى وبينة وبنى، بكسر الباء مقصور: مثل جزية، وجزى، وفلان صحيح البِنية أي الفطرة، وأبنيت الرجل أعطيته بناء ومايبنى منه داره."[1] نظرا لغموض هذا المفهوم فقد ألفينا ما يقارب العشر مصطلحات كترجمة للمصطلح الوافد، ما يؤكد الضبابية والغموض الذي يكتنف هذه المفاهيم، ومن بينها" بُنيوية–البِنيوية–البِناوية–البِنائية–البِنوية البِنيوانية–البِنية–البُنيوية–الهيكلية[2]

قد تعامل مرتاض مع بعض منها في البداية خصوصا مصطلح "البنيوية" ليعدل بعد ذلك عنها في كتابه "تحليل الخطاب السردي" ويعتبر أن مصطلح "البنيوية" هو خطأ شائع بين النقاد. وعن بعض المصطلحات المتداولة في الساحة النقدية العربية يقول:"(البنيوية) لحن فاحش في النسبة إلى البنية ...(البنائية)وهو تحريف للجانب المعرفي حيث إن الأمر هنا لا ينصرف إلى البناء، وإنما ينصرف إلى البنية" [3]،وقد أشار إلى ذلك في مناسبة أخرى تصحيحا لبعض

المصطلحات المتداولة: "ويمكن أن يقال نحويا البنييّة على مراعاة الأصل، والبنوية على

1 – عن الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية– دراسة تحليلية ابستمولوجية– جمعية الأدب للأساتذة الباحثين سنة 2001ص:41.

2 – ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص:128/126

3عبد الملك مرتاض: قراءة النص، كتاب الرياض، الرياض،1997، ص:30.

الإعدال"[1].

ويعدّ "عبد الرحمن حاج صالح أول مستعمل لهذه البنوية التي استقرّ عليها (مرتاض)"[2] في الخطاب النقدي الجزائري. وفي خطاب المشارقة فقد ظهر في كتابات "عدنان بن ذريل"[3] إلا أن مرتاض لم يصدح –ممّا وقفت عليه من مؤلفاته –من سبقه من النقاد الذين اهتدوا إلى "البنوية

ب–مصطلح (Escape):

شغل هذا المفهوم حيزا كبيرا من المدونة المصطلحية عند مرتاض وظهر أكثر تحليلا وعمقا في مؤلّفه "ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد "، انتقى مرتاض مصطلح (حيز) ترجمة للمصطلح الفرنسي، حيث انتقد الترجمات الأخرى وفضح نقصها خاصة: "الفضاء" و"المكان" لأنها من وجهة نظره قاصرة عن ضبط مفهوم المصطلح باعتبارهما: "ترجمة غير سليمة ولا دقيقة التمثل للمعنى الأصلي الأجنبي في رأينا على الأقل "[4].

ويعلّل أسباب هذا الإقصاء إلى اعتبار هذه المصطلحات ذات دلالات مادية ،فينصرف المتلقي عند سماعها إلى العلوم الأخرى لا إلى دائرة الأدب ،فمصطلح " الفضاء" مثلا واسع التداول في العلوم الأخرى وهو بذلك :"قاصر بالقياس إلى "الحيز" لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن

1 –عبد الملك مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة، مجلة البيان الكويت العدد317، ديسمبر1996، ص:11.

2–يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص:127.

3 – توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب، تونس، ط1 ،1984، ص173

4 – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية م س، ص: 185

والثقل، والحجم والشكل..."[1]، وعن مصطلح "المكان" قال: " إننا نريد أن نفقه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[2] أما لمصطلحي (الحقل) و (المجال)يقول :" ضيقا الدلالة بحيث لا يكادان ينصرفان إلا إلى مدلولات محدودة بالجغرافيا والاستعمال"[3].

إن مصطلح (حيز) الذي انتقاه ناقدنا من بين المصطلحات الأخرى يعتقد أن له من الخصائص ما تمنحه الإجازة ليصنّف في معجم مصطلحات النقد العربي، الأدب بحيث "يستطيع أن ينصرف إلى اليابس والمائي، وإلى الملموس من المكان، والأبعاد والأحجام، والأثقال والقامات والامتدادات، والأشكال على اختلافها."[4]وهو في نظره أشمل من الفضاء فهو كثير الانتشار وهو ما أشار إليه في تحليله ل "ألف ليلة وليلة"" حيز ألف ليلة وليلة طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيق ولا من انحصار وإذا انصرفنا إلى المعاجم العربية القديمة لوجدنا أن مرتاض حملّه مالم تحمّله صفوة المعاجم العربية القديمة.

ورد في **لسان العرب** مادة (حوز):

وحوز الدار وحيْزها، ما انضم إليها من المرافق والمنافع –وكل ناحية على حدى حيّز، بتشديد الياء، وأصله من الواو –التحيّز: التلّوي والتقلب، تحيّز الرجل: أراد القيام فأبطأ ذلك عليه والواو فيهما أعلى[5]

1 – م، ن، ص: 185

2– م، ن، ص، ن

3 –عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، م س، ص:179

4 – م،ن،ص:179

5 –ابن منظور: لسان العرب الجزء3، م س، ص:342

ورد في **معجم العين**:

حيّز الدار: ما انضم إليها من المرافق والمنافع وكل ناحية حيّز على حدى، بتشديد الياء وجمعه أحياز وإن كان قياسه أن يكون أحواز كميّت وأموات [1]،وكأنّ مرتاض عدل بالمرافق والمنافع التي أشار إليها "الخليل " إلى الأحياز التي اصطنعها؛ الحيز الجغرافي والحيز المائي والحيز المتحرك والحيز التائه ...، ولا تحمل بعض المصطلحات التي استعملها دلالة الفضاء أو المكان من بينها

"التحيز"، حيث ورد في المعاجم لفظ تحيّز ت بمعنى تلوّت وتحيّز الرجل: أراد القيام فأبطأ ذلك عليه وهو ذكره في قوله: " جاء منه الانحياز والتحيز، بعد التوسع في معانيه، أي اتخاذ حير معين في أصل الوضع الحقيقي للفظ، ثم استعمل في اللغة الحديثة، مجازا في المعنى السيء المتمحض لشخص يقف موقفا غير عدل من شخص آخر، أو من قضية ما "[2]؛

يرى "عبد الله أبو هيف " أن مفهوم (الحيّز) عند "مرتاض " مماثل " لمفهوم " الفضاء "يقول " وإن وجد في " الحيّز " قابليات تحديده لفضاءات النص المكانية، فقد درس الحيز من عدة مستويات هي الحيز الجغرافي والحيز الشبيه بالجغرافي والحيز المائي والحيز المتحرك والحيز التائه والحيز الخرافي والحيز العجيب الغريب، على أنه لم يقصر الحيز على أطره المتعددة والمتنوعة، بل نظر إليه ضمن المنظور السردي برمته، بوصفه حركة بالنسبة لأهم الشخصيات المركزية في هذه الحكاية"[3]. وقد استفاد في تحليله من إنجازات علم السرد عند "جينيت".

---

1 –الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج3، ص:275

2 –عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 296.

3 – عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية،

نرى ناقدنا مرتبكا في ترجمته للمصطلحات الغربية، هذا القلق الذي يتوجسّه يدفعه في العديد من المحطات إلى العدول عن المصطلحات التي وضعها أو المفاهيم التي أوغل في تحليلها، ملتمسا العذر من القراء. ولعلّ هذا الارتباك الذي يميّز مرتاض مردّه إلى هاجس الريادة من ناحية وغموض هذه المصطلحات والمفاهيم وتشتت دلالتها وصعوبة حصرها من ناحية أخرى، فهو ما دأب عليه في استهلال مقدماته أو مقدمات فصوله، وعن عدوله عن "الفضاء "في كتاباته يقول:" والحق أننا

عدلنا عن اصطناع مصطلح (الفضاء) إلى مصطلح (الحيز) لأن الفضاء عام جدا "، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر". إن عدول مرتاض كما صّرح عن "الفضاء" يرجع إلى تداوله في الحقول المعرفية الأخرى،

وفي رصد "أبو هيف" لمسار تطور مفهوم المكان في الأعمال الأدبية بدءا من ظهور نظرية الأدب ووصولا عند "غريماس"، فإن هذا الأخير هو من عدل بمفهوم المكان إلى الفضاء espace":"كما تطور مصطلح المكان والمكانية والزمكانية بتأثير علم السرد ولا سيما إنجازات "غريماس" أيضا، واستعمل مصطلح الفضاء للدلالة على الانفتاح والاتساع والشمولية وتداعياتها النصية، والحيز في التحديد والتضييق، والفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث.

وبهذا يكون "الفضاء" أشمل دلالة والأفضل تداولا واستعمالا من "الحيز". وهو الأقرب للمفاهيم التي قدّمها.

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، سوريا، مج 27، العدد1، 2005، ص: 127

2-4 **النحت:**

هو: " ابتداع كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر، تنتزع من حروفها للدلالة على معنى هو مزيج من دلالات الكلمات المنتزع منها (المنحوت منها)"[1]، ومن المعايير التي تضبط آلية النحت نذكر:

- أن يكون النحت من الكلمات الأكثر تداولا واستعمالا.
- أن يكون لكل كلمة معنى يختلف عن معنى الكلمة الأخرى.
- ألا يقل عدد حروف الكلمة المنحوتة عن أربعة حروف.
- يجب أن تبقى حروف المنحوت منه مرتبة بعد النحت.
- أن تشمل كل كلمة منحوتة على حروف أو أكثر من الحروف (ف، م، ل، ن، ب، ر).
- أن تلبي الكلمة المنحوتة حاجات العربية من إفراد وتثنية ونسبة...
- يجب الحذر من وقوع الكلمة المنحوتة في تنافر الحروف.[2]

وهي آلية استعان بها "مرتاض" في توليد مصطلحات جديدة في النقد العربي لم تكن موجودة في المعجم النقدي العربي، حيث اصطنع مصطلحا جديدا وهو "بدعدة" فهو غريب عن اللغة العربية. يستعمله "عبد المالك مرتاض" ترجمة للمصطلح الأجنبي "Récurrence"، ويشرح "مرتاض" كيفية حصوله على هذا المصطلح فيقول في هامش كتابه "شعرية القصيدة قصيدة القراءة:"... يطلق السيمائيون هذا المصطلح على كل عنصر ألسني يتكرر، أو يعيد نفسه، فارتأينا

1 -يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:91 .

2 - م، ن،ص:96-97

أن ننحت هذا المصطلح "بدعدة من بدأ، وعاد ... فكانت إذن البدعدة"

ولم يجنح مرتاض إلى المصطلح المنحوت إلا قليلا، حيث اصطنع مصطلحا آخر غريبا مستهجنا فاقدا لشروط الإحالة المباشرة على المفهوم، "الركبرة "المنحوت من فعلين هما "ركّب" بمعنى ألف الكلام، و"عبّر"بمعنى بلغ الرسالة ووصلها إلى المتلقي، وقد جعله مكافئة للمصطلح الأجنبي

Syntagmeومثال ذلك، ما أتاه مرتاض في:

أ: التحلفسي: الذي نحته من لفظي (التحليل) و (النفسي) للدلالة على التحليل النفسي وذلك قياسا على المصطلح الأجنبي المركب مزجيا، هو الآخر كان يطلق عليه psychoanalyses.[1]

ب- مصطلح "الزمكان":

تعدّ الزمكانية من مباحث السيميائية السردية، المنحوت من لفظي "الزّمان" و "المكان"، وذلك لصلابة ومتانة الرابط بينهما، ويعدّ" باشلار " G. Bachlard بكتابيه "جماليات المكان"، و "جدلية الزمن "من أكثر الفلاسفة الغربيين اجتهادا في العمل بمقولة الارتباط بين عنصري الزمن والمكان تأكيدا منه على تواشجها. يرى" باشلار" أن البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكيف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، وذلك بالعودة لماضيه فمكان الماضي مكان مشبع، لذلك ينشط الخيال:" المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق حين يختفي من الحاضر، وحين تعلم أن المستقبل لن يعيدا إلينا...يصبح استرجاع لحظات المكان المحصور، البسيط، المغلق، تجارب المكان المنعش للقلب."[2]

1 -عبد الملك مرتاض في نظرية النقد، ص:125-126

2 -غاستون باشلار: جمالية المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984،

فيكون "باشلار" انتقل من فلسفته العقلية إلى التخيل أو أعمل المخيلة؛ وصار يسعى إلى القيام بدراسة فلسفية شاملة للإبداع الشعري، متجاوزا نظريات التحليل النفسي للأدب والنظريات البنيوية. وتطوّرت بعد ذلك المفاهيم حول الزمكان مع "لوتمان"حيث ركّز على الجانب الفني.أما في نقدنا العربي، فلقد اهتدى النقاد إلى أهمية عنصري الزمان والمكان في بناء الصرح السردي فعنصرا الزمان والمكان صارا من أهم تقنيات السرد التي تشكّل فضاء الرواية: " الزمن أصبح متضافرا تماما مع المكان ، ليس هذا فقط ، بل أصبح مكونا رئيسا من أهم مكوناته ، إذا تغير أحدهما تغير الآخر."[1]

عقد " مرتاض" فصلا في مؤلفه "تحليل الخطاب السردي" وسمه ب «الزمكان في زقاق المدق" وفي تحديد العلاقة بين الزمان والمكان يرى أن المكان والزمان عنصران مكملان لبعضهما حيث:" يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزّمان، كما يستحيل تناول الزّمان في دراسة تنصّب على عمل سردي دون ألا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره "[2]،

هذا الترابط بين العنصرين الذي وصل درجة الالتحام عبّر عنه "باختين "بقوله: "ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص والزمان ،الزمان هنا يتكثف ،يتراص يصبح شيئا "فنيا" مرئيا والمكان أيضا يتكثف يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث التاريخ ،علاقات الزمن تنكشف في المكان والمكان

ص:40

1 – سعيد شرقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص 173.

2– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 227.

يقاس ويدرك بالزمان ،هذا التقاطع بين الأنساق ،وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني."[1]وفي تحليله لهذه البنية الز مكانية لا يرى مرتاض حرجا في فصل بعضهما عن بعض:" إذ يقول:" أما الفصل بينهما فلا يمتنع إجرائيا ، ولاسيما إذا انزلقت الدراسة إلى أدق التفاصيل في هذا، و ذاك" و كذلك " فالقرن بينهما أيضا لا يمتنع إجرائيا ،... لترابطهما في حقيقة أمرهما أصلا ، بل لتمازجهما ، وتراكبهما ؛ حيث يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي "[2]

ولا يختلف "مرتاض" في هذا الطرح مع مجموعة من النقاد الذين يرون بأن الفصل بين عنصري الزمان والمكان أمرا شكليا، نظرا لالتحامهما داخل النص السردي.إن هذا التركيب الذي قام به مرتاض هو عدول عن القواعد الصرفية خاصة ما ارتبط بالخماسي مبرّرا هذا الخروج بقوله: "لو اتّبعنا قاعدة النحت الخماسيّة لكنا قلنا مثلا: "التحليسي"وحينئذ يغتدي المصطلح بعيدا عن أن يحتوي (المعنيين الاثنين الأصليين) و أمّا الذين قد يرون بضرورة الإبقاء على المصطلح الشائع في الاستعمال اليوم، و هو: "التحليل النفسي"؛ فإنّ ذلك لا يكون طيّعا في كل الاستعمالات و تقليباتها، و سنظل بذلك عاجزين عن نقل بعض المفاهيم الأجنبيّة، بهذا الصدد، على حقيقتها ودقتها»[3].

2-5الإحياء:

1 – ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1990، ص :6

2 – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، م س:227

3- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص: 136.

هو " مجابهة الحاضر باللجوء إلى الماضي، للتعبير بالحدود الاصطلاحية التراثية عن المفاهيم الحديثة..."[1] والحق الحق أقول إن مرتاض أخفق في هذه المصطلحات المنحوتة التي لم يتلقفها الدارسون لثقلها وبعدها عن الإحالة المباشرة على معنيي اللفظين المركبين، بل إن مرتاضا نفسه عزف عنها، والإحياء من الآليات التي دار حولها جدال كبير بين النقاد لا يقل شراسة عن صراع الحداثة والتراث، فقد انعقدت ندوتان*[2]، الأولى في 1981م،

والثانية في 1991 م، واللتين خرجتا ببيانين متباينين بخصوص الإحياء، حيث ألّح المشاركون في الندوة الأولى على ضرورة التوسل به في استقراء وإحياء التراث، بينما أبدى المشاركون في النّدوة الثّانية شيئا من التحفظ إزاء الاستعانة بهذه الوسيلة، محذرين "من مغبّة الانزلاق القومي والحماسة المفرطة، والجري المتسرّع وراء تلك الدعوة التراثية "[3]؛

وهوذات التحذير الذي نبّه إليه "محمد عابد الجابري" في نفس الندوة إن:" استعمال المصطلح التراثي، أو إعماله، للتعبير عن معطيات الحضارة الحديثة عملية محفوفة بالمخاطر إذا ما تمت على وجه الاستعجال وتحت ضغط الظروف فالمصطلح التراثي – في هذه الحالة – المشدود إلى مرجعية خاصة تختلف تماما عن مرجعية المعطيات الحضارية الحديثة،

قد يفقد هذه المعطيات حداثتها ويفرغها من مضامينها الجديدة ليشدها إلى مضامين مغايرة تماما"[4]، لكن رغم هذا، لا يمكننا الاستغناء عنه لأنّه يبقي وسيلة معتمدة مساهمة في وضع

1- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:85.

2 - الندوتان هما: أ – ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي

ب . ندوة أشرفت على تنظيمها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، بالتعاون مع خزانة العامة للكتب والوثائق.

3- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:85.

4-م، ن، ص: 86

المصطلح النّقدي،

وعليه، يعتبر" مرتاض"، من الذين استحسنوا استقراء التراث وإحيائه، من خلال ثقافته المزدوجة– من توليد الكثير من المصطلحات المبثوثة في المدوّنات التراثية والبلاغية والنقدية. ومن بين المصطلحات التي أحياها:[1]

المصطلح التراثي	المرجع	ما يقابله
النّسج	– الكتابة من موقع العدم ص: 221. 225 – نظرية النص الأدبي ص: 54 – نظام الطاب القرآني :217	النّص (Texte) الخطاب (Discours)
المشاكلة	– شعرية القصيدة قراءة القصيدة ص: 42	التّشاكل (Isotopie)
حسن الدّيباجة الرونق	نظرية النص الأدبي	الأدبيّة (littéralité)
الاختلاف التقابل	– نظرية القراءة، ص: 195.	التّباين اللاتشاكل (Allotopie)
الواضعة	–نظرية النص الأدبي ص: 89.	السّنن (Code)

1 –عبد السلام مرسلي: تجليات التراث في النقد السيميائي عند مرتاض، ص:82

الصويت	الأدب الجزائري القديم. – دراسة في الجذور ص:218.	الفونيم(phonème)

2-6 الاشتقاق:

يعدّ الاشتقاق في اللغة العربية من الموضوعات المهمة التي حظيت باهتمام المختصين والباحثين لأنه من وسائل نمو اللغة، فنال اهتمام علماء اللغة الأقدمين والمحدثين ويعرف بأنه: " اقتطاع فرع من أصل يدور في تصاريفه حروف ذلك الأصل"[1]؛ وهو أخذ لفظة من لفظة مع المحافظة على ما بين اللفظتين من وشائج قربى تتعلق بالحروف الأصل، فهو بهذه الصورة وسيلة تنمو عن طريقها اللغات، ويزداد ثراؤها في المفردات، فتتمكن به من التعبير عن الجديد والمستحدث على أن تكون العلاقة الاشتقاقية بين الألفاظ محكومة بشروط ثلاثة هي:

الاشتراك في عدد من الحروف لا يتجاوز الثلاثة في الغالب

خضوع الحروف – في مختلف المشتقات – لترتيب موحد.

اشتراك مختلف الألفاظ في حد أدنى من المعنى الموحد، أو تقاطعها في قاسم دلالي مشترك، يقدر على الجذر الأصلي لمادة الاشتقاق. [2]

---

1 –مصطفى طاهر الحيادرة: من قضايا المصطلح اللغوي العربي (نظرة في مشكلات تعريب المصطلح اللغوي المعاصر)، الجزء3، عالم الكتب

2– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، 2008، ص :81..

ونظرا للارتباط هذه الآلية بالبحث اللغوي في توليد المصطلحات، فقد تمكن علماء العرب القدامى من استثمارها لصالح اللغة، فجاءت مؤلفاتهم متعددة ومتنوعة تناولت تقسيمات كثيرة وصلت حدّ التداخل والتضارب.

إن الاشتقاقات التي أوردها "مرتاض" كثيرة ومتعددة منها ما كان يخضعها للقوالب الصرفية في العربية، ويراعي في ذلك قوانين اللغة، ومنها ما كان يخرجها عن تلك القوالب، مخترقا بذلك قوانين اللّغة ونظامها لضرورة معرفية، فيغدو ابتكار المصطلح لديه في هذه الحالة وليد مهارة التخيل والإبداع. ومن النماذج التي تفرّدبها "مرتاض":

أ-الصيغة الصرفيّة "فعللة":

"النّصنصة": (Textualisation) أصل المصطلح من الثلاثي المضعّف "نص" أتى به "مرتاض" في قالب الرباعي المضعف فصار "نصنصة" وعن هذا الاختراق للصيغ الصرفية يقول "و هو مراعى فيه أن المصطلح الأجنبي في أصل اللغة الفرنسية قائمة حاله على التعددية ، فجئنا إلى فصل "نص" فحولناه إلى خماسي على غرار "حصحص" و "خصخص" وكنّا قبل ذلك نطلق عليه "التنصيص" [...] و هو استعمال ، في الحقيقة لا يؤدّي الوظيفة المزدوجة : المعرفية و الدلالية ولا نرى مصطلحا أليق به منه "[1]

وقياسا عليه نجد مصطلحات عربية شائعة وردت في القرآن الكريم كـ: حصحص[2]، ودمدم[3]

1- عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، ص: 52

2 - ورد المصطلح "حصحص" في الآية الكريمة (51) من سورة يوسف.

3 - ورد المصطلح "دمدم" في الآية الكريمة (14) من سورة الشمس

وزلزل[1]... ، ومادة (نصص) واردة في معجم لسان العرب [2].

مصطلح "الخطببة"[3] :(Discurcivisation)، وفعل هذا المصطلح ثلاثي مجرّد "خطب"، أجراه "مرتاض" في قالب الرّباعي المولّد فصار كذلك.

ب-الصيغة الصرفية "تفعلل":

تأسلب، تحيون، تأنسن "، يشتقّ منها مصدرا جديدا الاستعمال "الأفعلة" فجاءت تلك الصيغ وفقه كالآتي: الأسلبة، الحيونة، الأنسنة [4] "الأزمنة"[5] و"يؤزمن" و "الحيززة" [6].

ت- الصيغة الصرفية: "المفعلة" من "مفعل صاغ "المفهمة"[7] ليقابل بها المصطلح الأجنبي (Conceptualisation)، و "الممثلة"[8] كمقابل المصطلح (Iconisation)، و "المنهجة" التي يقول فيها:" إنّا اصطنعنا لفظ "منهجة" لا "منهج" أو "منهجية"؛ وهما ما يشيع بين الناس، ونحن استخدمنا هذا المصدر من الفعل اختلقناه لمحاولة منح مفهوم "الكتابة التحليلية" إطارا جديدا تتبوؤه وتتبنك فيه.." [9] ، فحول هذا اللّفظ أي المنهجة، وتمّ الاتفاق على مستوى مؤتمر مجمع اللّغة

1 – ورد المصطلح "زلزلة" في الآية الأولى من سورة الحج

2 – ابن منظور: لسان العرب، ج 6، ص: 197 (مادة نصص).

3 – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ، 5، ص :262.

4 –رابح بوحوش: الممارسات اللغوية، ومهارات توسيع الوظيفة المعجمية عند د. عبد الملك مرتاض مجلة التواصل، عنابة، الجزائر، ع14، جوان 2005، ص:127.

5- عبد الملك مرتاض: أ-ي، ص: 121.

6- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص: 39.

7- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:88.

8- عبد الملك مرتاض: م ن ص:39.

9- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية)، ص: 05.

العربية بالقاهرة على جواز استعمالها[1].

أحد الباحثين حصر النّزعة المرتاضية إلى جملة أسس هي: " اعتماد الاشتقاق في القياس، وفي توليد المصطلحات، ونقلها إلى العربية بالانطلاق من المبادئ الاستبدالية والتوزيعية في اللسانيات الحديثة. تليين القواعد، وترويض الشارد، وعتق المقصى المهمّش القليل الدوران في العربية.[2]

"إنتاج الألفاظ الجديدة وابتكار الصّيغ بحسب الحاجة، ومتطلّبات مستخدمي اللّغة»[3]. وبهذا يكو ن ناقدنا قد استنفذ مجمل الآليات الاصطلاحية المعروفة في صياغة المصطلح النقدي، والتخفيف من الأزمة التي يعيشها النقد العربي وتفتح الآفاق أمام ظهور نظرية نقدية، تكون قد تجاوزت إشكالية المصطلح بعد أن ضبطته وينتقل مرتاض بعد ضبط المصطلح إلى منهجية يعتمدها في التأصيل للنظريات والمناهج النقدية الغربية، ونأخذ التناص أنموذجا لذلك.

3- آليات التأصيل لنظرية التناص:

تنهض المنهجية التي يعتمدها في التأصيل للنظريات الغربية على أربعة أسس هي:

3-1-ضبط المصطلح: عند تعامل الناقد مع مفهوم جديد يقوم بضبط دلالته المعجمية في التراث العربي متتبّعا لتطوره أثناء التداول، ويعمد بعد ذلك إلى المصطلح الأعجمي ويضبط دلالته المعجمية الأجنبية وتداوله في بيئته، ثم يرجع بعد ذلك إلى المصطلحات المستعملة حديثا وينتقدها

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص: 435.

2- ينظر: عبد السلام مرسلي، تجليّات التّراث في النّقد السّيميائي عند "عبد الملك مرتاض "رسالة ماجستير جامعة سعيدة،2011، ص:66-67، بتصرف

3- رابح بوحوش: الممارسات اللّغوية، ومهارات توسيع الوظيفة المعجمية عند الدكتور عبد الملك مرتاض، ص: 102.

متكئا على قواعد النحو والصرف حتى إذا استدرج القارئ إلى مراده ينتخب المصطلح الأصلح للدلالة على المصطلح الأجنبي، ويكون القارئ على ذلك من الشاهدين بعد أن بسط له الفكرة، والعمل نفسه يجريه على المناهج

3-1-1التّناص لغة: مصدر للفعل تناصّ "تناصص بفك الإدغام"، وهو على وزن تفاعل الدال على المشاركة والمفاعلة، ولم ترد في المعاجم القديمة بهذا اللفظ.

ورد في **لسان العرب:** النّص: رفعك الشيء. نصّ الحديث ينّصه نصا: رفعه، وقال "عمرو بن دينار": ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزّهري أي أرفع له وأسند،[1]

ورد في "**تاج العروس**":" نصّص الرجل غريمه تنصيصا، وكذا ناصّه مُناصة أي استقصى عليه وناقشه ومنه ما روي عن كعب، رضي الله تعالى عنه، أنه قال: "يقول الجبار: احذروني فإني لا أناصّ عبدا إلاّ عذّبته، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب إلا عذّبته وهي مفاعلة من النص"[2]

وورد في **المعجم الوسيط** بمعنى الازدحام إذ قيل: "تناصَّ القوم ازدحموا"[3]

يشي مصطلح "التناص "من خلال ما ورد في المعاجم العربية على التفاعل والمشاركة والرفعة، والتفاعل والتشارك بين شيئين يعني استفادة أحدهما من الآخر، وهي الدلالة التي يحملها مصطلح التناص، أي تفاعل النصوص وتشاركها. أما عند العرب في العصر الحديث، فالدارسون لم يتفقوا على وضع مصطلح معيّن حيث تداولوا: التناص، التناصية، التداخل النصي، النصوصية، تداخل

1 – ابن منظور، لسان العرب، م س، ج7، ص: 97-98

2 –تاج العروس، م س، ص181

3 – المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4 ،2004مادة (نصّ)، ص:926

النصوصية، النص الغائب، العبر نصية. وغيرها من المصطلحات إلا أن مصطلح التناص كان الأكثر استعمالا.

3-1-2 اصطلاحا:

التناص، أو التناصية، أو تداخل النصوص، أو النصوصية مصطلح لغوي حديث النشأة، ويقصد به تضمن " نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل"[1].وهذا المفهوم ليس غريبا في التراث العربي فقد عرف الدرس العربي القديم "التناص" بمسميات أخرى، فهو عند البلاغيين يندرج ضمن: التضمين والاقتباس والتلميح، والإشارة وعند النقاد: السرقات والمناقضات والمعارضات. ف"التناص" بهذا المفهوم هو آلية حديثة تهدف إلى استنطاق النصوص الغائبة والاستفادة منها، لبثّ رؤى جديدة في مضامينها. ويمارس الناقد حينها وظيفة تشريحية يكشف من خلالها تعانق النص مع نصوص أخرى عبر استحضار المرجعيات المتناصة. لمنح النص فرصة إنتاج قراءات جديدة.

3-1-3-مصطلح التناص في المعاجم الغربية:

يعرّف "التناص " في القواميس الفرنسية بمصطلح: Intertexteو تعني ترجمة كلمة Interبين، بينما تعني كلمة Texte: النص، وفي القواميس الإنجليزية تختلف عن الفرنسية حيث جاءت: intertextualityوتعني ترجمتها حسب "قاموس المعاني: عربي -إنجليزي" نصوص

1 -أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص: 11

بينية أو نص بيني.

إن هذا التعريف الغربي لمصطلح التناص، يحمل نفس الدلالة التي عرّف بها في المعاجم العربية وهي تداخل النصوص وتعالقها.

3-2 نظرية التناص عند الغرب:

إنّ التّناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات من القرن الماضي ويعدّ" ميخائيل باختين" أول من أسّس لمفهوم التناص، واصطنع مصطلح الحوارية والتعدد الصوتي بدلا عنه. ويشير "تودوروف " إلى جوهر التناص عند ميخائيل باختين بالقول: "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما. لذا فإن النظرية العامة للتعبير هي –في منظور باختين –انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة. والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية Dialogism"[1].

إذ يرى باختين أنه لا وجود للإبداع المحض، ومن هنا فالنصّ المتناصّ هو النصّ الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، لأنَّه أشبه بلوح من زجاج، يوحي بنصّ آخر أو يلوح من خلفه نصّ آخر.

ويأتي الدور على الناقدة اللسانية "جوليا كريستيفا "التي تعرّف التناص بقولها: "إنه أحد مميّزات النصّ الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[2]،أو بتعبير أدق:"

1 – تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، *1996، ص: 121.*

2 – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985 ص: 215

مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطىً "[1]

ويستثقل "تودوروف " مصطلح الحوارية لأنه حسب تعبيره مثقل بتعددية مربكة قائلا عن حوارية باختين، هذا المصطلح:" مثقل بتعددية مربكة في المعنى، ولذا فضلت أن أفعل ما فعلته سابقا عندما ترمت مصطلح'métalinguistique" إلى 'translinguistiquesوهكذا سوف استعمل، لتأدية معنى أكثر شمولا، مصطلح التناص 'intertextuality' الذي استخدمته "جوليا كريستيفا"[2]،إلى ذلك ذهب (رولان بارث): "نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية، التي يتضمنها تعريفها للنص،... التناص: intertexte"[3]

كما نسب "ليون سومفيل" "التناص" إلى (جوليا كريستيفا) بقوله: "ليس مصطلح التناصية عند باختين، وينبغي أن ننسب المصطلح لكريستيفا"[4]وبهذا يكون "تودوروف" و"بارث"و"سومفيل" قد فصلوا في أول ظهور لمصطلح "التناص" على الساحة اللسانية الغربية لـ " جوليا كريستيفا"، ويؤيّد معظم النقاد الغربيين رأيهم.

3-3- حضور النظرية في التراث العربي:

مرتاض في تعامله من المنجز النقدي الغربي كثيرا ما يروم التراث وينقب فيه بحثا عن

---

1 – وائل بركات: مفهومات في بنية النص اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية، دار معد، دمشق، ط1 ،1996، ص: 91

2 – تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، م س، ص:21.

3 – حسن محمد حمادة: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 24.

4 – ليون سومفيل: دراسات في نص والتناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ص: 61.

بدائل للتأصيل للنظرية وهو العرف نفسه الذي دأب عليه للتأسيس لنظرية للتناص في النقد العربي.

يستهل "مرتاض" ببسط مفهوم التناص عند **الجاحظ** بقول الجاحظ: "ولا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تامّ، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلّا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه. أو لعلّه أن يجحد أنّه سمع بذلك المعنى قطّ، وقال إنّه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأوّل. "[1]

يعزو الجاحظ الأصل في السرقات إلى تأثر الشعراء اللاحقين بآثار السابقين الذي يعتبره أمرا حتميا فيكون الشيخ ضمنيا رافضا لمصطلح السرقات، ويصطنع مصطلح "التنازع "بدلا عنه " فكأن الشيخ كان يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح التنازع بين الشعراء من حول فكرة واحدة"[2]فالمعاني من وجهة نظر الجاحظ ملكا لجميع الشعراء، فهي موجودة بالقوة في أذهانهم فالمعاني عامة متقررة في نفوس الجميع، تتناقل بين الناس جميعا، فلا مجال للسرقة الأدبية في المعنى العام؛ وهذا ما ذهب إليه الجاحظ في قوله: "نظرنا في الشعر القديم والمحدث فوجدنا المعاني تقلب ويؤخذ بعضها من بعض"[3]ولكن الاختلاف في قدرة الشاعر على انتقاء الألفاظ

1 –أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ص:311

2 –عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، م س، ص:221

3 – أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، م س، ص:311

وتركيبها وقد يتفق الجاحظ من وجهة نظري إلى ما ذهب إليه "ابن خلدونّ في تعريفه للشعر؛

فكل شاعر محتاج أن يقرأ لأسلافه، والحفظ لأشعارهم حتى ترسخ بذاكرته، ": اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه أي من حسن شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتغير المحفوظ من الحر، ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر. واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظا"[1]؛فالتأثر بالآخرين والسماع لهم حتمية وقدر مشترك بين الشعراء ولكن السرقات تتجلى على مستوى ما فوق المعاني وهي الملكة والقدرة على السبك والتخريج:" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ"[2]

لم يعقد الجاحظ للسرقات بابا واسعا في مؤلفاته، إذا استثنينا في كتابه "الحيوان" فصلا خاصا أسماه: "أخذ الشعراء بعضهم معاني بعض". أو إشارات أومأ فيها إلى السرقات في "رسالة التربيع والتدوير مخاطبا "أحمد بن عبد الوهاب" على سبيل السخرية منه على أحد المعاني: «فإن ذلك معنى مسروق مني في وصفك ومأخوذ من كتبي في مدحك"[3]وفي كتابه البيان والتبيين أورد مجموعة من الأبيات تحدّث فيها عن السرقات بين الشعراء نورد بعضها:

قول الأخطل:

ضفادع في ظلماء ليل تجاوبتْ فدلّ عليها صوتها حية البحر.

وقد سرق معناه بعض الشعراء كقول الذكواني:

---

1 – بدوي طبانة: السرقات الأدبية: دراسة في انتحال الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986، ص: 9

2 – أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، م س ،131

3 –ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، م س، ص:221–222

يدخل في الأشداق ماء ينصفه كيما ينق والنقيق يتلفه

وفي بيت آخر:

العبد يقرع بالعصا والحر تكفيه الملامة

قال "صلتان الفهمي":

العبد يقرع بالعصا والحر تكفيه الملامة

إن الأبيات المسروقة أساء أصحابها السرقة فكانت مكشوفة بإغارتهم على اللفظ والمعنى، وفي سرقة أخرى أشار إليها الجاحظ تتمثل في السطو على المعنى فقط:

إذا ما مت سر بنو تميم على الحدثان لو يلقون مثلي

عدو عدوهم أبدا عدوي كذلك شكلهم أبدا وشكلي

وهذا شبيه بقول الأعشى:

علقتها عرضا وعلقت رجلا غيري وعلق أخرى غيرها الرجل

فالسرقات من هذا الباب لها وجهين:

تأثر المتأخرين بمن سبقهم يجعل الشاعر يستعين بمعنى من سبقه ومشاركته فيه وعادة ما يكون هذا المعنى من المعاني الشائعة المعروفة للجميع؛ وليس لأحد الحق أن يدعيه لنفسه. والاختلاف بينهم في الألفاظ الدالة على المعنى الواحد. أو ما اصطلح عليه الشيخ "تنازع الألفاظ" السرقة المكشوفة وهي السطو على اللفظ والمعنى. وهي السرقة المرفوضة.

ويكاد يتفق كل الدارسين على رؤية الجاحظ الفاحصة، أن السرقات لا تتم على مستوى المعاني لأن الجماعة اللغوية الواحدة تمتلك نفس التعابير ونفس المعاني، فلا أحد له الفضل في المعنى دون سواه، وإنما السرقة تتمّ على مستوى النسج والنظم حيث تتلف قرائح الشعراء وملكاتهم:" إلا أن السارق لا تدان سرقته بدافع أن الخواطر قد تتشابه لاشتراك البيئة أو العصر فيقذف

الشعراء نفس المعاني–أو الأبيات–ولم يعتبر النقاد ذلك نوعا من السرقة المعيبة بل اعتبروه ناتج عن توارد الخواطر واتفاقها"[1].

يرفض الجاحظ– كما يشير إلى ذلك "مرتاض" السرقات عند العرب تنزيها لهم اعتقادا منه: "أن العربي منزه عن أن يأتيه الكلام من خارج نفسه، أو ينثال عليه خطاب من غير قريحته، أو يتأتى له قول من غير مخيلته كما أن ليس لأحد عليه تأثير بالأفكار والألفاظ"[2]ويصيب الشخصية العربية في صميم تركيبتها، الفردية، الانقلابية، المعتمدة على الإلهام وبداهة الشعور والفصاحة والخطابة التي تتميز بها عن سائر الأمم "وكل شيء للعرب، فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه الهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام... فتأتيه المعاني إرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثالا، ثم لا يقيّده على نفسه، ولايدرّسه أحد من ولده" [3].هذه الذات النرجسية تجعلها تأبى وترفض السرقات من الآخرين.

ويثبت (مرتاض)التناص عند غير العرب من الفرس والروم والهنود عند إثباته للمحاكاة والتأثر والمثاقفة عندهم. فالهنود كانوا يعوّلون على التأليف الجماعي، ولهم معان مدونة وكتب مخلدة لا تضاف إلى عالم موصوف ولا إلى رجل معروف، واشتغل اليونان بالفلسفة والمنطق، فإنما كانوا يكتبون بعد المشاورة والإجماع والمعاونة والاطلاع على كتب الآخرين: "إلا أن كل كلام

1 – محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، مراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1، 1998ص:283.

2 – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، م س، ص:223

3 – أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين ج3، م س، ص:25

للفرس وكل معنى للعجم، فإنما هو على طول فكرة وعن اجتهاد وخلوة، وعن مشاورة ومعاونة ...وعن دراسة الكتب وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم"[1]

إلى أن الجاحظ بعد نفيه للتناص عن العرب يعود ثانية ليثبت وجوده عندهم: "لم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم واتصل بصدورهم من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولاطلب"[2].يرى مرتاض أن الجاحظ من غير قصد نقض الفكرة التي سوّقها عن العرب أنهم يكتبون كأنما هو فيض أو إلهام، وفي قول الشيخ ملامسة تامة للتناص الذي تحدثت عنه "كريستيفا": فهو يستبدل نصوصا بنص على حد تعبير كريستيفا "[3] فقوله:

ما اتصل بالعقول هو الفكرة أو الطرح الفكري، وما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم: هو اللفظ أو النسج اللفظي. والسرقات كما تعرف هو أخذ شاعر أو أديب من آخر في نسج لفظ أوفي طرح فكر وهوما يصطلح عليه: "السرقة المكشوفة" وإلى ذلك ذهب الجاحظ.

كما أن فكرة الكتابة من غير تكلف ولا قصد التي طرحها الجاحظ هو التناص بعينه في مفهومه الحداثي الغربي الذي ينهض: "على عدم التكلف وعلى عدم الالتحاد إلى القصد الذي يعدّ سرقة مكشوفة"[4].

---

1 – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، م س، ص:224

2 – أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، م س ،131

3 – Julia Kristeva ;recherches pour une sémanalyse: p52 – عن عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، م س، ص:223

4 – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:227

ما كان يصبو إليه (مرتاض) في حديثه عن التناص عند الجاحظ-من وجهة نظري – هو صرف النظر عن مصطلح السرقة ذو المدلول السلبيّ لأن إيحاءاته تشي باللصوصية والسطو فيما يشي التناص إلى التفاعل والتداخل. وما تعرّض الجاحظ للسرقات في مؤلفاته إلا لإثبات تقدم شاعر على آخر ونفي هذه الصفة عن الشعراء. لأن السرقات-حسب الجاحظ- تكون على مستوى النسج اللفظي. إن الدراسة التي قدّمها (مرتاض) حول مفهوم التناص عند الجاحظ أغفل فيها تقسيم الجاحظ المعنى إلى معنيين:

1-المعنى المبتذل: وهو المعنى الذي تمتلكه الجماعة اللغوية الواحدة وهو الذي يصفه الجاحظ بقوله: "كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، و لا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال إنه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأول، هذا إذا قرّعوه به"[1]وعلى مستوى هذا المعنى لا تحدث لسرقة لأن هذا المعنى متداول عند الجميع.

2-المعنى المتخصص: هذا المعنى يختص به فطاحلة الشعر والذي يستعصي على المقلّدين معارضته لجودة صياغته وبراعة نسجه وهو ما يفضح سرقتهم ، وهو ما يشير إليه الجاحظ:" إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر، قال عنترة:

جادت عليها كل عين ثـــرة فتركن كل حديقة كالدرهم

1 -الجاحظ: الحيوان، ج3، م س، ص:311

فترى الذباب بها يغني وحده هزجا كفعــل الشارب المترنّم

غردا يحك ذراعه بذراعـــــه فعل المكب على الزناد الأجذم

قال: يريد فعل الأقطع المكب على الزناد، والأجذم: المقطوع اليدين، فوصف الذباب إذا كان واقعا ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين، ومتى سقط الذباب فهو يفعل ذلك ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة."[1]؛ استعمال الجاحظ للفظ "الاحتذاء " بدلا عن "السرقة" ويراد به تقليد المتأخرين من الشعراء لسابقيهم قال بعض الكتاب: معاني ثمامة الظاهرة في ألفاظه، الواضحة في مخارج كلامه، كما وصف الخريمي شعر نفسه في مديح أبي دلف، حيث يقول:

له كلم فيك معقولة إزاء القلوب كركب وقوف

وأوّل هذه القصيدة قوله:

أبا دلف دلفت حاجتي إليك وما خلتها بالدلوف

ويظنون أن "الخريمي" إنما احتذى في هذا البيت على كلام أيوب بن القريّة حين قال له بعض السلاطين: ما أعددت لهذا الموقف؟ قال: "ثلاثة حروف كأنهن ركب وقوف: دنيا، وآخرة، ومعروف"[2].

أحد العناصر الأساسية في نظرية التّناص، اهتدى الجاحظ إليها وهو عنصر الإبداع في العمل الأدبي، فالإبداع ملكة لا تستقيم لجميع الشعراء فقد يمتلك المقلّد القدرة على تنميق الأساليب

1 – –الجاحظ: الحيوان، ج3، م س، ص:311

2 – الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص:110–111

وحسن السبك على سابقه، فالإبداع من منظور الجاحظ غير مرتبط بزمان. وأن السرقات لا تقاس بالتأخر في الزمن.

أما عند "ابن طباطبا":

يرى مرتاض أن (ابن طباطبا) عالج نظرية التناص من كل جوانبها: "فقدّم مشروعا نظريا متكاملا لنظرية التناص، وكان هذا المنظّر من الوعي المعرفي ما يمكن أن يحمل الباحث على جعله على رأس الذين تناولوا هذه المسألة"[1]وتقوم النظرية عند ابن طباطبا على الأسس التالية:

أ- استبدال نصوص متعددة بنص واحد:

يقول الشيخ "حسين المرصفي" أحد رواد المدرسة الإحيائية، والذي لعب دورا كبير في النهضة الأدبية في القرن التاسع، لتلاميذه ولمعاصريه عن كيفية عمل الشعر لتجويد إنتاجهم الشعري والنثري والسمو به إلى مرتبة الأدب العربي القديم: "اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة وكُثَيِّر وذي الرُّمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس وأكثر شعر كتاب الأغاني؛ لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية

كله، والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم

1 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:226

ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ"[1]،وإن كان الكلام في أصله ل "ابن خلدون".فهو يوصي بالحفظ من جنس أدب العرب حت تنشأ ملكة في النفس ينسج على منوالها ولو رام صاحب هذه الملكة حيدا عن هذه السبيل المعينة والتراكيب المخصوصة لما قدر عليه ولا وافقه عليه لسانه؛ لأنه لا يعتاده ولا تهديه إليه ملكته الراسخة عنده.

فمن منظور "المرصفي "ينبغي أن تجتمع عند الشاعر مجموعة من النصوص، لا يكون الغرض من جمعها السرقة، ولكن الغرض من ذلك إنشاء نص جديد بعد نسيان المحفوظ "ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم بالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ وربما يقال: "إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها – وقد تكيفت النفس بها – انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال

يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة، ثم لابد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموع لاستنارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور"[2].

إن فكرة جمع نصوص واستبدالها بنص واحد هي الفكرة التي طرحتها "جوليا كريستيفا" و"رولان بارت "فهؤلاء ينظرون إلى النص الأدبي أنه إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا، وأن كل نص هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له. ففكرة التناص تقوم على إنتاج نص جديد من نصوص سابقة له وهو ما لمّح له "المرصفي".

ويعتبر "ابن طباطبا" من النقاد الأوائل الذين استوعبوا فكرة إنتاج نص من نصوص سابقة

1 –حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ج1، ط،1971، ص:468

2 – حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ص:469

له، فالإبداع من منظوره لا يأتي من عدم بل ينهض على استيعاب نصوص أخرى وهو ما يتحدث عنه حين الإقبال على تعلم الشعر :"بل يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه ويذرب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استقاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن وكما قد اغترف من وادٍ قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطه "[1]

يتفق " ابن طباطبا "مع الجاحظ في فكرة "اشتراك المعاني بين الشعراء" فالنص الجديد كما يقول "محمد مفتاح" هو: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.. ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة."[2] وهو حين يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها بل إن التناص يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص أخرى ولا يتداخل مع نصوص قديمة فقط، بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن نصوص آنية. فالتأمل وحفظ الأشعار ثم نسيانها مبدأ أقرّه ابن طباطبا، فالتأمل والحفظ القصد منه ترسيخ نماذج يستحضرها المؤلف لحظة الإبداع فهي نماذج عالقة بالذاكرة: "حافظة لصيانتها ما فيها، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستبانه والتّصور به مستعدة إياه إذا فقد."[3] وأما نسيان المحفوظ فلا غاية من ورائه إلا اجتناب الوقوع في فخ التقليد وشراك

1 – ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ،2005 ص:15

2 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:3، 1992، ص:121.

3 – عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2000، ص:63

السرقات،

فالشاعر الذي يتمثله "ابن طباطبا" هو ما تحدّث عنه "موليير": إني آخذ المعنى الحسن حيث أجده، ومع ذلك ليس إلا "موليير" واحد"[1]. أو كما يصفه "جونسون:" كالإنسان المهذب الذي يتناول ما يطعمه بشهية، وتكون لديه معدة قوية لتحويل ما طعمه إلى غذاء مفيد"[2]فحفظ الأساليب العالية، والتدرب على تقليدها قد يمتلكها الكثير، فهو منهج موجود في كل لغة، أمّا تمثلها بعد ذلك شعرا جديد، هي ما يميز الشاعر عن غيره مما يمتلكه من خيال وحس عميق وحساسية مفرطة أمام المشاعر الإنسانية وقدرة خرافية على تحليل النفس البشرية. فالشاعر الحاذق لا يكتفي بالحفظ، وإنما ينشده حتى ينقش في ذاكرته.

ويبقى عالقا فيحصل تفاعلا وتداخلا نصيا واضحا عند ممارسة النظم، لأن الأساس الموجود هو الذي يساعد على تكوين تجربة جديدة ناجحة وإلى ذلك يذهب "جيرار جينيت": "أن النص قلّ ما يرد عاليا بمعنى مستقلا بذاته أو منغلقا على ذاته لا يتداخل معه على نحو ما مع ملفوظات أخرى منها ما يحيط به إحاطة في متن النص نفسه ومنها ما يكون خارج المتن النصي لكنه رغم ذلك يتكلم عنه ويتعالق معه بطريقة ما" [3].وهي السرقة المحمودة عند ابن طباطبا.

يخلص مرتاض في حديثه عن التناص عند "ابن طباطبا " إلى وجود ثلاثة أنواع هي:

سبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن: يعني استبدال نصوص كثيرة بنص واحد وهو ما يعرف عند "جوليا كريستيفا" الاستبدال يمثّل النصّ عملية استبدال من نصوص

1 – محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلوصرية،1958، ص:168،

2– Allen Walter ،writers on wirting, phœnix house, london,1948

3 – عن أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية الدار التونسية للكتاب،2012، ص24، , EDseuil,paris , Gerard Genette ,seuils 321: 1987,p ,

أخرى، أي عملية (تناصّ)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه"[1]

كما قد اغترف من وادٍ قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة: الواد هو النص الحاضر والسيول هي النصوص الغائبة فلولا هذه النصوص الغائبة لما وجد النص الراهن.

كطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطه فالعطر المشموم مدان للخلاط التي كونته، فالنص الراهن ما هو إلا نتاج نصوص أخرى سبقته أو عاصرته.

ف "ابن طباطبا "حسب مرتاض كان أكثر إحاطة بنظرية التناص من "كريستيفا": وإذا كانت (جوليا كريستيفا) ترى أن التناص مأخوذ من نصوص أخرى ولا تكرر ذلك، كما لا تقدّم أي مثال، فإن ابن طباطبا يصوغ ثلاثة أمثلة لتمكّنه من موضوعه، وقدرته على تمثّل الإشكالية في ذهنه." [2] ويحدّد (ابن طباطبا) السرقة صراحة بقوله: "فليس يقتدي بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل له إلا القليل، ولا يغير على معاني الشعر، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناولها، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته"[3]

فالسرقات من منظور "ابن طباطبا" هي السرقة المكشوفة والتي تكون في الإغارة على الألفاظ والمعاني وما على المقلّد إلا التغيير في الأوزان واستبدال الألفاظ. والسرقة المحمودة هي الإغارة على المعاني وإعادتها مع إخراج متميز. التناص عند (ابن طباطبا) يتخذ أشكالا عديدة:

1- التناص من باب الاختلاف والمناقضة: يرى" مرتاض" أن "ابن طباطبا" من قدماء النقاد

1 -ينظر جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2،1997ص:21

2 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:228

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ،2005 ص:16

الذين انتبهوا إلى قضية التناص من باب الاختلاف: "ولذلك نصح للشعراء بأن يغيروا على معاني سابقيهم ولكن بتحويل تلك المعاني عن مواضعها التي وضعت فيها في أصل النسج الشعري"[1] معاني الغزل في المدح، ومعاني المدح في الهجاء...ويعمّم ابن طباطبا في نظرية القلب والمعاكسة، فيجعلها تمتدّ إلى النثر بالقياس إلى الشعر. ويدعو الشعراء إلى الإغارة على المعاني الواردة في كتابات الكتاب" إن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن...فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول."[2]

إن هذا التناص كثيرا ما كان يتمثله "فيكتور هيجو" الذي يشترك مع عدد كبير من الشعراء في كونه ممثلا للنزعة الرومانسية، إلا أن لأعماله طابعا فريدا يميزها بل وأكثر من ذلك أنه يوجد في كل عمل من أعماله حظ من التجديد والابتكار"[3]

2- التناص من باب الاتفاق والتقليد :

يرى "ابن طباطبا" أن محنة الشعراء المولدين التي وقعوا فيها بسبب استنفاد السابقين للمعاني والألفاظ تدفع بهم إلى إعادة صياغة المعنى وإخراجه على نحو أحسن من سابقيه ولا يعتبر ذلك سرقة، فيبيح لهم الأخذ من السابقين مع استخدام الحيلة في الأخذ وحسن التفنن في إخفاء المسروق:" والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر على معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول "[4]

1 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:229

2 -ابن طباطبا: عيار الشعر، م س، ص:127

3 - محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، م س، ص:268

4 -ابن طباطبا: عيار الشعر، ،2005 ص:15

كما تناول الناقد التناص عند "ابن خلدون" وهو ما –أشرنا إليه– في تعلم فن الشعر، ويقول "مرتاض" عن هذا التناص: "أو ليس هذا هو التناص؟ أو ليس هذا هو حوار النصوص السابقة مجسدة في النص الحاضر المكتوب، فيما يزعم الحداثيون الغربيون على الأقل؟"[1]

لكن العرب وإن كان لهم وعي بمفهوم التناص فهم لم يستعملوا المصطلح بل استعملوا مصطلحات أخرى في الحقل البلاغي كالتضمين، والتلميح، والإشارة، والاقتباس... إلخ، وفي الميدان النقدي كالمناقضات، والسرقات، والمعارضات... وكلها تقترب من مفهوم التناص حديثا وسأحاول أن أضيء بعض هذه المصطلحات[2]

3-4: تداول نظرية التناص في الدراسات العربية الحديثة:

يرى "مرتاض" أن "التناص " لم يجر "في الاستعمال بفرنسا إلا سنة1975، قوله "فإن ذلك يعني أن هذا المفهوم لم يجر في استعمالات اللغة الفرنسة الرسمية التي أقرتها الأكاديمية الفرنسية، إلا بعد سنة 1975."[3]أما في الدراسات العربية المعاصرة فيحدّد مرتاض السنة الفعلية التي ظهر فيها "التناص "بما هو جار عليه الآن في الساحة النقدية العربية سنة 1984:"

فمن عالج المسألة التناصية بوعي معرفي نذكر، إذن، "صبري حافظ"، ويبدو أنه كان من أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا هذا المصطلح بما هو جار عليه الآن"[4] رغم أن دراسة "صبري حافظ" سبقتها دراسات أخرى –كان يزعم البعض –أنها من الأوائل التي استعملت مصطلح

1 –عبد الملك مرتاض: الموقف الأدبي 330، ص17.عن محمد حسين، التناص في رأي ابن خلدون، فكر ونقد، ع32، أكتوبر،2000

2 – محمد عزام، النص الغائب، ص 41

3 – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:253

4 – صبري حافظ: التناص تفاعلية النصوص، منشور في مجلة الموقف ع4، ص:1984، عن عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:253

التناص، من بينها "الأسلوبية والأسلوبية" ل "عبد السلام المسدي" وهو من أوائل الكتب التي ظهرت في الحداثة العربية حيث صدر عام 1975 وهي السنة التي أقرت الأكاديمية الفرنسية مصطلح التناص –كما أشرنا– غير أنه لم يذكر التناص ضمن مصطلحات النقد واللسانيات كما لم يذكر "كمال أبو ديب" هذا المصطلح حسب اعتقاد "مرتاض" في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" الذي ظهر عام 1979، ولا حتى في كتابه "في الشعرية الذي ظهر عام 1987.

ويعترف "مرتاض" أنه لم يتعرض إلى المصطلح في أول كتابه مع الحداثة" كما أنه فاتنا نحن أن نذكر هذا المفهوم، بله أن نكتب شيئا عنه في أول كتاب لنا في الحداثة وهو "النص الأدبي من أين وإلى أين؟" [1] وبعد صبري حافظ يرتّب أسماء النقاد الذين كانت كتاباتهم جادة حول التناص: "ثم محمد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985 زهاء خمس عشرة صفحة، ثم عبد الله محمد الغذامي، وبشير القمري، وسامي السويدان وعبد الله مرتاض"[2]

أما عن الدراسات التي جاءت بعد هؤلاء يقول عنها: "ثم ظهر فريق من بعد هؤلاء ممن أفاضوا في هذه المسألة التي أمست من المفاهيم المبتذلة في النقد الجديد." [3]

ومن الكتابات الرائدة في هذا المجال يضيف "مرتاض":" والذي تناول هذا المفهوم بكيفية منهجية، في حدود ما بلغناه من العلم على الأقل، هو "محمد مفتاح" الذي ربطه بالمعارضة، والسرقة، والمناقضة وهي المفاهيم التي وردت لدى النقاد الأقدمين، ... ثم قّسم التناص إلى ضروري واختياري، ثم إلى داخلي وخارجي."[4] كان " محمد مفتاح" استعمل مصطلح التناص، ثم

1 – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:254

2 – م ن ص:254–255

3 – م ن ص، 256

4 – م ن ص،ن

حوار النص، ثم مصطلح التخاطب الذي يعرفه بأنه " وجود علاقي خارجي بين أنواع من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة، وتتراوح درجة العلاقة من واحد إلى عدد ما، والوجود العلاقي قد يكون إيجابيا وقد يكون سلبيا"[1]، وبعد تناوله للدراسات العربية المعاصرة يبدي موقفه من هذه النظرية.

3-5 موقف "مرتاض" من نظرية التناص: بعدأن بسط ناقدنا شرحا وافيا عن النظرية، يقترح علينا موقفه منها:

الأولى: إن السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط، ولكنها كانت تتناول اللفظ أكثر من المعنى. ولعل قول " الجرجاني" الذي يتحدث فيه عن اللفظ بإلحاح، من البرهانات القوية على ذلك.

الثانية: إن فكرة السرقات لا تستبعد التأثر بالقراءة، بل لعل ذلك هو الوارد، ضمنا، في أحكام القدامى العرب من النقاد. من اجل ذلك ألفينا "الجرجاني" يرفض مصطلح "السرقة"، بل يعد ذلك السلوك شيئا مشتركا بين الأدباء قاطبة، لأن الألفاظ منقولة متداولة بينهم. وهو التداول الذي يتحدث عنه الجرجاني ويكاد يعني مفهوم "الاستبدال Permutation" لدى جوليا كريستيفا.

الثالثة: إذا كان مصطلح السرقات يجني على نظرية التناص، فهو من باب جني "لسجع" على نفسه أيضا، و"البحر" الشعري على إيقاعه. لأن المصطلحات النقدية المستعملة تفتقر إلى مراجعة وتمحيص. فالمسألة في رأينا مسألة مصطلح، لا مسألة الفكرة في حد ذاتها.

الرابعة: ما دامت الأحكام والنظريات كلها نسبة، ولا سيما في العلوم الإنسانية، ثم لا سيما في المفاهيم اللسانية والنقدية، فلم نتعلق بنقل النظريات الغربية في نظريات التناص بأصولها التفصيلية

1 –محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص:44.

الغربية دون تشذيب ولا تهذيب؟ وكيف نتطلع إلى إنتاج نظرية نقدية نسهم بها في باب المعرفة الإنسانية، إذا آثرنا على أنفسنا أن نكون عالة على الغرب.

الخامسة: كما يكون التناص قائما في بعض أطواره، على التضاد كذلك فكرة السرقات الشعرية كما كنا رأينا قيام بيت أبي الطيب المتنبي، في رأي القدامى على الأقل، على بيت أبي الشيص: تقوم على التضاد والاختلاف، لا على مجرد الاتفاق والائتلاف.

السادسة: دعما لفكرة النسيان، أو التناسي، التي قررها ابن طباطبا وبعده ابن خلدون. فهذه الفكرة هي نفسها فكرة رولان بارط الذي يقول عنها بالحرف: "أنا أكتب لأني نسيت". وقول ابن خلدون وهو يتحدث عن المنسيات من المحفوظ الأدبي: "فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها"..

السابعة: أن مفهوم التناصية كأنه لا يبرح غير واضح المعالم لدى الغربيين أنفسهم، ذلك بأن "ميشال اريفي"، يبعد التأثر من حقل التناص في بعض ما يقرر، بعد أن كان أثبت التأثر على أنه من الأصول التي يقوم عليها التناص، ورولان بارط لا يتردد في إلحاق المؤثرات بحقل التناص مما يعزز من استشهاداتنا من التراث العربي حول هذه المسألة وخصوصا آراء (الجاحظ)، و(الجرجاني)، و(ابن خلدن). ومثل تلك الاختلالات بين المنظرين الغربيين. في تمثل هذه القضية أمر يزيدنا اقتناعا في البحث عن وجود علاقة بين التناص والسرقات. [1]

أما مع المناهج فالأمر مختلف وهو ما نسعى لبسطه في المبحث التالي.

4- استراتيجية التأصيل لنظرية المنهج عند مرتاض:

لا تختلف منهجية "مرتاض "في التعامل مع المناهج عن النظريات الغربية، إلا على مستوى

1 -النقاط لسبعة مقولة بتصرف عن: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:256إلى 260بتصرف

الممارسة حيث يلجأ إلى عملية التركيب المنهجي، حيث يعمد إلى التنظير لهذه المناهج في الدراسات الغربية ويبحث عن أصول مقابلة لها في التراث العربي، ويرفض الامتثال لأي فلسفة أو خلفية فكرية تحملها هذه المناهج ويكتفي بالمعنى الظاهري لكل منهج. ونحاول في المطلب التالي الكشف عن هذه الاستراتيجية.

4-1- صرف النقد عن المرجعيات الفلسفيّة (أصالة النقد):

سعت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الحقول المعرفية، باعتبار أن لكل حقل أسسه النظرية والمنهجية والمصطلحية، بعد أن كانت هذه الحقول متداخلة ردها من الزمن، وينبجس معظمها من النظريات الفلسفية. التي مارست سطوتها على مختلف العلوم الإنسانية، وها هو "ميرلوبونتي " يبشر بنصر للفلسفة بعد اقتحامها عالم الأدب يقول: "إنه نصر جديد جاء نتيجة وعي جديد تجاه اللغة التي تصنع طريقا للفكر وبشكل أكثر تحديدا مع الأدب، محاولة لتعبئة قوى تستخلص ما هو خفي في هذا العالم الصامت التي تتميز به اللغة." [1]

والمتفحص لمشروع (مرتاض) يلمح دعوة صريحة منه إلى فصل النقد عن تلك الخلفيات التي تتحكم فيه وتوجهه: " إنّ معظم المذاهب النقدية تنهض، في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلا لأنّ الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة تنهض على المنطلق الصارم، والبرهنة العلمية ولكنه معرفة أدبيّة جمالية أساسها الخيال والإنشاء، قبل أي شيء آخر."[2]

إن أصالة المذهب أو النظرية بمفهوم "مرتاض" هو قدرته على الابتعاد عن أي خلفية فلسفية كانت، والسؤال الذي نطرحه، هل يمكن أن تتحقق نظريات لها هويتها المستقلة بذاتها؟ ولكن هل

1 -علا مصفى أنور: علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،1994، ص:18

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، م، س، ص 79

يمكن فعلا فصل النقد عن الأفكار الفلسفية؟ وعن محتواه الأيديولوجي؟

يذهب "ميرلوبونتي " إلى إن مجرد تعاملنا مع النصوص والبحث في أساليبها هو بحث عن فلسفتها في ذاتها: "إذا كنا بصدد نص ...فعلى الرغم من عدم فهمي له إلا أنني أجد نفسي أنه يكشف عن أسلوب معين سواء أسلوب سبينوزي أو نقدي...وهو ما يشكّل أول نسج لمعناه وإني لأبدأ في فهم فلسفة ما عن طريق الدخول في طريقة وجود الفكر من خلال إعادة أسلوب وتعبير..."[1]ويذهب إلى أبعد من ذلك: "الاصطلاحات هي نمط من العلاقات المتأخرة بين الناس، بمعنى أنها تفترض تواصلا سابقا وأنه ينبغي إعادة اللغة إلى هذا التيار التواصلي السابق، وعندئذ تعود بنا اللغة إلى العالم الطبيعي للإنسان."[2]

وقد اعتبرت "كريستيفا" أن للنص باعتباره دالا توجيها مزدوجا: "يتجلى الأول في كونه يميل نحو النسق الدال الذي تنتج فيه اللغة في عصر ومجتمع معينين، ويبرز الثاني في ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يسهم فيه باعتباره خطابا."[3]

وقد استعانت بالرواية كجنس أدبي يمثّل شكلا من أشكال الخطاب الأيديولوجي في أعلى مستوياته حيث يصف "لوكاتش" الرواية ب "النوع الأدبي الذي يستطيع أكثر من غيره الارتباط بالحياة"[4]حيث تمكنت من رصد التناقضات الاجتماعية الاقتصادية، الثقافية في المجتمعات الغربية وحملت صراعه الطبقي ومعاناته ومأساته. إن التيارات النقدية الغربية ذات توجهات إيديولوجية جليّة للمتتبع للمسار الفكر النقدي الغربي، فتشتبك حينئذ الأعمال الأدبية مع أشكال الصراع

1 – علا مصفى أنور: علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية، م س، ص:158

2 – م، ن، ص:159

3 –محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص:23

4 –سيد البحراوي: علم الاجتماع الأدب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1992، ص:14

الاجتماعي والسياسي والثقافي، وليس الناقد بمنأى عن هذا التشابك فينزلق بالضرورة إلى كشف ثنايا هذا الصراع الأزلي الموجود حتما في جميع المجتمعات.

فلا يمكن فصل النقد عن الإيديولوجيا، لأنه صار هو الآخر مادة مؤد لجة بحكم الضرورة– كما أشرت–بناء عليه فإن "مرتاض" يركّز حين الإقدام على نقد النظريات النقدية الحديثة على الموضوعية والعلمية والشمولية لأنّ فيها من الحقائق والمعرفة ما لا يردّ. ويستحضر "مرتاض" في هذا المقام النظرية التشريحية –كما يصطلح عليها –أو التفكيكية، دعما لخاصية العلمية والموضوعية والشمولية التي ينبغي أن تصطبغ بهما النظرية:" لكن الأمر الذي يجعلنا لا نعير أهمية كبيرة لآراء بورديو العدائية ضد نظرية التقويض التي أسسها دريدا أن بورديو مفكر اجتماعي، وهو لا يستطيع أن ينظر إلى العالم .....إلا من خلال علم الاجتماع. فهو من هذا المنحى في موقع سيئ لكي يستطيع نقد هذه النظرية."[1]

هنا يتجلى لنا الحس النقدي عند مرتاض الذي رفض نقد بورديو للنظرية التفكيكية المنطلق الأساس لأنه يريد أن يمارس النقد من خلال الأطروحات الاجتماعية، والنقد الذي يريده هو النقد المتعالي الذي يضع العقل ذاته أمام محكمة النقد. كما وجّه نقدا لـ: (عبد العزيز حمودة) للنظرية التقويضية لـ:(جاك دريدا) الذي انطلق في نقده من عدائيته للحداثة، ولكن من موقع ضعيف معللّا ذلك بثلاثة أمور:

1–اشتهر عبد العزيز حمودة بالترجمة، ولم تكن له أعمالا نقدية مميزة أو كتابات في نظرية النقد، وكان بعيدا في نقده عن الاحترافية المعوّل في هذه الأحوال ، فليس من العدل أن نرفض للناس ما يكتبون إن كانوا حقّا مقتدرين على الكتابة. يضاف إلى ذلك بأنّ الترجمة غير النقد.

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، م، س، ص 95

2- إن نظرية التقويض باريسية المنشأ (فرنسية)، فرنسية اللغة والفكر، وعلى ناقدها أن يكون فقيها في الفرنسية ملمّا بثقافتها، حتى يتسنى له نقدها.

3 – أنّ عبد العزيز حمودة انطلق من موقف فكري مسبق ومشحون بالإصرار؛ لمهاجمة الحداثة وتسفيه أحلامها وتجريمها ما لم تجترم وقذف أشياعها وأعلامها بما لا يجوز. كما دعا "عبد العزيز حمودة" إلى ضرورة النقد من منطلق حداثي وضرورة التحلي بالحياد العلمي، ونقد هذه النظرية من خلفية معرفية تعتزم الموضوعية. إن المثال الذي ساقه مرتاض في ثنايا كتابه (في نظرية النقد) .

بيرز بما لا يترك مجالا للشك دور الأيديولوجيا والذاتية والخلفيات في تحريف مفاهيم النظرية ونقدها مما يفضي إلى أزمة لا زال يعاني منها النقد المعاصر وهي غموض المفاهيم مما أثّر سلبا عل الممارسة النقدية بشقيها النظري والتطبيقي، ويجرّد النظرية من خصوصيتها العلمية.وا ختتم (مرتاض) ردّه على عبد العزيز حمودة بمقولة تبيّن موقفه من النظريات النقدية، وطرحه لفكرة تأسيس نظرية جديدة، يقول " إنّ المسألة التي نودّ توكيدها للناس، ... أن الفكر الذي يجدد نفسه، ويثور على السائد، فينتج ويرفض هو الفكر الكبير، وهو الفكر الذي ينتج المعرفة المستقبلية، وهو الفكر الذي يجب أن نعضّ عليه بالنواجد.

إن النقد العربي المعاصر لن يكون صرفا إلا إذا أنشأ كيانا له مستقلا بذاته، ويتعسّر عليه فعل ذلك آنيا وهو يتلهف بشراهة ليقتات بما يجود عليه نظيره الغربي، إن هذه التبعية قلّصت من حظوظ إرساء نظرية عربية، حيث حوّلت الفكر العربي من فكر مبدع إلى مجتر. وصار النقد شرحا وبسطا للفكر الغربي، تتصارع فيه النظرية أفكار ومسلمات وخلفيات مترجميه. وصار الجمع بينهما يصير تلفيقا للأضداد.

كما أثار النقاد مسألة قبول النظرية العلمية للصبغة القومية. حيث رفض البعض فكرة القومية

في مجال الدراسات العلمية حيث من خصوصيات النظرية هو العالمية فهي صالحة في كل زمان ومكان؛ والقومية قد تضفي على النظرية فكرة المحلية. يقول (صلاح فضل): "لا يكون بوسعنا أن نتحدث عن نظرية فرنسية في العلم أو إنجليزية في الفن، لأنها إما أن تكون نظريات علمية أو لا، أما أين نشأت؟ وفي أي لغة نبتت؟ ومن رحم أي ثقافة تولدت؟ فهذا موضوع آخر لا يبرر أن نصفها بالصفة القومية، أو ننسبها إلى هوية أو لغة، ولكن من الملاحظ في النطاق العالمي أن هناك إسهامات جذرية مؤسسة تقوم بها شعوب مختلفة وفي النظريات النقدية – على وجه الخصوص – هناك بالتأكيد إسهامات فرنسية وإنجليزية وألمانية وأمريكية في نظريات النقد المعاصر. "

حاول "مرتاض" دعم أفكاره حين عارض ما قام به "جاك دريدا" الذي أخضع النقد إلى أصول فلسفية:" وإن كان لنا من موقف نفقه، ... أنّ دريدا لعلّه أن يكون قد أفسد النقد الأدبي بإصراره على تأسيسه على أصول معرفية فلسفية خالصة، وهنا قد يكمن ضعف نظرية التقويض في رأينا والنظريات النقدية في عامتها"[1].

ويؤكد مرتاض في موضع آخر على أنّ الفلسفة ليس لها من الكفاءة الأدبية ما يمكّنها من سبر أغوار النص وهو يتساءل: "هل للفلسفة من "الكفاءة الأدبية" ونريد بذلك إلى التحكم في عطاءات اللغة وأسلوبها ومجازاتها واستعاراتها...وكل الخصائص الأسلوبية والطرائق النسيجية التي لا يعرفها إلا تقنيوا اللغة وخبراؤها... ما يرقى بها إلى تحليل الظاهرة الأدبية تحليلا "أدبيا" حقيقيا بعيدا عن تمحّلات الفلسفة؟ ."[2]

ويعدّ مرتاض من الذين يحاولون تأسيس نظرية نقدية بعيدة عن الأطروحات الفلسفية. لذا فإن

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، م، س، ص 79

2 – م س ص: 80–81

كثيرا من الآراء التي تدور حول النقد أو جزء منه لا ترقى إلى مستوى النظرية. إن استيراد هذه الإيديولوجيات والخلفيات من المجتمعات الغربية إلى المجتمعات العربية يقوّض من القدرة على صرفها عن فلسفتها ويعود ذلك ضربا من الخيال. ،يرى (مرتاض) أن الأفكار التي أتت بها هذه النظرية بعيدا عن فلسفتها الما ورائية المبنية على الشك، ولكن كإجراء ساهم في إحداث وثبة في الخطاب النقدي، إذ أنقذت البنيوية وذلك بتفكيك بنى النص وإعادة بنائها،وهو ما أدى إلى ظهور القراءات المتعدة و انفتاح النص و التحرر من قيود المنهج ،الذي طالما ضاق مرتاض به ذرعا

كما تشبع الناقد بأفكارها كإجراء منهجي لا فلسفي إذ يوضح موقفه منها:"...إن اصطناعنا لمصطلح (تفكيك)لا ينبغي أن يحيل بالضرورة على مفهوم المذهب الدريدي ؛وإنما نريد به خصوصا إلى حلّ الأجزاء والعناصر اللسانية...إلى أدنى مستوياتها لمحاولة بناء عليها ...إذ لا يكون التحليل إلا بهدم أو(تقويض) للنص في أي صورة من صور التقويض ،ثم إقامة عمل فني جديد على أنقاضه"[1]هذا الفكر التقويضي يبدو أن له جذورا فلسفية تعود إلى ما قبل البنيوية ،والأفكار التي طرحها تحبل بهذا التوجه التقليدي ،وهو ما استنكره صاحب المرايا المحدبة "عبد العزيز حمودة" حيث يرى أن جذور التفكيكية قامت على أنقاض تلك المناهج التقليدية، وهي تسعى لإحيائها من جديد ،فمن حيث فلسفتها استمدتها من ثنائية اليقين والشك التي يمكن "اعتبارها إحدى تنويعات الثنائية المحورية في تاريخ الفلسفة"[2].من جهة وفشل البنيوية في تقديم نظام عام يقبل التطبيق على الأنواع الأدبية المختلفة وبإنتاج المعنى. دفع بهم إلى الشك في إمكانية

تحقيق المعرفة بالمنهج العلمي مما دفعهم إلى الارتماء في أحضان الذات الكانطية والعودةإلى

1 – عن عبد الملك مرتاض: القراءة وقراءة القراءة، مجلة علامات، جدة ج15، المجلد4مارس1995، ص:201

2 – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–التكوين 1998 ص:299

الرومانسية[1].من جهة أخرى يرفض "عبد العزيز حمودة "تماما أن نقيم فكر ما بعد البنيوية؛ باسترجاع فكر ما قبلها بأي شكل من الأشكال، وهو ما لا يستسيغه (مرتاض) حيث يرى أن نقد أفكار دريدا لا تعني: "أن الفلسفة التقليدية فشلت في مشروعها" [2]غير أننا نجده في موقف آخر يطلب من التفكيكية أن تكون "بنتا بارة للبنيوية التي تكملها أكثر مما تقاطعها"[3].

كان أول ظهور لهذا المنهج في أعمال مرتاض تحت مصطلح "تشريحية" في مؤلفه "في الأمثال الزراعية "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" ولم يكن يشر بذلك إلى التفكيكية.

إن مسعى "مرتاض" من إقصاء المرجعيات الفلسفية –من وجهة نظري–قصد التأسيس لنظرية نقدية هو محاولة جادة منه لتحرير النقد والنأي بالأدب عن أي توجهات خاطئة تفسد وظيفتهما غير أن الابتعاد عن الفلسفات والمرجعيات في بلورة نظرية نقدية يجعل من الآراء الشخصية مجرد آراء لا تسمو أن تكون نظرية ذلك أن النقد في حد ذاته "فلسفة، مادام يستند إلى السؤال، فالفلسفة تتساءل بغية القبض عن العلل الأولى، وإذا كانت المعرفة، في كثير من الأحيان موجودة في اللافكر، فإن الفلسفة هي سعي لتحقيق هذه المعرفة، فالنقد كذلك بصيغة من الصيغ، فلسفة تسعى إلى وضع العمل الأدبي في مجال البحث والتعليل. فهو يسعى بدوره، من خلال هذا، إلى استنطاق المادة الأدبية، وتقريب الهوة بين ما تعبر عنه اللغة، وما هو مضمر بين سطورها في محاولة إنطاق الصامت، وترجمة المسكوت عنه. فالكلام يتخلله الصمت في مستويات

1 –ينظر: م، ن، ص:308.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:97.

3 – عبد الملك مرتاض:(أ–ي)، ص:27

اللغة ويسعى إلى التعليق بين الكلام والأشياء، ما قيل وما ينبغي أن يقال."[1]

إن عدم إلزام الناقد بفلسفة ومرجعية لا يعني الاستغناء عنها، لأن الفلسفة تظل متصلة بالنقد الأدبي موجودة معه منذ بدء التفكير المنظم للبشرية ومن المستحيل الفصل بينهما، لأن العلاقة بينهما متشابكة ومتداخلة ولكن للناقد حق التصرف في هذه المرجعيات الفلسفية وتهذيبها وفق ما تقتضيه خصوصيته، دون المساس بجوهر أفكارها أو تحريف مفاهيمها.

4-2 نقد مرجعيات المناهج النقدية:

أ-البنيوية: يأتي المنهج البنيوي النقد من حيث هو عدم قدرة البنيوية على سبر أغوار النص، لمّا اهتمت بالجانب الشكلي فقط. وأقصت جميع السياقات الخارجية. فيرفض "مرتاض" هذا الانغلاق الذي تسبب في غياب معيار الحقيقية أو "حقيقة اللغة" التي تتطلب "مواجهة الإبداع الأدبي بالواقع"، يثير "مرتاض" قضية هامة وهي وظيفة النقد من منظور البنوية، لأنه يصيّره مجرد حشو وإسهاب وثرثرة بسبب إهماله للمعاني لانغلاقه على نفسه. وإذا صار النقد على هذه الحال فإنه يصبح كما لاحظ (روبير كانتير):"يقتصر على انطلاق النص الأول الذي ليس إلا أدبا، فلن تتجسد وظيفته في أكثر من تكرار ما قاله النص الأول[2]فإن الناقد يعارض ما جاء به دوسوسير وعامة اللسانياتيين الغربيين حين فصلوا الدوال عن مدلولاتها أي النص عن معناه. ومن هنا فإن الناقد يرى أن النص إذا بقي مغلقا على نفسه فلن يكون النص الثاني الذي هو النقد إلا استنساخا وثرثرة وكلاما على الكلام. "فالنقد الحقيقي هو الذي يستطيع أن يضيف إلى النص الأول ما ليس فيه، وربما يتفوق عليه باعتبار أن النص الثاني أيضا إبداع"[3].

1 - رشيد طلبي: النقد الأدبي والفلسفة: صدى نت، بتصرف

2-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:199.

3-م، ن، ص ن.

ولا ينأى مرتاض بمفهومه هذا عن "رولان بارث" الذي يرى في الخطاب النقدي لغة واصفة، وخطابا ثانيا. وظيفة الخطاب الواصف ليس السعي إلى الكشف عن الحقيقة، والحكم على قضية ما بأنها صحيحة أو خاطئة، وإنما إنتاج معنى آخر. فالناقد يعوّم فوق لغة الأثر الأدبي لغة ثانية، وعلي ينفتح النص على دلالات أخرى جديدة، فيتشكل خطاب حول خطاب ليس لغرض اكتشاف الحقائق، بل إنه يشكل نظاما متوافقا من العلامات[1].فاللغة عند "مرتاض" الأساس الذي تقوم عليه جميع أبحاثه أثناء القراءة، هذه العناية باللغة من طرف النقاد جعلهم يرفضون وضع اللغة في مواقف صارمة.

كما يرفض أي محاولة لعلمنة الأدب، إذ كثر حديثه عن النص وجماليته التي يستمدها من اللغة، فهو يرى أن حصر النص الأدبي في قيود العلم يحد من عطائيته وجماله لأنه يقر باستحالة كينونة النص بعيدا عن جمال اللغة. "والعلم حين يتّلج بين النص واللغة يغتدي كهاروت وماروت حين اِتلجا بين الزوج وزوجه؛ فأفسدا ما بينهما من موّدة وملازمة؛ فباتا من الآثمين"[2]

إن النص الثاني هو خلق جديد يجب أن يقوم بوظيفة "تعرية الكامن في النص وربط ما ينشأ عنه من ظلال بما يتعرى ابتغاء استخلاص كليّا ت هذا النص" [3]وأنه "لا يحق له أن يكون قاضيا جبارا يتسلط بأحكامه على الأول، أو يتخذ من نفسه مرآة... قادر من خلالها على تصنيف النص الأول إما أنه جيد وإما أنه رديء".[4] فالبنيوية جعلت القارئ خاضعا كليا لسلطة النص، فخبراته وفنياته وأفكاره لا معنى ولا قيمة لها في القراءة البنيوية، فيدعو مرتاض إلى قراءة إبداعية:"

1 – ينظر رولان بارث: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية، ط1الدار البيضاء1995، ص:7-8.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:7.

3 –.ibid

4 عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:192.

التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص" [1].

وهو يذهب في ذلك إلى ما ذهب إليه(بارث):" النقد خطاب حول خطاب. هو قول ثان أو خطاب واصف مثلما يقول المناطقة يمارس على قول أول (Language- objet) "[2]: ويرى (مرتاض) أن البنوية نظرية تقوم على مجموعة من النظريات التي تؤثر في العلوم الاجتماعية والإنسانية، وتعنى بدراسة البنيات وتحليلها، ومن أهم الأعمال البنوية تلك التي قدمها كل من "رولان بارط" و"ميشال فوكو". وتعدّ البنوية قطيعة مع التقاليد الموروثة عن الفيلسوف"كانط"[3]ومن دعائمها أنها تتعامل مع "اللغة والخطاب" وترفض الإنسان.

ويرفض الناقد فكرة أن البنوية قامت على خلفيات فلسفية وتاريخية حيث يقول: "يزعم مؤرخو البنوية ...لها خلفيات فلسفية وتاريخية"[4]ويذهب إلى أبعد من هذا حين يصفها بأنها " ليست بصدد تقديم تعليمات للمجتمع المصنع، بل هي تقدّم تقويما للفكر المتوحش إنها الضمير السيئ بالمفهوم الروسوي نسبة إلى روسو"[5] .ومن التناقضات عند مرتاض أنه يعود ليؤكد أن البنيوية تقوم على جملة من الأسس الفلسفية والفكرية والإيديولوجية هي:

1- النزوع إلى الشكلانية: في مسعى للناقد يحاول من خلاله التأصيل للنظرية في أدبنا العربي، يرى أن الدراسات الشكلانية لا ترتبط بهذه المدرسة، بل لها جذور ضاربة في الماضي

1 – فاضل ثامر: (من سلطة المؤلف إلى سلطة القراءة)، الثورة بغداد، 1987/5/10عن مرشد الزبيدي، اتجاهات الشعر المعاصرص:49.

2 – رولان بارث: النقد والحقيقة ص:8.

3–عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:192.

4–م ، ن، ص، ن.

5 –م ن، ص، ن.

وعلى سبيل المثال. في أدبنا العربي القديم حين كان النقد يتحدث عن "ديباجة البحتري" [1] والتي تعتبر شكلا جديدا من أشكال الكتابة. ويذهب في رفضه أن يكون للشكلانيين الدور في ظهور البنوية ذلك إلى ما ذهب إليه "يوسف نور عوض" بقوله: "يجب ألا نعتبر البنيوية في ذلك صورة أخرى للشكلانية على الرغم من التأثر بها؛ ذلك أنها ترفض المقولة الشكلانية الفارغة بأنه يمكن وصف العمل الأدبي دون اللجوء إلى محتواه"[2]انطلاقا من هذه المسلمات المجحفة اعتبرت الكتابة واللغة شكلا من أشكال التعبير لا تحمل أي معنى ومن أجل ذلك. "رفضت مضمون اللغة، ومن ثم مضمون الكتابة وعدتها مجرد شكل"[3].

2-رفض المؤلف: طرحت هذه الفكرة قبل ميلاد البنوية وتبناها كل من الشاعر الفرنسي "فاليري" الذي يرى أن "المؤلف تفصيل لا معنى له".[4]وبعده "جيرار جينات- رولان بارث- ميشال فوكو- كلود ليفي شتراوس". وتبنت هذه المدرسة الفكرة أيضا فبإهمالها للمدلولات أي المضامين رأت أن لا فائدة لها من دراسة المؤلف، فجاءت فكرة موته. والموت هنا "تعبير مجازي" فالمؤلف غير مطالب بشرح عمله ولكن ينبغي عليه أن يختفي ويترك هذه الوظيفة للقراء لإنتاج قراءات متعددة، فيضمن استمرارية نصه وعدم ابتذاله فتبعث فيه الروح مع كل قراءة جديدة، ف "أمبرتو ريكو" يرى في موته تحرير لطاقة النص على الإنتاج: "ينبغي على المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كي لا يربك المسار الذي يتخذه النص فالموت هنا -إذن-ذو بعد مجازي يسمح بالتوالد الحر والدائم للمعنى...إنه يصبح قارئا بعد أن ينتهي من عملية إبداعه، حتى تعن له فيما بعد

1 م ن، ص، ، ص:210.

2-يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة1994، ط،1ص:26.

3 -عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:210.

4 - Valery. In A. Akoun. In Id, p:100

النقائص والفجوات الواجب ملؤها، فيمارس على عمله للنقد الذاتي" [1]

3- المرجعية الاجتماعية: إن كانت البنيوية لا ترفض المرجعية مطلقا فإنها ترفض الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع. وهو ما نادت به "ناطالي صروط" إذ لا شيء يوجد خارج اللغة "لا شيء (إذن) يوجد خارج الألفاظ، كما لا شيء كان يوجد قبلها."[2]

4-رفض معنى اللغة: لقد جنحت المدرسة إلى ما جنح إليه الجاحظ منذ قرون إلى أن "المعاني مطروحة في الطريق، وهي يمكن أن تقع لجميع الناس."[3]وعلى هذه الفكرة بنت البنيوية نظريتها فلا مجال للمعاني أو المدلولات في دراستها. وإلى ذلك ذهب رولان بارط: "أنه من العسير التسليم بأن نظام الصورة. والأشياء التي هي المدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللغة، وأن عالم المدلولات ليس شيئا غير عالم اللغة."[4]ويذهب إلى أن للماركسية تأثير في نشأة البنوية لا يدفع، فقد تأثرت كثيرا بها خصوصا ما تعلق بالمصطلحين "البنية التحتية" و "البنية الفوقية". إلا أن ما يميز فلسفتها أنها ترفض التاريخ الذي يقوم على مفهوم الزمن جملة وتفصيلا. غير أن التيارين يتفقان في أمور عدة منها:

-عدم اهتمامهما بالمبدع

- العناية باللغة الأدبية في إبداع ما، للتوصل إلى المضمون.

أما وجوه الاختلاف بينهما:

* **البنوية:** تركّز على الإبداع وتعنى بشكله ولغته ونسجه هو صميم اختصاصها أما المضمون

1 - أحمد يوسف: القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر،2003، ص:176

2 -Nathalie Sarraute: ce que je cherche à faire in nouveau Roman,hier, ajourd hui t :11, p :30.

3-الجاحظ: الحيوان، ص:59.

4 - Cf. R. Barthes. In Jeanne Martinet, la sémiologie p :147-148.

فأمر واقع حاصل بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله.

***الماركسية:** تعنى بالمضمون لمعرفة العلاقات الجدلية بين الطبقات المكونة للمجتمع أو البنى الاجتماعية أما شكل الإبداع فمرتبط بالظروف التاريخية ولا يجوز فصله عن المضمون.وإن كان الناقد يربط بين البنوية والماركسية فإننا نجده في موقف آخر –قد أشرنا إليه – ينزع عن البنوية خلفياتها الفلسفية. وهذه من بعض التناقضات التي نجدها لديه.

*رفض **البنيوية** للكثير من النقد الماركسي والتاريخي والمقارن والنفسي. وفي هذا السياق يرى البنويون أن الناقد لا يكون مسلحا بقواعد مسبقة ما كانت خارجة عن النص فلا مكان للتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع. فاغتدى معنى النقد "أدب الآداب" وإلى ذلك ذهب "بارث" إلى أن كل إبداع أدبي يجب أن يعد على أساس:" أنه قطعة مغلقة على نفسها. ولا تنفتح إلا من تلقاء أنفسها"[1].وكما أشرنا سابقا فإن النقد لدى هذه المدرسة يتوقف على الدال دون المدلولات.

فإن "مرتاض" يرفض الفكرة انطلاقا من أن الأدب تعبير عن شعور ينتاب صاحبه سواء تعلّق به أو بمجتمعه ...لذا علينا تحليل المدلولات لأن النقد محكوم عليه بالحديث عن أفكار الآخرين، فإنه مدعو إلى أن يحلل من الإبداع الأدبي مدلوله.

إن رفض البنيوية واضح لكل المذاهب السابقة بفكرتها. القائمة على "لا شيء يوجد خارج النص، ولا قبله، ولا بعده، غير النص، بل غير لغة النص."[2] ما جعل هؤلاء البنيويون يتقمصون هذه النزعة هو ذلك الشعور الذي انتابهم من تدخل العلوم الأخرى فيما ليس لها حق أن تتدخل فيه. لذا كان شعارها "استقلالية الأدب". بحيث تصبح "حرية التفكير، وحرية التخيل معا، ذات قواعد وأصول هي من "صميم علم الآداب"، أي علم كتابة النص، ثم علم الكيفية المتعلقة بقراءة

1 – J–Marie. Auzian.o.p.cit p :188.

2 عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:205.

النص (التناص). وعليه فإن مبدأ الرفض الذي يميز هذا التيار، فكان يستحسن أن يطلق على هذا التيارات "التيارات الرفضية"[1] إذا كان فعل الكتابة ما قبل البنيوية ينهض على مبدأ النقل فإن المدرسة قلبت كل هذه الأفكار والفلسفات وذلك بسبب عدها أن الإنسان كائن غير دائم وهو من أجل ذلك لا يعدو أن يكون ظاهرة عابرة. وعليه انفض الناس من حولها.

ب-نقد مرجعيات التحليل النفسي:

يرى مرتاض أن علماء النفس إذا تناولوا الظاهرة الأدبية فلا قدرة لهم على الخوض في جماليتها ،وإذا خاض الأدباء في علم النفس واستعملوا مصطلحاته يصعب عليهم توظيفها لأنها قائمة بذاتها لها دلالتها ،لا يعرفها إلا عالم النفس :" فلا النقاد قادرون على أن يكونوا علماء التحلفسي بين عشية وضحاها بكل ما يتطلب ذلك من معرفة كافية بحقل هذا العلم، ولا علماء التحلفسي قادرون على إتقان التعامل الراقي مع النصوص الأدبية التي يتعاملون معها للانزلاق من خلالها إلى التعامل مع الأدباء الذين يدبجونها، والذين يرونهم مرضى، على الرغم منهم"[2].وعليه فإن هذا المنهج يقوم على البحث عن كل ما يشير إلى السيرة الذاتية للمبدع من أجل أن يكشف كمّا هائلا من المعلومات عن هذا المريض المبدع.

وفي محاولة منه لعقد مقارنة بين هذا المنهج والمناهج الحداثية. يخلص إلى كونهما يتفقان في استعمال اللغة كوسيلة ويختلفان من حيث الغاية منها. نوردها حسب الجدول التالي:

النقد الجديد	النقد التحلفسي

1 -م، س، ص:207.

2 -م، ن، ص:150.

* ليست حاملة للحقيقة، ولا للمعرفة ولا شيء من المعاني. *وسيلة لرفض الإنسان. * التحليل يكون بموت هذا المؤلف	* حاملة للمعاني توصلنا إلى معرفة حقيقة الإنسان في أعماقه فهي تفضي إلى المعرفة. * وسيلة لمعرفة الإنسان فهي معبرة عنه دالة عليه. * التحليل يكون عن طريق مؤلف النص

ت: سوسيولوجية الأدب والسوسيولوجية الأدبية:

في مسعى من مرتاض لفصل النقد عن المرجعيات يناقش الفرق بين سوسيولوجية الأدب والسوسيولوجية الأدبية وذلك وفق رؤية " جاك لييناردت" ف"سوسيولوجية الأدب " "تعد جزء لا يتجزأ من علم الاجتماع نفسه، وهي من أجل ذلك تجتهد في تطبيق مناهج علم الاجتماع"فهذه الطريقة تعمل على جلب مناهج الاجتماع وتطبيقها على المؤسسات الأدبية وعلى جميع من يحترف الكتابة في حين أن السوسيولوجية الأدبية " ينظر إليها على أنها مناهج لعلوم الأدب، كالمنهج النقدي الذي ينحو نحو النص من دلالة الصوت إلى الدلالة العامة للغة".[1]وهذا الاتجاه

يسعى إلى دراسة المغزى وإمكانية تأويل النص وذلك ب " تسخير كل العلوم المساعدة مثل الظواهر الاجتماعية البنى الذهنية أشكال المعرفة الآخراة"[2].وإذا كانت سوسيولوجية الأدب هي المنهج النقدي المعتمد في قراءة النص فإن " ويليك" في دراسته " الاتجاهات النقدية

1-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:125.

2-م، س، ص، ن.

المعاصرة "يقصي هذا المنهج من تصنيفه الذي جاء على النحو التالي: النقد الماركسي، النقد النفسي التحليلي، النقد اللغوي والأسلوبي، الشكلية العضوية الجديدة. وهنا يرصد لنا الناقد إسهامات الشكلانيين الروس والماركسيين، ويثنى على كل من " سانت بيف" مرحلة متقدمة من المدرسة النقدية الاجتماعية " ولوكاتش" و"وغولدمان"في مرحلة متأخرة.

ومن التناقض الذي نراه في تحليله لسوسيولوجيا الأدب. هو ذلك الموقف الذي وقفه مع "سانت بيف". فيقول " وجاءت الشكلانية الروسية فأعنتت نفسها من أجل إخراج الأدب من الدائرة المغلقة التي كان يقبع فيها. والتي ألجأه إليها " سانت بيف"[1].وفي حكم عن الدراسة النقدية الاجتماعية يردف قائلا " لو لم تكن المدرسة النقدية الاجتماعية التي يمثلها بامتياز في مرحلتها الأولى، أساسا، "تين" و " سانت بيف".[2]

كان (مرتاض) في الموقف الثاني أكثر تعاطفا مع النقد الاجتماعي أو ما يصطلح عليه " النقد السياسي الإيديولوجي" وهذا نص الحكم الذي أصدره(مرتاض): " وأيا كان الشأن، فإن المدرسة الاجتماعية لم تزد النقد الأدبي إلا إغناء، وذلك بظهور المدارس النقدية الأخراة التي حين ثارت على اجتماعية الأدب استطاعت أن تثمر كتابات أدبية رصينة ومفيدة ما كانت لتكون، لو لم تكن المدرسة النقدية الاجتماعية التي يمثلها بامتياز في مرحلتها الأخيرة، المتبلورة والناضجة لوكاتش وغولدمان"[3].

وهنا إشارة من الناقد إلى دور "غولدمان" والذي أنقذ به البنوية من الإفلاس –كما أشرنا–. والموقف الثالث يسعى الناقد إلى إيجاد رأي توافقي. يحسم فيه الصراع بين الفرد والمجتمع، فيقرر

1–م، ن، ص:126.

2–م، ن، ص،128

3–م، س، ص، ن.

" أن الكتابة ليست شكلا خالصا كما أنها ليست، أيضا مضمونا خالصا ولكنها معان وأفكار مضخمة بالعواطف، ومحملة بالمشاعر تظرف في ألفاظ، وتتجلى في سمات، وهذه السمات اللفظية هي التي تشكل جمالية الكتابة وتجسد نسيجا أسلوبيا قائما على النظام اللغوي القائم هو أيضا في اللغة المكتوبة بها والماثل في التشكيل الأسلوبي تمثل جمالية الكتابة. فهذه الجمالية"[1].

4-3 التأصيل للبنيوية:

نشأت البنيوية في فرنسا في منتصف الستينيات من القرن الماضي و لا يختلف (مرتاض) مع جميع النقاد حول نشأتها، وساهم في هذه النشأة ثلاثة روافد:

*ترجمة "تودورف" لأعمال الشكلانيين الروس، حيث أن هذه المدرسة ومنذ ظهورها تقوم بالبحث في تلك "العلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للمواقع، وليس انعكاسا للواقع".[2]

يرى بعض النقاد أن البنيوية إنما نشأت حول نشاط "الشكلانيين الروس" حسب (جان ماري أوزياس) فإن الناقد يرجع ذلك إلى المجلة الفرنسية tel quel[3]التي عالجت القضايا الأدبية الكبرى " التي كانت شرعت في معالجتها حركة الشكلانيين الروس. علما أنهم هم من أسسوا هذه المجلة بعدما أقام مجموعة من كتابها بفرنسا حيث وجدوا المناخ ملائم لأفكارهم. لأن هذه الحركة قوبلت بالرفض من طرف الروس أنفسهم حيث أن الشاعر "كيرمانوف" نادي في مؤتمر الأدباء السوفيات 1934 [4]بسقوطها.

1 -م، ن، ص:133.

2 -محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص:11.

3 -عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:195.

4 -م، ن، ص، ن.

وهنا نختلف مع الناقد حول أسباب طرد منظري هذه المدرسة الشكلية، لأن منهجها الذي حدده (رومان جاكبسون) وهو أن: "هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا"[1]. وهذا النوع من التفكير لم يكن يتلاءم والمد الأيديولوجي الذي شاع في روسيا السوفياتية واستولى على الحكم والذي عرف بالاشتراكية"، والتي رأت في هذا الطرح الجديد للمدرسة إلحاد بالفكر الماركسي، ما دفع بأعضائها إلى الصمت أو الهجرة خوفا من بطش الماركسيين، أما (كيرمانوف) الذي تحدث عنه الناقد فهو واحد من هؤلاء الماركسيين، ونعتبر موقفه مقبولا لأن أفكار الشكلانيين تتعارض وأيديولوجيته. فطردهم من روسيا لا علاقة له بالأدب كما يبدو ل(مرتاض).

وكان لظهور الرواية الجديدة في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين والتي دأبت على نشر نماذج منها دار منتصف الليل الباريسية: أكبر الأثر في تحريك عجلة النقد الجديد وتطويره نحو اتجاهاتها التي أقام أسسها الكبرى الناقد البنويّ الفرنسي (رولان بارط). وقد اضطرم النقاش من حول موضوعات لم تك، في حقيقتها، كلها جديدة؛ وإنما تكمن جدتها في كيفيّة معالجتها أكثر من ابتكارها في عالم الأدب، ومن ذلكم: الله، والوجود والفناء[2]. أو ما أطلق عليه "كما هو"

أو "كما يرد "ومن هذه العبارة قامت ثورة جذرية ضد كل تلك المفاهيم التقليدية، وأصبحت دراسة النص مغلقة " فلا شيء يحيل خارج النص سواء كانت تلك ظروف اجتماعية أو نفسية. أو الأديب في نفسه. لقد قضت نهائيا على الدراسات السياقية".[3]وأقصت التاريخ الذي لا تؤمن

1–صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1997،1، ص:42.

2 –عبد الملك مرتاض: مدخل في قراءة البنوية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع333، كانون الثاني1999.

3 –عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:196.

به جملة وتفصيلا. فأي "نص لا يكون مرجعا إلا لنفسه وحدها".[1]

وظهور مثل هذه الكتابات التي أخذت ترتسم شخصيّتها، وتتضح تقاسيمها في منتصف هذا القرن؛ يمكن أن تغري الباحث بأن يطلق عليها "الأدب البنوي". وكانت الرواية الجديدة التي حمل لواءها بفرنسا (ألان روب قريي)، وميشال بيطور، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وسواؤهم: هي المجال الخصيب لنشاط هذه الحركة الأدبيّة الثورية.[2]

*النقد الجديد: وهو النقد الذي ظهر في أمريكا. والذي يعتبر أن "الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية (عزرا باوند) ولأنه لا جاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم) وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم)".[3]

ألسنية (فرديناند دوسوسير) ومحاضراته: "دروس في الألسنية العامة" التي نشرها تلاميذه بعد وفاته وهي أساس الفكر البنوي والذي اعتبر: "البنية نظام يعمل وفق مجموعة من القوانين بينما لا تملك العناصر اللغوية إلا مجموعة من السمات، ويمكنه أن يستمر وأن يغتني عن طريق لعبة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية...تميزه الكلية، والتحويل والانتظام الذاتي"[4]وبأعماله صارت البنوية منهجا، وإذا أمعنا النظر في الروافد الثلاثة فقد اهتمت كلها بالشكل، أو بتعبير آخر الاشتغال بالدال مفصول عن مدلوله. وعليه فإن ما يميز هذا النظام هو انغلاقه على نفسه فلا مجال فيه لكل ما كان خارجا وإن كان صاحب النص ذاته.

فهي تبحث في العلاقات بين الدوال في معزل عن مدلولاتها وأن البنى الموجودة في النص

1- CF. André Akoun: Les formes nouvelles de la critique in la littérature p:97.

2-عبد الملك مرتاض: مدخل في قراءة البنوية، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد342، تشرين الأول1999.

3-م، ن، ص، ن

4 -الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية- دراسة تحليلية ابستمولوجية، ص:41.

"تتحدد عن طريق مجموعة من العلاقات فيما بين العناصر فلا عنصر ولا الكل بإمكانه أن يشكل البنية، إن الذي يشكل البنية هو العلاقات فحسب، وما الكل في النهاية إلا نتيجتها"[1] ويمتاز هذا النظام بالكلية –وإن كانت دراسات سابقة ل "دوسوسير" تنظر إلى اللغة في كلياتها. ومن هنا كانت القطيعة مع المناهج السابقة وقد ساهم بعد ذلك مجموعة من النقاد ممن تأثروا بالأفكار السوسورية. من أمثال غريماس، جاكبسون، ليفي شتراوس وفوكو... وغيرهم في ترسيم معالم منهج نقدي بنيوي. يقوم أساسا على مجموعة من القواعد.

يرى الناقد أن لهذا المنهج ضربا في التراث العربي ويتجسد ذلك في قول العرب:" لكل مقام مقال". إنما يريدون بذلك ما ترتاح إليه النفس الإنسانية وتهدأ. فالغزل، والوقوف على الأطلال. واستحضار الماضي، وذكر المناقب والفحولة كلها من صميم علم النفس. إذا كان للعرب مقام، فمقام "مرتاض" هو (الجاحظ)، فكل حديث له عن التراث إلا واستحضره، فكان الغائب الحاضر في منهجه. ويستحضره في هذا المقام من خلال كتابه "البيان والتبيين "والذي تعرض فيه إلى جزء من هذه الدراسات.

ثم ينتقل بنا بعد ذلك إلى الحديث عن ابن سلام الجمحي الذي يعتبره أول من أسس نزعة شكلانية في تاريخ النقد الإنساني. والشكلانية التي دعا إليها "ابن سلام" في كتابه طبقات فحول الشعراء تهتم بالنص وما فيه من ظواهر فنية تتجلى في جماليات السبك و عبقرية النسج، أما المعايير التي استند إليها في تصنيف الشعراء في طبقات يعتمد أساسا على الانتقاء النصي، بالتركيز على الشكل قبل المضمون و في هذا السياق يقول إن: " المعايير التي كان يحتكم إليها في الاختيارات كانت نصية أساسا ". [2]

1- ibid: p:455.

2 –عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد: 42.

على أن حداثية (ابن قتيبة) تنبني أساسا في تحديده لدواعي الإبداع ولحظاته، و بها عدّ أول من أثار هذه القضية في تاريخ الشعر العربي، وعنها يقول مرتاض:" هذا الكلام يمكن أن يرقى إلى الكتابة التنظيرية، حيث يؤسس الشيخ هنا للأوقات التي يمكن أن تكون أمثل من سواها للكتابة الأدبية شعرها و نثرها "[1]. وقد أثار " ابن قتيبة" قضية رفض عامل السبق التاريخي في الحكم على الإبداع والمبدعين، بل احتكم إلى النص واتخذ منه مقياسا للجودة.

4- 4التأصيل للأسلوبية:

لم تحظ الأسلوبية بمفاهيمها الغربية بذلك الزخم الذي أولاه الناقد للسيميائية، والدراسات العربية القديمة فظهرت في كتاباته متواشجة مع البنوية أحيانا والسيميائية أخرى وكان أول عهد للناقد بالأسلوبية كتابه "الأمثال الشعبية في الجزائر" مشفوعة منذ البداية بسؤال ما الأسلوبية؟ وكأن الناقد استشعر الظروف التي تحيط بها. وما زاد الأمر تعقيدا إجابته التي أكّد فيها استحالة إيجاد ردّ لهذا التساؤل بقوله: "بل إننا لنشعر بأن هذه الإجابة شديدة العسر، بالغة التعقيد، بل قد يستحيل إعطاء جواب نهائي دقيق عن هذا السؤال ...كل ذلك على الرغم من أن هذا اللفظ لا يعني باتفاق، إلا مفهوما واحدا ولا يحدد إلا شيئا واحدا."[2]

إن النظريات التي ظهرت من حول الأسلوب كان مردها إلى تداعي الأسلوبية من الحمى التي أصابت الأسلوب بالتعاريف دون البلوغ إلى تعريف نهائي يحدد مفهومه. في ظل استعصاء تحديد مفهوم للأسلوب والذي يقول عنه: "أن مئات التعريفات ظهرت إلى اليوم حول الأسلوب، ولا أحد يشبه الآخر، فإن شبهه فلا يتفق معه إلا نادرا"[3]،لجأ اللسانيون إلى وضع منهج علمي

1 –م ن ص :47

2 –عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ص:116.

3 –م، ن، ص:115.

لمعرفة سر الأسلوب وهو "الأسلوبية"، لتغتدي الأسلوبية "بنت الأسلوب ...لأنها ولدت من أجل أن تخدمه بمنهج علمي"[1]ويؤثر "مرتاض "مصطلح "الأسلوبية" لعموم استعماله بدلا "الأسلبة أو الأسلوبوية"[2] كما تعارفت عليه المعاجم. يشبه الناقد العلاقة التي تربط الأسلوب بالأسلوبية بعلاقة الأبوة لقوة ارتباطهما.

ويعرفها بأنها لفظ جديد استعمل في العربية في المنتصف الثاني من القرن الثاني وللتدقيق ففي العشر سنوات الأخيرة فقط. ويرجع وصولها إلينا عن طريق المفاهيم الألسنية الكاسحة التي فرضت وجودها علينا إما عن طريقة القراءة في اللغات الأجنبية أو استعمالها لمنهج البحث. ويعدّ "شارل بالي" مؤسس هذا المنهج وكانت تعنى بالمظاهر الأسلوبية أي دراسة مظاهر التعبير للغة منتظمة من حيث المضمون الوجداني أي أنها تجسيد فعل الحساسية، فمن هذا المنظور فإن الأسلوبية هي اصطناع مجموعة من الفعاليات الأسلوبية للغة من اللغات بتجميل نسجها وإمتاع المتلقي به.

يسعى الناقد إلى التأصيل للأسلوبية انطلاقا من تعريفه للأسلوبية باعتبارها تجميل للنسج؛ فإن "مرتاض" يقيم علاقة بينها وبين علم البديع في أدبنا العربي إن لم نقل أنه يريد أن يصطلح عليها "علم البديع" لتواشجهما. حيث يرى أن العرب جادوا ونمقوا وتفننوا في كلامهم بما يعرف "البديع" وهو ما يحمله تعريف "بالي "السابق. ويعدّ البديع من المحسنات التي افتتن العرب في استعمالها، خصوصا في أشعارهم. ومن الأعمال الأولى الرائدة تلك التي قام بها (أبو العباس عبد الله ابن المعتز)، وهو" أول من أسس علم لبديع" [3]حين ألّف كتابه "البديع". ولم يكن تأليفه

1-م، ن، ص، ن.

2-عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص:37.

3 - م، ن، ص:35.

على خلفية نظرية عميقة، حتى إنه لم يرد بين ثنايا الكتاب تعريفا للبديع، وإنما صنيعه كان من حيث المنهجية التي اتبعها، حيث رصد فيها ثمانية عشر ضربا من ضروب البديع.مستشهدا بالنصوص القرآنية والشعرية، لتستمر سرد تطور الدراسات الأسلوبية العربية ليصل بعد ذلك إلى" أبو الهلال العسكري" و"ابن رشيق القيرواني إلى سبع وثلاثين ضربا، ومع صفي الدين الحلّي (1277-1349م) إذ بلغ به أربع وأربعين ضربا[1].ليعرفه الشيخ "أحمد مصطفى المراغي": "هو علم تعرف به الوجوه بمقتضى الحال التي يورد فيها". وفي تعريف آخر ورد في المعجم الوسيط: "البديع علم يعرف به وجوه تحسين الكلام".

كان غرض مرتاض من رصد سيرورة تطور علم البديع هو الوصول إلى أن: "البديع هو معرفة الكيفية التي تفضي إلى تنميق الأسلوب، وتحسين الكلام بما يحسنه ويجمّله."[2] وهو من هذا الوجه عنصر من عناصر الأسلوبية. من هذه الزاوية فإن تعبيرية (شارل بالي) هي ما كان يعرف عند العر ب ب "علم البديع" وتثبيتا للرأي يصوغ لنا بيتا شعريا لـ "أبي تمام "يبرز في هذه المظاهر الأسلوبية أو ما يصطلح عليها "المظاهر البديعية"

السيف أصدق من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

فالبيت كله عدول عما تعارفت عليه المعاجم. السيف ليس آلة للقتل ولكنه في استعماله دلالة رمزية تتجسد في استعراض القوة، التي تستعمل لردع الظالمين. والكتب ليست إلا كتب المنجمين الذين تنبأوا له بالهزيمة إذا خرج لنصرة تلك المرأة. في حده الجد: يجانس بين اللفظين مع اختلاف المعنيين، فالأول المراد به المضاء وشدة القطع، والثاني للفصل ليختتم بمظهر آخر بيته الشعري بالمطابقة بين الجد واللعب. لمثل هذا يريد "مرتاض "أن تنصرف الدراسات الأسلوبية.

1-م، ن، ص، ن.

2 -م، ن، ص:36.

5- الممارسة النقدية عند مرتاض: حفل المنجز النقدي لناقدنا "مرتاض" بالتنوع والثراء حيث تعامل مع كل جنس أدبي بالتحليل والنقد مطبقا عليه مختلف المناهج الغربية، وكان للسيميائية في أعمال مرتاض الحظ الأوفر، مما أتاحته له من أدوات، ونقلت الدرس النقدي من فضاء مغلق إلى فضاء مفتوح، فبعد المناهج الساقية كانت البنيوية أول تلاحم بينه وبين المناهج النسقية وآثرنا في ذلك واحدا من مؤلفاته.

5-1 المنهج البنيوي:

يعدّ المنهج البنوي أول منهج حداثي تعامل معه الناقد وقد كان أول المناهج التي انزلق إليها وذلك حين تبرأ من المنهج التاريخي: "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"[1]،مع المناهج النصية فقد أولى (مرتاض) أهمية بالغة للنص وأقام له علاقة بالمنهج، حيث لا يمكننا الحديث عن النص في خطابه النقدي بعيدا عن المنهج،

فالنص من منظور الناقد قار ثابت، ودلالته متجددة بتجدد المنهج المطبق عليه وهو ما نفهمه من خلال تعريفه للنص: "عالم جوهري يحمل كل خصائص الجوهر بما فيه من شرعية وآنية وأصالة وخلود(...) لا يختلف من زمان لزمان، ولا من مكان لمكان، ولا من شخص لآخر وإنما الذي يختلف هو الدراسة التي تقام حوله ثم الأشخاص الذين يتناولونه، أما هو فهو هو"[2]. أما تلك الدلالات التي يحملها فهي موجودة بداخله فالنص: "عالم منغلق ولكنه قابل للانفتاح، بيد أن مفتاحه لا نأخذه في يدنا ونمضي لنفتح أبوابه، ونستكنه أسراره وإنما نبحث عن هذا المفتاح

1 - عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007، ص:7-8.

2-عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1983، ص:53.

في ثناياه"[1]، يمكننا القول بأن هذه المقولة جعلت مساره النقدي يتميز بلا ثبات المنهج، فهذا البحث عن مفاتيح النص ساير مشروعه النقدي وجعله لا يطمئن لمنهج واحد في مقاربة أو تحليل نص أدبي– سرديا كان أو شعريا– لافتقار هذا الأخير لتقنيات يسد بها متطلبات النص الأدبي.

كان أول التحام للناقد بالمنهج البنيوي هو كتابه الألغاز الشعبية الجزائرية: وعن أسباب إقباله على النصوص الشعبية يقول "أغراني بذلك فراغ في السوق العربية–حسب علمي–وبقراءة أخرى قد يكون بسبب مجهولية مؤلفها مما يغنيه البحث عنه من جهة ،وإذا نظرنا إلى الأعمال البنوية العظيمة نجدها التفتت إلى هذه النصوص مثل:(ليفي شتراوس)وكتابه "التحليل البنيوي للأسطورة" ،و(فلاديمير بروب)وكتابه "مورفولوجية الحكاية "من جهة أخرى وقد يكون ل(أندري ميكائيل)وكتابه الذي حلّل فيه قصة من ألف ليلة وليلة "حكاية عجيب وغريب "من ألهمه فكرة الكتابة بالمنهج البنوي عن النصوص الشعبية وهو ما أشار إليه في مقدمة الكتاب بقوله: "ومن الدراسة الجادة التي كتبت بمنهج بنيوي حول نص أدبي(...)لعلّه يكون قمة من القمم و هو: تحليل "حكاية عجيب وغريب"(...)وحبذا لو ترجمت هذه الدراسة"[2]

أما عن منهجه فقد قسم الكتاب إلى قسمين:

*القسم الأول: في مضمون الألغاز الشعبية الجزائرية.

*القسم الثاني: في الشكل الفني للألغاز الشعبية.

ومن التقسيم الماثل بين أيدينا نكتشف أول خلل منهجي وهو خرق صريح لكل مبادئ البنوية التي تعنى بشكل الإبداع لا مضمونه، والمضمون أمروا قع، حاصل بالضرورة من خلال العناية

1–م، ن، ص، ن

2–عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية في الجزائر، ص:4.

بالشكل وتحليله. فقد فصل بشكل واضح بين الشكل والمضمون ووقع في تلك التقليدية الفجّة، التي كثيرا ما قدحها. فالتحليل البنوي تحليل ينبثق من النص نفسه، ويتوقف على قدرة الناقد في اكتشاف عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وتحديد علاقاتها فيما بينها دون أن يتعدى ويتجاوز ذلك حدود النص، فالمضمون إنما يكسب مضمونتيه من البنية.

إلا أن الناقد (يوسف وغليسي) يلتمس في ذلك عذرا ل(مرتاض) حين وصف هذه المرحلة من حياة مرتاض النقدية " مرحلة التأسيس والتجريب."[1] وما قد يكتنف التجربة من أخطاء، وإن كنت لا أتفق مع الناقد حول هذا الطرح. فلو استعمل الناقد المنهج صرفا وأخطأ فيه جاز لنا مثل ذلك الوصف وإنما السبيل الذي سلكه مرتاض كان عن قصد منه، حيث كان يعترض بشدة على تطبيق المناهج الغربية بحذافيرها دون فصمها عن الذوق العربي. وهذه سمة منهجية متجلية في كل أعماله، فقد تصرف بوعي وفق ما تمليه عليه رؤيته النقدية. وكيف يكون في مرحلة تجريب وهو يحدّد بدقة مواطن هذا المنهج في دراسته بقوله:" وإنما يتجلى المنهج البنيوي– أو عناصر من أصوله – على الأقل، في القسم الثاني الذي ينصب على دراسة نصوص الألغاز الشعبية لغة وأسلوبا، فاللغة من حيث تعد أصوات دالة، وتبعا للأصوات يتحدد المدلول والأسلوب من حيث الهيكلة السائدة في بناء ألفاظه وقد توقفنا ... لدى المستوى الصوتي في أسلوب الألغاز [2]

إن الخلل المنهجي يكمن في اعتماده على عناصر من المنهج البنوي؛ فالبنية نظام مغلق يتألف من مجموعة عناصر إذا تغير عنصر اختلّ النظام كله، كما أن هذا النظام يقوم على مبدأ الكلية، وهو يبحث على جميع العلاقات التي تربط هذه العناصر مع بعضها.

وهناك سبب آخر استدعانا الوقوف عنده بروية ،وهو لقاؤه بالمستشرق الفرنسي (أندري

1–يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص:49.

2 –عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية في الجزائر، ص:8.

ميكائيل) الذي اقترح عليه (مرتاض) الإشراف عليه في تحضير رسالة الدكتوراه، وبعد الموافقة الأولية، نصح (مرتاض) بقراءة بعض الكتب النقدية الحداثية الفرنسية لنقاد أمثال:(رولان بارث وتودوروف وغريماس وجيرار جينيت و شتراوس)، مخاطبا إياه: "بعد أن تقرأ تلك الكتب انتهج المنهج الذي تشاء، إن كنت من الفاعلين"[1] إن النصيحة التي قدمها (أندري ميكائيل) تشي قبل كل شيء عن صعوبة وعسر فهم وهضم مناهجها وذلك لاضطرابها وغموضها فلو كانت واضحة ما طلب منه أن يختار لنفسه منهجا .وهذا الغموض والصعوبة ا سادا جميع الكتابات الرائجة في تلك الفترة حول البنوية ،وعنها يقول شكري عزيز الماضي: "والحديث عن البنوية يشبه إلى حد ما فكرة البحث عما يجري في تلافيف الدماغ."[2] وهو ما عبّر عنه (جان بياجيه):"من الصعب تمييز البنيوية لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا واحدا."[3]وهو ما جعل(مرتاض)يعترف بأن: "التحليل البنوي يحمل مدلولا مكثفا ومعمقا."[4]

أما عن هذا التقسيم الذي اختاره فيقول:" وأود أن يلاحظ القارئ معي أنني لم أسلك في هذه الدراسة التي بين يديه منهجا حديثا في القسم الأول فيما عدا الاستعانة بالمنهج الإحصائي في بعض فصوله، لأن هذا القسم لا يتصل أمره بدراسة نص أو تعليق عنه من حيث هو نص أدبي قدر ما يتصل بجوانب مستوحاة منه متعلقة بمضمونه."[5]

أما القسم الثاني فهو الذي تظهر فيه الجدية والتعامل بالمناهج النصانية، ففي الفصل الأول

1 –عبد المالك مرتاض: الحفر في تجاعيد الذاكرة، دار الغرب، وهران 2004، ص:180/178.

2 –شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، الجزائر،1984ط1، ص:137.

3–أديت كرزويل: عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد1985، ص:246.

4–عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ص:5.

5 –عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية في الجزائر، ص:8.

من القسم الثاني ركز في دراسة لغة الألغاز الشعبية على المستوى الصوتي، قصد الوصول إلى خصائص تميز لغة هذه الألغاز على أساس علمي. وعن منهجه في هذه الدراسة يقول: "حاولنا أن نسلك منهجا حديثا: يقوم أساسا على دراسة العناصر الصوتية من فونيمات، ومونيمات، دون دراسة الجملة التي هي من شأن الأسلوبية.[1]

لقد اقتصر مرتاض في منهجه البنوي على البنية السطحية من خلال دراسة المستويات الصوتية وحدها دون الولوج في البنية العميقة للوقوف على البنية الكبرى التي تحدد مضمون النص حيث يتطلب هذا المنهج من الناقد التدرج في المستويات لاكتشاف البنى المشكلّة للنص للوصول إلى البنية العميقة للنص.

أما اعتبار الجملة من شأن الأسلوبية، فإن الناقد ترك الأمر مبهما في ذهن القارئ فالجملة في البنوية تعتبر وحدة كلامية منجزة تدخل في علاقات وتواشج مع الوحدات التي قبلها وبعدها الموجودة في النص، هنا يتجلى دور الناقد البنوي في القدرة على تحديد هذه العلاقات واكتشافها، وبتركه الجملة للأسلوب وجب علينا أن نميّز بين البنية والأسلوب وقد فصل في ذلك صلاح فضل:"فالبنية تتصل بتركيب النص بينما يمسّ الأسلوب النسيج اللغوي المكتوب به فحسب"[2]

وهنا تظهر البوادر الأولى التي ترّسم معالم منهج جديد في كتابات الناقد تقوم على المزاوجة بين المناهج؛ حيث عقد أول قران بين البنوية والأسلوبية، والذي ساد في أوروبا وأمريكا، أما على مستوى الممارسة فقد حذّر (عدنان حسين قاسم) من الانزلاق به إلى التقليدية، وذلك لصعوبة تطبيقها وعسر فهمها بقوله:"وعلى الرغم من طغيان الاتجاه الأسلوبي البنيوي على نظرية النقد الأدبي في أوروبا وأمريكا ولإقبال على ترجمة هذه الأعمال النقدية أو عرضها أو تطبيق مناهجها

1-م، ن، ص:105.

2-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة،1998ط1، ص:198.

من قبل النقاد العرب المعاصرين،

فإن هذه الاتجاه النقدي الوافد ظل محصورا في نشاط عدد قليل من النقاد، فيلجئون إلى التعمية والإبهام لستر الضحالة والسطحية. واكتست مقاربة بعضهم بالاضطراب، لأنهم لم يلتزموا بطرائق التحليل الأسلوبي فخرجوا عنها في كثير من الأحيان، معتمدين أذواقا منحرفة، وخلت أعمالهم من كل منهجية"[1]، إن "مرتاض" وبعد مسار طويل من الممارسات النقدية وتجريب كل المناهج يصل بنا إلى القراءة المركبة وهي التي ترقى إلى أن تكون هي النظرية التي كان ينشدها ولكن قبل بسطها في الفصل الثالث نحاول تحديد بعض المفاهيم.

7- القراءة والنقد والأدب عند "مرتاض":

إن القراءة بمفهومها الجديد باعتبارها نشاط يمارس على كل إبداع أي "مفهوما جامعا لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تثمرها النصوص الأدبية التي تمارس عليها قراءة ما "[2] يجعل من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص الذي نقرأه منتهاه إذا وقفنا من ما حوله مسعانا على منظور نفساني فقط، أو منظور اجتماعي فقط، أو بنيوي فقط كما يقول "مرتاض" .

من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى القراءة المفتوحة والقراءة المركبة وغيرهما لسبر أغوار النص، فالقراءة الجديدة هي "عملية تفكير لا تقف عند استخلاص المعنى من النص، ولا عند تفسير الرموز وربطها بالخبرة السابقة، ولا عند التفاعل مع النص، بل تتعدى ذلك كله إلى حل المشكلات. وأصبحت القراءة علمية عقلية انفعالية دافعية تشمل تفسير الرموز والرسوم التي يتلقاها القارئ عن طريق عينيه، وفهم المعاني والربط والاستنتاج، والنقد، والحكم، والتذوق، وحل

1 - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع 2001-ص:15-16.

2-عبد الملك مرتاض: في نظرية القراءة، ص:15

المشكلات".[1]وأمام هذا التعريف الجامع اغتدى مصطلح النقد ضربا من ضروب القراءة..

ويسلط "مرتاض" في كتابة نظرية القراءة الضياء على مصطلحي النقد والتعليق، فالنقد قراءة من المستوى الأول لارتباطها الوثيق بموضوع الأدب فهي إبداع على إبداع، أما التعليق فهو قراءة إبداعية من الدرجة الثانية كقراءات الإعلاميين للخطابات السياسية، وبهذا تتدنى هذه القراءات من المستوى الإبداعي الرفيع إلى المستوى العادي، لعدم ارتقاء خطاباتها إلى مستوى الأدب والنقد؛ فالقراءة التي تنزل إلى مستوى التعليق لا يمكن من منظور "مرتاض "الاستكانة إليها لأنها لا ترقى إلى مصاف النظرية النقدية.

ولعلّ القبض على مفهوم النقد ليس بالأمر الهين للاضطراب الشديد في تصورات المنظرين الغرب في التماس حقيقته التي تلتبس بالأدب ونظريته –كما أشرنا سابقا–ويستغرب ناقدنا عن الأسباب الكامنة وراء هذا الالتباس ،فلكل مجال خاص يشتغل في دائرته فللأدب الخيال وللنقد المعرفة يقول : "إن الأدب هو الأدب، ولكن النقد هو النقد، وإن الأدب ينتمي إلى أشكال التبليغ في مستواها الأرقى، على حين أن النقد ينتمي إلى الإيديولوجيا، والثقافات، والاتجاهات الفكرية، والنظريات المعرفية على اختلافها فالكتابة أدب قوامه الخيال والنقد كتابة قوامها المعرفة"[2]

ويردف قائلا "فأين مواطن التلاقي بينهما، والحال أن أداوتهما مختلفة، وغاياتهما مختلفة، واللغة التي يستعملانها هي أيضا مختلفة، إلى حين إثبات العكس، كثيرا ما يتصرف على أنه قاض، وأستاذ جماليات، ومؤسس أفكار، وعالم النفس ومؤرخ " [3]

1 – حسن شحاته، مروان السمان: المرجع في تعليم اللغة العربية وتعلمها، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ص: 134.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:30

3 – م، ن، ص:32

إن النظرية النقدية تعلمنا أن نسأل وأيضا تعلمنا البحث عن الإجابة عليها من النص أو من خارجه، وهي بذلك تقترب من الفلسفة التي تحاول اكتشاف جوهر الأشياء والمعاني الكلية لها وتعكس قوة التعقل ما جعل المفكرين كما يقول "مرتاض": "لا يتساهلون مع الناقد الذين لا يفتئون يطالبونه بالطوائل، أي بضرورة الإلمام بمعظم النظريات والثقافات التي لها صلة مباشرة، وغير مباشرة أيضا باحترافية النقد" [1] في حين أن نظرية الأدب تعكس قوة التخيل تدعونا للتساؤل ،فنتساءل ما إذا كان لتفكيرنا حول الأدب أو رؤيتنا له قائمة على أساس عقلاني منطقي يحاول الوصول إلى جوهر الشيء وحقيقته أم هو مجرد تأملات ذاتية تسقط ما في داخلنا على ما نقرأ، فلا يطالب المفكرون كم يقول "مرتاض" الأديب بأن يكون عالما أو مفكرا .

إن هذا الاضطراب في تصور النقاد المنظرين تنطبق عليه مقولة "تيبودي" Albert "Thibaudet التي يقول فيها:" أنه لا يوجد نقد، ولكن يوجد نقاد فقط، يبقى النقد بحكم طبيعته التي تتخذ لها معنى الإشكالية، رهين الأهواء والإيديولوجيات، ويبقى الخلاف هو المغذي للكتابة النقدية بالأفكار ويمدها بالنظريات ويوحي إليها بكل الاجتهادات الممكنة"[2].

كلمة الفصل بين النظريتين وحدودهما صدح بها "رولان بارث "بقوله إن " النظرية النقدية أصبحت تعالج بعض القضايا والمشكلات التي طرحتها النظرية الأدبية المعاصرة وهي قضايا ومشكلات نظرية تتعلق بالمناهج ودراسة الآثار الأدبية أما على نحو بنائي شكلي أو على نحو بنائي دينامي، أو على نحو نقدي نفسي" [3]ما يعني أن النظرية النقدية لا يمكن فهمها بدون أن تفهم النظرية الأدبية ذاتها؛ فكلاهما يبدوان في حالة معينة من الترابط.

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:30

2 –م، ن، ص:30

3 –سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص:31

فالنقد عند "مرتاض "انطلاقامن هذه المفاهيم هو أسير لثلاث إشكاليات: العلم والفن والاحترافية.

يقول "مرتاض" عن صعوبة الجزم بعلمية النقد: ". فلا النقد الأدبي في الزمن الراهن على الأقل، قادر على أن يكون علما خالصا...فالنقد الأدبي عاجز على أن يتخذ مثل هذا الشكل فيسلم الناس بأحكامه تسليما مطلقا مثلما يسلمون بنتائج العلوم الدقيقة..."[1] فقد اجتهدت بعض المدارس خصوصا الشكلانية الروسية على فرض العلمية على النقد، بوضع قواعد وإجراءات صارمة بتوحيد زاوية القراءة غير أن النقد بحكم موضوعه تمرّد على هذه المناهج الصارمة: "ذلك بأن القواعد التي تؤسس لإبداع تحدّ من خيال المتخيل وتضيق على المبدع المتألق" [2]

ولا بإمكان النقد أن يتمثل الفن، ولا هو قادر على أن يكون:" فنا خالصا حيث إنه، إذا ما اتخذ هذا اللبوس سيتداخل مع الإبداع الخالص وينافسه وظيفته التي هي غير وظيفته، وإن كنا نجنح لإدراجه تحت لواء الفنية من بعض الوجوه"[3]

أما الاحترافية أو الصناعة، لأن النقد ليس " مجرد صناعة مجردة عن الفن والذوق من وجهة، والعلم والمنطق من وجهة أخراة"[4]

إن القبض على ماهية النقد تمثّل إشكالية معتاصة، لا يقطع فيها بمفهوم بسيط وذلك أن النقد بمفهومه المعرفي المعقد، وماهيته الجمالية يصنف ضمن الاهتمامات الفكرية المستمرة، فمنذ كان الإبداع كان الرأي حوله وفي ظل هذا الامتعاض من تحديد ماهية النقد يتساءل ما القراءة

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:33

2 – م، ن، ص:32

3 – م، ن، ص:33

4 – م، ن، ص، ن

وكيف نقرأ نصا؟ ويجيب عن هذا التساؤل باستعراض مفهوم الأدبية ل "جاكبسون "[1] التي تعنى بالجمالية والعدول عن المألوف، وإن كان ذلك أثار زوبعة في الساحة النقدية باعتراف ناقدنا إن:" الاختلاف حول أدبية الأدب ونصية النص ونقدية النقد وقرائية القراءة و تحليلية التحليل و تأويلية التأويل و ربما حتى تعليقية التعليق: هي قضايا مريحة ستظل قائمة في منفعة التخاطب الفكري و الثقافي بين الناس" [2].

فالقراءة عند مرتاض خلق إبداع جديد انطلاقا من إظهار خبايا الذات والكشف عن مكنونات الكامنة في النفوس؛ على أنها تناص أيضا تتفاعل مع نصوص سابقة ما يفسح المجال للقارئ الذي يمتلك القدرة على التأويل وإنتاج قراءات جديدة فهي " إعادة إنتاج المقروء بشكل ينهض به هيكلا مستقلا يجذب القارئ ذو العقل المتفتح على عالم الدلالات الواسع ".[3]

وعن هذا التنوع القرائي يستعرض الناقد التنوع في القراءات عند العرب قديما وتعددها من نحوية إلى أدبية إلى...، فيدرج كتاب " الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب "لصاحبه "علي الفارسي" ضمن القراءة النحوية، أما " ابن سيده" في" شرح أبيات المتنبي "، فتلك قراءة ر أدبية، وهلم جرا....ومن هذه القراءات يلج "مرتاض" إلى حجر الزاوية في نظريته النقدية وهي ربط النقد بالقراءة انطلاقا من مسلمات "فولفغانغ إيزر": "فإذا بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أن النص ليس في وسعه أن يمتلك معنى إلا عندما يكون قد قرئ، كان الجميع بالطبع يعتبر هذا الأمر مسألة مسلمة، وبالرغم من هذا فإنه من الغريب لا نعرف لا نعرف إلا القليل عما هو ذلك الشيء

1 –شرحنا في الفصل الأول مفهوم الأدبية عند "جاكبسون"

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية القراءة، ص:26

3 – إبراهيم عبد النور: جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة. مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد2010، ص:51.

الذي نعتبره مسألة مسلمة، هناك شيء واحد واضح هو أن القراءة هي شرط مسبق وضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي "[1]

وفي هذا الإطار فإن النقد عند "مرتاض" نقدان: نقد نظري. وآخر تطبيقي، يبحث الأول في أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية وكيف نشأت وتطورت حتى خبت جذوتها، ثم كيف ازدهرت وأفلت حتى هان شأنها، ويقارن فيما بينها ويناقش تياراتها المختلفة، عبر العصور، أو عبر عصر واحد من العصور. سواء كانت هذه الدراسات التنظيرية تحت عنوان "نظرية الأدب" أم "نظرية الأجناس" أم "الأدب المقارن" أم "نظرية الكتابة": فإن الإطار الحقيقي كأنه يظل هو النقد العام.

أما الثاني فهو ثمرة من ثمرات النقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والإجراءات والأدوات، ويؤسس له الأسس المنهجية التي يمكن أن يتخذ منها سبيلا يسلكها لدى التأسيس لقضية نقدية، أو لدى دراسة نص أدبي، أو تشريحه، أو التعليق عليه، أو تأويله"[2]

ووظيفة النقد هي الكشف عن القوانين التي تتحكم في النص الأدبي والتي يرفض أن تبقى مقفلة على نفسها لأنه من الطبيعي أيضا:" أن يتطلب الكشف عنها تسليما من الدارس بأن النص ليس شيئا مواتا، بل إنه كيان زاخر بالحركة طافح بالهدير والاندفاعات، أي أنه ليس مجرد وعاء الذي يحمل معاني تمنح نفسها للقراءة مهما كانت عادية ومتعجلة، بل إنه هو الذي يبتني معانيه، من صميمه يستلها ومن حركاته، حركات كلماته وصوره ورموزه يبني دلالته، وإيقاعه وشعريته".

1 – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني، الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب،1995، ص:11

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:50

والغاية من النقدين هي " اهتداء السبيل إلى حقيقة النص... باختلاف الاتجاهات الفنية، والتيارات الفكرية"[2][1]

كما أن القراءة لا تنهض إلا على الكتابة فالعلاقة التي تجمع بينهما تشبه علاقة الجسد بالروح، لأن الكتابة تستدعي القراءة والقراءة لا يمكن أن تكون في فراغ " فالنص الأدبي لا يحي إلا ضمن كتابة تنشأ عن عقل يغذوه خيال"[3].

ويرفض مرتاض قراءة النص بالاستناد إلى منهج مسبق معلوم أو نظرية محددة لأن ذلك ضربا من ضروب الممارسة الخاطئة التي تسلط على النص؛ أشد أنواع التهميش والإقصاء، لأن الناقد غايته من هذه القراءة تحقيق مقولات المنهج والنظرية فيضيء زاوية واحدة ويغفل عن باقي زوايا البيت،

هذا ما دفع ب "مرتاض" إلى تبني القراءة المتعددة والقراءة المركبة ويرفض القراءة الأحادية ل "غريماس " كما يصنف القراءة إلى استهلاكية واحترافية.

8- إشكاليات المنهج في النقد العربي: طائفة من الأسئلة طرحها" جهاد فضل "على جهابذة النقد المعاصر نأتي ببعض منها للكشف عن الألم الذي يعاني منه نقدنا، فكلما اشتد الألم تداعت له النظرية بالسهر والحمى،

نذكر في هذا المقام سؤال ل "جورج طرابيشي" رائد التحليل النفسي في الوطن العربي مؤداه: لماذا هذا الإصرار على التحليل النفسي؟" فجاء الرد "لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد، ولم أشعر قط أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعادا. وأن

1 - حبيب مونسي: فعل القراءة، النشأة والتحول، ص: 152، 153

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:51

3 - عبد الملك مرتاض: في نظرية القراءة، ص:148

يكشف فيه عن أبعاد خفية، أو فلنقل تحتية، كمنهج التحليل النفسي" محذرا مما الانزلاق إلى في النزعة النفسية الخالصة.[1]

وفي حوار مع الناقد (عبد الله محمد الغذامي)، حول البنيوية والمناهج النقدية الحداثية، جاءت أجوبة "الغذامي" تكشف المستور، وتبيح المحظور: "بالنسبة لترجمات الألسنية بالذات هناك تشويه كبير جدا...، لن يخرج القارئ منها بأي فائدة علمية، بل بالعكس ستضلله، وتشوه معرفته لها"[2]. وعن النقد الألسني يقول: "إنني لست بنيويا، أنا استخدم البنيوية، ولكن من حيث التصنيف العلمي أنا ناقد ألسني. والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية والسيميولوجية والتشريحية والأسلوبية، هناك أربعة مناهج تحت مظلة النقد الألسني.. والشيء الوحيد الذي أنا ملتزم به هو مبدأ النقد الألسني.. أمّا أن أكون بنيويا أم لا؟ فهذه مسألة أنا لست ملتزما بها على الإطلاق. وأن أستخدم البنيوية في أوقات معينة، واستخدامي لها هو استخدام انتقائي، أنا أستخدم أدواتها وأرفض أدوات أخرى منها، مثلما أنا استخدم بعض أدوات السيميولوجية وبعض أدوات التشريحية وبعض أدوات الأسلوبية... أنا أخرج بمزيج من تلك المناهج الأربعة يصدق عليه وصف النقد الألسني، لهذا أسمّي دراساتي دائما بالنقد الألسني" [3]

فمن منح ل" الغذامي" سلطة هتك قواعد هذه المناهج، فالمنهج غير قابل للتجزئة، إما أن يؤخذ بالكلية أو يترك بها أيضا أن الألم الذي يعاني منه نقدنا، هو هذا الصنيع من ثلة من نقادنا، ولنتساءل أيضا أي القراءات الناجمة عن هذا الاجتزاء نمكن وصفها بالبنيوية أو السيميائية...

أما الناقد (محمد برّادة) من زاوية المفهوم الاجتماعي للنقد، يقول عن منهجه: "أنا أحاول

1 –جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، ص:94

2 –م، ن ص،211

3 -جهاد فاضل: م، س، ص:211

منفتحا على جميع المناهج، ولكن من موقع أساسي هو أنني أعتبر الإنتاج الأدبي خاضعا لشروط اجتماعية، لإمكانات تتيح ظهوره، ومن ثم لا أميل إلى عزل الإنتاج الفني عن الظروف: نقطة البداية إنّما هي محاولة تحليل النص بما هو عليه وبمكوناته، وبما يشتمل من مستويات اللغة والرموز والبناء ونوعية الشكل إلى آخره، أحاول أن أستفيد من معطيات الشعرية . شعرية الرواية والقصة والشعر، لأبرز خصوصية الأعمال الفنية "[1]

والناقد "محي الدين صبحي" فيجيب على سؤال حول مناهج النقد، وقوله خلاصة للأزمة: "أنا عندي مبدآن، الأول: ليس للناقد منهج، وليس للناقد ذوق. الناقد الحقيقي ليس له ذوق بمعنى أنه يجب أن ينحاز من ذوق إلى ذوق، أن يتملك ذائقة متعددة الحساسيات من جهة، وأن يتخلى عن كل مفاهيمه أمام النص الأدبي. أنا ناقد بلا منهج، عملي اكتشاف منهج النص الأدبي الذي أتعامل معه، منهج النص الأدبي هو الذي يحمل إليّ المنهج النقدي، لأن كل أثر كبير، كل ديوان عظيم، كل قصيدة كبيرة، تحمل منهجها من داخلها وتفرضه على الناقد فرضا، وأي ناقد يأتي بمنهج ليطبقه على النص يحتاج إلى قطع أطراف النص، أو إلى مطّه لكي يأتي متناسبا مع المقياس الخارجي. يجب أن ينظر النقد إلى الأثر الشعري بتصوف، وأن يتقمصه إلى درجة يستطيع معها مسايرته في اكتشاف النص"[2]

عموما قدم مرتاض تصورات عن نظرية الكتابة تقترب في بعض مناحيها من تصورات المنظرين الغربيين، كما قدّم تصورا عن نظرية النص الأدبي ليخلص إلى رأي الشخصي يعبر عنه بقوله: "سنحاول، مع كل ذلك، عرض بعض الآراء التي قيلت عن تكون النص الأدبي من

1 –م، ن، ص،319

2 –م، س، ص:357

جهة، وتأسيس تنظيرنا الشخصي لهذه المسألة من خلال ذلك كله، من وجهة أخرى"[1]. وقد استطاع أن يطعم كثيرا من الإجراءات التحليلية والآليات المنهجية، ويتوسع في كثير من المفاهيم النقدية، خاصة ما تعلق بالسيميائيةالتي قدّم إضافات لها ذات شأن يقول: "والحق أن سيميائيتنا تختلف عن سيميائيات الآخرين، فنحن بحكم تجربتنا الطويلة، والبسيطة والمتعثرة معا، في الوقت نفسه، حتى لا يرمينا رام بالعجب والخال، وقعت لنا مكاشفات بلغة أهل التصوف، مصادفة، في كثير من الأحوال فاتخذناها من بين إجراءات التحليل الذكية مثل الانتشار والانحصار؛ ومثل اللوحة الخلفية؛ ومثل الزمن الذكي؛ أو اللغة الذكية[2] "وغيرها هذا ما اضطره إلى اصطناع مصطلحات تؤسس لهذا التميز .

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أن النقد العربي بات حقل تجريب لنظريات كثيرة معزولة عن السياق الذي يفترض أن تكون قد انبثقت منه وتمثّل كل ناقد تيارا فكريا أو نقديا، وتموقع داخله ودخل في صراع مع تيارات فكرية أخرى، وفي ظل هذا التجاذب الذي شهدته الساحة النقدية رسم "مرتاض "لنفسه منهجا يبغي من خلاله التأسيس لنظرية عربية، يقوم هذا المنهج على:

- الفصل في الصراع الأزلي بين القديم والجديد أو التراثي والحداثي بالتعامل مع الحداثة عرفانا واعترافا لما أمدته لنا من مفاهيم جديدة وتعميق للرؤى وتوسيع في الاختصاص وتجديدا للفكر، والأوبة إلى تراثنا الذي لا يقلّ في عمقه شأنا عنها لا مناص لنا منه أيضا. فدأب على إحداث مزاوجة بينهما، انطلاقا من معطيات الحداثة أعاد قراءة المنجز النقدي العربي قراءة حداثية من أجل تطعيم رؤيته إلى النص الأدبي دون أن يفصمه عن الذوق العربي. غير أن الناقد

1-عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص:110

2 - عبد الملك مرتاض: الشعر الأول، ص:35

لا شرعية له في التصرف في هذه المفاهيم وفق رؤية انتقائية تخدم رغبته النقدية ليأتي النص متطابقا وفقا لهذه الرغبة.

- "مرتاض" كان واعيا بأهمية المصطلح ومكانته داخل النظرية حيث اصطنع حيزا بلاغيا قديما وظّف المصطلحات العربية دون التصرف في دلالاتها أو مرجعيتها التي عرفت بها وإن تجاوز أحيانا ذلك فلإثراء المعجم العربي بمصطلحات جديدة من شأنها مواكبة مستجدات الدراسات النقدية الحديثة. وآخر حداثيا ألسنيا سمح له باصطناع مصطلحات جديدة أثرى بها المعجم النقدي العربي. كما كان حريصا على المراجعة المستمرة للمصطلح مستخدما كل الآليات من نحت وتعريب واشتقاق وترجمة لتأصيل المصطلح وتأثيله.
- حرص مرتاض على انتقاء وانتخاب المصطلحات المسايرة للذوق العربي السليم والمبنية على أوزانه، لأن الخطأ لا يكون حجة لأهل الخطأ. كما يقول وإذا أصر طائفة من الناس على ارتكاب أخطاء بعينها في قانون السير فلن يستطيعوا فرض خطئهم على العالم بتغيير القوانين الصائبة، وإحلال محلها القوانين الخاطئة. ولا سيما إذا كان صادرا عن أهل المعرفة. ومن
- أعرف معرفة من النقاد.
- إن التأصيل لنظرية عربية لا يقوم على ترويض فكر الآخر بتعمد خرق النظريات والمفاهيم التي أوجدها، ولكن التأصيل هو إعادة قراءة التراث بآليات ورؤى حداثية جديدة.
- النقد عند "مرتاض" إبداع وتنبثق فكرة الإبداع من وظيفة النقد، التي تقوم على الحس الجمالي،
- تنهض النظرية عند مرتاض على اصطناع القراءة المركبة لأن القراءة الأحادية للنص من منظور نفساني فقط، أو منظور اجتماعي فقط، أو بنيوي ...غير قادرة على بلوغ كل ما في النص من مركبات لسانية، وإيديولوجية، وجمالية، ونفسية، والقراءة المركبة تقوم على تجنيس

التركيبات المنهجية بالمزاوجة أو المثالثة أو المرابعة بين جملة من الأجناس حتى لا يقع في التلفيقية، التي لا تجتزئ بمنظور أحادي إلى النص وهذه القراءة هي عنوان الفصل القادم.

الفصل الثالث

- مفهوم النص عند مرتاض:
- علاقة النص بالكتابة:
- الكتابة والمستحيل:
- مفهوم القراءة
- قراءة القراءة:
- القراءة بالإجراء المستوياتي:
- الخطاب القرآني والمناهج الحداثية:
- تأويلية بعض المشكل من نص "سورة الرحمن":
- مرجعية مصطلح هرمينوطيقا:
- التأويلية عند "مرتاض":
- مستوى التشاكل:
- التشاكل والتباين في سورة الرحمن:
- الحيز القرآني:
- الحيز في سورة الرحمان:
- الزمن القرآني:
- نظام النسج في سورة الرحمن:
- البنية الإيقاعية:

إن أول عنصر سعى الناقد في سياق حصره للعناصر المميزة للعمل الأدبي هي فكرة التركيب المنهجي، أو التناول المستوياتي، باعتبار النص الأدبي قديما كان أو حديثا هو تشكيل لغوي ذو مستويات متعددة. الواجب تفكيكها بواسطة التفكيك والاستقصاء والإحصاء وغيرها من الإجراءات، لتفجير عطائيته وسبر أغواره. ولا يتسنى ذلك للقارئ إلا بممارسة نوع معين من القراءة على النص.

لم يعدّ النص في الدراسات الحديثة لفظا يطلق على ما به يظهر المعنى، أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي منه عندما يترجم إلى مكتوب، بل عاد من الإشكاليات النقدية في علم النص. فقد تشعبت تعريفاته، واكتنفها الغموض. وتعدّدت اتجاهات الدارسين حوله، فالنص عند البنيويين غير ذلك الذي يتمثله النفسانيين ...وهلّم جرا، ولذلك كتبت العديد من الدراسات حول مفهوم النص، وهي أشكال كلها تتساءل عن مفهوم النص.

ويجزم " مرتاض" أن تصل هذه الدراسات إلى علمنته :"عبثا يحاول الذين يعلمنون النص أن يتخذوا لكتابته، أو لقراءته علما صارما كل الصرامة به يحكم، ومعيارا دقيقا كلّ الدقة إليه يحتكم...لا علم للنصّ، فيما يبدو...وإنّما النصّ فنّ، من قبيل الفنون العبقريات الحسان،فبأي أداة يمكن علمنة ما لا يُجدي فيه البرهان، علمنة النصّ تشويه لخلقته، وتبشيع لصورته، وتقبيح لبهائه، بل تدمير لكيانه...محاولة العلمنة زعم شكلاني جاء من أقصى بلاد الرّوس، ولم يفض إلا إلى نقيض القصد" [1] ويعزو "مرتاض" هذا التعقيد في مفهومه إلى النص نفسه، فهو:" عالم ضخم متشعب متشابك معقد، ورسالة مبدعه تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه" [2]وبما أن مشروع النظرية

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:07

2 – عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ص:42

عند "مرتاض" مؤسس على استراتيجية التوليف بين المستويات الخطابية نقف عند مستوى التأسيس لبسط تعريفه للنص الذي يعدّ نواة هذا المشروع.

1-مفهوم النص عند مرتاض:

يعدّ " مرتاض" واحدا من الذين أسهموا وأسهبوا في تقديم تعاريف ملمّة بالنص وذلك بإحاطته من كل الجوانب، فخصه بفصول في مؤلفاته، وطرّز به مقدماته. لبيان الخصائص الأساسية للنص، وتحريض القارئ على النظر بعمق في الآليات التي تتحكم في قراءته. وبناء على هذا المقصد راكم عددا مهما من التعريفات نقف على كل واحد منها على حدى:

▪النص:" نصنصة حتمية لا محيد عنها." [1] والنصنصة في المصادر التراثية هي السمو والرفعة، حيث ورد في "أساس البلاغة:"نصص الماشطة: تنصص العروسة فتقعدها على المنصة وهي تلتص عليها ي ترفعها، وانتص السنام: ارتفع وانتصب، ومن المجاز أيضا، نص الحديث إلى صاحبه، قال: ونص الحديث إلى أهله، فإن الوثيقة في نصه، قال "حاجز بن الجعيد الأزدي": ونصصت الرجل إذا أخفيته في المسألة، ورفعته إلى حد ما عنده من العلم، حتى استخرجته وبلغ الشيء نصه، أي منتهاه"[2].

وهذا السمو والرفعة اكتسبهما النص من خلال ممارسة القراءة عليه، وتعددها من حوله:" إنه عجينة كريمة سمحة، لا يكون له أي دخل حاسم في كل الأطوار في تكييف التحليل المتداول به، وإنما القراءة التي تُمارس هي التي ترتفع به أو نسق بناء طبيعة الأدوات التي بها والمستويات الفنية والتقنية التي تسخرها أثناء هذه القراءة، فالقراءة هي العنصر الفعال في تناول النص سواء

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي،ص:04

2 الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت. 1998. الكتاب، ص:981

أكان ساميا معناه أو خافقا[1].

▪ النص: عالم قائم بذاته، والدراسات التي تصدر عنه تتعدد وتتنوع ولن تبلغ غايتها ويظل هو واحد، وتتغير التحليلات وتتباين ويظل هو ثابت، كما أن النص يكشف لكل قارئ ما لا يكشفه للقارئ الآخر، فالنص هو الواحد المتعدد، وهو القديم المتجدد، وكل قراءة للنص تتجدد وتتعدد، فالنص:" نتاج الخيال، ونتاجية اللغة، وبثنة الجمال، وثمرة المراس الطويل... الخيال يغذوه، والعقل يذكوه، والمراس يصقله. الخيال مادته وماؤه وقوامه... والمراس هو الذي يجسد هذا الخيال في فعالية تبليغية ع تنهض على الحيوية والحركة والعنفوان..."[2].

▪النص:" حوارية النصوص. وحوارية النصوص ليست إلا تناص النصوص. وذانك أمران لا مناص منهما في تكون النص، وكينونته معا"[3]، يتقاطع "مرتاض " في تعريفه مع "جوليا كريستيفا "التي تعتبر النص تناصفه، نتاج حدوث تفاعل بين نصوص أخرى تقول: "هو أكثر من مجرد قول أو خطاب، وأنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي تعتد بها على أساس أنه إدراك لمكونات تحددها منهجية هذه السيمائيات التي تأخذ وتتناول النص كتداخل نصي[4].

▪ وإلى ذلك يذهب "رولان بارث" في تعريفه للنص على أنه: "مجموعة من الاقتباسات المجهولة والمقروءة، والاستشهادات الاستنساخية، وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك، والنسيج هو الأصل الاشتقاقي للنص"[5].ولا يبتعد " مرتاض" عن هذا المنحى إذ

---

1 – عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص20.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:04

3 – م ، ن، ص، ن

4 جوليا كريستيفا: علم النص،ترجمة فريد الزاهي،تدقيق عبد الجليل ناظر،دار البوتقال للنشر،دار البيضاء،المغرب،ص 22.

5 –نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص:98

يعرّف النص:" هذا الكلام المتجدد، هدا النسيج اللفظي العجائبي، هذا الحيز المطرس بالحروف الصامتة وهو ناطق، وهذا الماثل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنا وهو ماثل، نمضي نحن، ويبقى هو، ونفني نحن، ويخلد هو!"[1]

▪وهو بعيد الامتداد مفتوح الدلالة على ما لا نهاية من المعان ،والكتابة هي التي تثبت النص كما يقول بول ريكور: "لنسم النص كل خطاب تبثثه الكتابة تبعا لهذا التعريف ، يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه ... حتى وان كانت الكتابة قد بدأت تاريخيا ونفسيا بتسجيل علامات الكلام تخطيطا وتحرر الكتابة هذا الذي يضعها موضع الكلام هو شهادة ميلاد النص ...ولكن عندما يأخذ النص مكان الكلام يحدث شيئا ما مهم في تبادل الكلام يكون كل من المتكلمين حاضرا بالنسبة للآخر وكذلك يكون الوضع ،المحيط والوسط الظرفي للخطاب كذلك ولا يكون الخطاب دالا تماما إلا مقارنة بهذا الوسط الظرفي للخطاب" [2].

▪وهو العجائبي، لأنه إنشاء من عدم، ويحوّل هذا العدم إلى وجود، وهذا الموجود شيء ينشر في النفس ما يثير: "النص تحوّل من عدم إلى وجود، ومن سكون إلى حركة، ومن اعتباطية إلى دلالة، هو استحالة من مفرد إلى مركب، ومن لغة إلى أسلوب، ومن عدم إلى وجود، ومن مجرد سمات لفظية إلى هيئة عمل أدبي متكامل، إلى نص عظيم"[3]

▪ فهل اللغة إذن هي أم النص، أو النص أب اللغة، أم لا واحد منها أب للآخر. وأجاب "دريدا"

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:03

2 – بول ريكور من النص الى الفعل أبحاث التأويل ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، ط1، 2001، ص:105و107

3 –عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:04

عن هذا التساؤل: "فالنص لا يملك أبا واحد ولا جذرا واحدا"[1] ، وهو من نسج الخيال وهو الخيال كله، والنص جمال للجمال ولغة للغة، جمال بُث على اللغة وسكب على بنات ألفاظها فاختانت به مزدانة، فاللغة والجمال اثنان في النص لا يفترقان: "إن شاء أحدهما أن يكون خارج كينونة الآخر أصابه الأفن والخرع والهرم والعياء بل أصابه الذبول والفناء."[2]

▪كما أن " النص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي ...ولكنه فضاء الأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة". وعلى ذلك يرفض "بارث" الإدراك التقليدي الذي يخضع العمل الأدبي لصاحبه، وينهي مخطط البنوة بينهما. وبهذا الانقطاع يكون النص قابلا لتعدد القراءات ل أنه فضاء تتزاوج فيه كتابات أخرى وتتراكم فيه أصناف من الثقافة: "لأن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية." [3]

1-2 مفهوم النص في الدراسات العربية الحديثة:

وعن العناية بالنص الأدبي، وتركيز الدراسات عليه في الوطن العربي يشير إلى أن هذا الموضوع لم ينل حظا وافرا من العناية في كتابات الدارسين العرب ،وعن هذا يقول: "وإذا كانت عناية الدارسين الغربيين لم تفتأ تتجدد وتتوسع فنراها تتبارى في سبر أغوار النص الأدبي،وتتنافس في الذهاب إلى أبعد الحدود الممكنة في تحليله،والتنائي به عن الإجراءات التقليدية التي سادت

1 – كونمان وروجيه لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا،ترجمة إدريس كتير وعز الدين خطابي،المغرب،1991، ص:83.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:04

3 – رولان بارث، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي: مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، ص:80

قرونا طوالا والتي كانت تقضي بفصل الشعر عن النثر الأدبي،وتخصيص موضوعات للشعر، وموضوعات أُخر للنثر...فإن الدّارسين العرب المحدثين،إذا استثنينا دراسات قليلة كعمل "إلياس خوري" في محاولته «دراسات في نقد الشعر» ،بإجراءات بنوية، وكمحاولة "حسين الواد" الذي درس فيها نص «رسالة الغفران» ل"أبي العلاء المعري" تحت عنوان: «البنية القصصية في رسالة الغفران »،وكعمل "محمد مفتاح" في تحليل قصيدة ابن عبدون الأندلسي الرّائية، وكعمل "يمنى العيد" في «معرفة النص» ،وكعمل "خالدة سعيد" في تحليل طائفة من الأعمال الأدبية في كتابها «حركية الإبداع "وكعمل "صلاح فضل" في «شفرات النص "وسوى هؤلاء ممن نعتذر عن عدم ذكرهم: لم يُعنوا كثيرا بتحليل النصوص الأدبية العربية فيكشفوا عن خفاياها الفنية، ويستكنهوا أغوارها الجمالية، ويتبحروا في ممارستهم إلى الحدّ الذي يبلغ من النص المطروح للتحليل بعض غايته"[1]

كما غاب عن النقاد تقديم اصطلاح واحي للنص نفسه. بل إننا نجد الدارس الواحد لا يستقر على تعريف واحد؛ ولعل هذا يعود إلى طبيعة النص نفسه، ليس من جهة شكله ولا من جهة قصد صاحبه، ومن المفاهيم التي اقترحها بعض نقادنا –الذين ذكرهم " مرتاض"––حول تعريف النص نذكر " محمد مفتاح"الذي التفت إلى معنى غاب عن ذهن الدراسين وهو الثبات في النص والتثبيت للنصوص وهو في كتابه "تحليل الخطاب الشعري "يحدد تعريفا للنص بأنه "حدث كلامي ذو وظائف متعددة"[2].

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص:04

2 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1985، ص110

▪**النص:** مدونة كلامية فهو يشترط اللغة فهو مؤلف من كلام ويختلف ذلك عن الصور الفوتوغرافية أو الرسومات أو غيرها.

▪**حدث:** النص مرتبط بزمان ومكان معينين والحدث التاريخي دليل على ذلك.

▪**تواصلي:** وهي وظيفة اللغة، فهو يحمل رسالة من الباث إلى المتلقي.

▪**تفاعلي:** ينفتح النص على وظائف أخرى قوامها إحداث التأثير والتأثر وغيرها.

ويرى **صلاح فضل:** أن النص الأدبي هو قوة متحولة تتجاوز الأجناس والمراتب المتعارف عليها، وتبرز الخواص

النوعية الماثلة في بعض أنماطه المتعينة، خاصة الأدبية، لكننا لا نصل إلى تحديد واضح قاطع لمفهوم النص[1].

أمّا **محمد الخطابي:**فإن كل متتالية من الجمل تشكّل نصا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو في جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتاليات برمتها سابقة أو لاحقة. وهذا التبادل بين الجمل السابقة والعناصر الجملة اللاحقة، لا يعني أن النص مجموعة من الجمل؛ لأن النص يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا، وإذا كان النص مجموعة من الجمل فهو يختلف عنها نوعيا، فالنص إذن وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، أضيف إلى هذا أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصا يمكن أن يطلق عليها النصية، وهذا ما يميزه عما ليس نصا، فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من

1 – صلاح فاضل: مناهج النقد العربي المعاصر، ص 294.

الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحداته الشاملة[1]

1-3النص في الدراسات الغربية:

ترعرع مفهوم النص في أحضان السيميائية، والإسهام الأكبر في تعريفه، حسب "محمد عزام" هو ما قامت به اتجاهات (ما بعد البنيوية)، وعلى الخصوص السيميائية التي عايشت البنيوية، وخلفتها، حيث قرنت مصطلح (النص) بمصطلح (التناص) أو تداخل النصوص، فالنص مجموعة من النصوص المتداخلة.

إن النص عند "**جوليا كريستيفا**": هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل النصوص أخرى.

أما "**جاك دريدا**": فالنص عنده (نسيج لقيمات)، أي تداخلات. وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن. والنص لا يملك أبا واحدا، ولاجذرا واحدا، وإنما هو نسق من الجذور، وهو يؤدي في نهاية الأمر- إلى محو مفهوم النسق والجذر. إن الانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدا في خط مستقيم، فالنص دائما من هذا المنظور التفكيكي كما يرى دريدا - له عدة أعمار.

بينما يسعى" بيار زيما"P. ZIMA إلى إقامة سوسيولوجيا النص الأدبي تمييزا له عن سوسيولوجيا الأدب باتجاهاتها المختلفة، من خلال تزويجه النظرية الأدبية بالسيميائية، منطلقا من أن النص ذو بنية مستقلة، وتواصلية في آن، وأنه دال يتألف من العمل المادي كرمز حسي، ومن الموضوع الجمالي الذي يمثل المعنى. ويتضافر مظهرا الاستقلالية والتواصل في النص الأدبي، فالاستقلال النصي مشروط بالتطور السوسيو تاريخي، وبذلك يتداخل النص مع المجتمع، ويرتبط بظواهره

1 - ينظر: محمد الخطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص:13.

الاجتماعية، ويشهد على القيم السائدة في عصره، فيحولها – بوساطة اللغة– إلى صور. وهكذا تمثل (البنيات النصية) البنيات اللسانية والاجتماعية في آن. وبهذا يتحقق الطابع المزدوج للنص، والذي ينطلق من فرضية أن القيم الاجتماعية لا توجد مستقلة عن اللغة.[1]

يرى "مرتاض" أن من أدق ما كتب عن مفهوم النص ما كتبه " رولان بارث" الذي أوضح أن النص يتميز عن العمل الأدبي من حيث أن العمل الأدبي يكون قابلا للمسك به في اليد، في حين أن النص يوجد في اللغة فإن: "كلمة نص تعني النسيج. ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى الحقيقة، ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا نشدّد الآن على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج. هذا النسيج– ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها "[2]. فالنص إذن لا يحمل دلالة واحدة ثابتة فهو متعدد القراءات، وكل قراءة تحمل دلالة مختلفة عن سابقتها أو مزامنتها، أي أن النص يمارس الإرجاء باستمرار، لأنه لا يفصح عن دلالة نهائية، ويصبح القارئ كأنه مهم في بنائه وإعادة إنتاجه. إن ذلك الانفتاح هو الآلية التي يحقق بها النص استمراريته متجاوزا المعنى الوحيد واللحظة التي كتب فيها، فالنص الخالد هو ذلك النص الذي يعرض على المتلقي معاني عدّة كلّما أعاد قراءته، فقد دافع" رولان بارث" عن فكرته القائلة إن النص لا يملك دلالة وأن القارئ هو المنتج للمعنى. وينقل" سعيد بحيري" عن "روبرت آلان دي بو غراند""R. de beau Grande"، و"والفجانج دريسلر"" Wolfef gang Dressler" تعريفا شموليا حيث يعتبر النص " حدث اتصالي تتحقق

1 – ينظر محمد عزام، النص الغائب: تجليات النص في الشعر العربي، دار المستقبل العربي، ص21.

2 – رولان. بارث، لذة النص. ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر ط1 ، 1988،ص:62

نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير، وهي الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص". [1]وهذه المعايير السبعة هي ما يتحقق به. وجعل "دي بو غراند" و "دريسلر" الربط النحوي هو المعيار الأول لأنه المفتاح إلى بنى النص العميقة، ثم التماسك الدلالي، وأما المعايير الأخرى وهي المقصدية والمقبولية والإخبارية. والموقفية والتناص:

- الترابط: وهو ما استعمله الكاتب من الوسائل لإظهار النص بناء كاملا مترابطا.
- المقصدية: وهو الغرض الذي يرجو المرسل تحقيقه.
- المقبولية: فيمثلها موقف المتلقي من النص بحيث يكون النص لديه متماسك اللغة
- الموقفية: تتعلق بمناسبة النص للموقف.
- الإخبارية: وظيفة من وظائف اللغة وهي توقع المعلومات الواردة في النص.
- التفاعلية: يرى فيه المتلقي شيئا مفاجئا يدعوه للتفاعل.
- النصوصية: وهي ترابط النص مع نصوص سابقة.

وإذا كان النص كتابة فما هي الكتابة عند "مرتاض"

2-علاقة النص بالكتابة:

يعرّف مرتاض الكتابة على أنها: " وجود قوامه رسوم سوداء، متفق على نظامها، وكيفية استعمالها، تمثل سمات لفظية، متفقا عليها أيضا، بين مجموعة لغوية ... لكن اللغز المحيّر الذي قد يظلّ قائما في سرّ وجود الكتابة هو كيف يكتبَ أناس دون آخرين ولم يتفاضل الناس في الكتابة، فيعلو المستوى الفني لبعضهم علىّ بعض مع أنهم في الأصل يعتزون إلى ثقافة

1- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص:المفاهيم و الاتجاهات. الشركة العالمية للنشر لونجمان المصرية، مصر، ط1 ،1997، ص:146

واحدة ولغة واحدة، وحضارة واحدة"[1]

فالكتابة من حيث الاصطلاح: هي عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب لغرض الحفظ، فتتخذ أشكالا ورموزا وحروف وفق نظام تضبطه الجماعة اللغوية الواحدة، وقد تكون متداخلة مع لغات أخرى عبر التأثير والتأثر، فالكتابة هي "إعادة ترميز اللغة المنطوقة في شكل خطي على الورق، من خلال أشكال ترتبط ببعضها، وفق نظام معروف اصطلح عليه أصحاب اللغة في وقت ما ن بحيث يعد شكل من هذه الأشكال مقابلا لصوت لغوي يدل عليه، وذلك بغرض نقل أفكار الكاتب وآرائه ومشاعره إلى الآخرين بوصفهم الطرف الأخر لعملية الاتصال."[2]

ويطرح الناقد إشكالية التمايز بين الكتاب حيث يمتلكون لغة واحدة ويختلفون في القدرة على استعمالها ،وهده الإشكالية عرفها العرب قديما لدى الشعراء حين وضعوا مصطلح "طبقات فحول الشعراء" حيث ميزوا بين الشعراء من حيث قدرتهم على تركيب الألفاظ وتنميق الأساليب وتجويد السبك ، و هو الملكة الفطرية التي تميز كل كاتب عن آخر ،فهنام كاتب ينقلك إلى الحالة النفسية التي كتب بها فإذا كان له، وإذا كان يحمل هما عظيما لأمته، شعرت وأنت تقرأ كلماته أن الهم قد انتقل إلى كتفيك، ، وإذا كان يكتب وهو مرتاح البال نقل إليك راحة باله مهما كانت تحيطك المنغصات...

يميّز "بارت" بين الكاتب والمؤلف ويرى بأن الكاتب الحقيقي هو خليط من الكاتب والمؤلف. "مثل ما وجدنا أن أغراض المؤلف والكاتب وأنشطتهما تختلف، كذلك تختلف البضاعة التي

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:6

2 – محمد محمود موسى، مصطفى رسلان شلبي: مهارة الاتصال في اللغة العربية، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط1 ،2007، ص:137

ينتجانها، المؤلف ينتج نصا بينما لا ينتج الكاتب إلا عملا، والنص هو الذي يستحق الاهتمام، كما في السابق، إمكانا للمستقبل وهو في الوقت نفسه معيارا تقاس بموجبه أعمال الماضي والحاضر والنص أشبه بالاحتفال اللغوي الذي تكون اللغة أثناءه في إجازة من أعبائها اليومية العادية ويؤدي عمل الكاتب اللغوي إلى إنتاج مشهد لغوي ويطلب من خلال اللغة والنص يأتي في الواقع من مصاحبة الدوال ومن ترك المدلولات لتتدبر أمرها."[1]

يتحدث مرتاض عن وعي الكتابة الذي يتحدد انطلاقا من إدراك ماهيتها ودواعيها، وخصوصية ممارسيها التي تعتبر من المحطات الأساسية الموجهة لهذا الوعي في وعي هذا، ذلك أن اللغة غالبا ما تشد كتابها إلى عوالم مترامية الأبعاد، شدّا يستعصي على التفسير، "فالكتابة مغامرة، والكتابة اكتشاف للمجهول الذي يظل مجهولا، أو يزداد جهلا بفعل الكتابة، والكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات عبر البراني الذي هو يبدو بعيد المنال شديد المحال لا هو ذاهب ولا هو آت، ولا هو باق، ولا هو فان: "فربما كانت الكتابة شيئا آخر، متفرد الماهية، متوحد الخصوصية ولكنّ هذا الشيء لن يكون آخر الأمر إلا كتابة وكفى والكتابة وجودها ماثل فيها وكيانها قائمّ في لغتها وحقيقتها أو لا وأخيرا، كامنة فيها، فكونها كتابة فهي الحقيقة لكن في دائرة ما يمنحه معنى الكتابة، ما تجود به على مراودها."[2]

ويذهب مرتاض في بسطه لمفهوم الكتابة إلى ما ذهب إليه دريدا الذي يعتبر الكتابة ليست مجرد تدوين لكلام وتثبيت للمنطوق أو حتى المفكر فيه، وإنما هي إعادة بناء للوعي وهي تعني الخلخلة والتقويض والتركيب والتصحيح، وإعادة البناء على أسس جديدة: وهو ما يسميه "نزار

1 – جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص: 84.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:7

قباني" الكتابة عمل انقلابي ":"الكتابة الحقيقية هي نقيض النسخ ونقيض النقل ونقيض المحاكاة... ومهمة الكاتب الانقلابي صعبة ودقيقة لأنها تتعلق بإلغاء نظام قائم ....و إعلان نظام بديل... يظل الكاتب الانقلابي يثير الدهشة حتى تصبح الدهشة عادة ثانية لا تثير حماس الناس ولا خيالهم ..فيبدأ ون في البحث عن انقلابي آخر يحرّك طفولتهم "[1]

يقول مرتاض: "فأن نكتب كأننا نهدم، نقوّض، نهوّر ما كان مبنيا، فإن حافظنا على المبنى لم نستطع الكتابة، فالكتابة هدم للكتابة السابقة، تقويض لها إقامة بنيان وهمي على أنقاضها ،ولذلك فالذين يستعفون عن التقويض ...سيعجزون في الغالب على أن يكتبوا شيئا البتة، أو شيء ذا بال على الأقل."[2] والكتابة لا تكون إلا من موقعي الهدم والتقويض، وعدم التخلص من الأطر التقليدية للبناء يحول دون ممارسة هذا الفعل عبر تمظهره النصي، بوصفه "جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللغة مع اللغة، وملاعبة اللغة اللغة ورفض اللغة للغة، وذوبان اللغة في اللغة، بل فناء اللغة في اللغة، بل ميلاد اللغة ، من اللغة ... إنه المستحيل الذي لا ينجز إلا باللغة والمحال الذي لا يسعه إلا حيز اللغة"[3] فتكون الكتابة هدما لكتابة سابقة، وتقديم كتابة مغايرة على أنقاضها، فمنطق التجاوز حقيقة في هذا الفعل.

ويثير "مرتاض "قضية العلاقة بين الكتابة الأدبية والنص الأدبي، والتي يراها شديدة التداخل ويكاد الفرق بينهما يكون منعدما[4]، فالنص سواء مكتوبا أو غير مكتوب، تنضوي تحته كل الآداب

1 – نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي: مجموعة مقالات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1975، ص:2

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:8

3 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، م س، ص:5

4 –م ،ن ،ص:124

الشفوية المروية، والمحفوظة في الذاكرة الجماعية للشعوب، في حين أن الكتابة الأدبية هي عملية إنجاز نسج لغوي يجسد نصا أدبيا أساسه الخيال وفضاؤه الحيز. ولذلك:" لذلك يبدو لنا، في بعض الأطوار، أن مفهوم الكتابة الأدبية قد يكون أعم من النص الذي يقترب مفهومه من مفهوم الخطاب، فكل كتابة أدبية نص، وليس كل نص كتابة أدبية." فلو كان النص يرقى بمفهومه إلى درجة الكتابة، لكان الناس عدلوا عن تلقيب الكاتب كاتبا إلى تلقينه نصا، واستراحوا! والكتابة إذا سبقت النص فهي تلملم أطرافه، وتصلح أحواله، فهي في حد ذاتها مسبوقة ي التي تعمل على إيجاد طائفة من العناصر مثل القريحة، والخيال، والوجدان والمرجعية الاجتماعية والنفسية والنص يتبلور في المرحلة الأخيرة.

ويرى الناقد أن الكتابات العربية حول هذه المسألة قليلة، كبعض كتابات "عبد الفتاح كيليطو"، ومقالة كتبها "عبد الرحمن بوعلي" الذي يراها، تأسيسا على عمل كيليطو «إن الثقافة هي التي تحكم على كتابة ما، فترفعها إلى مرتبة النص، وعلى كتابة أخرى فتجعلها دون النص، أو تجعلها لا نصا. وذلك بأن تضيف في الحالة الأولى إلى المدلول اللغوي الذي تحمله الكتابة مدلولا آخر، ثقافيا، يكوّن قيمة ما داخل الثقافة المعينة. بالإضافة إلى ذلك، فالكتابة، كي تكون نصا، لا بد من تدوينها في كتاب، مع الإشارة إلى أن التدوين لا يمكن أن يعتبر معيارا إلا في الثقافات المكتوبة" [1]

ويفهم من هذا الكلام أن النص هو الذي يرفع صنفا من الكتابة فيرقى بها إلى مستواه، ويضع صنفا آخر منها فيحط به عن مستواه، واستفاضّ مرتاض" في مناقشة الطرح الذي قدّمه "كيليطو"،

1 – عبد الرحمن علي، عناصر أولية لمقاربة سيميو/سوسيولوجية، النص الشعري، في العرب والفكر العالمي بيروت ع. 1، 1988، ص:14

ويرى في هذا الكلام ضعفا ويفضّل أن يترك هذا الأمر للبلورة والفكر لإضافة كتابات جديدة من حوله، وفتح حوار علمي رصين عنه.

ويقترح تعريفا يحدد فيه العلاقة بين النص والكتابة، فالكتابة" جهاز معقد لإنتاج الأفكار، وإن 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 نسج من الألفاظ– السمات اللفظية– التي بواسطتها يصوّر أفكاره، أو يرسم وجدانه، فيكون ذلك لحمة كائن جديد تطلق عليه اللغة النقدية "النص"[1]. ومن هذا الباب يختلف مع النقاد الفرنسيين الجدد خاصة البنيويين الذين ينكرون المضمون وهو المرجعية الاجتماعية للكتابة التي يرونها مجرد لغة تتلاعب فيما بينها، ولا شيء يوجد خارج ألعابها، ينتهي الأمر ب "مرتاض" إلى أن طريقة الكتابة لها جملة خصائصها هي:

أ– **حسن اختيار الألفاظ:** الألفاظ في الأغلب قاصرة عن أداء المعنى الذي يختلج في نفس المبدع، وعلى الرغم من ذلك يفضي بما يجول في خاطره، ويتأجج في أعماقه لأن لا مناص له، وعلى الرغم من إيمانه الراسخ بأن الألفاظ في كثير من الأحيان تكون عاجزة قاصرة على أداء المعنى المراد، وفي هذا السياق يقول مرتاض: "وإنك لتراه يريد الإفصاح عن أعماق الذات مخبوءاتها والتعبير عن أغوارها بسمات بسيطة تسمى الألفاظ ... ومع ذلك لا يسعه إلا أن يفعل، ليس مختارا في هذا."[2]

ب–الاستجابة لأنانية الذات: هو البحث عن الإجابات، والأفكار تشوبها التجارب السابقة

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، م س، ص:125

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:8

والمعلومات المتراكمة في أذهاننا، فالتفكير عملية متسلسلة وتراكمية، فكل فكرة جديدة هي إعادة ترتيب أفكار قديمة أو إعادة دمج الأفكار مع بعضها في ظل ظروف أو معطيات جديدة. يقول مرتاض:" لا يسعه إذن، إلا أن يكتب، إلا أن يقول شيئا، إلا أن يدبج نسوجا لغوية ينفخ فيها من روحه وخياله وعقله معا طاقات دلالية جديدة لا توجد."[1]

ت-شرود المعاني: يضيف بأن الكتابة لا تسلم قيادها إلا لمن أحسن التعامل معها. فهي بمثابة مفتاح المعرفة الأول، لأنها تعبير عما في الضمير، وترجمان عما في الجنان، والكتابة سمة حاضرة تنظيرا وتطبيقا،

ث-سحر اللغة: يشير مرتاض إلى طريقة توظيف اللغة ف:"اللغة هي الداخل، هي الجواني ...التي تستطيع التقاط الصور ووصف العواطف وما في الجوانح ودغدغة النفوس وما في الجوارح."[2]

وفي الأخير الكتابة كما يقول مرتاض هي إشباع للفضول واستجابة لأنانية الذات وشطحات الرغبة، وارتعاشات الجسد.

وتعد أعمال جماعة "تال كال " Tel Quelمن أولى المحاولات الحديثة لمقاربة الكتابة التي لم تفصل الكتابة عن القراءة، بل قدمت محاولة للتقريب بينهما. تجعل النص ليس فضاء تعبيريا وإنما فضاء افتتان وافتتان يكف فيه القارئ عن أن يكون متلقيا ليشارك الكاتب في عملية الإنتاج، ويصبح منتجا ثانيا للنص.

وتركّز "كرستيفا في فهمها ودراستها للنصوص على فكرة الإنتاجية حيث يكون النَّص عبارة عن

---

1 – م، ن، ص،ن

2 -- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص:9

جهاز يقوم بمختلف عمليات الإنتاج والتحويل مما يعني أن النص ليس منتوجا نهائيا، بل هو في سيرورة إنتاج، تقوم على خلخلة المواقف الجاهزة، وإحداث حركية ترفض كل ثبات، امتلاء موهوم. وبهذا نكون أمام مفهوم جديد لكتابة من سماتها أنها لا تتحدد بجنس معيّن، ولا تتعين باتخاذها موقعا محددا، بل من حيث هي ممارسة تتميز بالحركية وغياب الموقع. كما تعتمد على مصطلح الكتابة في مقابل مصطلح الأدب ولهذا نلفي ورود كلمة الأدب في نصوص "كرستيفا" يرتبط بوضعها بين قوسين حينا، أو وضعها بين مزدوجتين حينا آخر، وهي تسعى بهذا الإجراء إلى تأكيد تحفظها إزاء استخدام الكلمة وهو تحفظ تشارك فيه منظور جماعة (تل-كيل)، وأيضا منظور الروائي والناقد "موريس بلانشو" (Maurice Blanchot) الذي يرى أن اللاأدب هو الأدب ومن هنا كان لفظ الكتابة هو وحده القادر على حمل المفهوم الخاص الذي تسعى «كرستيفا» للقبض عليه.

وهي في اعتمادها مصطلح الكتابة تطمح إلى فهم دقيق لطبيعة الأدب من منظور يرى فيه ممارسة دالة، تتمتع بخصوصية مميزة لها، تتخذ من اللغة منطق الإشكالية الذي تقوم عليه. إن رفض "كرستيفا" لاستخدام لفظة أدب هو رفض لإجرائية المفهوم، المرتبط في رأيها بإيديولوجية الاستهلاك في المجتمع. وهي الإيديولوجية التي تنظر إلى الأدب بوصفه بنية لسانية في حين أن اعتماد مصطلح الكتابة يسمح من جهة بالنظر إلى الأدب بوصفه سيرورة لإنتاج المعنى، وتأسيسا لمفهوم الكتابة، تبنت "كرستيفا" مفهوما آخر، وهو ما يتمثل في مفهوم النص من منطلق أنه يشكل الأثر الوحيد للكتابة في مقابل مفهوم "العمل الأدبي"[1]

1 -ينظر: مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا، مجلة نزوى،2001/4/1

فالكتابة هي أسلوب من أساليب التناص. بعيدا عن شكلها المادي المؤلف من حروف وكلمات بل هو أيضا مجموع المقطوعات النصية المقروءة، والتي نستطيع تقطيعها وإعادة بنائها، وتحويلها حسب رغباتنا. وفي تعريف "مرتاض" للكتابة ينشئ مفهوما جديدا وهو المستحيل.

3 –الكتابة والمستحيل:

يشير مرتاض إلى أن المستحيل ضرب من الكتابة، يقول متحدثا عن ذلك " "بل هلاّ كان المستحيل هو أيضا كتابة؟ فلا تزال الكتابة تسعى إلى البحث عن الهوية، فهل بوسعها تحقيق ذلك، أو شيئا من ذلك على الأقل؟ ولا تزال تتطلّع إلى تحقيق المستحيل فهل صفتها المستحيلة يمكن أن تفضي بها إلى تحقيق هذا المستحيل"[1]،

الكتابة أداة تستعمل لتحقيق كل الغايات، فتصف الأحوال الداخلية والخارجية وأنت تشاهدها أو تحسها، وتتحدث عن الخير وتفعله وتصف الشر ولا تفعله، أو تعبّر عن حال عشتها أو تخيّلتها، أو عن ممكن فتجعله مستحيلا، أو عن مستحيل وتجعله ممكنا، فلمّا تشعّبت الكتابة على هذا النحو كانت ضربا من المستحيل. ولتفسير المستحيل يتساءل مرتاض: إذا فماذا يكتب؟ وكيف يكتب؟ ولمن يكتب؟ ولما ذا يكتب؟ وعمن يكتب؟ فلا تزال الكتابة تسعى إلى البحث عن الهوية، فهل بوسعها تحقيق ذلك أو تحقيق شيء على الأقل من ذلك؟ ولا تزال تتطلع إلى تحقيق المستحيل؟

ولعلّنا وجدنا الإجابة عن هذه التساؤلات عند «جورج أورويل» في كتابه (لماذا أكتب؟) مجيبا عن

1 – عبد الملك مرتاض: نظرية النقد، ص:12

هذا التسّاؤلات من خلال أربعة دوافع:

الأوّل: حب الذات الصرف: الرغبة في أن تبدو ذكيا، أن يتمّ الحديث عنك، أن تذكر بعد الموت، أن تنتقم من الكبار الّذين وبّخوك في طفولتك.

الثّاني: الحماس الجماليّ: إدراك الجمال في العالم الخارجي، البهجة من أثر صوت واحد على الآخر. في تماسك النثر الجيد، أو إيقاع قصة جيدة.

الثّالث: الحافز التّاريخي: الرّغبة برؤية الأشياء كما هي، لاكتشاف حقائق صحيحة، وحفظها من أجل استخدام الأجيال القادمة.

الرّابع: الهدف السّياسيّ: الرغبة في دفع العالم في اتجاه معيّن؛ لتغيير أفكار الآخرين حول نوع المجتمع الذي ينبغي عليهم السعي نحوه.[1]

إذن لم يكن النقد إلا لمعالجة الكتابة وتناول جماليتها، وإن كانت ضربا من المستحيل، وكلاهما إبداع له خصوصيته ومميزاته، أمّا القراءة فهي سبيل لتوليد النقد في مرحلة تالية.

وبعد أن اتضحت المفاهيم يتساءل "مرتاض: عن السبيل إلى قراءة نص أدبي ما؟ كيف نقرؤه؟ ومن أين نبدأ قراءته؟ ما الغاية التي نتوخى بلوغها فيه؟ بأي الأدوات نتناوله؟ وفي أي مقاربة نجريه ونسلكه؟ وما العناصر التي يجب أن تستوقفنا فيه؟ أم هل كل ما فيه، وما حوله مجدرة للاحتفال به، قمين بالمعالجة والتحليل؟ في ضوء هذه التساؤلات، أثناء البحث عن إجابة يستقر عليها مفهوم القراءة ووظيفتها، بما يكفل الإحاطة بالنص الأدبي من كل جوانبه،

1 –جورج أورويل: لماذا أكتب؟،ترجمة: علي مدن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2013، ص:209–210

4-مفهوم القراءة [1] :

في ضوء هذه التساؤلات، أثناء البحث عن إجابة يستقر عليها مفهوم القراءة ووظيفتها، بما يكفل الإحاطة بالنص الأدبي من كل جوانبه؛ ويجيب بالإفصاح عن مقصديته من فعل القراءة والغاية المتوخاة منها: فما يريده من القراءة "أن تجعل المكتوب معا كتابة جديدة تقرأ: تنهض على أنقاض هذا المقروء"، وبهذا التصور يطرق الباحث مبحثا لصيقا بمفهوم "القراءة الكتابة"، بل هو فرع من فروعها وثمرة من ثمراتها: هو مبحث إشكالية "قراءة القراءة". فإذا كانت القراءة نشاطا ذهنيا استهلاكيا أو سلوكا استطلاعيا فضوليا، كما هو مشاع بين الناس، فإن" القراءة المثمرة، هي المتولدة عن تسجيل الملاحظات المتمحضة للمقروء ابتغاء الكتابة عنه، فكأن القراءة هي الأرقى، وهي الألصق بالقراءة المنهجية الجيدة فالقراءة إعادة إنتاج المقروء، فهي الأكثر مظاهر التناص مشروعية. والقراءة التي لا توحي بقراءة أخراة هي قراءة ميتة أولا غية أو أن الذي يزمع عليها لا يستطيع، يجب أن يعد في الأموات "[2]

والقراءة في التقليد الأدبي المعاصر مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية، وهي تمارس على كل ما هو إبداع وتتمخض عن كل ما هو جميل. وقد توسع هذا المفهوم ليشمل كل قراءة من حول ما تنتجه القرائح،

يرى مرتاض بأن القراءة ما هي إلا كتابة أو ضرب منها، يقول "القراءة في تمثّلنا ما هي إلاّ

---

1 – أشار " مرتاض" في مقدمة كتابه إلى أن التأسيس ل "نظرية في القراءة"، ظل موضوعا يستهويه و لزمن طويل، بيد أن الفضل في حمله على الكتابة والتأليف في هذا الموضوع، هي الدعوة التي وجهت إليه من قبل مؤسسة جائزة "عبد العزيز آل سعود البابطين للإبداع الشعري"، على سبيل الوجوب للإسهام في الندوة العربية التي اختير لها (أبو القاسم الشابي) موضوعا للقراءة أو تقديم قراءة لما كتب عن تجربته،

2 – عبد الملك مرتاض: نظرية النقد، ص:30

كتابة، أو ضرب من الكتابة على الأقل، فكأن الكتابة والقراءة وجهان اثنان لعملة واحدة، ذلك بأن الكتابة، في بعض حقيقتها، ليست إلاّ قراءة أيضا، فكأن القراءة مفتاح المعرفة الأول ، فأن تكتب فإنما أنت تعبر عمّا في ضميرك، وتترجم عما في جنانك وتحو ل حمولة القريحة غير المرئية إلى مشحونات من السمات مرقونة في شكل أسطار ممتدة على قرطاس"[1] ، إلى أي أن كاتب لا يكتب من العدم، فلا بدّ له من معرفة سابقة، وهي مخزون ذاكرته الذي يتنامى تبعا للقراءة المتكررة والمستمرة في أي مجال من المجالات .مرتاض من خلال اعتباره أن القراءة والكتابة وجهان لعملة واحدة يكون أيّد جماعة "Tel Quel"التي لم تفصل الكتابة عن القراءة وسعت للتقريب بينهما ؛تجعل النص ليس فضاء تعبيريا وإنما فضاء للمتعة:" ، يكف فيه القارئ عن أن يكون متلقيا ليشارك الكاتب في عملية الإنتاج، ويصبح منتجا ثانيا للنص .ويشي هذا المفهوم الذي قدّمه مرتاض إلى ما يعرّفه "بارت" ب :لذة النص" فالكتابة في نظره "علم متعة الكلام"[2] وهو ما يصطلح عليه مرتاض "شطحات الرغبة" فهي ليست وسيلة اتصال ولا هي تعبير عن ذاتية الكاتب وإنما هي استخدام خاص للغة فيه الكثير من الإيحاء والغموض والخيال والتلذذ والهلوسة. "في الفضاء إمكان لجدل الرغبة وإمكان أيضا لفجاءة المتعة"[3] وهو ما يعبر عنه مرتاض بقوله:" فأن تكتب فإنما أنت تعبر عمّا في ضميرك، وتترجم عما في جنانك وتحوّل حمولة القريحة غير المرئية إلى مشحونات من السمات مرقونة في شكل أسطار ممتدة على

1 – م، ن، ص:5

2 – رولان بارت: لذة النص: ترجمة منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري حلب ، 1992. ص: 29.

3 – م ن ،ص:25

قرطاس"[1].

قد عرف النقد العربي القديم مفهوم "قراءة القراءة" فقد مارسوا "قراءة القراءة" من زوايا مختلفة: قراءة من وجهة نظر نحوية ككتاب " الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب" لعلي الفارسي، وكتاب "رسالة الملائكة" لأبي العلاء المعري والعكبري في شرحي حماسة أبي تمام وديوان أبي الطيب المتنبي، وقراءة من وجهة نظر أدبية كقراءة علي المرزوقي والذي أولاه "مرتاض" بأهمية بالغة في كتابه، ذلك بأنه أشهر القراء الأدبيين الذين عالجوا النص الشعري باحترافية عالية، ويذهب إلى أن القراءة المنهجية الاحترافية قد تكون انطلقت مع عمل" أبي بكر محمد بن يحي الصولي"، حول أشعار حماسة "أبي تمام". والاستشهاد الكثير في الكتاب بشروح المرزوقي، لدلالة واضحة على تفتق الفكر النقدي لديه وتمكنه من تحليل الشعر وبيان وجوهه المختلفة. مع حمل كل رواية على معنى خاص، دون المفاضلة بينها[2].

أما في الدراسات الغربية الحديثة فإن التطلع لتأسيس نظرية للقراءة كانت من مساعي المدرسة الشكلانية الروسية التي دأبت على علمنة الأدب. ثم جاءت جهود المدرسة الحداثية الغربية الفرنسية، متمثلة في جهود "غريماس" حول القراءة من منطلق الميكانيكية اللسانياتية، ويختلف مع "بارث" الذي عدل بالقراءة نحو الإبداعية. ثم أما "ميشال فوكو "فيدمج الأدب بالفلسفة في قراءته، حيث تصبح اللغة هي المتحدث الرسمي في أي ابتكار أدبي، بينما الأنا شيء خارجي ينفصل عن اللغة التي تشير إلى الحقيقة والوجود ويجنح "ميشال فوكو" بالقراءة جنوحا أدبية

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد،ص:6

2 –ينظر: حمروني الطاهر: منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.عن: إبراهيم عبد النور: جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة "قراءة في كتاب نظرية القراءة "، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ص:49

فلسفية [1].

ويشير " مرتاض" إلى استحالة البلوغ بالنص إلى مستوى النظرية بما أن النص ناتج عن الخيال والقراءة هي مقاربة لهذا النص الذي صورّه الخيال والخيال توهم حر يطير أينما شاء لا تحكمه حدود ولا تقيده ضوابط علمية أو أسس واحدة: "علينا الاحتياط والاحتذار حين محاولة التنظير للقراءة، أي التنظير للكتابة في أشكالها المختلفة وأجناسها المتباينة...وما نقرأه من مثل نظرية الرواية ونظرية الشعر، ومن باب أولى نظرية القراءة... لا يعني إلا رغبة جامحة من النقاد المعاصرين في التوصل إلى أدوات صارمة يتفق من حول الحد الأدنى من إجراءاتها الناس" [2]

يشير " مرتاض" إلى أن "بارث" من النقاد الذين اهتموا بنظرية القراءة وذلك في كتبه ومقالاته مثل s/z حيث سعى أن يقيم القراءة على عدد من المحاور من خلال ربطها بمجموعة من القواعد مثل: القراءة التقويمية والقراءة التأويلية والقراءة التقريرية.

ويرى بأن التعويل على القراءة التقريرية فيه كثير من المغالطات لأنه تقييد نظام اللغة في حدود الجملة من شأنه أن يقتل اللغة الأدبية، ذلك أن الأدب هو إبداع حر يقوم على اللغة، ويشترط " في القراءة الأدبية أن تكون أكثر جمالا من النص الأصلي، لأن القراءة لا تقتصر على إصدار الأحكام النقدية على النص وفقط، بل هي أيضا إبداع شأنها في ذلك شأن الإبداع الأول. وقد تجاوز الناقد الغربي مفهوم "قراءة القراءة " إلى المفهوم السيميائي " لغة اللغة" Meta language والمفهوم النقدي الحداثي "نقد النقد"، وفي هذا الإطار يفرّق "مرتاض" بين المفاهيم الثلاثة .

---

1 – عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص:85

2 – م، ن، ص،: 86

4-1 قراءة القراءة:

هو كل نشاط قرائي يتعرض لقراءة سابقة عليه، فهو" إنطاق ما أنطقته القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي" [1]الذي يعد إبداعا أوليا وقراءته الأولى إبداع ثان مواز له، هي النشاط الذي يجعل من المقروء المكتوب نمط إبداعية جديدة من خلال إعادة كتابته وفق الرؤى والأفكار الجديدة. إنما نشاط يركز على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيلة. إن فعل قراءة القراءة من هذا المنظور حدث نسبي لا يستدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية على الزمان والمكان. لأنها (القراءة) تختلف حسب هذين العنصرين وحسب طبيعة القراء ونوعيتهم[2].

4-2 نقد النقد:

يعرف "مرتاض":" النقد بأنه " اتخاذ موقف فلسفي...أو اتخاذ موقف من موقف ناقد سابق كان اتخذه هو من هذه الكتابة."[3] وهي إشارة من الناقد إلى الحمولات الإيديولوجية التي يشحن بها النقد ورصد المرجعيات الفلسفية التي تنبني عليها الممارسات النقدية لدى ناقد أو أكثر.

من خلال المفاهيم التي أوردها الناقد فإن القراءة تتأسس على مرجعية إبداعية وجمالية، في حين أن النقد هو إصدار الأحكام انطلاقا من مرجعيات فلسفية، أو إيديولوجية على نص ما.

يرى " مرتاض" بأنّ الكتابة والقراءة هما المجال الأول للنشاط النقدي على مستوى التنظير والتطبيق حيث طرح جملة من التساؤلات حولهما، منها ما تعلّق بمفهومهما ودوافعهما،

---

1 – عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، 31

2– ينظر: إبراهيم عبد النور: جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة، ص:53

3 –عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص:38

5: القراءة بالإجراء المستوياتي:

إن أول عنصر سعى الناقد في سياق حصره للعناصر المميزة للعمل الأدبي هو فكرة التناول النقدي المستوياتي، أي النص الأدبي تشكيل لغوي ذو مستويات مثل مستوى اللغة، الزمن، الإيقاع، التشاكل والحيز. الواجب تفكيكها بواسطة التفكيك والاستقصاء والإحصاء وغيرها من الإجراءات هذا الإجراء المستوياتي اغتدى سمة منهجية في أعمال "مرتاض" النقدية، حيث ينكفئ كل مستوى بمعاينة جزئية من جزئياته، ومن زاوية خاصة، مع التعمق في الكشف عن أدق تفاصيل النص، وهو ما حدا به إلى وصفه في كثير من المواضع ب "التحليل المجهري". وهذه المستويات غالبا ما تكون خمسة، قد تزيد على ذلك أو تنقص، وقد ثبت أو تتغير نوعا ما.

5-1 الخطاب القرآني والمناهج الحداثية:

سعى العديد من النقاد المعاصرين إلى تطبيق المناهج الحداثية على النص القرآني، وتعددت قراءاتهم باختلاف مرجعياتهم الثقافية ومنطلقاتهم الفلسفية والمعرفية والدينية، وكان لنقادنا نصيبا من هذه القراءات، ومن بين هؤلاء المفكرين الجزائريين الأساتذة: "محمد طول" و "سليمان عشراتي" و"حبيب مونسي"

وكان لـ "مرتاض "عديد الدراسات الإسلامية الناتجة عن ثقافته الدينية وعلاقته الروحية التي تربطه بالقرآن الكريم وتشبعه بقيم الدين الحنيف.ولعلّ كتابه:(نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب) واحد من هذه الدراسات والذي ألّفه خدمة لكتاب الله.

5-2 المنهج في كتاب (نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن):

صدر هذا الكتاب سنة واحد وألفين، وفكرة تدبيج شيء عن القرآن الكريم لطالما راودت الحافظ لكتاب الله "عبد الملك مرتاض"، منذ أن استأمنه الله كتابه وهو ابن الحادية عشر من

عمره، وعجّل له في ذلك تطاول أحد النقاد على كتاب الله الكريم. في أحد "مقايل صنعاء" عن آية البأرتة الوارد ذكرها في سورة الرحمن بحضور ناقدنا. وعن هذا التطاول يقول:(... فعرض لهذا الترداد أحد النقاد العرب المعروفين بكلام لم يعجبني، بل أساء إلى شعوري وشعور المؤمنين بالله ورسوله(...)فقد ازدجتني تلك المذاكرة الصنعانية إلى البدار إلى الشروع في الكتابة عنها."[1]من جهة، وحبه لكتاب الله وتلك العلاقة الروحية التي تربطه به من جهة أخرى.

أما عن منهجه المعتمد في الدراسة فلم يبرح حقل السيمائيات مع إجراءات قام بتطويرها خدمة لكتاب الله تعالى وبيان إعجازه. وعن هذا المنهج يقول " ونحن حين قررنا، الكتابة عن سورة الرحمن، عروس القرآن، ارتأينا أن نتناولها من غير ما لم يتناولها عليه من قبلنا أحد، على الأقل فيم أطلعنا عليه من مراجع، وفي حدود ما بلغناه من علم قد يكون مضطربة ضيقا محدودا، ولكننا صادقون فيما نزعم. وقد ركزنا مسعانا، خصوصا، على المقاربات السيميائية التي أفدنا من أدواتها المدهشة. وحاولنا تطويرها لدى التطبيق فأبدى لنا نص هذه السورة الكريمة عن شيء من جماله المذهل، كما كشف لنا عن أسرار منها موقع قوله تعالى:" ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام."[2].

إن هذا التفرد الذي يميز هذه الدراسة والجدّة التي لم يسبقه إليها أحد تختلف من حيث تلك التعديلات التي أجراها على المنهج السيميائي .هذه التعديلات عرّضته في كثير من المواقف إلى التجريح والقدح من لدن لفيف من النقاد الأكاديمين.وتفاديا لأي شكل من أشكالها فإنه لا يرغم أحدا على ذلك :" وإن هذا المنهج الذي انتهجنا في قراءة هذا النص القرآني الكريم لا نريد أن نحمل عليه أحدا .ولا نرغم عليه والدا ولا ولدا؛ولا ندعو إليه لا سرا ولا جهرا؛وإنما هو تصور

1 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني ، ص:09.

2 –م، س، ص:17.

تنامى في النفس .وانصقل في الذوق .بعد الممارسات المتعددة والتجارب المتكررة في التعامل مع النصوص."[1]

لم يقدم لنا مرتاض تفسيرا علميا لهذا المنهج الذي ابتغاه في دراسة نص قرآني مقدس. فلم ينشأ هذا المنهج الذي بلوره عن رؤى علمية خالصة، كثمرة لتلك الممارسات السابقة التي تناول فيها نصوصا بشتى ألوانها وأشكالها. وهو بذلك يتعارض وطبيعة الدراسات الحداثية التي تكثف من جهودها لبلوغ العلمية؛ إذ جعل اختياره يقوم على تصور قام في النفس أوصقل في الذوق، ووفقا لتصوره ارتأى أن يعالج السورة في ستة مستويات ليتأتى له الإلمام بها من كل جانب والقبض على كل شاردة وواردة.

هذا التركيب الإجرائي يراه "مرتاض" الأصلح في تحليل النصوص، وهو مجموعة من المستويات تزداد وتنقص حسب كثافة المعنى في النص، والسورة التي تناولها بالدراسة ارتأى أن يدرسها في ستة مستويات:

- المستوى الأول: في تأويلية بعض المشكل من نص "سورة الرحمن"
- المستوى الثاني: الزمن القرآني.
- المستوى الثالث: الحيز القرآني.
- المستوى الرابع: التشاكل والتباين في نص " سورة الرحمن".
- المستوى الخامس: نظام النسج الخطابي في " سورة الرحمن ".
- المستوى السادس: البنية الإيقاعية في "سورة الرحمن ".

1 –م، ن، ص:23.

يمثل لنا التماثل إجراء جديدا لم نألفه في الممارسات السابقة للناقد، ويصطلح عليه المماثل قياسا على التشاكل أو التقاين حيث أن النص الشعري يمنحننا مظاهر مماثلية.إن هذا الإجراء الجديد الذي اتخذه الناقد يسعى من خلاله إلى ترسيم نظرية عربية في تحليل النصوص وهو ما يومئ إليه بقوله: "وكانت غايتنا أن ننهض بتجربة تحليلية نسهم بها في الأعمال الحداثية الأخراة التي بدأت تظهر في المغرب والمشرق في محاولة لإرساء مدرسة عربية تقوم على قراءة النص الشعري العربي ... إذا اتخذ من مناهج الغرب الحداثية؛ فإنه يظل في الوقت نفسه ...عربي الذوق، عربي الصقل"[1].

5-4: تأويلية بعض المشكل من نص "سورة الرحمن":

حاول الناقد في هذا المستوى الارتقاء بمفهوم "التأويل "المتعارف عليه في الدراسات القديمة إلى مستوى "الهرمينوطيقا" أو "التأويلية" حيث يكشف عن هذا الإجراء بوضوح في قوله:" نريد الوثب بهذا المفهوم في حقيقة الأمر، إلى مستوى "الهرمينوطيقا" أو "التأويلية"[2].ولعلّ "الهرمينو طيقا" أو "التأويلية" ومقولاتها من أقرب المناهج لفهم هذا النصوص إذ نشأت أصلا لتفسيرها؛ و "مرتاض" يتخذها كإجراء أو تمظهر سيميائي لسبر أغوار النص القرآني. كما شاع بين النقاد المعاصرين في تعاملهم مع المناهج الحداثية .حيث تتصدر كتاباتهم مقدمات تنظيرية يشرحون فيها الخلفيات الإبستمولوجية والفلسفية لهذه المناهج ،قبل إقبالهم على التطبيق درءا للخطأ وإزالة للغموض الذي يكتنف مفاهيمها، ولهذا الإجراء دوافعه يقول(محمد مفتاح):" لم يبق مستحسنا بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين الطلبة والمهتمين،وعموم المثقفين أن يكتفي الكاتب فيها

1-م، س، ص:25.

2 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن) ص:35.

بتقديم تطبيقات دون الكشف على الخلفيات والإبستمولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج ،وإنما صار متعينا عليه أن يبين قواعد اللعبة وآلياتها ويهتك خبايا أسرارها."[1]

نجد ناقدنا في مؤلفه لا يشذ عن هذه القاعدة، فيكشف أولا عجز الدراسات السابقة في تأويل النص القرآني، ليعرض بعد ذلك النظرية الغربية، ثم يسعى إلى تأصيلها بالبحث عما يقابلها في الدراسات التراثية؛ ليصوغ لنا بعد ذلك رؤيته ويترك للقارئ الحرية في قبول الفكرة أو رفضها.

فالدراسات التي تناولت النص القرآني منذ عصر التأليف اهتمت بتفسيره وتأويله نزولا عند قوله تعالى: "وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم"[2]للكشف عن إعجازه أو ما تعارف عليه الدارسون بـ "الإعجاز في القرآن "؛ سواء كان هذا الإعجاز في أساليبه أم نظمه أم معانيه. إلا أن النقص يأتيها من حيث اعتد ت بالمناهج التقليدية كأدوات إجرائية في تأويل النص القرآني؛ وما كان يميز هذه الدراسات في عمومها هو عقدها لموازنات بين النص القرآني وبين نصوص وضعية لإثبات صحة هذا الإعجاز فلم يهديهم ذلك سبيلا في البلوغ إلى عمق النص والكشف عن أسراره.

وعن هذه الموازنات وعجزها في التعامل مع النصوص يقول: "وهم حين كانوا يتحدثون عن إعجاز القرآن، فإنما كانوا يتحدثون عنه خارج إطار القرآن، وجاءوا يحتجون له بموازنات نصانية خارجة عن نسجه"[3]فلم ترق بذلك قراءتهم إلى مستوى القراءة أصلا. وعن تلك الموازنة التي عقدها (الباقلاني) بين القرآن وشعر امرؤ القيس يقول: " فنحن لا نوافقه على ذلك التحليل المتحامل.

1 –محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب،1985.

2–القرآن الكريم، سورة آل عمران الآية:7.

3 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:32.

والرأي المبيت مسبقا. وعلى تلك الأحكام القضائية المصلتة التي سوّط بها أمير شعراء العرب. فالشعر شعر. والقرآن قرآن. والمفاضلة هنا غير واردة أصلا. وكان أولى أن يبرهن على إعجازية القرآن بتحليل نص القرآن نفسه. وتبيان بدائعه وروائعه. وتفجير كوامن جماله، وإبراز مستدقات بيان نسجه الشريف، ونظمه الكريم. انطلاقا من القرآن نفسه."[1]

إنما يريده الباحث بنقده (للباقلاني)، إبراز ضعف تلك الدراسات السابقة في فهم الظواهر القرآنية ويدعو في السياق ذاته إلى ضرورة تبني المناهج النصية التي تهتم بالنص لذاته ولذاته وتطبيقها على النص القرآني، للكشف عن جماليته وتبيان إعجازه. فيعتبر ما قام به (الباقلاني) خطأ منهجيا حيث كان يتوجب عليه البدء بالبنية الخارجية القرآنية التي تحكم ترابط السور ثم البنية الداخلية التي تحافظ على إيقاع السور ويشكل هذا الترابط والإيقاع قاعدة قرآنية:" فالمنطلق المنهجي والإجرائي، في تقديرنا خطأ، وكان الأولى البدء بما يجب البدأ به؛ وهو البنية الخارجية القرآنية التي تحكم ترابط السور وتواليها في تناسق معجز قبل التوقف لدى البنية، (...)الداخلية للسور القرآنية التي تحافظ على إيقاع لا تعدوه أو لا تكاد تعدوه."[2]

إذا سلّمنا لرؤية الناقد فإن كل الدراسات القديمة من حيث المنطلق المنهجي فهي خاطئة. مع أن العوامل الرئيسة لتأليف "الباقلاني" كتابه هذا، شأنه شأن جميع من كتبوا عن إعجاز القرآن، هي بيان وجوه ومواطن إعجازه، وتنزيه القرآن من صفة الشعر، والتي كثيرا ما حاول المنكرون لكتاب الله إلصاقها به. وأعتقد أن محاولة نفي صفة الشعر عن القرآن هي التي دفعت (الباقلاني) لإجراء هذه المقاربة. للكشف عن أوجه الاختلاف. هذا الاختلاف هو الذي يشير إليه تعالى

1-م.ن.ص. ن

2 -م.ن.ص. ن

بقوله: "وما علمناه الشعر وما ينبغي له "،فالقصد عند الباقلاني في هذا المقام هي إثبات الشاهد النموذجي لدرأ صفة الشعر عن القرآن ،وقد اضطر إلى ذلك .كما وجدنا ل(الباقلاني) كلاما في نفس الكتاب يرفض مقابلة الشعر بالقرآن "ثم يقولون: إنما الشعر يطلق متى قصد القاصد إليه على الطريق الذي يتعمد ويسلك ،ولا يصح أن يتفق مثله إلا من الشعراء دون ما يستوي فيه العامي والجاهل والعالم بالشعر واللسان وتصرفه وما يتفق من كل واحد ،فليس يكتسب اسم الشعر ،ولا صاحبه اسم شاعر،لأنه لو صح أن يسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر، أوتنتظم انتظام بعض الأعاريض، كان الناس كلهم شعراء."[1]،وفي كتابه إعجاز القرآن فإن الباقلاني نراه يسبق (جاكبسون)إلى مفهوم الشعرية. هذا الأخير الذي يرى أنه ليس بإمكاننا تمييز الشعر إلا إذا قارناه بنص غير شعري. وقد اهتدى (الباقلاني) إلى ذلك منذ قرون.

كما شهدت الدراسات السابقة تداخلا من حيث استعمالها لمصطلحي: التفسير والتأويل، وذلك لورودهما في القرآن الكريم في موضعين مختلفين قوله تعالى: "وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم ..."[2]وقوله: "ولا يأتونك بمثل إلا جئناك بالحق وأحسن تفسيرا."[3]يرى الناقد أن المفهومين تقاربا فتداخلا واشتبها فتشابها، وهنا يجيلنا على إشكالية "الهرمينوطيقا"

5-4-1- مرجعية مصطلح هيرمونطيقا:

يذهب معظم الدارسين إلى كون الهرمينوطيقا أخذت من "هرمس" الإله والرسول الذي كان يعبر المسافة بين تفكير الآلهة وتفكير البشر، كما هو موجود في الأساطير اليونانية، ويزود

1-الباقلاني: إعجاز القرآن شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 ،1991.

2-سورة آل: عمران الآية7.

3-سورة الفرقان: الآية33.

البشر بما يعينهم على الفهم وتبليغه.[1]وفي مصدر آخر " هرمس" هو "الرسول الذي يروح ويغدو بين زيوس والآلهة الأخرى، أو بين زيوس والبشر" [2]إن المتأمل في هذا التعريف للمصطلح يجده مرتبطا بمرجعية دينية لاهوتية سادت في العصر اليوناني، حيث مهمة (هرمس) هي الوصل بين تفكير الآلهة وبين تفكير البشر بمعنى نقل الرسالةالإلهية إلى البشر، ثم يساعدهم على الفهم وتبليغه.

ويقدّم لنا "آريون لوثر" تعريفا ينحو به منحى آخر: تعني كلمة: Hermé اليونانية القول والتعبير والتأويل والتفسير"

وأما المعاجم الغربيّة المتخصصة فتكاد تجمع على الأصل الإغريقي لمصطلح هرمينوطيقا، فهو عند "برناردو دوبي" مشتق من أصل إغريقي "هرمييا "harmonia "الذي يدلّ على التأويل، أمّا عند "تامين" و"هوبر" فهو فنّ تأويل العلاقات وأمّا "جون غروندين" فيعتبرها فن تأويل النصوص.[3]

من التعاريف المقدمة فإن مصطلح لا يبرح حقل القراءة والترجمة والتأويل والتفسير. وهي الوظائف التي كلّف بها (هرمس).

ورد تعريف المصطلح في المعاجم الفرنسية:

1 – ديفيد كوزنز هوى: الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، المجلس الأعلى للثقافة، 2005،ص: 13.

2 –ج. هيو سلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2002، ص61.

3 – عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والترجمة: مقارنة في أصول المصطلح وتحولاته، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد :133، 2008، ص: 89.

Herméneutique : " adj et n.f. emprunté (1777) au grec hermêneutikê « art d'interpréter, de faire comprendre » du verbe hermêneuein « interpréter, expliquer », en 1803, signifier l'interprétation de la bible, des textes sacrés. Au XXe, le mot signifie spécialement dans le contexte de la sémiologie « système d'interprétation d'une séquence de signes, herméneutique moderne, développée après les travaux du Husserl, en français du Ricoeur, insiste sur la divergence et la multiplication des sens[1]"

التعريف الذي بين أيدينا يعرّف الهرمينوطيقا فن التأويل والإفهام وتطوّر هذا المفهوم سنة 1803 صار يعني تأويل الكتاب والنصوص المقدسة، وفي القرن العشرين في ميدان السيمائيات صار يعني نظام تأويل العلامات، وصار حديثا مع "هوسرل" و"ريكور" في فرنسا، يشتغل على تعدد المعنى واختلافه.

كما نجد أنّ السيميائيين الغربيين توقّفوا عند المفاهيم الكبرى للتأويلية أمثال: (جورج غادامير، وبول ريكور، وامبرتو ايكو) فتعريفهم لهذا المفهوم "التأويلية" كانت متباينة فهو" طورا لديهم العلم الذي موضوعه تأويل النصوص الفلسفية والدينية، وهو طورا يستعمل خصوصاً من أجل تحديد مجموعة القضايا المتمحّضة للقراءة وفهمها، كما أنّه يصطنع أيضا من أجل تأويل كل الإبداعات الفنية، والحكايات الأسطورية والأشكال المختلفة للأدب واللغة"[2]،

"بول ريكور" عدّ التأويلية تجاورا مع السيميائية حين يقول:" إنّها تقرن النظرية العامة للمعنى

---

1 -Le robert, op.cit., p :956

2 – عن منصور مهيدي: مفهوم التأويلية وأصولها الفلسفية: ع4469، 30-11-2018، حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط:02، الجزائر 2003، ص:15.

بالنظرية العامة للنص"[1]، ذلك بأنّ النظرية العامة للمعنى لا ينبغي لها أن تختلف اختلافا كثيرا عن النظرية العامة للنص.

من خلال التعاريف المقترحة نقف على ثلاثة معاني للمصطلح:

أ -الهرمينوطيقا بمعنى الترجمة:

يقول غادامير "تدل الهرمينوطيقا في علم اللاهوت (الثيولوجيا) على فن تأويل وترجمة الكتاب المقدس (الأسفار المقدسة) بدقة، فهو في الواقع مشروع قديم أنشأه وأداره آباء الكنيسة بوعي منهجي دقيق"[2]

يشير (غادامير) من خلال تعريفه إلى أن الترجمة شكل من أشكال التأويل وصورة من صور الإفهام، فالعملية التأويلية الأساس تقوم بعملية ترجمة؛ لأن الإنسان في الترجمة يأتي بشيء أجنبي أو غريب وغير مفهوم ويسلكه في وسيط لغته هو، فالمترجم هو وسيط بين عالمين مختلفين شأنه شأن (هرمس) يتوسط بين عالم وآخر.[3]

ب- الهرمينوطيقا بمعنى التفسير:

في موسوعة لالاند الفلسفية (هرمينوطيقا): هي "تفسير نصوص فلسفية أو دينية، وبنحو خاص الكتاب شرح مقدس تقال هذه الكلمة خصوصا على ما هو رمزي"[4]. ويدل هذا المصطلح على "ممارسة فكرية دليلها الآلية أو الفن، وهو ما يستحضره تشكيل اللفظ الذي يدل على التقنية،

1 - عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص:183.

2 - هانس غيور غادامير: فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، الدار لعربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط2،2006.

3 - علي الرباني الكلبايكاني، الهرمينوطيقا وفهم الدين، ص:21.

4 - موسوعة لالاند الفلسفية: أندريه لالاند: 2/ 555.

يتخذ الفن هنا دلالة الإعلان والتراث والتفسير والتأويل" [1].

فالمصطلح (هرمينوطيقا)من التعريف السابق وظيفة تفسيرية وهي البيان والكلام، وهذا مرتبط بوظيفة (هرمس) الإبلاغية" وهو اتجاه يؤكد البعد التفسيري للفهم وليس مجرد البعد التعبيري...وإذا كان التعبير عن الموقف هو في ذاته تأويلا فإن تفسيره أو شرحه هو أيضا شكل من أشكال التأويل" [2] يذهب "غروندين" إلى القول بأنّ لفظة "الهرمينوطيقا herméneutique مشتقة من الفعل اليوناني هيرمينويو hérméneuo الذي يحمل معنى الترجمة، والتفسير والتعبير"[3]،

ت: الهرمينوطيقا بمعنى القراءة:

كانت مفردة(هرمينيا) "التأويل في عصر اليونانيين تطلق على القراءة الشفهية كما هو في أشعار(هومر)... لذا فالكلام الملفوظ أفضل من الكلام المكتوب من جهة الإبلاغ وبيان الموضوع"[4]يقول "**بيتر سزاندي**": ينظر "شلاير ماخر" إلى اللغة بوصفها كلا لا متناهيا. وتماشيا مع الإرهاصات الهرمينوطيقية اليونانية يرى أن فهم النص يتجاوز رصد العلاقات النحوية بين أجزائه إلى مركبة يدعوها "نفسية ". لذا فإن وظيفة الهرمينوطيقا عنده تكمن في إعادة تركيب العملية الإبداعية التي دارت في خلد واضع النص. ولما كان الكثير مما هو غير واع لدى المؤلف يصبح واعيا لدى المفسر، فإن ذلك يدفع الأخير إلى طموح القدرة على فهم النص أفضل من

1 – هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل– الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم – بيروت، ط2، 2006، ص:61.

2 – عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل الى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، القاهرة، ط1 ،2007 ص:43.

3 – عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والترجمة، مقارنة في أصول المصطلح وتحولاته، ص:4.

4 – الشيخ علي الرباني الكلبايكاني: الهرمينوطيقا وفهم الدين، ص:20.

موجده.

لا نريد ملاحقة التطور التاريخي الحاصل لمصطلح "هرمينوطيقا"، ولكن نسعى لفهم الإشكالية التي تعيشها المصطلحات في بيئتها الأصلية وعلى المرجعيات والفلسفات التي تحمله وتغير دلالتها من ناحية. وعلى كيفية تلقي النقد العربي لمصطلح "هرمينوطيقا" من ناحية أخرى.

5-4-2التأويلية عند "مرتاض":

هي ضرب من ضروب القراءة، إنما يندرج ضمن إجراءات التأويلية أو (الهرمينوطيقا) ، الشديدة التسلط على أي قراءة تقرأ بها نصة أدبية أودينيا أو..."[1] وذلك لأنها تجنح إلى كشف خفايا النص الجمالية والتركيبية و الدلالية، فلا بد حينئذ من الاستظهار على ذلك بإجراءات التأويلية، وقد تجلى ذلك في سورة الرحمن، والذي رأى أنه "مظنة لكثير من التأويل:" إن التأويلية لعلم مفتوحة أبوابه على مصراعيها، وهو علم عزيز وعر الطريق، عميق الغور، بعيد المهوى؛ والخوض فيه مغامرة علمية حقيقية، ولكنها جميلة رائعة، ومثيرة لطيفة"[2].والتأويلية في سورة الرحمان تشكّلت على النحو التالي:

▪أ- التفسير:

في وضع اللغة هو الإبانة عن الشيء وإظهار الخفي والكشف عن الطوي"[3]فهو يعارض بذلك قول "ابن عربي" الذي زعم أن التأويل هو التفسير لاشتراكهما في المعنى. وقد اغتدى هذا المصطلح وقفا على مدارسة القرآن، فيعمده المتلقي الضعيف في العربية لشرح ألفاظه الغامضة،

1 - عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، ص: 05

2 - عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:27

3-ابن منظور، لسان العرب، مادة فسر.

وللمتلقي الذي لا يعرف السياقات في فك الغريب والمتشابه [1]

فكأنما التفسير: "الاستبانة والكشف والعبارة عن الشيء بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل. وتفسير الشيء لاحق به، ومتمم له، وجار مجرى بعض أجزائه."[2]

وهو عند أهل التفسير: "توضيح معنى الحديث أو العبارة أو الآية وشأنها وقصتها والسبب الذي نزلت فيه، بلفظ يدل عليه دلالة ظاهرة."[3] وهو أعم من التأويل. إذ يقول (البجلي):"التفسير يتعلق بالرواية والتأويل يتعلق بالدراية وهما راجعان إلى التلاوة والنظم المعجز الدال على الكلام القديم القائم بذات الرب تعالى. قال أبو نصر القشيري: ويعتبر في التفسير الاتباع والسماع. وإنما الاستنباط فيما يتعلق بالتأويل."[4]

▪ب-التأويل:

يقترح علينا الناقد مصطلحين هما: "التأويلية" و "الهرمينوطيقا "وهو تعريب لمصطلح herméneutique وهو مصطلح استعمله الإغريق قديما وكان يحمل ثلاثة معان معا: التعبير والشرح" والترجمة[5]وتقوم التأويلية كما يذهب إلى ذلك (جورج غادامير) على ثلاثة عناصر: "الفهم الدقيق، والتأويل اللطيف، والتطبيق البارع."[6]،

1-عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:34-35.

2-عبد المنعم حنفي: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3، 2000 ص:209.

3-م. ن، ص، ن

4-الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر، ط3، 1980 ص:149-150.

5 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:35.

6-م. ن. ص:36.

أما في وضع اللغة ف:"التأويل من آل يؤول بمعنى رجع وصار[1]وقد ورد ذكره في القرآن الكريم، زهاء سبع عشرة مرة جاءت كلها مرتبطة بثنائية العلم والتعليم ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث﴾[2] فالاجتباء من الله تعالى ليوسف ولكن التأويل تعليم منه.

فالتأويل من هذه المسلمات يجسد بلوغ الفكر مرحلة متقدمة من الوعي، ما جعل (أدونيس) يؤرخ للحداثة بميلاد الحركة التأويلية: "بدأت سياسيا بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكريا بحركة التأويل." [3]ومما قدمه الناقد حول مفهوم التأويلية نجده قد طال ثلاثة حقول:

أ-الفلسفة: تعتبر التأويلية كما يرى (بول ريكور) تأمل حول عمليات الفهم الممارسة في تأويل النصوص[4]

ب-الشرح: وهو الأساس الذي وضع له المصطلح و"هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل يراه موافقا للكتاب والسنة مثل قوله تعالى: "يخرج الحي من الميت" فإن قيل كان المراد بالآية الكريمة إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا، وإن قيل إنه أراد إخراج المؤمن من الكافر والعالم من الجاهل كان تأويلا"[5] .

ت-الأدب: تعدد الدلالة واختلافها؛ لأننا لا نقدر على حصر المعنى في جهة واحدة، إذ الظاهرة

1-ابن منظور، لسان العرب.

2-سورة يوسف: الآية:6.

3-أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ج3، ط4، 1983، ص:9.

4-Encyclopédie philosophique universelle t(IV)le discours philosophique edit:P. U. F paris 1998 p : 1841.

5 -أحمد علي محمد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 398 حزيران 2004

الأدبية لا تكتمل إلا بتعدد وجهات النظر، ولا تتم إلا بالاختلاف.

إن مرتاض لا يتناول التأويلية من حيث مقولاتها الفلسفية القائمة على التاريخية والفهم، كما ذهب إلى ذلك "نصر حامد أبو زيد" أو "محمد أركون" ولكن يحصرها في حقل الأدب حيث تعدد الدلالات وكثافة المعنى؛ فهو يرى أن: "الهرمينوطيقا تنتمي... إلى علم الدلالة حيث إن الإغريق القدماء كانوا لاحظوا أن قول شيء ما، حول شيء ما. يعني، بعد، قول شيء آخر. أي تأويله."[1] أو " هي علم يضبط به وجوه التأويل، وتحاول تقيين إجراءاته"[2]، ومن هذه المفاهيم التأويلية يقسم السورة إلى ثلاث مواقف أوبنيات:

5-5 تأويل: وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا ﴿1﴾ فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا ﴿2﴾ وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا ﴿3﴾ فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا ﴿4﴾ فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا ﴿5﴾ عُذْرًا أَوْ نُذْرًا.

ذكر المفسرون في تفسير كلمات المرسلات، العاصفات، الناشرات، الفارقات، الملقيات وجوها هي:

أ-**الأول:** أن المراد بأسرها الّرياح ومعنى المرسلات عرفاً الرياح أرسلت متتابعة كعرف الفرس، وقيل عرفاً أي كثيراً ﴿فالعاصفات عصفاً﴾ يعني الرّياح الشّديدة الهبوب، ﴿والناشرات نشراً﴾. يعني الرياح اللّينة. وقيل هي الرياح التي أرسلها نشراً بين يدي رحمته، وقيل هي الرّياح التي تنشر السحاب، وتأتي بالمطر فالفارقات فرقاً يعني الرياح التي تفرق السحاب، وتبدده فالملقيات ذكراً يعني أن الرياح إذا أرسلت عاصفة شديدة قلعت الأشجار، وخربت الديار، وغيرت الآثار. فيحصل

1 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:36.

2-م، ن، ص:36.

بذلك خوف للعباد في القلوب، فيلجؤون إلى الله تعالى ويذكرونه، فصارت تلك الرياح كأنها ألقت الذكر، والمعرفة في القلوب عند هبوبها.

ب-الوجه الثاني: أن المراد بأسرها الملائكة الذين أرسلهم الله تعالى ومعنى والمرسلات عرفاً. الملائكة الذين أرسلوا بالمعروف من أمر الله، ونهيه وهذا القول رواية عن ابن مسعود فالعاصفات عصفاً يعني الملائكة تعصف في طيرانهم، ونزولهم كعصف الرياح في السرعة، والناشرات نشراً يعني أنهم إذا نزلوا إلى الأرض نشروا أجنحتهم، وقيل هم الذين ينشرون الكتب، ودواوين الأعمال يوم القيامة فالفارقات فرقاً. قال "ابن عباس": يعني الملائكة تأتي بما يفرق بين الحق والباطل، فالملقيات ذكراً يعني الملائكة تلقي الذكر إلى الأنبياء، وقيل يجوز أن يكون الذكر هو القرآن خاصة فعلى هذا يكون الملقى هو "جبريل" وحده، وإنما ذكره بلفظ الجمع على سبيل التعظيم.

ت-الوجه الثالث: أن المراد بأسرها آيات القرآن، ومعنى المرسلات عرفاً آيات القرآن المتتابعة في النزول على محمد صلى الله عليه وسلم بكل عرف وخير فالعاصفات عصفاً يعني آيات القرآن

الوجه الرابع: أنه ليس المراد من هذه الكلمات الخمس شيئاً واحداً بعينه فعلى هذا يكون المراد بقوله تعالى: ﴿والمرسلات عرفاً فالعاصفات عصفاً والناشرات نشرا﴾ الرياح ويكون المراد بقوله: ﴿فالفارقات فرقاً فالملقيات ذكراً﴾ الملائكة.

فإن قلت وما المجانسة بين الرياح والملائكة حتى جمع بينهما في القسم قلت الملائكة روحانيون فهم بسبب لطافتهم، وسرعة حركاتهم شابهوا الرياح فحصلت المجانسة بينهما من هذا الوجه فحسن الجمع بينهما في القسم عذراً أو نذراً أي للإعذار والإنذار من الله، وقيل عذراً من الله ونذراً منه إلى خلقه، وهذه كلها أقسام وجواب القسم قوله تعالى: ﴿إنما توعدون﴾ أي من

أمر الساعة ومجيئها ﴿لواقع﴾ أي لكائن نازل لا محالة." [1]

درس "مرتاض" البنية الكونية "في سورة الرحمان دراسة سيميائية تقاطع فيها مع مفاهيم (بيرس) لمعنى العلامة.استثمر (بيرس) في الدراسات السابقة للعلامة، ليفتح آفاقا جديدة في الدراسات السيميائية حين وسّع في مفهومها لتشمل العلامات اللسانية وغير اللسانية؛ بحثا عن فهم حقيقة العلامة داخل المنظومة الكونية، فهناك إقرار ضمني لدى الدارسين بأن الكون إذا كانت له دلالة فهو علامة ويصلح أن يكون موضوعا للسيمياء: "السيمياء هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة و السيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون وكذا توزيعها وعلاقاتها الداخلية والخارجية."[2]

فالشمس والقمر والنجوم والشجر ومختلف الخلائق المذكورة في سورة الرحمان تعبّر عن علامات تحمل دلالات حسب ورودها في السياق. وهو ما أشار إليه " أمبرتو إيكو " بقوله: "الشيء ليس علامة إلا إذا أوّله أحدهم على أنه علامة على شيء ما." [3]

---

1 –علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم البغدادي (الخازن): لباب التأويل في معاني التنزيل، ضبط: عبد السلام محمد علي شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج4 ،2004، ص:382–383

2 – رزيق بوزغاية: "الكون بوصفه علامة مرئية – بحث في المدلولية و السمطقة" مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، العدد الثاني عشر، جوان 2012، ص162.عن قدور عبد الله ثاني:" سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في اشهر الإرساليات البصرية في العالم – الإرساليات البصرية في العالم "مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ،ط2008،1 ،ص:48

3 – أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص:46

وعليه تمّ الاختلاف حول تأويل الآيات الخمس الأولى من سورة "المرسلات" حسب السياق الذي وردت فيه:

تأويل المرسلات:

- المرسلات: الرياح أرسلت متتابعة كعرف الفرس، وقيل عرفاً أي كثيراً
- المرسلات: الملائكة الذين أرسلوا بالمعروف من أمر الله
- المرسلات: العاصفات الرّياح الشّديدة الهبوب الملائكة تعصف في طيرانها

تأويل الناشرات:

- الرياح اللّينة. قوله تعالى: "وهو الذي الرياح نشراً بين يدي رحمته"
- الرّياح: التي تنشر السحاب
- الملائكة: ينشرون الكتب يوم القيامة
- الملائكة: إذا نزلوا إلى الأرض نشروا أجنحتهم

تأويل الفارقات

- الرياح التي تفرق السحاب
- الملائكة تأتي بما يفرق بين الحق والباطل

تأويل الملقيات

- الرياح إذا أرسلت عاصفة شديدة، يحصل بذلك خوف للعباد في القلوب، فيلجؤون إلى الله تعالى ويذكرونه، فتكون هذه الريح ألقت الذكر في نفوس البشر
- الملائكة تلقي الذكر إلى الأنبياء، وهنا إشارة إلى: "جبريل "عليه السلام.

كما يوجد تأويلان أخران لهذه الآيات:

▪﴿والمرسلات عرفاً فالعاصفات عصفاً والناشرات نشراً﴾ الرياح ويكون المراد بقوله: ﴿فالفارقات فرقاً فالملقيات ذكراً﴾ الملائكة.

فالملائكة روحانيون فهم بسبب لطافتهم، وسرعة حركاتهم شابهوا الرياح فحصلت المجانسة

▪**والمرسلات عرفاً:** آيات القرآن المتتابعة في النزول على محمد صلى الله عليه وسلم بكل عرف وخير فالعاصفات عصفاً يعني آيات القرآن.

وإذا عدنا إلى تعريف "أمبرتو إيكو" للعلامة فإنها تتميّز بالخفاء ولا تتجلى إلا بظهور أحد أعراضها ومثال ذلك تصاعد الدخان هو علامة على وجود النار: "العلامة هي إشارة واضحة تمكننا من التوصل إلى استنتاجات بشأن أمر خفي، والقواميس أيضا تطلق اسم العلامة على أي أثر أو بصمة جلية للعين تركها جسم ما، فوق مساحة ما. "[1]، فكل العلامات الموجودة في الكون هي إشارات غرضها واحد هو إثبات وجود خالق لها هو الله سبحانه وتعالى.

ويحدّد "رزيق بوزغاية" المفهوم العام للعلامة في القرآن الكريم في ثلاث مستويات مختلفة المعنى التعييني للعلامة وكيفية توظيفها في حياة الإنسان في الأرض:

▪**المستوى الأول:** يحدّد من خلاله المعنى التعييني للعلامة وكيفية توظيفها في حياة الإنسان في الأرض وتتميز بأنها كونية مرئية، لا يعوض استخدامها أية ترجمة لغوية ممكنة، مما يؤيد "دي سوسير" في تمييزه بين أنواع العلامات وجعله اللسانيات فرعا من السيميولوجيا وليس العكس على ما ذكر "إميل بنفنيست".

1 – أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص:46

تأخذ مفهوم الإشارة والدليل كما هو معروف في تقسيمات السيميائيين الحديثة لأنها تستند في الدلالة على المجاورة والعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول.

وفي هذا المستوى من الدلالات يظهر عنصر التناسق، الذي جعله "البوطي" شرطا في كون العالم دالا على الخالق، أي ترابط الظواهر الكونية بعضها ببعض.

▪المستوى الثاني:

يحدد أبعاد العلامة انطلاقا من النص القرآني هو العلامة التمثيلية، وهي التي يوظفها القرآن الكريم في التمثيل المعنى غائب، العلامة في هذا تشبه ما كان في تعريف أيقونة أو المماثل.

وفي هذا المستوى يظهر نوع متميز من العلامات المرئية ورد ذكرها في القرآن الكريم، يتمثل تميزها في طابعها الإنساني أي أن يد الإنسان ساهمت في وضعها، وهي آثار الأمم السابقة.

▪المستوى الثالث:

للعلامة متعلق بالغرض العام من كل علامة موجودة في الوجود وهو الدلالة على الخالق، والعلامة في هذه الحالة قرينة على صفات مبدع العلامة. والمتأمل في هذا المستوى يدرك أن السبيل إلى معرفة مغزى العلامة هو الاستدلال المنطقي من خلال القرائن[1]. فتكون السماء والأرض والرياح والنجوم والمياه وغيرها من المخلوقات المذكورة في "سورة المرسلات" بنية كونية، قد جعلها الله علامات تدل على قدرته وتسوق إلى معرفته، دون أن نشترط في كون هذه العلامات

1 – ينظر: رزيق بوزغاية: "الكون بوصفه علامة مرئية – بحث في المدلولية والسمطقة" مجلة منتدى الأستاذ، م س:172إلى 175 بتصرف.

خطابا؛ أن يوظفها الإنسان المتلقي في التواصل؛ لأن ذلك خارج عن إرادته." [1] والمتأمل في هذه العلامات الكونية يتجلى له أنها تنتهي عند علامة كبرى هي وجود خالق لهذا الكون. على الإنسان أن يصدّق بوجوده ويرغب في نعيمه ويخشى عذابه يقول " البوطي": "وكلما سبرت مزيدا من أغوار هذه العلل، فتسير متأملا في هذا السبيل إلى أن تنتهي بك هذه العلل الكثيرة المختلفة إلى العلة الوحيدة الكبرى الكامنة خلف كل ما رأيت أي إلى واجب الوجود وهو الله عز وجل" [2]

7- مستوى التشاكل:

يعترف مرتاض بجنسية التشاكل الغربية حيث يؤكد في مفتتح تحليلاته التشاكلية ،على أن التشاكل ذو جذور غربية مأخوذة من الفرنسية والإنجليزية من جذرين إغريقيين هما: (يساوي:Issos) و(المكان.Topos)وتعني المكان المتساوي أو تساوي المكان. Isotopie Isotopy ثم جمع بينهما في لفظ واحد ووضع هذا المصطلح أول مرة في الميادين العلمية ثم نقله "قريماس" إلى الحقل اللسانياتي ثم السيميائي ليعطيه دلالة جديدة مطعمة في الحقلين الجديدين، وقد استدل به في تحليل نص سردي فرنسي قصير كتب سنة 1962.[3]واصطنعه (قريماس) وأتباعه وأرادوا به "كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنة والمتجسدة في التعبير أو الصياغة الواردة في نسج الكلام. متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما، مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكبيا أو معنويا عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات بحكم

1 – رزيق بوزغاية: "الكون بوصفه علامة مرئية – بحث في المدلولية و السمطقة"

2 – محمد رمضان سعيد البوطي: كبرى اليقينيات الكونية: وجود الخالق ووظيفة المخلوق. دار الفكر، دمشق، ط:30 ،2009، ص:291

3 –عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة. تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ص:246.

علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة"[1].

وفي محاولة منه لتأصيله انطلاقا من فكرة أن التشاكل هو التساوي، فإن الناقد رصد استعماله في التراث العربي بشكل لافت ومن بين مرادفاته: الطباق، المقابلة، النشر، الجمع وغيرها مما تزخر به هذه المصادر؛ إلا أن العرب لم يوفقوا في صياغة نظرية للتشاكل. وكان الشيخ "عمر بن مسعود بن ساعد المنذري "في مخطوطه "كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية" يصطنع فيه هذا العالم مصطلح (المشاكلة) و(المقابلة)[2]وكان بذلك يقترب من المفاهيم التي جاء بها "غريماس". ومن المصطلحات التي وظفها الناقد في ترجمته للمصطلح isotopie. التشاكل والمشاكلة، وقد اقتبس المشاكلة من الدراسات العربية القديمة ل "الجاحظ" و"عمر بن مسعود المنذري"-كما أشرنا إلى ذلك- وإغناء منه للمنظومة المعرفية التي حملها مفهوم (isotopie) فيعرّبه، ويستعمله كصفة لبعض الإجراءات والخطوات المنهجية. فيؤثر أحيانا قراءة ايزوطوبية على قراءة تشاكلية وتعددية ايزوطوبية حينا وتعددية تشاكلية حينا آخر[3].ويعد الناقد الأكثر استعمالا لهذا المفهوم وعنه يقول "يوسف وغليسي": "جاء عبد الملك مرتاض ليتلقف هذا المصطلح بشراهة علمية عجيبة، فكان في حدود ما أطلقنا عليه أكثر السيميائيين العرب تعاطيا لهذا المفهوم"[4].

ويعرفه "مرتاض" على أنه "تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو بالتماثل

1-عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، ص:158.

2-م، س، ص:157.

3-عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب الشعري، ص:263.

4 -يوسف وغليسي، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، ص:37.

أو بالتعارض سطحا أو عمقا وسلبا وإيجابا"[1].كان هذا التعريف في بداية ترجمته لهذا المصطلح ويتقاطع فيه إلى حد بعيد مع مفاهيم (غريماس) من حيث اقتصاره على مضمون الخطاب دون الشكل، وذلك حين تبادل العلاقات الدلالية بين الوحدات الألسنية. وكان التشاكل في استعمالات "غريماس" يقوم على التواتر أو التكرارية وخصّ به جانب المضمون، ومع الممارسة والتعامل مع المصطلح فإن "مرتاض" وسع فيه وذلك باشتغاله بالجانب الشكلي وينتصر ل "راستيني" الذي وسّعه هو أيضا ليشمل المحور التعبيري. والتشاكل عند هذا الأخير هو: "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت" أو "تساوي عنصرين لغويين اثنين داخل وحدة كلامية في جميع الخصائص"[2]وقد طبقه على قصيدة ملارميه "سلام"[3] ، ويعرفه أيضا على أنه: "تبادل الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية والمورفولوجية والإيقاعية إفرادية كانت أم تركيبية" [4]

حتى وإن كان "مرتاض" يرى في تعريف "راستيني" للتشاكل غموضا واضطرابا، حيث يعتبره قاصرا في الدلالة على التشاكل القائم على التواتر والبدء ثم الرجوع. إلا أنه أتاح له التصرف فيه مع إهماله للتكرار، ومن أهم التشاكلات التي وردت في مدونته:

7-1 التشاكل المعنوي: الكلام البشري كله من حيث المعنى يحمل دلالتين:

دلالة انتشارية" "النشر".

دلالة انحصارية "الطي".

1-عبد الملك مرتاض: شعرية القراءة، قراءة القصيدة، ص:43.

2 -عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ص:246.

3-François Rastier : Systématiques de isotopies. In (essais de sémiotique poétiques) p :80-106.

4-عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، ص:59.

7-2 التشاكل التعبيري: يضم التشاكلات الفرعية التالية:

- تشاكل مورفولوجي: رصد التشاكلات الكلامية المتماثلة.
- تشاكل نحوي: رصد الظواهر والوظائف النحوية المكررة أو المتماثلة في التركيب أو عدة تراكيب.
- تشاكل إيقاعي: رصد التشاكلات الإيقاعية المتماثلة في التركيب، سواء الداخلية أو الخارجية.
- تشاكل مطابق: أو اللفظي حيث تكرر اللفظة ذاتها في التركيب.

7-3 التشاكل التناصي:

لا يذكره إلا حين يكون التناص ظاهرا. ويقتضي ورود وحدات في نصوص سابقة عليها زمنيا كان ذلك ظاهرا أو ضمنيا.

7-4 تشاكل الاحتياز:

وهو ما يقوم على النزعة الذاتية التي تجسدها الأنا المفترسة في النفس البشرية منذ نشأتها الأولى"[1]. وينطوي تحته:

- **التشاكل الأناني:** سمة تقضي إلى تمثل مجموعة من الساكنين على وجه الأرض. الأنا: تحتي، القبيلة، الجماعة. فيصبغ هذا الأنا صبغة فلسفية لا نفسية ويقوم على مبدأ "إثبات وجود الأنا وإنكار وجود الأشياء"[2].
- **التشاكل الامتلاكي:** هو مبني على الملكية أو الامتلاك.
- **التشاكل المتذاني:** هو الاشتراك في صفة الذات وهو الذي يحاول الذوبان في الذات الأخرى. فهو يجسد الخضوع والاستسلام في تشاكلات "محمد مفتاح" في "بنية الدهر والاستسلام" في

1 -عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة ص:26.

2 -م، ن، ص:100.

تحليله لقصيدة "قلب الشاعر" لـ "الشابي" يشير إلى ما اصطلح عليه: "الدورة التوزيعية"، وتظهر حين تتوزع تشاكلاتها المورفولوجية بين الوحدات اللغوية في هندسة إيقاعية متميزة.

7-5 التشاكل الاحتيازي:

يربط هذا التشاكل بالنزعة الذاتية، ولا تقوم هذه النزعة على الجانب الشرير الخبيث للنفس البشرية، وإنما "هي نزعة ضرورية لبقاء الإنسان واستمرار وجوده"[1]ويرفض ارتباط التشاكل الاحتيازي بعلم النفس. فكيف طبق هذا المفهوم على النص القرآني؟

8-التشاكل والتباين في سورة الرحمن:

التشاكل من أهم العناصر السيميائية التي اشتغل عليها الناقد، وهو إجراء نقدي وزاوية يدرس من خلالها النص الأدبي وهو ما يصرح به في قوله: "فتولّجنا إلى اللغة القرآنية. من خلال سورة الرحمن، عن طريق مقاربة سيميائية في قراءة هذه اللغة تحت زاوية التشاكل والتباين "[2] وهما سمتان تمكّن من خلالهما استكشاف سمتان لا يستغني عنهما في تحليل النصوص هما "الانتشار و "الانحصار يقول عنهما " إنا استكشفنا داخل إجراء التشاكل نفسه، أن الكلام البشري كله يقوم من الوجهة المعنوية، على قطبين سيمائيين: قطب انتشاري، وقطب انحصاري أو على ما يمكن أن نطلق عليه أيضا: النشر والطي وقد فتح علينا هذا الكشف مجالا رحيبا لإثراء مفهوم التشاكل والذهاب به، في القراءة التأويلية، إلى أبعد الحدود الممكنة [3]"

وكما هو معروف في منهجه القائم على إحداث ملائمة بين التراث العربي والمفاهيم الغربية ينتقي

1-م، ن، ص:26.

2 -م، ن، ص:20.

3 -عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص:250

لنا تعريفا للتشاكل على أنه: "كل ما استوى من المقوّمات الظاهرة المعنى والباطنية المتجسدة في التعبير أو الصياغة –الواردة في نسج الكلام: متشابهة، أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما."[1]

ففي الاستواء من المقومات نلمس تأثره بالمفاهيم الغربية خصوصا "غريماس" في توظيفه لفكرة التساوي في الكلام ومن التعريف اليوناني للتشاكل بأنه كل ما استوى من المكان؛ أما ما أمده به الدرس البلاغي فيتجلى في توظيفه لمصطلحات المشابهة والمقاربة والمماثلة، وهي الأوضاع التي تتخذها المقومات لتتساوى في الكلام. ويزاوج من حيث الاستعمال بين المصطلحين تشاكل ومشاكلة هذا الأخير وجده مستعملا في تراثنا على وضعه الراهن وعن ذلك يقول: "ولا حرج في اصطناع مصطلح "الجاحظ "و "المنذري" وهو "المشاكلة"[2] هذا الأخير الذي استعمله على نحو ما ذهب إليه "غريماس "، الذي كان يقوم بـ "بإجراء منهجي في تصنيف معاني الأشياء سواء بما تشاكلت أو تباينت"[3].

إذن فمفهوم التشاكل ليس غريبا عن الثقافة العربية وإن وظف –كما أشرنا–بمصلحات أخرى كـ: الطباق، المقابلة، النشر، وغيرها.ويعدّ "الجاحظ" أكثر استعمالا للمصطلح وأشدّ قربا فيه من معنى المصطلح السيميائي الغربي وكان يطلق عليه مصطلح: "المشاكلة" إلا أن ما كان ينقص هذه الدراسات أنها لم توفّق في صياغة نظرية للتشاكل. ليعرّج بعد ذلك لمفهومه عند مؤسسه غريماس" الذي يرى فيه قصورا نظرا لحداثته:" " غريماس فكتب عنه مقالة في معجمه السيميائي فذكر طائفة من التشاكلات، في الحقيقة، لا تشاكلا واحدا. ويعني ذلك فيما يعنيه، أن هذا المفهوم لا

1– عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة ص: :157.

2–م، ن، ص، ن.

3 –م، ن، ص، ن.

يبرح مرجا مضطربا، وهو في تصورنا مفتقر، يحكم حداثة نشأته، إلى بلورة وصقل وتدقيق".[1] هذا القصور الذي وجده عند "غريماس" هو الذي دفعه للاجتهاد في صقله وبلورته أثناء التطبيق: "ولعل من أجل ذلك اجتهدنا نحن في التصرف فيه، فذهبنا إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه لدى التطبيق."

ويوظف في كتابه نظام الخطاب القرآني التشاكل بشكل خاص قائلا: " والتشاكل في تصورنا وفي سيرة تطبيقاتنا لمفهومه هو تبادل الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية والمورفولوجية والإيقاعية: إفرادية كانت أم تركيبية"[2] ويراد من هذا الكلام؛ تبادل الخصائص بين المقومات نحويا أو مورفولوجيا أو إيقاعيا من خلال علاقات سياقية الأمر الذي يخدم الدلالة عبر الخطاب الأدبي. كما أن حداثة المصطلح واضطراب مفهومه هو ما دفع "مرتاض" إلى التعمق والتوسع في واستعماله تنظيرا وممارسة وتوظيفه في مدارسة النصوص بكل أشكالها، قصد بلوغ القبول عند القارئ وترسيخ مفهومه. وعن هذا الإفراط في استعمال التشاكل يقول: " ولإثراء مفهوم التشاكل بحيث يغتدي صفيحة حساسة قابلة وقادرة معا على التحرك في أيِّ اتجاه شئناه لها"[3]

ومع اشتغال "مرتاض" على "التشاكل" فإنه يوظّف آليا مصطلح "التباين "باعتبارهما وجهان لعملة واحدة .و قد أشار إلى العلاقة الموجودة بين التباين" الاختلاف" قائلا : "و أما القياس إلى مفهوم التباين الذي يقترب من مفهوم "الاختلاف: Déférence" فهو مصطلح قديم من مصطلحات المنطقة الذين يقيمونه على مثال بينهم شهير وهو أن الغيرية " مقابل الهوية أو "

1 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:158.

2 –م،ن،ص:159

3 –عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص: 08.

الأنية" "Altérite Identité" ويشترطون في تركيب التباين وجود طرف ثالث ما، يحدد العلاقة بين الموضوع والمحمول، أو المسند والمسند إليه، وهو الذي يمكن أن يقوم على حد أدنى من الكلام متمثلا في بنية ما"[1]. يقترب الباحث من آراء الفلاسفة لإيجاد علاقة أو تقارب بين التباين بوصفه مصطلحا سيميائيا والاختلاف الذي يستخدمه المناطقة ويعول على الصفة التي أصبحت مقابلة التسمية المماثلة "التشاكل". أو ما يعرف في المربع السيميائي ل "غريماس" ب "التضاد" وقد تواتر مصطلح التشاكل في كتابه 240 مرة موزعة على الشكل التالي:

أقسام الكتاب	عدد مرات تواتر المصطلح	نسبة التواتر
الاستهلال:	03 مرات	%1,25
المستوى1:في تأويل بعض المشكل من نص القرآن	00	%00
المستوى2: الزمن القرآني	04 مرات	%1,66
المستوى:3الحيز القرآني	00	%00
المستوى4: التشاكل والتباين	230 مرة	%95,83
المستوى5: نظام لقرآن	00	%00
المستوى6: البنية الإيقاعية	03 مرات	%1,25
المجموع	240مرة	%100

1 – عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص:135

وعن منهجه في دراسة التشاكلات الموجودة في السورة، فإنه سيتناول المقومات الأساسية في النص بعيدا عن قيود الأدوات، اللسانياتية والنحوية. إلا إذا اقترنت مع مقوم أساسي مع إهمال المقومات المتكررة. احتراما لصرامة المنهج. وينهض التحليل على المقاربة التركيبية والمقاربة الإفرادية.

أ-**المقاربة التركيبية: هي** إجراء ابتغاه الناقد ويقوم على قراءة النص انطلاقا من الوحدة الأولى ثم الثانية مع التدوير على كل عناصرها اللسانية وللتوضيح أكثر: نص يتألف من أربع وحدات أ، ب، ج، د تتخذ المقاربة التركيبة الشكل التالي:

1-أ-ب-ج-د

2-ب-ج-د-أ

3-ج-د-أ-ب

4-د-أ-ب-ج

وقد استوحى فكرة هذه المقاربة من أعمال (بيرس) الذي قال عنها الناقد: "كما يقرر "بيرس" في بعض تأملاته المنطقية، قد يكون هذا الأول هنا الثاني، كما قد يكون الرابع أي رقم أخر في التصور."[1]

ب-الدورة السيميائية: يطلق هذه التسمية على العنصر الأخير من الوحدة عندما ينتهي إليه التحليل.

1 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:161.

ج-المزاوجة السيميائية: هي العلاقة التي تربط بين عنصرين لسانيين متجاورين، وكما هو معروف في جميع اللغات فإن الربط بين العناصر وضعي اتفقت عليه جماعة لغوية واحدة لتخليص هذه اللغة من الاعتباطية والارتقاء بها إلى مستوى السمات الدالة.

د-قابلية التزاوج: هي العلاقة الاعتباطية المحتملة بين المقومين الاثنين المتجاورين الخاضعين لممارسة الدورة السيميائية.

هـ-الزوجان السيمائيان: هما كل عنصرين اثنين متجاورين يتبادلان العلاقة، قد يكون هذا العنصر مقوما مفردا أو جملة أو بيتا شعريا..

و-المقاربة الإفرادية: هي نفسها المقاربة التركيبية مع عدم إخضاعها للإجراء الدوراني يقوم التشاكل الإفرادي على مستوى الوحدة الكلامية الواحدة، والتي ينشأ بين مفرداتها علاقات تفضي إلى إيجاد التشاكلات والتباينات منها وعن هذه المقاربة يقول:" المقاربة الإفرادية وهي الإجراء الذي يجتزئ بتحليل العلاقة السيميائية بين مقومين اثنين أو أكثر ولكن بدون إخضاع هذا النشاط إلى الإجراء الدوراني [1]"وتكون على الشكل التالي:

1-أ-ب-ج-د

2-ب-ج-د

3-ج-د

فيحصل التزاوج السيميائي بين الوحدات: أ-ب/أ-ج/أ/د وب-ج/ب-د...و ج-د

وتقوم هذه المقاربة على الارتباط السيميائي. هذا من الوجهة النظرية أما تطبيقيا فنتوقف على

1 -م ، ن، ص:ن

قوله تعالى: الرَّحْمَٰنُ ﴿1﴾ عَلَّمَ الْقُرْآنَ ﴿2﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿3﴾ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ﴿4﴾ [1]

السياق الذي ورد فيه النص يحتمل أن يكون سياقا خبريا أو إنشائيا. أما إنشائيا فيمكن أن تكون الآية مدحا وتعظيما للخالق ويريد القول بذلك أنا الرحمن الذي علّمت القرآن خلقت الإنسان، أنا من خلفت الإنسان وعلّمته البيان. أما خبريا فجاء الابتداء بالرحمن: "ضرب من البسملة وتوكيدا للوجود وتتبيثا للمقام."[2]

التثنية: تعليم القراءة

التثليث: بخلق الإنسان وتعليمه البيان.

وكما أشرنا إليه آنفا في استعراضنا لقابلية التزاوج السيميائي فإن الوحدات الثلاثة انعدم الوصل بينها بالأساليب العربية المتعارف عليه، فتظهر كل آية مستقلة بذاتها وذلك ما يعبّرعنه "مرتاض":" أن في هذا النظم نكتة أسلوبية عجيبة تتجسد خصوصا في اعتبار كل حدث من الأحداث الثلاثة عالما قائما بذاته"[3] يرى الناقد أن عدم استعمال الواو للربط حتى لا يخال للقارئ من الآيات أنها تعاقب للأحداث وجاء الترتيب:" قائم على اعتبار الأهمية، لا على اعتبار التعاقب الحدثي والترتيب الزماني"[4]أما عن دائرية النسج فنلمسها في موقع الإنسان الذي توسّط القرآن والبيان فقراءة القرآن تتطلب تعلّم البيان

ويكون بذلك مقوّم "الرحمن "القطب الذي تقوم عليه الوحدة كلها، وهو علة وجودها فهو من خلق

1-سورة الرحمن: الآية :1إلى3.

2عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:161.

3-م، ن، ص:163.

4 -م، ن، ص:164.

ومن نزّل ومن علّم،" الرحمن هو الذي خلق وعلم والإنسان هو الذي يُخلق ويتعلم "[1]وفي هذا تباين. فتشكل هذه الوحدات بهذا الترابط نسجا دائريا تجعل الأول مرتبطا بالآخر، والآخر بالأول. كما تجسد هذه الوحدة " تباينا معنويا "[2] فالله: خالق عالم والإنسان: مخلوق متعلم.

▪الرحمن – القرآن: الرحمن بكل ما عرفناه سابقا زيادة على انتهائه بمقطع: "آن" فإنه في سيرة تشاكل بـ " القوة والفعل مع المقومات الموالية له "[3]. وهي القرآن، الإنسان، البيان.

▪القرآن – الإنسان – البيان: هذه المقومات تقوم على:

1- التشاكل المورفولوجي : الذي تم بسط شرحه سابقا.

2- التشاكل الإيقاعي : حيث كل مقوم يبتدئ وينتهي بما ينتهي بنفس المقطع "آن".

3- التشاكل النحوي : ليس تاما ولكن جزئيا من كونها تقع موقع المفعولية.

أما سمتا "الحصر والانتشار" اللتان تتولدان نتيجة للتشاكل والتباين، وقد أشرنا إليهما سابقا فتظهران على النحو التالي:

*** الدلالة الانتشارية:**

* الرحمن : ففي هذا المقوم دلالة انتشارية لا يمكن لأي كان إنكارها فهو الخالق للكائنات جميعا، الموجود في كل مكان. وجودا معنويا.

* القرآن: الانتشار يكون في قراءته لما فيها من انتشار للصوت. وهنا نذكر قوله تعالى: " وقرآنا

1- م، ن، ص:ن

2-م، ن، ص:164.

3 -م، ن، ص:165.

فرقناه لتقرأه على الناس "[1] فالله يأمر نبيه بقراءته على الناس، ففي هذا الطلب تتجسد الانتشارية، فيكون مقوم "الرحمن" متشاكلا مع مقوم القرآن في خاصية الانتشارية. وهذا التشاكل مركبا لأنه يشمل البنية السطحية والعميقة.

الإنسان – البيان: التشاكلات التي بينهما هي:

1-التشاكل المورفولوجي : تم توضيحه سابقا.

2-التشاكل الإيقاعي : من حيث أنهما ينتهيان بنفس المقطع "آن".

3-التشاكل النحوي : هنا تشاكل نحوي تام لأنهما وقعا مفعولين لفعل سابق عليه.

4-التشاكل العلاقاتي : وهو مصطلح وضعه مرتاض إذ يبحث عن العلاقات الموجودة بين المقومات" يحدث هذا التشاكل بحكم لزوم العلاقة "[2]العلاقة التي تربط الإنسان بالبيان من حيث اللغة، لأنه لا يتسنى للإنسان التعبير عما في نفسه إلا بواسطتها.

5-خاصية الانتشارية : يتميز المقومان بهذه الخاصية فـ :

***الإنسان:** هو يملك قيمة اجتماعية وحضارية وروحية مستقلة ومنتشرة، وذات قابلة للنشر بالتكاثر.

***البيان:** صوت مسموع ونبر مرفوع وقول رائع، وكلام شائع.

نخلص إلى أن المقومات الأربعة مقومات اسمية، تنهض على التشاكل ويتسم التشاكل الاسمي بالثبات والسكون؛ أما فيما يتعلق بالتشاكلات في المقومات الفعلية الموجودة في الوحدة وهي:

*علم – خلق: بخلاف الثبات والسكون اللذان ميزا الأسماء فإن الحركة سمة طاغية على هذين

---

1 –سورة الإسراء الآية:106

2 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:166.

المقومين؛ فالتعليم يكون بتلقين المعرفة وهي تنتقل من شخص إلى آخر أما الخلق فتظهر حركته من خلال التناسل لضمان استمرارية الحياة

1-التشاكل المورفولوجي : كل من الفعلين ثلاثي.

2-التشاكل النحوي : فهما فعلان ماضيان.

الأزواج السيميائية: وهي من الإجراءات السيميائية التي يعوّل عليها الناقد في مكاشفة النص، والأزواج التي رصدها هي: (الرحمن – علم)، (الرحمن – القرآن) – (الرحمن – الإنسان) – (الرحمن علمه)، (علم – القرآن)، (علم، خلق)، (علم– الإنسان)

***(الرحمن – علّم)**: يتشاكلان تشاكلا معنويا إذ يحمل كل منهما معنى الانتشارية. وينهضان على تباين مركب سواء مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا.

* **(الرحمن – الإنسان)**: تباين تام: خالق مخلوق، معبود وعابد، قوي وضعيف. ومتشاكلان نحويا وإيقاعيا ومورفولوجيا ولهما خاصية انتشارية. ويختلف "ناصر حامد أبو زيد" في دراسته ل "سورة الرحمان" عن " مرتاض" حيث تناول شيئا من التشاكل في المستوى التركيبي معتمدا دراسة بلاغية لا سيميائية، مرتكزا على رأي "الزمخشري" في تأويل ترتيب الأفعال، ف"الزمخشري" يرى أن تقديم تعليم القرآن على خلق الإنسان وتعليمه البيان" إنما هو تقديم الأهم ما خلق له الإنسان ومن أجله علم البيان، إنه " الدين" الذي هو الغاية من خلق الإنسان وتعليمه، والغرض من إنشائه، والقرآن بالنسبة للدين هو أهم النعم والآلاء هذا إلى جانب أنه أعظم وحي[1]

والترتيب المنطقي الواقعي للمقومات الثلاثة الأولى يكون:

1 –ناصر حامد أبو زيد: النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 231

خلق الإنسان – تعليمه البيان – تعليمه القرآن

أما في سورة الرحمان فجاء الترتيب على النحو التالي:

تعليم القرآن – خلق الإنسان– تعليمه البيان

فتقديم تعليم القرآن " لأنه سنام الكتب السماوية ومصداقها والعيار عليها. وأخر ذكر خلق الإنسان عن ذكره، ثم أتبعه إياه ليعلم أنه إنما خلقه للدين وليحيط علما بوحيه وكتبه، وما خلق الإنسان من أجله، وكأن الغرض في إنشائه كان مقدما عليه وسابقا له، ثم ذكر ما تميز به من سائر الحيوان من البيان وهو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير "[1]. يفسر (حامد أبو زيد) علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان " بأن فيها غاية ووسيلة، توسطهما خلق الإنسان حيث يقول: " وإذا كانت العبادة هي غاية الوجود الإنساني فإن تعليم القرآن وتعليم البيان لابد أن يحيط بخلق الإنسان الذي يحتل موقعة وسط بين " تعليم " هو الهدف والغرض والغاية – تعليم القرآن – وبين " تعليم " هو الوسيلة والأداة والواسطة، هو تعليم البيان "[2]

فالإنسان خلق لغاية هي العبادة، والعبادة تحتاج إلى وسيلة هي البيان.

إن الجدّة في دراسة النص القرآني كانت عند " مرتاض" في هذا المستوى من التحليل ،وقد يختلف مع كثير من الدارسين حول جدوى هذا التحليل لأن النص القرآني لا يقبل أي تأويل خاطئ، وهذا ما جعل أحد الدارسين يعتبر هذا الإجراء نوعا من الانزلاق عند "مرتاض" لتأثره بالمناهج الحداثية: " غير أن هذا الانعطاف الذي ميّز دراسة الدكتور عبد الملك مرتاض هذه وإن شكّل مسارا جديدا أو أحدث قطيعة مع الممارسات الكتابية الأولى، فإنه غالبا ما يقع في بعض

1 – ناصر حامد أبو زيد: النص، السلطة، الحقيقة، ص: 231

2 – م، ن، ص، 232

الانزلاقات خاصة إذا تعلّق الأمر بالنص القرآني المقدس، الذي تتصل قدسيته بالفحوى السماوي، ويتعالى إلى الأبدي عن الضبط والتقويم، بحيث لا ترقى إليه أية دراسة، وبخاصة إذا كانت تستند في مرجعيتها على المناهج الحداثية المدنسة " [1]

9- الحيز القرآني:

لقد اعتاد الناقد العربي استعمال "المكان" في ترجمة المصطلح **espace** وذلك منذ ترجم (غالب هلسا) لـ(باشلار):"جمالية المكان "، ومع تطور الدراسات عدل بهذا المفهوم إلى (الفضاء)[2] ليعرف هذا المصطلح بدوره وكسائر المفاهيم الغربية إشكاليات جمة في ضبط مفهومه، حيث ألفينا ما يقارب العشر مفردات ترجمة للمصطلح منها: فراغ، مدة، مساحة، مكان، مجال، فسحة، بيئة....تتأكد أهمية الحيز أو المكان وغيره من المصطلحات الدالة عليه داخل الصرح الإبداعي عموما وفي البنية السردية خصوصا باعتباره محددا أساسا للمادة الحكائية. وقد عدل به الناقد إلى مختلف النصوص الأدبية.

وتتجلى أهميته عند (جيرار جنيت) بأن لا شيء في العمل السردي: "يتميز بالاستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل المواد والأجزاء والمظاهر الداخلة في تركيب السرد تصبح تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي"[3] إن إخراج الناقد للمكان من دائرة الحيز مرده إلى تلك التفاصيل التي يرسمها المكان مما تجعله أقرب إلى التوصيف الجغرافي منه إلى الحيز، وهذا ما يريده من

---

1 – شارف مزاري: الدكتور عبد الملك مرتاض ومقاربة النصوص الدينية "التشاكل والتباين في سورة الرحمن، الندوة الوطنية حول المسار الإبداعي للدكتور: عبد الملك مرتاض، تاريخ: 10-11/ 4/ 2001

2-ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، ص:260.

3 -جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط): 2000. ص:6.

قوله: "لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال، ولا التناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي إن الأدب يستحيل في هذه الحال إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية البيضاء إلى تاريخ"[1].وقد أغوى "مرتاض" في فهمه للحيز ،كثيرا من الباحثين على شاكلة "محمد عزام" ، رغم انتقاده له في عديد المواقف ،إذ يرى مرتاض أن الإسهاب في عرض التفاصيل قد يوهمنا بالواقع، أو يضعنا أمام لوحة واقعية؛ وهو ما ذهب إليه محمد عزام ب:"أن الوصف الدقيق للأمكنة كثيرا ما يؤدي إلى الإبهام بالواقع، مما يجعل القارئ يثق بالسارد، أكثر مما يثق به"[2].وإلى ذلك ذهب أيضا الناقد "بسام قطوس :"حين يصف تخريجات "مرتاض" باللطيفة في قوله: "التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوره"[3]وذلك عندما استعمله في تحليل قصيدة (تنويمة الجياع)للجواهري و قد استعاض "مرتاض "من رؤية الناقد "حميد لحميداني" التي تبنت مفهوم الفضاء النصي أو ما اصطلح عليه بـ:"حيز الكتابة" بقوله: "ما نريد إليه هنا نحن، هو غير ما كان يريد إليه الصديق لحميداني"[4]، ومن المسائل التي ركّز عليها الناقد في تناوله للحيز:

▪**الخيال**: هو ما جعل الناقد يرفض كل شيء مادي مجرد ،لذا أقصى المكان وكل المرادفات التي تؤدي نفس المعنى،لأن الأساس الذي يقوم عليه أي عمل أدبي هو الخيال،فاتخذ له وشائج قربى مع عالمي (الخرافة،الأسطورة).ويشير إلى ذلك بقوله الفيصل بين المكان والحيز في كتابه (تحليل

1 –عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:128.

2 –إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1 ،2010 ص:8.

3–م، ن، ص، ن.

4–م، ن، ص:126.

الخطاب السردي) الذي عالج من خلاله رواية (زقاق المدق) للروائي المصري "نجيب محفوظ"، حيث يقول في هذا الشأن: "المكان لدينا، هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضائي خرافي، أو أسطوري"[1].وأيضا يضيف إلى ذلك :"وإذا كان حيز الرسم والمعمار ينهض على اصطناع حاسة البصر، فإن الحيز الأدبي ينهض على استعمال حاسة البصيرة، وملكة الخيال وحركة الذهن"[2]. وهنا يحيلنا على ثنائية (الخيال/ القارئ) مما يدل على أن الكشف عن الحيز الأدبي مرهون بهما، كي تتبجس ديناميته داخل العمل السردي.

▪**الأدبية:** لقد حرص الناقد على إضفاء سمة الأدبية لمصطلح (الحيز)، وذلك عبر تخريجه لمصطلح (الحيز الأدبي) الذي أعلى من شأنه وربطه بمسألة الخيال المخض: "الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء. إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق"[3] ليترك المجال لآلته الإنتاجية في اصطناع الأحياز "إذ توسعنا في رؤيتنا إلى الحيز، وهي رؤية تبدو لنا مشروعة، فإن كل حيز سيولد حيزا آخر مثله "[4].في حين يورد مصطلحا آخر يعبر عنه ب (الحيز المتشجر) –أو الحيززة– والذي ورد ذكره: "والحيز كما نريد أن نتصوره، ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان، وإنما هو تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان وليس به، ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل، الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأن كل حيز يفضي

1–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص:245.

2 –إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد، ص:209.

3–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص:135.

4 –م، ن، ص:125

▪إلى حيز آخر"[1].

ولقد أخذ الناقد "أحمد زياد محبك" على "عبد الملك مرتاض" تخريجه لمصطلح (الحيز) بديلا عن مصطلحات لاقت الشيوع والانتشار في مقالته الموسومة بـ:"متعة الرواية" إذ يقول:" واختياره لمصطلح الحيز بدلا من الفضاء اختيار موفق، ولكن ما جدوى اقتراح مصطلح جديد في حال شيوع مصطلح ما؟ لقد أصبح "الفضاء" مصطلحا نقديا، وقد استقر وشاع (...)، إنما الغاية من المصطلح هي شيوعه وانتشاره واستعماله، وليس التفرد به والاختلاف. بل لعل الغاية الأهم من أي مصطلح هي دقة فهمه وحسن تطبيقه وعمق إجراءاته النقدية"[2].وهو بذلك يخاطب فيه هاجس الريادة الذي تعرضنا له سابقا. وإلى ذلك تذهب الباحثة "نصيرة زوزو" بقولها صراحة: "وسنخالف هذه التسمية التي ارتضاها "عبد الملك مرتاض" لمصطلح الفضاء، لأن مدلولها سائر في الفراغ والخلاء والاتساع واللامحدود، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة "الحيز"، التي نعتبرها أقل مساحة من ملفوظات أخرى"[3].

9-1-الحيز في سورة الرحمان:

يقرّ الناقد أنه استوحى المفهوم من النظريات الغربية لتحليل النص غير أنه طوّر في بعض آلياته الإجرائية وعن ذلك يقول:"...وتفردنا برؤيتنا الخالصة إلى هذه المسألة فتوسّعنا في مضطرباتها، وأنشأنا لها مصطلحا خاصا لها هو الحيز."[4]وقد تحدثنا عن الحيز عند الناقد في

1-عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص:79.

2-أحمد زياد محبك: متعة الرواية، دار المعرفة للطباعة والنشر، القاهرة 2005ص:328.

3- نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، 2010، ع6، ص:208.

4-م، س، ص:117.

موقف آخر. ومن التوسعات الاصطلاحية التي أجراها الناقد على الحيز هي ترجمته للمصطلحات الغربية التالية:

الحيز مقابلا لـ: espace

الحيّزيّة مقابلا لـ: spatialité'

التحييز مقابلا لـ: spatialisation

وما يميز مصطلح "الحيز" عن مصطلح "الفضاء "المتداول في الدراسات العربية يقول:" الفضاء العربي المصطنع في كثير من الدراسات العربية الحداثية للنصوص، لا يملأ لنا عينا، ولا يلج لنا أذنا؛ لأنه قاصر عما نودّ شحنه به من حمولة معرفية"[1]،والشحنة التي يود شحنها به هي الانتقال به من التحليل الظاهر للمقوم إلى التحليل التأويلي، الذي تتولد عنه علاقات لسانياتية، بدورها تنشأ عنها علاقات تشكّل في الأخير ما اصطلح عليه "الحيزية "ومنهجه يقوم على النحو التالي:

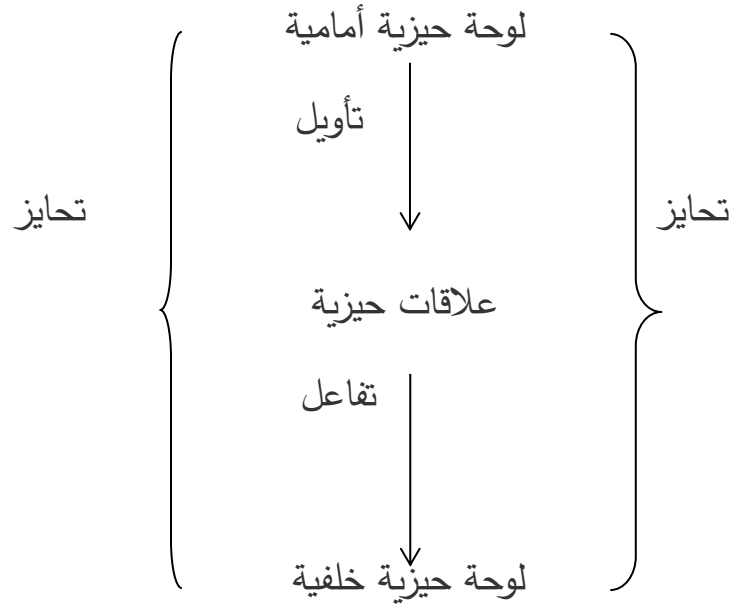
*لوحة حيزية أمامية: هي التي يقوم بتحليلها وتأويلها فينشأ عن ذلك علاقات حيزية.

*لوحة حيزية خلفية: إن العلاقات الحيزية التي أنتجتها اللوحة الأمامية في تفاعلها تنتج هذه اللوحة.

*التحايز والتحييز: يستعمل الناقد أحدهما طورا والآخر طورا وهما العلاقة التي تربط بين اللوحتين.

فتكون الشبكة الحيزية عند الناقد على الشكل الآتي:

1-م، ن، ص، ن.



حاول الناقد تصنيف الأحياز الموجودة في السورة وفق تصوره إلا أنه عجز في ذلك لكثرتها وتنوعها، مما جعلها تشذّ عن التصنيف الذي كان يرغب فيه عنه: "وقد تأملنا أمر هذه الأحياز الواردة في سورة الرحمن فألفيناها تتنوع تنوعا يكاد يندّ عن التصنيف"[1] إلا أنه ورغم الصعوبة فقد حصرها في ثلاثة أحياز:

2-9 الحيز الإلهي:

لقد أدرك الناقد أن الحيز الإلهي يفوق تصوّر البشر ولا يتسنى لأحد تحديده، وهو ما أشار إليه بقوله:" فالله لا مكان له، وهو مع ذلك موجود في كل مكان، فكيف يكون له حيز وحيزه لا يقاس."[2]فيقصره على ثلاثة عناصر: الذات، الصفات، الأسماء التي وردت في السورة مثل: وجه ربك، اسم ربك، مقام ربه، ذو الجلال والإكرام. الرحمن. وعن صعوبة نمثّل هذا الحيز يقول: "وسواها من الإشارات القرآنية تدل على الوجود الذي نعجز عن تمثله، لأنه أمر لا يندرج تحت

1 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:122.

2 -م، س، ص:123.

سلطة العلم، وإنما ينضوي تحت إشراقة الإيمان."[1]

أما في سورة المرسلات، فهي السورة الوحيدة في القرآن الكريم التي لم يرد فيها أي اسم من أسماء الله الحسنى صريحا، وناب عن ذلك بإشارات قرآنية تدل عليه. والحيز الإلاهي ورد في السورة في الآيات التالية:

*أَلَمْ نَخْلُقْكُمْ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ ﴿20﴾ فَجَعَلْنَاهُ فِي قَرَارٍ مَكِينٍ ﴿21﴾ إِلَىٰ قَدَرٍ مَعْلُومٍ ﴿22﴾ فَقَدَرْنَا فَنِعْمَ الْقَادِرُونَ ﴿23﴾.

*أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ كِفَاتًا ﴿25﴾ أَحْيَاءً وَأَمْوَاتًا ﴿26﴾ وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا ﴿27﴾

هذه الآيات تشير إلى الحيز الإلاهي وهو "الخالق" فهو الذي خلق الكون وسيّره وقدّر ما فيه للخلائق.

*فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ ﴿8﴾ وَإِذَا السَّمَاءُ فُرِجَتْ ﴿9﴾ وَإِذَا الْجِبَالُ نُسِفَتْ ﴿10﴾: تتجلى قدرة الله وعظمته وجبروته فهو "الجبار" و"القادر" إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون. وقوله أيضا: أَلَمْ نُهْلِكِ الْأَوَّلِينَ ﴿16﴾ ثُمَّ نُتْبِعُهُمُ الْآخِرِينَ ﴿17﴾ كَذَٰلِكَ نَفْعَلُ بِالْمُجْرِمِينَ ﴿18﴾

*وتعدّدت الأحياز الإلهية في السورة وتنوعت فهو الباعث في قوله: أَلَمْ نُهْلِكِ الْأَوَّلِينَ ﴿16﴾ ثُمَّ نُتْبِعُهُمُ الْآخِرِينَ ﴿17﴾ كَذَٰلِكَ نَفْعَلُ بِالْمُجْرِمِينَ ﴿18﴾ والرحيم السلام قوله: كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿43﴾ وغيرها من الأحياز، إلا أنه يستحيل على الدارس ضبط حدودها لأنها فوق قدرة البشر.

1 –م ن ص ن

9-3-الحيز الروحي:

يقصد الناقد بالحيز الروحي حيز الجنة والنار، فهما يقومان على ثنائيتين متضادتين الجنة وجمال حيزها والنار وبشاعة حيزها لذا قسم هذا الحيز إلى قسمين انطلاقا من هذا الاعتبار:

أ-جمالية الحيز القرآني: يتجلى الجمال في الوصف الباهر والمدهش للجنات وما فيهن من فرش وفاكهة ووصف لأهلها من الحور. ويتجسد هذا الحيز في الآيات الآتية: جنتان ذواتا أفنان، فيهما عينان تجريان، فيهما من كل فاكهة زوجان، متكئين على فرش بطائنها من استبرق، وجنا الجنتين دان، كأنهن الياقوت والمرجان، ومن دونهما جنتان، فيهما عينان نضاختان، فيهما فاكهة ونخل ورمان، فيهن خيرات حسان، حور مقصورات في الخيام. ونتوقف مع قوله تعالى مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وَجَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٍ ﴿54﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿55﴾ فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ ﴿56﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿57﴾ كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ ﴿58﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿59﴾ هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ ﴿60﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿61﴾"[1] لنكشف جمالية هذا الحيز.

فالآية وردت بعد أن فرغ الله من وصف الجنة؛ فينتقل ليصف لعباده المؤمنين حالهم التي يكونون عليها يومئذ، حال تجعل المتلقي في حال شوق لهذا اليوم الذي سيلقى فيه ربه، ويتميز هذا الحيز بالحركة من: "باب التقريب والتمثيل لأذهان المتلقين."[2] فجمال هذا الحيز يتجلى في ظاهرة أسلوبية بديعة استعملها في وصف فرش الجنة حين ذكر الجزء، ليغني به عن الكل. ولنا أن نتصور ظاهر هذه الفرش إذا كان باطنها من إستبرق، فبوصفه للبطائن دون الظهائر ترك

1 -سورة الرحمن،الآية:53-61

2 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:125.

المشهد مفتوحا للمتلقي: "وهي الصورة الغائبة"[1] ليتمم رسمه ويتعرف على ما أعده الله لأولئك الذين قال عنهم"(وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ ﴿46﴾ "[2]وهم الذين جاهدوا أنفسهم وصبروا ابتغاء وجه ربهم، فبدّلهم عن تعبهم راحة لا يشقون بعدها، لذا عرّج على ذكر الفرش. ولا نستبعد قراءة أخرى؛ فالإنسان يهتم بمظهر الشيء إذا أراد أن يستعمله للزينة كالحلي للمرأة أو اللباس للرجل، أما في حال الاتكاء فلا يهمّ المظهر إلا إذا أردنا إمتاع النظر، بقدر ما تهمنا بطائن هذه الفرش فلا تعني الظهائر للمنعمين. من أجل ذلك صمت القرآن ولم يذكره: " فلو وصف القرآن هذا الحيز من خارجه لكان مثار تساؤل.... فاستغنى عن هذا الخارج وأراح المتلقين الذين يعنيهم من الفرش أساسا، ما يماسّونه حين الاضطجاع أو لدى الاتكاء"[3]ومعلوم أن الفرش وضعت للدلالة على الترف، انتقل إلى وصف الحالة التي يكونون عليها بقوله" متكئين عليها "، وللاتكاء الوارد هنا دلائل بلاغية بحتة:

* اصطنع "متكئين" حالا منقطعة من: "ولمن خاف مقام ربه"[4]فهي حالهم التي سيكونون عليها.

* اصطنعها حيزا مطلقا فجاء التنكير للإطلاق ليعمّ جميع المؤمنين ولا يخص فئة معينة. وهو أبلغ من التخصيص"[5]

*وصف بعض المنظر وترك الفرصة للقارئ ملأ الفراغات وهو ما قامت عليه جوهر نظريات القراءة والتلقي الحديثة وعن هذه الظاهرة يستطرد قائلا: " ويعف عن بعضه الآخر تاركا من باب

1-م، ن، ص:127.

2 -سورة الرحمن، الآية:46.

3 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:108.

4 -سورة الرحمن، الآية:42.

5 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:128.

البث المفتوح، الخيرة للمتلقي كي يكمل القراءة بإكمال وصف المشهد"[1]

وفي سورة المرسلات –كما أشرنا –جاء وصف حال المؤمنين مقتضبا لأن سياق السورة، كان موجها للمكذبين ويظهر في قوله تعالى: إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿41﴾ وَفَوَاكِهَ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿42﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿43﴾ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ ﴿44﴾ وجاء هذا الوصف مباشرة بعد وصف حال المكذبين وهنا ظاهرة أسلوبية بديعة إن المتقين في ظلال وعيون فالظلال هنا تخالف ظلال المكذبين، والعيون تخالف الشرر المتطايرة من عيون النار فالخلاف ظاهر في الانتقال المباشر في وجه التعامل مع الفريقين المكذبين والمتقين. أما الأمر الذي جاء في سياق هذه الآية هو أيضا جاء عقب الأمر الذي خصّ به المكذبين، وهنا تتجلى أسلوبية الالتفات في الخطاب التقابلي بين المكذبين والمتقين ،

فدلالة الخطاب الأمري في آية المؤمنين في قول الله تعالى : ﴿42﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿43﴾ جاء للمدح والثناء والفرح والتهنئة بالفوز الذي يتقرر معناه مباشرة بكلمة "هنيئا "الدالة على الفوز، وهذا هو الحيز الذي رسمه للمتقين الآخر تاركا من باب البث المفتوح، الخيرة للمتلقي كي يكمل القراءة بتصور وصف هذا الحيز الذي أعّد للمتقين .

أما قوله تعالى: ﴿45﴾ كُلُوا وَتَمَتَّعُوا قَلِيلًا إِنَّكُمْ مُجْرِمُونَ ﴿46﴾ فقد استوت مع الأولى في الأكل والتمتع ولكنها اختلفت في صفة المخاطب، وزمان حدوث الفعل ومقام الأكل وإثبات الصفة

كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا: الخطاب الأول هنا موجه للمتقين في الآخرة. فالأكل والشرب هنا في الآخرة التي أعدها الله للمتقين فهو غير محدود وغير منتهي، وهذا جزاء بما صبروا في الحياة

1 –م، ن، ص، ن.

الدنيا، وهنا الظل حسي حقيقي لا ظل ذي ثلا شعب لا يغني من اللهب وفي عيون من ماء حقيقي لا في دخان خانق يبعث الظمأ. وهو مختلف ومتباين تماما عن الخطاب الثاني قوله:

كُلُوا وَتَمَتَّعُوا قَلِيلًا: الخطاب هنا موجه للمكذبين في الدنيا. فالأكل والاستمتاع مقصور على الحياة الدنيا فهو ينتهي بانتهاء آجالهم، لأنهم محرمون منهما بعد ذلك. لأنهم ليسوا أهلا للإنعام والتكريم.

"هنا تختلط الدنيا بالآخرة في فقرتين متتاليتين، وفي مشهدين معروضين كأنما حاضران في أوان، وإن كان الفارق بينهما شاسع فبينما الخطاب الأول موجه للمتقين في الآخرة، إذ هو موجه للمجرمين في الدنيا، وكأنما يقال لهم: اشهدوا الفارق بين الموقفين، وكلوا وتمتعوا قليلا في هذه الدار لتحرموا وتعذبوا طويلا في تلك الدار."[1]

فحيز الجنان وماقيه فهو مشهد بديع، فاتن شاعري والذي وإن حاولنا وصفه فلا نستطيع....

ب- بشاعة الحيز الجهنمي: إن من البلاغة الأسلوبية أن يأتي القرآن بوصف النار أولا، وما يبعثه ذلك المشهد من خوف في النفس، فإذا فرغ من ذلك شرع في وصف الجنة فيزيل بذلك الخوف وتنشرح النفس، فإذا أنهى القارئ السورة قام من مكانه على هذه الحال أشد سرورا وغبطة.

وهذا ما أشرنا له في سورة المرسلات حيث ورد الحيز الجهنمي ثم أتبعه حيز الجنان وهذه الأحياز في البنية السردية المعمارية في سور القرآن تتطابق ومقتضى الحال ، ففي سورة الرحمان جاء الحيز الجهنمي لا يتبوأ إلا مكانة ضئيلة في السورة إذا ما قورن بحيز الجنات، حيث أن السورة سميت بالرحمن فغلبت الرحمة على العذاب ، أم في سورة المرسلات فانقلب الأمر حيث

1 -سيد قطب :في ظلال القرآن،ص:4446

اتسع الحيز الجهنمي بالمقارنة مع حيز الجنان ليناسب سياق السورة التي وجه الخطاب فيها للمكذبين ، وإن كان هذا الحيز شغل حيزا واسعا من القرآن الكريم،وذلك ما تنبه له الناقد من خلال عملية إحصائية قام بها :" ألفينا لفظ العذاب يتردد زهاء سبع عشرة مرة وأربعمائة مرة، على حين أن لفظ جهنم يتواتر ثمانيا وسبعين مرة ،في حين أن لفظ النار يتردد أربعا وأربعين ومائة مرة ولفظ العقاب يتردد عشرين مرة ،مما يجعل عدد هذه التواترات العذابية ترقى إلى تسع وخمسين مرة وخمسمائة مرة"[1]

ومن بين الأحياز التي وردت في السورة: نتوقف عند قوله تعالى: ﴿30﴾ سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَ الثَّقَلَانِ ﴿31﴾ وقوله في سورة المرسلات:" هَٰذَا يَوْمُ لَا يَنْطِقُونَ ﴿35﴾ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ ﴿36﴾ وتمحض في هذه الآيات كل أشكال الوعيد والترويع والتهويل والتخويف. الحيز في آيات سورة الرحمان حيز الثقلان (الإنس والجن) وحركتهما، وهو حيز شاسع لا يمكن تحديده لأنه بعيد عن القدرة البشرية ويبقى علمه عند الله:" طالما ظل هذا الأمر متولّجا في الغيبية الألوهية"[2]والفراغ الذي تتحدث عنه الآيات واقع لا محالة يوما استأثر به الرحمن في علمه، وهو على شكل حدث مستقبلي، وزن هذا الفراغ سيكون يوما حيث " سيؤخذ بعض هذين الثقلين بالنواصي كما سيؤخذ بعضهما بالأقدام كما سيؤخذ بعضهما الآخر بهما جميعا. فهذا الوعيد يرسم لنا حيزا بشعا مهولا.

* **يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِنْ نَارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ ﴿35﴾** – فإن الحيز في الآية ناري متحرك حركة أبدية لا انقطاع لها. فالفعل" يرسل" له دلالة تعني الديمومة والاستمرارية.

---

1 –م، س، ص:138–139.

2 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:139.

*انْطَلِقُوا إِلَىٰ ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ ﴿30﴾ لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ ﴿31﴾ إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ﴿32﴾ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ ﴿33﴾: فإذا استعمل في حيز سورة الرحمان فعل "يرسل" ففي سورة المرسلات استعمل الفعل "ترمي" ولا يختلف الفعلان من حيث دلالة الديمومة والاستمرارية. فالحيز في سورة المرسلات ناري هو أيضا متحرك حركة أبدية لا انقطاع لها لتتشابه بذلك الأحياز في السورتين.

فالحيز الجهنمي في سورة "المرسلات" هو ظل لدخان نار جهنم التي ترمي بشرر، ووصف بالظل تهكما بالمكذبين لتمنيهم الظل في ذلك اليوم، ولا يغني هذا الظل من اللهب. من شدة حر جهنم.

ج-الحيز الكوني:

لا ينظر إليه نظرة علمية كنظرة الفلكين، ولا عن النظريات العلمية التي تحدث عن نشأة الكون، ولكن بتصور القرآن لهذا الكون:" فالقرآن لا يتحدث عن الكون ونظامه لا يتحدث عنها عن أساس علماني خالص... فالقرآن ليس كتاب قواعد أو نظريات... إنما هو كتاب دعوة إلى العلم والتأمل والإفادة "[1]فمن هذا التطور سيتعامل الناقد على ما اتصل بالكون مما ورد في السورة: ومن ذلك: الشمس، القمر، حسبان، النجم، الشجر، السماء، الأرض. وللتوضيح نتوقف على:

أ-حيز الأرض: حيث وردت في قوله تعالى" وَالْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ ﴿**10**﴾ "[2]

فالأرض جعلها الله لآدم وذريته إلى أن يرثها الله ومن عليها. فحيز الأرض من هذه المسلمة خالص للإنسان دون غيره.

---

1 -م، ن، ص:143.

2-سورة الرحمن، الآية:10.

ب-حيز القمر: علميا القمر كوكب يدور حول الأرض ويبعد عنها بـ 1.500.000.000 كم. ولو كان ينظر إليه بهذا المفهوم ما تغنى به الشعراء في شعرهم ولكان رمزا للجمال؛ فهو بهذا التصور حيز جامد خامل. ولكن " الذي كان يغديهم بالقمر ويمثل لهم ذلك الجمال الذي كانوا يعتقدون أنه صادر عنه لا مجرد انعكاس لضوء الشمس"[1]وللقمر جملة من الأحياز، هلال، بدر، تمر..... فهو حيز يأخذ أشكالا مختلفة فعليه فإن " حيز القمر حيز جميل، نافع معا، فهو كواكب يبعث بالنور إلى الأرض، في هذه الإنارة وهذا الجمال والبهاء ما يخلب الألباب"[2]

د- زمكان: (Espace-Temps)

إن النظر في مصطلح (الزمكان) عند (عبد الملك مرتاض) يتأتى عبر النظر إلى هذا المسمى الجديد والذي تشكل وفق آلية النحت بين مصطلحي (زمن/مكان). لقد أشار (جون لوك) إلى مبدأ التضام بين مشكلي (الزمان/المكان)، لتحقيق مبدأ الوجود إذ إن الأفكار عنده "تصبح مجردة بانفصالها عن ظروف الزمان والمكان"[3].ولعل الوقوف عند مصطلح (الزمكان) و تأثيله يفضي بنا إلى الركون إلى المصطلح اليوناني القديم المسمى ب :(كرونو توب)، حيث إنه " مصطلح مشتق من اللغة اليونانية (خرونوس=زمان و توبوس=مكان)، ويعني التركيب المكاني-الزماني[4]." وعند " مرتاض" يمثل عنده " الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن على كل حال".، لأن الخلخلة الزمنية التي أومأ إليها ليست منوطة بالارتداد إلى الماضي فحسب، بل إن تقنية الاستباق تدخل

1 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:148.

2-م، ن، ص:149.

3- إيان واط: نشوء الرواية: تر: ثائر خطيب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2 ،2008، ص:28.

4-يير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2001، ص:240.

كذلك فيما يسميه: "الخروج على الترتيب الطبيعي"

10-الزمن القرآني:

أثارت الكتابات السردية الجديدة إشكالية الزمن فتلاشت معها تلك التعاريف العتيقة للزمن فلم يعد محصورا في: "الزمن النحوي أو الرياضياتي، أو الفلسفي"؛ بل اغتدى زمنا مطلقا مفتوحا مثل الوجود وصار يشكل عنصرا إجرائيا في اللحمة الخطابية. لقد كان جليا تأثر الناقد بهذه الأفكار التي طرحتها السردية الجديدة التي تمكنت من إحداث وثبة نوعية في الخطاب النقدي، ليس في جانبه التنظيري فحسب بل على مستوى الممارسة في ظل انفتاحها على التطورات الحاصلة في العلوم الأخرى. بما أن الزمن هو عنصر من هذا الخطاب باعتباره الشظية الأولى لتشكيل الغورية النصية، فلم يكن بمنأى عن استقطابه" لكل مظاهر التفاعلات التي تنشأعن العلوم الإنسانية. فهو زمن نحوي مرة، وفلسفي أخرى، ورياضي ثالثة وفني رابعة'(...)ولعل هذا يكون سببا في تعقيداته."[1]

وفي ظل ما أمدتنا به هذه الدراسات من تصورا ت جديدة. يستهل الناقد حديثه عن الزمن بدعوة إلى ضرورة إعادة النظر في المفاهيم بعيدا عن تلك التي استقر عليها عرف النحاة، ودرجت عليها ضمائر المشتغلين في حقل الفلسفة والرياضيات غير أن الناقد وفي دعوته هذه لم يتمكن من إعطائنا تصورا جامعا له، وهذا ما حمله على الإقرار باستحالة أي اجتهاد من تحديد مفهوم الزمن. وقد أشرنا إلى ذلك في موضع سابق. وهو بذلك يؤكد حجم الإشكاليات التي تعاني منها المناهج المعاصرة في ضبط مصطلحاتها حيث ألفينا (بول ريكور) ذاته يعاني مما يعانيه عامة

1 -شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، ص:109.

النقاد من تحديد مفهوم الزمن: "أعرف أن خطابي عن الزمان موجود في الزمان، ولذلك أعرف أن الزمان يوجد وأنه يقاس لكن لا أعرف ما هو الزمان ولا كيف يقاس، إنني في حالة يرثى لها لأني لا أعرف ما لا أعرفه."[1]

يرى الناقد أ ن جهود النحاة الأوائل يأتيها الخطل من حيث أنها ربطت الزمن بالفعل دون الاسم، مما هداهم إلى تقسيم الفعل تقسيما نحويا وهو ثلاثة: ماض، حاضر، مستقبل. هذه التعاريف التي صارت في ظل تطور الدراسات اللغوية عقيمة لا تسمن ولا تغني من جوع. لا تساير في عمقها ما أمدتنا به هذه الدراسات التي جعلت من الزمن "جهاز معقد من التداخلات وتشابك العلاقات، وتبادل المواقع الزمنية باستيلاء هذا الزمن على معنى الزمن الآخر، وذاك على هذا؛ بدون حدود ولا موانع إلا ما تقتضيه مقتضيات السياق."[2] ولتحديد مفهومه للزمن يعرض علينا بالتحليل قوله تعالى: "وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا."[3]والتي أراد بها تحقيق غايتين:

أ: الرد على "محمد أركون" الذي تناول الخطاب القرآني في ظل ما أمدته به التأويلية من مفاهيم فنفى عنه القرآن الكريم صفة ما اصطلح عليها مرتاض (ما فوق الزمنية التاريخية) هذه الفوقية اكتسبها باعتبار أن القرآن يظل متلقيا من واحد إلى آخر إلى يوم الآخر، ولم ينقطع بثه في أي لحظة من الزمن، وهذه الفكرة رفضها "محمد أركون" عن القرآن وألصق به الصفة التاريخية على أساس أنه نتاج أسطوري لا علماني.

1-بول ريكور: الزمن والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص:39.

2 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:72.

3-سورة البقرة: الآية:33

ب: بسط مفاهيم الزمن بشكل إجرائي.

يقسم الناقد الزمن في سورة الرحمن إلى قسمين أحدهما متعلق بالفعل والآخر بالاسم:

10-1زمن الفعل:

هو التقسيم المتداول والمتعارف عليه بين النحاة: ماض، حاضر، أمر يضاف عليها الزمن الدال على المستقبل بقرينة.

1-الزمن الماضي : لا يحمل الماضي في المفاهيم النقدية الجديدة إلا تلك اللحظة المادية التي وقع فيها وأنه أصبح يحمل دلالات تجعله يتداخل في أحايين كثيرة مع الأزمنة الأخرى ولشرح ذلك أورد الناقد قوله تعالى : "خلق الإنسان"[1] زمن خلق الإنسان يبقى بعيدا في تحديده عن القدرة البشرية فهو يتصف بالأزلية من جهة وبالأبدية وما تحمله في طياتها من دلالات الاستمرارية والديمومة أخرى ،مما تخولّه أن يكون أعمق وأبعد مدى من جميع الأزمنة المتبقية ماضيها وحاضرها ومستقبلها. هو كلها جميعا وهو أكثر منها امتدادا "أثقل حمولة بالدلالات الزمنية"[2]

إن اللحظة التي خلق الله فيها الإنسان هي لحظة فيزيائية كلحظة الكتابة وغيرها حدثت في الماضي، غير أن الحدث لا يتجمد عندها، بل سيظل مستمرا متجددا وموجودا في الحاضر والمستقبل ما دام: "خلق الله للإنسان لم ينقطع ولم يتوقف"[3] فعلاقته بالماضي فقط لحظة وقوعه. من هذه الزاوية يستولي على معنى الزمن الآخر أي الحاضر والمستقبل لأنه لا ينقطع. وورد الفعل "خلق " في سورة الرحمن ثلاث مرات على النحو الآتي:

1-سورة الرحمن: الآية:02.

2 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:85.

3-م، ن، ص، ن.

1*خلق الإنسان.[1]

2*خلق الإنسان/ من صلصال /كالفخار.[2]

3*خلق الجان/ من مارج /من نار.[3]

-تقوم كل وحدة على ثلاثة عناصر لسانياتية هي:

*الحركة الزمنية: هي لحظة الخلق ومدة استمراريتها استأثر الله بعلمها.

*فاعل الحركة الزمنية: هو الله، المحدث والمديم لها بمشيئته.

*الإنسان: يتجدد بالخلق عن طريق وظيفة حيوية معروفة. أما دلالة (خلق) في كل وحدة فإنها تتغير.

أ- **الآية الأولى** :(خلق) هنا غير مقيد بزمان ولا مكان، وما الماضية إلا صورية، لأنه أراد نسب الفعل له، وهي مشيئة لا يمكن حصرها. أما من الوجهة الأسلوبية فهي مما نفخه القرآن في لغة العرب من دلالات وانزياحات ومجازات ...وأنها وردت في هذا السياق: "للتقديم والتشويق والتحفيز"[4]

ب- الآية الثانية: وردت في الماضي مع محافظته على الديمومة والاستمرارية أما أسلوبيا فأتى بها للتفصيل؛ فالآية الأولى ذكر خلق الإنسان ثم سكت؛ أما الثانية شرع في التفصيل حيث كشف المادة التي خلقه منها.

---

1 -سورة الرحمن: الآية:02.

2 -سورة الرحمن: الآية:12.

3 -سورة الرحمن: الآية:13.

4 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:88.

ج-الآية الثالثة:

الخطاب في السورة موجها للثقلين على امتدادها، فلما ذكر خلق الإنسان عرّج بعد ذلك على خلق الجن. ليتمكن المتلقي من عقد مقارنة بينهما لينتج عن ذلك قراءات، تختلف حسب أفق هذا القارئ وهذا من أفانين الخطاب القرآني. أما عن الزمن في هذه الآية هو أكثر إيغالا في الدلالة من أي فعل آخر، فخلق الإنسان محدد بلحظة زمنية ترتبط ارتباطا وثيقا بخلق آدم، بينما لحظة خلق الجن تبقى غير معروفة حيث لم ترد نصوصا تحدّها. وما يحمله هذا المخلوق من صفات تجعل الزمن أشد اضطرابا وتعقيدا. خصوصا إذا ما اقترن بالمكان أو ما يعرف بالبنية الزمكانية.

***علّم:** ماض من حيث الدلالة النحوية ومستمر بحيث يمثل في كل حركة تعليم، على وجه الدهر. ويكتسب بها خصوصية الديمومة مما تجعله حاضرا ومستقبلا.

2-الزمن الحاضر :

الأزمنة الحاضرة التي وردت في السورة لا تختلف من حيث ما شحنته به الدراسات المعاصرة عن الفعل الماضي. فقوله تعالى في آية البأرتة "فبأي ءالآء ربكما تكذبان "والتي تكررت على امتداد السورة واحد وثلاثين مرة، ومعها تكرر الفعل "تكذبان فالتكذيب ليس محصورا في الحاضر، الذي خاطب فيه المتلقين. إلا من وجهة نحوية، أما من وجهة أسلوبيا فهو ضارب في القدم، لا يختلف عن الأفعال الماضية؛ وسيظل هذا التكذيب مستمرا ومتجددا وقابلا للحدوث كل ما قرأ القرآن قارئ أو استمع له سامع. أما من حيث تدرج الزمن القرآني دلاليا في القنوات السيميائية فيكون حسب الجدول:

	الله	جبريل	محمد	الثقلان
1	باث أول متعال ضمني	/	متلق صريح	متلق صريح
2	باث أول متعال للرسالة ضمني	/	متلق أول واسطة ضمني للرسالة	متلق ثان صريح مقصود بالرسالة
3	باث أول متعال ضمني		*باث ثان واسطة ضمني *متلق أول واسطة ضمني	متلق ثان صريح مقصود بالرسالة
4	باث أول متعال ضمني	متلق أول واسطة أول ضمني	متلق ثان واسطة ثان	متلق ثالث مقصود بالرسالة صريح

يسجدان: قوله تعالى" وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ﴿6﴾ "[1]

يرى الناقد أن السجود في هذه الآية هو سمة مؤولة وفي هذه الحالة: "اتخذ وظيفة فرعية ولا يراد به تلك الانحناءة الخانعة الخاشعة لله، بل هو الانقياد والاستجابة لإرادة الله سبحانه. ومن وجهة نظري يمكن أن تكون القراءة التي أتى بها الناقد مقبولة لأننا لو تمعنا في القرآن الكريم فإن كل آيات السجود ورد ت للدلالة على الاقتياد ،أما هيئته فقد نتعارض معه ،وذلك إذا نظرنا إلى قوله تعالى في سورة يوسف: "إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين ."[2]وقوله :"ولله يسجد من في السماوات والأرض والشمس والقمر والنجوم والجبال والشجر والدواب وكثير من الناس " [3] فلا نستطيع تحديد الهيأة التي يتم بها هذا السجود ولا نجزم إن كان القصد

1-سورة الرحمن: الآية:4.

2 -سورة يوسف: الآية:4.

3 -سورة الحج: الآية:18.

في هذه الآيات هو الانقياد،أم غير ذلك،لذا يبقى التأويل أشد تعقيدا في هذه المسائل القرآنية من الأمور المعقدة،فالسجود الحاصل في الحاضر ،حصل في الماضي البعيد ومستمر إلى أن يفنى النجم والشجر. نصل مع مرتاض على أن الفعل مع الدراسات الحديثة لم يحافظ إلا على التسمية التي درجت في عرف النحاة، أما من حيث الدلالة فقد أصبح نسيجا مركبا ومتداخلا. وصار كل زمن في تعالق مع بقية الأزمنة. فيغتدي الماضي حاضرا والحاضر ماضيا وكليهما ينفتحان على المستقبل ودواليك...

إن المفاهيم التي يقدمها لنا الناقد –من وجهة نظري –قابلة للجدال، ف"مرتاض" لم يفرق بين خاصيتين يحملهما الحدث هما: الاستمرارية والتكرار. ولنناقش معه قوله "يسجدان" إن سجود الإنسان لله هو فعل يتكرر وفي كل مرة يسجد الإنسان ينشأ فعل جديد وفي زمن آخر أيضا. وهو في تحليله ينفي عن الأفعال صفة التكرارية،ويصفها بالديمومة، فالأزمنة تتداخل ويذهب في ذلك إلى ما ذهب إليه برغسون(Henri Bergson) في تمييزه بين نوعين من الزمن: الزمن الرياضي العام القابل للقياس، والزمن الداخلي الذاتي،وهو الذي تتصف به كتابات (مرتاض) ويحلل برغسون فكرة الزمان على أساس ما يسميه ب "الديمومة"، و"الديمومة ليست لحظة تحل مكان أخرى، فهي تتميز بالسيلان، وعدم التجزئة، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي والحاضر، (...) إن الديمومة هي السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل، وهذا السيلان للماضي يجعله ينتظم باستمرار. وباستمرارية تضخم الماضي، تنمو شخصيتنا وتكبر دون انقطاع، وكل لحظات الحاضر هي إضافة جديدة تنضم إلى ما كان موجودا من قبل"[1]. كما أن الناقد،

1 – Henri Bergson, La pensée et le mouvement, Ed PUF. Paris 1975, p :165.

وإن لم يصدح بذلك فإنه يشير إلى الذاكرة التي تجعل للماضي امتدادا في الحاضر، باعتبار " الذاكرة هي جوهر وجودنا، إنها هي التي تضمن امتداد الماضي والحاضر فيتعايشان معا. إن ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا ويكونان معا زمنا واحدا غير منقطع".[1] ويمكننا القول بأن الأفعال التي تتصف بالديمومة هي الأفعال التي تتعلق بالذات الإلهية دون سواها ومثالنا في ذلك قوله تعالى "ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"[2] فالبقاء هنا هو ماض مستمر إلى ما لا نهاية وهي التي تنطبق عليها مقولات الناقد. أما ما تعلق بغير الله فإنها أفعال تتكرر وترتبط بزمنها الذي وقعت فيه، فيبقى الماضي ماضيا و...ولا يرتبط الزمن بالفعل بل يقصره أيضا على الاسم.

2*زمن الاسم : لقد تعارف النحاة على أن الزمن متعلق بالفعل دون الاسم لأنه يحوي حدثا وقع في زمن معين،غير أن الناقد في مفاهيمه الجديدة لاينأى كثيرا عن هذه الدائرة ،فما أراده بزمن الاسم هو الزمن المادي المقدر بفترات زمنية محدودة. كقول أحدهم: "هذا شيخ "، فكلمة شيخ تحيل على أذهاننا وتصورنا أنه عاش مدة أدناها سبعين ربيعا فيكون بذلك الاسم مقرون بالزمن من هذا التصور لا غير. لذا نجده يقسم زمن الاسم إلى ثلاثة: الزمن السرمدي، الزمن الأبدي، الزمن العارض. ليوافق بذلك الاسم في تقسيماته أزمان الفعل.:

أ-الزمن السرمدي: يتجلى في مقوّم الرحمن، فهو يحمل كما أشرنا سابقا دلالات زمنية فهو الأول الذي ليس قبله شيء، والآخر الذي ليس بعده شيء ونعجز عن تحديد هذه القبلية وتلك البعدية:"...اسم الجلالة يجسد كل ما في الكون من مقاسات الزمن ويجاوزها. فيغتدي بذلك المقوم

1 -م، ن، ص:171.

2 -سورة الرحمن: الآية:35.

الأكثر ازدخارا بالزمن."[1]

وقوله تعالى: "ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام": أشد إيغالا في الزمن حيث الفعل "يبقى "دال على الماضية الأزلية والاستمرارية الحاضرة مع البقاء الذي لا ينتهي أو مقوم "الرب "الذي يحمل كل ما يحمله مقوم الرحمن فاقترن فيها فعل باسم يحملان من الدلالة الزمنية ما لا يحمله غيرهما.

الزمن الأبدي: يرتبط هذا الزمن في الأشياء والمظاهر والأمكنة التي لا تتغير وتحافظ على ثباتها. ومن أكثر هذه الأشياء تكرارا هي "الإنس والجن "فهما يحملان دلالات زمنية فكلاهما يعيش فترة زمنية مقدرة. وهي مستمرة في الخلق بما وهبها الله من وظائف حيوية تساعدها على التكاثر والتناسل لتضمن استمراريتها، وإن كنا لا نعلم كيفية حدوثها في عالم الجن. فإذا كان الواحد منا يشغل زمنا معينا فعلينا أن نتصور هذا الزمن الذي تشغله البشرية جميعها، من بداية الخلق إلى نهايته سنجده: "يحتمل في تصورنا الزمني ملحمة غنية بالخيوط الزمنية بل كأنه سيمفونية من حركة هذا الزمن: لا تتوقف ولا تكل."[2] ومن أمثلة هذا الزمن على الأشياء.

الشمس والقمر: جيولوجيا فهما يحملان دلالة زمنية فكلاهما يشغل زمنا يقدره الجيولوجيون بحسابات معينة.

الزمن العارض: زمن دنيوي ويتجسد في سورة الرحمن في المقومات التالية: النخل، الحب، الشجر الفاكهة فلكل مقوم دلالة زمنية، فالنخلة لها زمن تعيشه وأثناء حملها للثمار فذلك زمن آخر وهو يشغل جزءا من زمنها. ويبقى التأويل قائما في قوله تعالى: "والنخل ذات الأكمام "فإذا أراد هنا

1 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:108.

2–م، ن، ص، ن.

النخلة فإن تشغل زمنا من الدهر، وإذا أراد به فترة حملها للأكمام فإنه يومئ إلى:" الزمن الذي تسلخه النخلة من عمر الدهر لتثمر تمرا." [1]إن جميع الأحداث التي تقع في الزمن ومن وجهة نظر سردية فإنها تتعلق بفضاء أو حيز. أعتقد أن الزمن في الفعل يجسد حركية وحيوية وذلك بتأثيره فيه فيصيّره من حالة إلى أخرى. ويغيّر من دلالته غير أن زمن الاسم فهو ساكن جامد لا يؤثر في اسمه شيئا وهو ما دفع بالنحاة إلى عدم الالتفاتة إليه.

10-نظام النسج في سورة الرحمن:

يعود مرتاض بهذا المستوى إلى الدرس البلاغي العربي وهو من الاختلالات المنهجية التي كثيرا ما عرضته إلى انتقادات. وقد عرفت هذه الدراسات رواجا كبيرا خصوصا لفهم الخطاب القرآني. فجعل من النظم الأساس الأول في الخطاب النقدي، فلكل كاتب لغة خاصة به يتحكم فيها الذوق الشخصي والأسلوب، لكن ما يجعلنا نميز بينهم هو قدرة كل واحد في بناء تلك اللغة كونها ألفاظا متناثرة في المعاجم قبل أن تصير كما صاغها ، ويرى أن النظم سر إعجاز القرآن الكريم: "نسجا عجيبا ،ونظما قشيبا ،لم تألفه الخطباء ولا الشعراء" [2]، وقد كان للشيخ (الجرجاني) في النظم جولات ويعرفه على أنه :" ضم الكلم بعضها إلى بعض والكلم هو اسم وفعل وحرف وهناك طرق عديدة للنظم بينهما كتعلق الاسم بالاسم على سبيل الخبر والحال،(...) وتعلق الاسم بالفعل على سبيل الفاعل أو المفعول به، وثالثا تعلق الحرف بهما، ... "[3]. من هذا المنطلق نقول إن اللغة تمر بمراحل قبل صورتها النهائية التي تحقق من خلالها وظيفتي التواصل والإمتاع

1-م، ن، ص:113.

2 -م، س، ص:15.

3-ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:6/4.

الفني، لأنها أول الأمر تكون مادة خام، ألفاظ قابعة في المعاجم في متناول كل كاتب، والمرحلة الثانية تتمثل في كيفية اختيار الكاتب لهذه الألفاظ أولا ثم تركيبها ثانيا وهنا تتدخل كفاءات كل كاتب المعرفية واللغوية والمنهجية دون أن ننسى الدور الذي يلعبه الذوق الشخصي في ذلك. ويريد الناقد أن يتمثله في سورة الرحمن. وكما سار عليه منهجه يستوقفنا عند آية أخرى من كتاب الله يبيّن لنا خصائص هذا النسج ومن ثم يعرض رؤيته؛ حتى إذا تجلّت للقارئ يباشر تحليل السورة وقد اقتنع هذا الأخير بالفكرة وهي أمارة منهجية وقفنا عندها في جميع مؤلفاته. فاستهل ذلك بالكشف عن إعجاز هذا النظام في قوله تعالى " نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم"[1]فمن خصائص هذا النسج:

1- لا يأتي بالكلام المبتذل بين الناس فيعمّم ولا يخصص ويطلق فلا يقيد.

2- إطلاق الحرث على المرأة فيه رفعة لشأن المرأة.

3- تسامي القرآن عن سرد التفاصيل المجسدة لإباحة إتيان النساء.

4- مخاطبة الرجال باعتبار مسؤولياتهم على حلائلهم وأولادهم.

5-عبقرية النسج وما يحويه من البدائع البلاغية ويتجلى في هذه الآية في تلك التشاكلات الصوتية قوله :

نساؤكم-لكم-حرثكم-شئتم.

أما عن خصائص هذا النسج في سورة الرحمن، يرى الناقد أن ما يميز النسج فيها أنها: " تقع على بناء دائري "[2] حيث تبتدئ بالرحمن وتنتهي بشيء من مثله مدحا قوله تعالى: "تبارك

1-سورة البقرة: الآية: 133.

2 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:223.

اسم ربك ذي الجلال والإكرام، فالبناء من هذا الوجه يربط الأول بالآخر " الرحمن، تبارك اسم ربك ذي الجلال و الإكرام" أو الآخر بالأول" تبارك اسم ربك ذي الجلال و الإكرام ، الرحمن ".وبناء على هذا التصور الأسلوبي فإن سورة الرحمن وعلى امتدادها تغتدي شرحا وتفصيلا لمعنى الرحمن وما تحمله من قدرة وعظمة خالق الجنان والنيران وأمام كل هذا لا نجد تعييرا أسمى لهذه القدرة إلا قولنا تبارك اسم ربك ذو الجلال والإكرام فكانت كلمة الإكرام جامعة وطاوية " لتلك المساقة الطوية التي نقطعها لقراءة السورة وما فيها من لطائف وعجائب"[1]كما يتسم هذا النسج بإسميته لا بفعليته،فرغم وجود زهاء ستة وستين فعلا بما فيها الفعل "تكذبان "الذي تكرّر واحد وثلاثين مرة ،فإن خمس عشرة آية فقط من بين الثماني والسبعين آية جاءت فعلية ،ولهذا دلالة أسلوبية محضة: "وليس لاسمية هذا النص من تأويل غير ثبوتية الحدث واتسامه بالديمومة والأبدية"[2]فيطلق على بنية السورة من هذا المنظور "البنية السكونية "وتنقسم هذه البنية إلى ثلاثة أقسام:

أ-البنية الكونية: التذكير بالله – نظام الكون – خلق الإنسان والغاية من خلقه.

ب- البنية العقابية: وتتمثل فيما ورد في السورة من وعيد وترهيب ووصف جهنم.

ج-البنية الثوابية: وتتمثل فيما ورد في السورة من ترغيب ووصف الجنة.

10-1 تأويل مقوّم الرحمن:

وفي تأويله لمقوم الرحمن الذي ورد في أول السورة قوله تعالى: "الرحمن علم القرآن." [3]ينقلب

1-م، ن، ص:224.

2-م، ن، ص:225.

3-سورة الرحمن: الآية:01.

على الدراسات السابقة التي تعاملت مع المقوم من وجهة نحوية صرفة، كما ذهب إلى ذلك(الزمخشري) إذ غاية ما كتب عن الرحمن أنه مبتدأ وهذه الأفعال مع ضمائرها أخبار مترادفة؛ أو "الطبرسي" الذي قال على أنه خبر مبتدأ محذوف قوله: سورة أنزلناها، أي هذه سورة[1] .

إلا أن مرتاض يتناوله من وجهة أسلوبية فمقوم الرحمن: "لا يفتقر إلى أي كلام يتقدمه، في هذا النسج القرآني .... نلفيه كما أسلفنا مكتفيا بنفسه مكينا في موقعه ...فلو أضفنا إليه لفظا واحدا آخر قبله، أو لفظا واحدا آخر بعده، لما استطعنا إلى ذلك سبيلا...لن نجدنا مفتقرين إلى أي خبر من هذه الأخبار الوهمية التي تلهج بها النحاة."[2]

يظهر لنا من الدراسات السابقة أنها كثفت جهودها لإخضاع مقوم الرحمن إلى قاعد ة إعرابية فصرفوا اهتمامهم عن المعنى الذي يحمله؛ اعتقادا منهم أنه مقوّم يحمل دلالة واحدة ظاهرة. في حين أن الناقد كان يريد التأويل للكشف عما يحمله من دلالات ومعان أي "إحياء المعنى." [3]

▪10-2البنية العقابية:

أ: في سورة الرحمان:

ينتقل من وصف عظمته وقدرته، وتذكيره بنعمه عليه. إلى الغاية التي من أجلها خلقه هي عبادته له والشهادة له بالوحدانية، والامتثال لأوامره قوله تعالى: "أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا وأنكم إلينا لا ترجعون." وأن بعد الفناء تبعث الخلائق فيعذب الكافر، فتتجلى في هذه الآيات كل صور الوعيد والترهيب والتخويف والترويع. في تواتر متصاعد بدءا بتشقق السماء إلى معرفة المجرمين

1 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:39.

2 -م،ن،، ص:42-43.

3-بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، تر: وجيه أسعد، أطلس للنشر، دمشق، 2003، ص:32.

بسيماهم، إلى اقتيادهم في ذل وهوان إلى مثواهم الأخير. فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ ﴿37﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿38﴾ فَيَوْمَئِذٍ لَا يُسْأَلُ عَنْ ذَنْبِهِ إِنْسٌ وَلَا جَانٌّ ﴿39﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿40﴾ يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ ﴿41﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿42﴾ هَذِهِ جَهَنَّمُ الَّتِي يُكَذِّبُ بِهَا الْمُجْرِمُونَ ﴿43﴾ يَطُوفُونَ بَيْنَهَا وَبَيْنَ حَمِيمٍ آنٍ ﴿44﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿45﴾

ب: سورة المرسلات.

لا تختلف البنية العقابية في هذه السورة عن سورة الرحمان حيث ينتقل الله سبحانه وتعالى من تذكير عباده بعظمته وقدرته، وتذكيره أيضا بنعمه عليهم. إلى الغاية التي من أجلها خلقهم هي عبادته والشهادة له بالوحدانية، والامتثال لأوامره وأن بعد الفناء تبعث الخلائق فيعذب الكافر، فتتجلى في هذه الآيات كل صور الوعيد والترهيب والتخويف والترويع. في تواتر متصاعد بدءا من الانقلابات الكونية، إلى اقتيادهم في ذل وهوان إلى ما كانوا به يكذبون. انْطَلِقُوا إِلَىٰ مَا كُنْتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ ﴿29﴾ انْطَلِقُوا إِلَىٰ ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ ﴿30﴾ لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ ﴿31﴾ إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ﴿32﴾ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ ﴿33﴾ وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿34﴾ هَذَا يَوْمُ لَا يَنْطِقُونَ ﴿35﴾ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ ﴿36﴾ وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿37﴾ ثم قوله: كُلُوا وَتَمَتَّعُوا قَلِيلًا إِنَّكُمْ مُجْرِمُونَ ﴿46﴾

10-3 البنية الثوابية:

يختلف المشهد وتتغير الصورة ، فتتجلى في هذه الآيات أروع صور الترغيب في قوله تعالى:" وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ ﴿46﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿47﴾ ذَوَاتَا أَفْنَانٍ ﴿48﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿49﴾ فِيهِمَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ ﴿50﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿51﴾فِيهِمَا مِنْ

كُلِّ فَاكِهَةٍ زَوْجَانِ ﴿52﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿53﴾مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ ج وَجَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٍ ﴿54﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿55﴾ فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ ﴿56﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿57﴾ كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ ﴿58﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿59﴾ هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ ﴿60﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿61﴾

والبنية الثوابية الثانية يذهب المفسرون إلى أن المتقين منازلتان، فأدناهما منزلة أعدّ الله له من دون أولئك جنتان قوله تعالى: وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ ﴿62﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿63﴾ مُدْهَامَّتَانِ ﴿64﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿65﴾ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ ﴿66﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿67﴾ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ ﴿68﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿69﴾ فِيهِنَّ خَيْرَاتٌ حِسَانٌ ﴿70﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿71﴾ حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ ﴿72﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿73﴾ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ ﴿74﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿75﴾ مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ ﴿76﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿77﴾ تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴿78﴾

وما أعدّه الله للمؤمنين من جنات لمكابدتهم ومجاهدتهم لنوازع النفس والشيطان والأهواء، فما عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد.

أما في سورة المرسلات: فالخطاب كان موجها بشكل عام للمكذبين، فجاء ذكر المؤمنين مقتضبا حتى لا يحدث اضطرابا في سير السياق من جهة، وليزيد من غيظ قلوب المكذبين من ناحية أخرى قوله: إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿41﴾ وَفَوَاكِهَ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿42﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿43﴾ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ ﴿44﴾

قدم لنا مرتاض قراءة تأويلية واعية التي هي مظهر سيميائي، مستندا على رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوعين اكتسبهما من خلال تجربة طويلة مع مختلف النصوص الأدبية؛ وهي شروط ينبغي أن تتوفر في القارئ النموذجي لأن طبيعة النص القرآني تختلف والنصوص الدنياوية[1]،وكان لا مناص له من الاعتماد على "التأويلية "في التعامل مع النص القرآني الذي يتميز بالفيض الدلالي والعطاءات النصية وبوصفه معطى جماليا لا ينضب من جهة "ولما كان أساس التأويلية لغة – لما فيها من خصوصيات التجاوز والتفسير"[2] أخرى. وهذا ما جعل ناقدنا يتخذ من اللغة الأداة الاستكشافية التي تميز أعماله التنظيرية، وهو ما اهتم به نقاد آخرون من قبله وممن عاصروه من أمثال (حسين الواد) و(فلاديمير بروب):" لا شك في أن النظرة التقديسية للعنصر اللغوي في الإبداع الأدبي، قد استمدت سلطتها عند هؤلاء النقاد من القاعدة التي ترى أن سر الإعجاز في الإبداع الأدبي، لا يرجع إلى ما يتضمنه من حقائق تنتهي عادة بانتهاء متطلباتها وزوال مناسباتها، وإنما يرجع إلى قالبه اللغوي الذي لا ينفك عن الإشعاع الدلالي."[3] ولا نعتبر قراءته هي قراءة نهائية لأن: "بقدر ما نتعمق في العمل، ونحن ندرس نصا أدبيا بقدر ما تتعدد زوايا الرؤيا فيه."[4] ولنا الحق في أن نسحب مقولته على النص القرآني الذي يفتح نفسه كل مرة أمام القارئ ليأتي بقراءة أخرى وفق تصوراته الاحتمالية التي يعرضها على السطح من خلال البنية اللغوية تارة ومن خلال الإجرائية المضمونية تارة أخرى، وهو ما يؤكده: "ليس ينبغي

1–مصطلح يستعمله مرتاض لتسمية النصوص التي ينتجها الإنسان مهما كان جنس هذه النصوص –

2–شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص:73 .

3–الدة سعيد: حركية الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث–دار العودة بيروت، 1979ص:57–58.

4–عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أينص:54–55.

الاستنامة إلى مستوى واحد من التأويل، لأن النص سيظل خاصا بدون تأويل ومستغلقا بدون تحليل."[1]

10-4- مادة النسج اللغوي:

وردت في السورة مواد لغوية مكررة وتتمثل أساسا في آية البأرتة" فبأي آلاء ربكما تكذبان " التي تكرر ثمان وثلاثين مرة ،كما تكررت بعض المواد كقوله تعالى: "لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان"-"جنتان" -"حور مقصورات في الخيام"

وتكررت آية: "وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ "عشر مرات كما تكرر قوله تعالى: "يوم الفصل" ثلاث مرات وردت مواد لغوية أخرى منفردة فما غاية التكرار في هذه السورة؟

من خلال الآيات التي عالجها الناقد أسلوبيا نمكن أن نقف على خصائص هذا التكرار-وقد كنا أشرنا إلى ذلك في تأويل آية البأرتة فإن الناقد لا يعدّ ذلك ضربا من التكرار لأن الآية في كل موقع تقع فيه تكتسب دلالة جديدة مع ما سبقها أو لحقها. غير أن هذا التكرار يقوم في هذا المستوى بوظائف أسلوبية:

أ- يلجأ الكاتب عادة إلى التكرار ليعكس خصوصية الأمر وذلك بالتوكيد أو غيره، بينما جاء في السورة مندمجا في بناء النسج العام لهذا النص، حتى يكاد لا يظهر وهذا ما يميز التكرار في الخطاب القرآني عن النصوص الدنياوية. ففي قوله تعالى "لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان " [2] والتي ورد ذكرها مرتين الأولى لوصف الحور الموجودة في الجنتان ذواتا الأفنان، الثانية وصف للحور الموجودة في الجنتين المد هامتين فتبدو كل آية قائمة بذاتها ولا تحمل أي تكرار.

1-عبد الملك مرتاض: تعددية النص (نظرية النقد ونظرية النص)؛ مجلة كتابات معاصرة، ع 1 ،1991ص:28-29.

2-سورة الرحمن: الآية:55.

ب- كان لآية البأرتة دور التقريب بين أجزاء السورة " بالإفضاء إلى إيلاف فيما بين آيها" [1]وقد أضفت على سطح النسج الأسلوبي طابعا جعلت من الكلام معتدلا -بعيدا عن الطول أو القصر- ج- المحافظة على الإيقاع العام للسورة وتنوعه حيث منحت لنسج السورة " كثيرا من التمكن والثبات للإيقاع الذي تقوم عليه"[2].ويميز هذه المواد المكررة أنها تتألف من أربعة عناصر ألسنية د-الزيادة في جماليات النسج القرآني

إن ما يميز هذا المستوى اعتماد الناقد على المنهج الأسلوبي في تحليل النصوص وبخاصة الأسلوبية الإحصائية حيث سجل في جداول عدد مرات ورود كل مفردة في السورة ليخلص إلى أن: اسم الجلالة أكثر تواترا في السورة تماشيا مع اسمها الذي اصطفاه من أحد أسمائه توكيدا لحضوره وتربيته لخلقه...وبما أن السورة تقوم على الوعظ والترغيب فكانت مقوماتها أكثر تواترا في السورة.

ب-تكرار آية البأرتة: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾

تكمن الجدّة في دراسة الباحث على مستوى آية البأرتة. "فبأي آلاء ربكما تكذبان" هذه الآية التي تواترت في السورة واحد وثلاثين مرة وإذا ما قارنها بمجموع آي السورة فشكلت نسبة74.39%، وترد هذه الآية في السورة كلّما ذكر تعالى فكرة أو قرّر موقفا، أو وعظ موعظة، أو وصف مكان. إما على سبيل التبكيت والتعجيز والترهيب أو الترعيب والوعد والوعيد؛ لذا نسج الآية يقوم على طرفين هما الله الخالق طرفا أولا؛ الإنس والجن طرفا ثانيا؛ وبينهما علاقة تقوم على تكذيب وتشكيك وجحود الطرف الثاني في قدرة الله. فنسجت في معرض الاستفهام الإنكاري. وإن كان

1 -عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:227.

2 -م، ن، ص، ن.

التكذيب افتراضيا لا تقريريا، وذلك من أساليب البلاغة القرآنية البديعة حيث لم يتهم الثقلين بالكذب جهرا لأن فيهم المؤمنون والكافرون والصادقون والمكذبون، فسلك الخالق مسلكا وسطيا لطيفا، فلم يجعلهما مكذبين ولا مصدقين. ومما أفادنا به الباحث أن الآية لم تتكرر في السورة" إلا من الوجهة السطحية" أما من حيث "الوجهة النظمية فإن الآية لها وظيفة دلالية وجمالية كاملة الدلالة بإزاء الآية، أو الآيات التي تسبقها (...)وفي بعض الأطوار بإزاء الآيات التي تعقبها أيضا." ونسرد أمثلة لذلك: قوله تعالى خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ ﴿14﴾ وَخَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ ﴿15﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿16﴾

جاءت الآية في هذا الموضع للتذكير بنعمة الله المتجسدة في خلق الإنسان من مادة حية وهي الصلصال وهي مادة طيعة قابلة للتشكل؛ وكأنما خلق الله الإنسان من طين ليحمل خواص هذه المادة وهي الانصياع إلى أوامره؛ وهي قادرة على مقاومة النار والمقاومة زمنا مقدرا بأمره. أما خلق الجن من لهب من نار وهي مادة ميتة جعل الجن تتميز بالسرعة وعدم الانصياع؛ فيميز بين خلقين أحدهما خلق من مادة حية تكريما، فسخر الأرض له لأنها تتشكل من نفس المادة التي خلق منها وآخر خلق من مادة ميتة فسخر له هذا العالم الهوائي، وكل منهما مكلف وخلق لغاية. وإذا كانت الغاية من السورة هي تعداد الآلاء، وترداد نعم الله على عباده، فقد اقتضى جمال النسج القرآني أن تذكر بعد ذكر كل نعمة من نعم الله.

فقد ألفينا الآية تحمل في كل مرة دلالة معينة فرضها السياق الذي وردت فيه آية البأرتة ولم نشأ التفصيل في ذلك، ومن وجهة سيميائية بحتة فإن الباحث لا يرى أي وجو د للتكرار لآية البأرتة، وإنما التكرار الغاية منه دلالية وعن ذلك يقول: "ومن وجهة نظر سيميائية. لا نرى في البأرتة أي تكرار. ولو كان متعلقا بكلام النوْكي والمحرومين من الأعياء، إلا دلالة على شيء ما

يتحدد في السياق." [1]

أ- تكرار آية: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ﴾

الويل مصدر لا فعل له من لفظه، ولا يثنى ولا يجمع، وجمعه ويلات قال امرؤ القيس " فقالت لك الويلات إنك مرجلي"، وإذا أضيف ويل فالأحسن فيه النصب، قال تعالى: ﴿وقال لهم موسى ويلَكم لا تفتروا على الله كذبا﴾ والويل في الأصل مصدر، وعدل به إلى الرفع للدلالة على ثبات معنى الهلاك ودوامه للمدعو عليهم[2]. وقد كررت هذه الآية عشر مرات عقب كل فعل دال على القدرة الإلهية لمزيد التأكيد والتقرير وعلى كل مشهد من مشاهد يوم القيامة أو عند وصف المؤمنين في ذلك اليوم وحال المكذبين في ذلك اليوم أيضا، أو وصف له يكون ، ولو لم يكرر كان متوعدا على بعض دون بعض . قال القرطبي: " وكرر الويل في هذه السورة عند كل آية لمن كذب؛ لأنه قسمه بينهم على قدر تكذيبهم، فإن لكل مكذب بشيء عذابا سوى تكذيبه بشيء آخر ، ورب شيء كذب به هو أعظم جرما من تكذيبه بغيره .."[3] وفائدته : تحقيق الويل بهم ، وتأكده ؛ تحذيرا من التكذيب وتنفيرا منه أو زجرا " [4]

المقطع الأول: جاءت بعد التذكير بالنعم والأحوال الكونية، وهذا الإنذار جاء في مواجهة الهول السائد في الكون.

المقطع الثاني: جاءت بعد التهديد والكشف عن مآل الغابرين الأولين كعاد وثمود وقوم لوط

1-م، ن، ص:55.

2 - الزمخشري: الكشاف، ج4، ص: 517،

3 - أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لإحكام القرآن، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت: ج10،2016، ص:123

4 سليمان الطوفي: الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الأداب، القاهرة، ص:277

وأصحاب الأيكة وقوم لوط وأصحاب الرس وغيرهم، والآخرين وهم كفار مكة.

المقطع الثالث: جاءت لتذكيرهم بخلقهم وإنشائهم من ماء مهين، وتوبيخا لهم وتذكيرا بنعم الله عليهم وآثار قدرته فيهم. " تحتمل في هذا الموقف وجهين توبيخ أن النعمة كلما كانت أعظم كان كفرانها أفحش والثاني: أن القادر على الإبداء أقدر على الإعادة، فالمنكر لهذا الدليل الواضح

المقطع الرابع: يعدد الله سبحانه وتعالى نعم الآفاق بعد ذكر الأنفس، فالأرض كفاتا تحتضن بنيها أحياء وأمواتا، والرواسي شامخات وتنحدر عنها مساقط الماء العذب، أفيكون هذا إلا عن قدرة وتقدير، وحكمة وتدبير؟ أفبعد هذا يكذب المكذبون؟ "

المقطع الخامسة: بعد تكذيبكم وجحدكم نعم الله عليكم، فما عليكم إلا الانصراف إلى ما كنتم به تكذبون إلى نار جهنم إلى ظل ذي ثلاث شعب تبكيتا وتقريعا وتهويلا.

المقطع السادس: ولما كان هذا الأمر عظيما ومهولا وعصيبا وشديدا ولما وصلت أدلة الساعة في الظهور إلى حد لا مزيد عليه، وحكم على المكذبين بالويل مرة، وأكد بثلاث، فكان من حق المخاطب أن يؤمن فلم يؤمن أمر بما يدل على الغضب فقال تعالى في المقطع الخامس معلما لهم بما يقال لهم يوم القيامة: جاء التعقيب المعهود ويل يومين المكذبين.

المقطع السابع: واصل في رسم المشهد بعرض الهول النفسي الذي يفرض الصمت الرهيب، والكبت والخشوع الذي لا يتخلله كلام ولا اعتذار وهذا يوم لا ينطقون (ولا يؤذن لهم فيعتذرون)، فقد انقضى وقت الجدل، ومضى وقت الاعتذار فويل يومئذ المكذبين.

المقطع الثامن: لمزيد التهديد والتوبيخ إلى اليوم المذكور بقوله: وهذا يوم الفصل جمعناكم كما ورد في بداية السورة أنتم ومعكم الأولون، لأن الفصل بين الخلائق لا يجوزالفصل بينكم، ثم عجزهم وحقر أمرهم بقوله: فإن كان لكم كيد فكيدوني وحقر أمرهم.

المقطع التاسع: وهذا التعجيز والتخجيل من جنس العذاب الروحاني فلهذا عقبه بقوله: ويل يومئذ للمكذبين. فإذا انتهى مشهد التأنيب في المقطع للمجرمين اتجه الخطاب فيه بالتكريم للمتقين فزاد في حسرتهم وغمهم بتعديد ما أعده الله للمتقين من الظلال والعيون والفواكه بدل ظلالهم التي لا روح فيها، ولا تغني عن الحر والعطش، وهذا أيضا من جنس العذاب الروحاني بالنسبة للكافرين حين يرون الذين اتقوا الشرك في النعيم المقيم، ولذا أردفه بقوله: وويل يومئذ للمكذبين.

المقطع العاشر: " للتأكيد دلالة على أن لهم من الويل ما لا ينتهي، كما أن الواحد لا ينتهي على أنها لو كانت كلها لتأكيد الأول لكان ذلك حسنا، فإن من كذبك في أشياء من البلاغة أن تقرره بواحدة منها، ثم تقول له عند قيام الدليل {ويل لك}، ثم تفعل فيما بعده كله كذلك وتعيد عليه ذلك القول بعينه تأكيدا له وتحقيقا لوقوع معناه دلالة على أن الغيظ قد بلغ منتهاه، والفجور وانقطاع العذر لم يدع موضعا للتنصل منه، والبعد عنه، وذلك في كلام العرب شائع معروف سائغ "[1] –

10-5- البنية الكونية في سورة الرحمان:

تشمل هذه البنية ثلاثين آية الأولى من السورة وإنما سميت بالكونية لأنها شملت الخالق وهو الرحمن، المخلوق الإنسان، باقي المخلوقات، وفي هذه الآيات تتجلى عظمة الخالق وقدرته وحكمته وجلاله في خلقه للإنسان من طين وتعليمه البيان، وتسخيره جميع المخلوقات لخدمته، وأمره له بإقامة الميزان، خلق السماوات والأرض وما بينهما، وخلق الجان، وفي النظام الكوني المحكم، الشمس والقمر يتعاقبان وما ينتج عن هذا التعاقب من ليل ونهار وإفادتهما في حساب

1- أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لإحكام القرآن، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، 2016، ص:123

الزمن، البحار ...صنع الله الذي أتقن كل شيء.

درس "مرتاض" البنية الكونية "في سورة الرحمان دراسة سيميائية تقاطع فيها مع مفاهيم (بيرس) لمعنى العلامة.

استثمر (بيرس) في الدراسات السابقة للعلامة، ليفتح آفاقا جديدة في الدراسات السيميائية حين وسّع في مفهومها لتشمل العلامات اللسانية وغير اللسانية؛ بحثا عن فهم حقيقة العلامة داخل المنظومة الكونية، فهناك إقرار ضمني لدى الدارسين بأن الكون إذا كانت له دلالة فهو علامة ويصلح أن يكون موضوعا للسيمياء: "السيمياء هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة و السيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون وكذا توزيعها وعلاقاتها الداخلية والخارجية."

فالشمس والقمر والنجوم والشجر ومختلف الخلائق المذكورة في سورة الرحمان تعبّر عن علامات تحمل دلالات حسب ورودها في السياق. وهو ما أشار إليه " أمبرتو إيكو " بقوله: "الشيء ليس علامة إلا إذا أوّله أحدهم على أنه علامة على شيء ما."

10-5-1 البنية الكونية في سورة المرسلات:

تتجلى البنية الكونية في سورة المرسلات في الآيات التالية:

1•وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا ﴿1﴾ فَالْعَاصِفَاتِ صَفًّا ﴿2﴾ وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا ﴿3﴾ فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا ﴿4﴾ فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا ﴿5﴾ عُذْرًا أَوْ نُذْرًا ﴿6﴾

2•فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ ﴿8﴾ وَإِذَا السَّمَاءُ فُرِجَتْ ﴿9﴾ وَإِذَا الْجِبَالُ نُسِفَتْ ﴿10﴾

3•أَلَمْ نَخْلُقْكُمْ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ ﴿20﴾ فَجَعَلْنَاهُ فِي قَرَارٍ مَكِينٍ ﴿21﴾

4• أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ كِفَاتًا ﴿25﴾ أَحْيَاءً وَأَمْوَاتًا ﴿26﴾ وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا ﴿27﴾

5• إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ﴿32﴾ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ ﴿33﴾

6•إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿41﴾ وَفَوَاكِهَ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿42﴾

7•هَٰذَا يَوْمُ لَا يَنْطِقُونَ، هَٰذَا يَوْمُ الْفَصْلِ

8• إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ ﴿44﴾

9• كُلُوا وَتَمَتَّعُوا قَلِيلًا إِنَّكُمْ مُجْرِمُونَ ﴿46﴾

انطلاقا من المفاهيم التي قدمه" مرتاض" ،فإن البنية الكونية في سورة المرسلات مركبة تركيبا إعجازيا يناسق والمعنى العام للسورة ،فجاءت السورة شديدة الإيقاع، حيث الجو ومنذ البداية مشحون وعاصف حيث الرياح أو الملائكة: وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا ﴿1﴾ فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا ﴿2﴾ وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا ﴿3﴾ فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا ﴿4﴾ فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا ﴿5﴾ عُذْرًا أَوْ نُذْرًا ،ثم تتصاعد حدة الرعب والذعر وتنفطر القلوب ، في مشهد تشيب له الولدان، بتصوير الانقلابات الكونية الهائلة في السماء والأرض في ذلك اليوم بقوله تعالى :" فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ ﴿8﴾ وَإِذَا السَّمَاءُ فُرِجَتْ ﴿9﴾ وَإِذَا الْجِبَالُ نُسِفَتْ ﴿10﴾ وَإِذَا الرُّسُلُ أُقِّتَتْ ﴿11﴾ " حيث يواجه بسيل من الاستفهامات والاستنكارات والتهديدات، إنكار الإنسان ليوم الحساب وتكذيبه رسله وإنكاره لعظمة الخالق وقدرته وحكمته في تسيير الخلائق : أَلَمْ نَخْلُقْكُمْ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ ﴿20﴾ فَجَعَلْنَاهُ فِي قَرَارٍ مَكِينٍ ﴿21﴾ إِلَىٰ قَدَرٍ مَعْلُومٍ ﴿22﴾ ثم أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ كِفَاتًا ﴿25﴾ أَحْيَاءً وَأَمْوَاتًا ﴿26﴾ وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا ﴿27﴾

وهكذا يمضي القلب مع سياق السورة السريع، وكأنه يلهث مع إيقاعها وصورها ومشاهدها وعقب كل مشهد ومشهد تلفح قلب المكذبين لفحة من شواظ من نار بقوله وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ فإذا بلغ المشهد النهاية، صدق الله وعده، فانطلق المكذبون إلى ما كانوا يوعدون " إِلَىٰ ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ ﴿30﴾ لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ ﴿31﴾ إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ﴿32﴾ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ. "وذهب المتقون إلى ما كانوا يوعدون أيضا:" إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿41﴾ وَفَوَاكِهَ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿42﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿43﴾ وختم المشهد بقوله تعالى: فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ.

11-1 نظام النسج:

بما أن النص القرآني يختلف عن النصوص الأخرى اعتبر الآية وحدة كلامية وهي تقريبا بمثابة الجملة في اللغة العربية ووفق عملية إحصائية وفي تصنيفه لهذه الآيات باعتبار عدد مقوماتها خلص إلى ما يلي:

***النسج الرباعي:** هو الغالب في السورة إذ ورد تواتره أربعين مرة، وما يميز هذا النسج عند العرب: " إن الكلام في نسجه العربي القح العالي إذا بلغ أربعة عناصر لسانية يسر النسج على منواله"[1].حيث يتسع التركيب الرباعي لتوظيف أكبر عدد ممكن من المعاني. ومن أمثلة ذلك أنه يمكننا تركيب جملتين كقوله تعالى: "والسماء رفعها ووضع الميزان"[2] ويغلب النسج الاسمي في المنوال الرباعي فالاسم في الدراسات اللغوية يجسد " الثبات والاستقرار والسكون.

***النسج الثلاثي:** تواتر عشر مرات في السورة. وهذا النسج الثلاثي من أيسر التراكيب في جميع

1-م، ن، ص:239.

2 -سورة الرحمن: الآية:5.

اللغات ويتشكل في الجملة البسيطة عادة من الفعل والفاعل والمفعول به. غير أن النسج في هذه السورة خالف هذه التركيبة حيث لا تشكل نسبة الفعلية فيها إلا عشرة بالمائة. وهو بذلك يوافق النسج الرباعي ليحافظ على النسج الاسمي لها.

أما في سورة المرسلات فقد طغى النسج الثلاثي وتواتر سبعا وعشرين مرة منها "وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ" ورد ذكرها عشر مرات

***النسج الثنائي:** وتواتر في سورة المرسلات سبع مرات قوله نعالى: وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا ﴿1﴾ فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا ﴿2﴾ وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا ﴿3﴾ فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا ﴿4﴾ وقوله أَحْيَاءً وَأَمْوَاتًا ﴿26﴾ وقد طغى هذا النسج على السورة لأنه يتناسب مع البنية المعمارية للسورة التي جاء إيقاعها سريعا كما تنوع هذا النسج بين الأفعال تارة لإثبات الحركة والتحول الذي بحدث في ذلك اليوم، والأسماء تارة أخرى للدلالة على السكون والاستقرار نهاية ذلك اليوم.

***النسج السداسي:** يبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام. ورد تسع مرات حافظ هو أيضا على المعمارية الاسمية للسورة، الذي يجسد الثبات والاستقرار: "وهي صفات تنطبق على السورة فجاء الشكل مطابقا لمضمونه"[1]

أما في سورة المرسلات فقد ورد هذا النسج مرة واحدة "وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا ﴿27﴾ لأن الطول لا يتناسب مع ايقاع السورة التي جاء سريعا وحادا فلا يقبل هذا النوع من النسج.

1 –عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:244.

النسج المفرد: لم تعهد العرب هذا النوع من النسج وهو من بديع النسج القرآني: " فهو تفرد عجيب ونسج قرآني كريم"[1]،ومما ورد في السورة "مدهامتان"، "نضاختان "،"الرحمن" لو أخذنا المقوم الأخير لألفيناه قائم بذاته لا يحتاج إلى قرينة لتفصيل معناه كما تعودت العرب في أساليبها.

12-البنية الإيقاعية:

يشكّل الإيقاع جانبا متميّزا من علم الأداء في إبانة الكلام على صورة توضّح اللفظ وتكشف عن المعنى. فقد ورد في لسان العرب: "وقع" يقع وقعا ووقوعا: سقط. وسمعت وقع المطر. وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل. والوقعة والواقعة صدمة الحرب. والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة. والوقعة أن أقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد. وأنجو الوقعة أي أحدث مرة في كل يوم. والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفع اليد إلى فوق، والتوقيع رمي بعيد لا تباعده. والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها. والتوقيع رمي بعيد لا تباعده. والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها. في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه. وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني الأول. والميقع والميقعة كلاهما المطرقة.[2]إن السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل "وقع" هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر بالتناوب. ففي الحرب تحدث الصدمة مرة ولا تحدث أخرى... فالدلالة اللغوية لكل هذه الأفعال المتناوبة مبنية على نظام يترجمه هذا

1-م، ن، ص:254.

2 - ابن منظور: لسان العرب ، م 6، مادة (وقع) ، ص:477.

التناوب المستمر. وهذا المعنى اللغوي هو ما احتفظت به الدلالة الاصطلاحية للإيقاع عن أنها نظام علاقات مبنية على التعارض والتناغم والتوازي والتداخل. فهو يشكّل جوهر الجودة للنصّ.

شغل الإيقاع حيزا من الدراسات العربية قديما وحديثا لما له من خصائص وسمات تعبيرية ودلالية، وجمالية. هذه الدراسات ركزت بشكل لافت على الإيقاع في الشعر درسا وتحليلا، كانت تتجه إلى دراسة الوزن والقافية، بينما تغفل إغفالا يكاد يكون تاماً مكون الإيقاع، الذي يمكن رصده انطلاقا من مستويات أخرى كالمستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي. واتجهت الدراسات صوب الخطاب القرآني تتوسّل الإيقاع، للكشف عن الخصائص الإيقاعية الإعجازية التي بني عليها هذا الخطاب والتي أذهلت العقول وأطربت المسامع.

إن قداسية النص القرآني جعلت النقاد يتحرجون من مقاربة هذا النص تنزيها له؛ لأن الإيقاع متعلّق بالذات البشرية فهو يتنافى مع مقام النص القرآني. ومن النقاد الذين ينفون وجود الإيقاع في النص القرآني نذكر " مصطفى صادق الرافعي" الذي يرى أن الخطاب القرآني يسمو عن ذلك، لما يتمتع به من خصائص متفردة عن الخطاب البشري، ويتعالى عن قياس أدوات النص البشري بالنص الإلهي حيث يقول:" ... كل الذين يدركون أسرار الموسيقى وفلسفتها النفسية، لا يرون في الفن العربي بجملته شيئا يعدل هذا التناسب الذي هم أمر طبيعي في كلمات القرآن وأصوات حروفها، وما منهم من يستطيع أن يغتمز في ذلك حرفا واحدا ويعلو القرآن على الموسيقي، أنه مع هذه الخاصية العجيبة ليس من الموسيقى"[1]

1 – مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط9 ،1973، ص : 214 (الهامش)

لا ينكر "الرافعي " ضمنيا وجود إيقاع وموسيقى داخلية تمتاز بهما سور القرآن الكريم، غير أن هذا الإيقاع يختلف تماما عن ذلك الذي تعلّمه دارسو الموسيقى ويدركون أسرارها وخباياها، فهذا الإيقاع يعلو عن الموسيقى فهو "إيقاع إعجازي" لذلك فمن باب الأولى النأي بالنص القرآني عن الدراسات الإيقاعية. إلا أن بعض الدارسين رفعوا الحرج واقتربوا من النص القرآني لإثبات الإعجاز القرآني الموجود فيه؛ لا من باب نزع القداسية عنه النص.

ومن بين الدراسات الرائدة في الوطن العربي تلك التي قدّمها "سيد قطب" ووسمها ب:" التصوير الفني في القرآن الكريم" حيث أثبت وجود الإيقاع في القرآن الكريم بقوله: "إن في القرآن إيقاعا موسيقيا متعدد الأنواع، يتناسق مع الجو ويؤدي وظيفة أساسية في البيان."[1]

وللإيقاع وظائف متعدّدة ترفع من مؤشر التأثير في المتلقّي، وتجعله يتجاوب مع مشاهد النص القرآني، فإذا وردت آيات الترهيب استدعت إيقاعا لكلمات الخوف والوعيد فيبعث القلق والخوف في النفس، وإذا وردت آيات الترغيب استدعت كلمات الرحمة والمغفرة فيحدث بذلك أثرا طيبا تهدأ له النفس. فالسير الإيقاعي للجمل واحدة تلو الأخرى يعطي للآيات التفاعل والتواصل، ويجعله ثابتا بشكل واضح. فالتنويع في الجمل من المظاهر الجمالية في لغة التعبير الإيقاعي لما له من دور في توسيع القيم الفنّية للجمل في نظام بنائها، واعتدال تراكيبها.

تناول "سيد قطب" الإيقاع كمستوى من مستويات نظرية التصوير في القرآن، الكريم حيث يرى أنّ:" التصوير هو أداة المفضلة في أسلوب القرآن. فهو يعبِّر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج

1 – سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق ، القاهرة ، ط17، 2014 ،ص:101–102

الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، والحركة المتجددة"[1]

والتصوير عند "سيد قطب:" هو: "تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل. والنغمة تعني جرس الكلمات وهي عنده أداة من أدوات التصوير يمنح للصورة التي يرسمها الحياة الشاخصة، والحركة. فهو يخدم جمالية الصورة الأدبية لهذا كانت: "الموسيقى القرآنية إشعاعا للنظم الخاص في كلّ موضع، وتابعة لقصر الفواصل وطولها، كما هي تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة فإننا نؤثر أن نتحدّث عن هذه الظواهر كلها مجتمعة [2]".

ويعدّ "*مرتاض*" واحدا من النقاد الذين رفعوا هذا الحرج، واقترب من النص القرآني محلّلا له بكل ما استلهمه من دراسات تراثية بلاغية؛ وحداثية أسلوبية كانت أم سيميائية .ولا شك أن أولئك الذين رفضوا الدراسات الإيقاعية ينبع من ذلك التصوّر الخاطئ الذي ربط الإيقاع بقوافي الشعر وأوزانه: "عندما نتحدث عن الإيقاع في النص القرآني، فهو أمر يرفضه البعض ويتحرج من ذكره آخرون، يرفضه أولئك الذين يزاوجون بين الموسيقى والوزن الشعري قافية ورورياً وتفاعيل فينزهون القرآن عن هذا الوزن قافية ورويا وتفاعيل ويتحرّج منه هؤلاء الذين يحسون فيه نغما وجرسا و إيقاعا ولكنَّهم يجدون في المصطلح مادة غريبة ونابية عنه وعن مستلزماته من ورع وتقى "[3].

1 –م ن ص:100

2 – سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ص:102

3 – نعيم اليافي :عودة إلى موسيقى القرآن ، مجلة التراث العربي ، إتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، عدد (25–26) ، السنة السابعة، أكتوبر –يناير 1986–1987، ص : 10

حاول الناقد في البداية أن يجيب على إشكالية تصنيف القرآن، وقد شغلت هذه المسألة حيزا من كتابات النقاد والدارسين، فمنهم من اعتبر القرآن شعرا حين اهتدوا إلى أزواج من الآيات قد تكون خضعت للتقطيع العروضي، ومنها ما وجدها الناقد في سورة الرحمن: " ﴿4﴾ الشَّمْسُ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ﴿6﴾ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ ﴿5﴾ وحجتهم في ذلك داحضة، فقد تفلت جل القرآن من هذا التقطيع، وقد تكون هذه الأزواج خضعت للتقطيع مصادفة ولكن لا يمكن تعميمها. كما أن هذا القرآن ليس بنثر حيث كثيرا من الدراسات العربية تناولته من زاوية الخطابة والترسل ولكن لم تتمكن من تصنيفه في دائرتها.

أما موقف الناقد من هذه القضية، فهو يدعو أولا كما يدعو إليه المحدثون إلى كسر الحدود بين الشعر والنثر" وأن ليس هناك إلا شيء واحد وحيد، هو الأدب أو الإبداع أو زخرف القول".[1] ثانيا فهو يرى ضرورة تصنيف القرآن لأن: "هذا القرآن بحكم انتمائه إلى حسن الكلام فإنه لا يمكن أن ينفلت، في رأينا من التصنيف"[2]يرى أن الفيصل في التصنيف لا يتحقق إلا إذا أخضع النص للأسلوبية وعن ذلك يقول: "إننا إذا نظرنا في نظم هذا القرآن ونظامه معا، فإننا لا نستطيع أن ندرك جماله الطاغي ولا حتى أن نلّم بإعجازه الحاسم إلا بالتوصل إلى قراءته ومدارسته بالأسلوبية التي نعتقد أنها تستطيع أن تتحكم في كل كلام يندرج ضمن مجالها الاختصاصي".[3]

أما عن الايقاع في القرآن الكريم يقول:" ولقد ابتنى القرآن في كل سورة بنية إيقاعيه تطبع تلك السورة بطابع التفرد من وجهة. وطابع البنية العامة التي تصادفنا في النص القرآني عبر كل

1- عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:264.

2 - عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:266.

3-م، ن، ص، ن.

السور من وجهة أخراة." [1] وما يميز الايقاع القرآني من خلال الناقد هو التنوع فيه على عكس أشعار العرب التي حصرت إيقاعه في بحوره المعروفة فقد يأتي الايقاع في القرآن الكريم في أشكال قصيرة النفس، خفيفة الفواصل؛ وقد تأتي طويلة النفس متباعدة الفواصل، كما يتخذ الايقاع مجموعة من السير تتكرر يمكن من خلالها تصنيف هذه السور تصنيفا إيقاعيا حيث تشترك في خصائص إيقاعيه.

أما سورة الرحمن فلها طابع خاص في إيقاعها المتكرر، وفي بنائها، وفي مغزاها وفحواها، وفي هندسة آياتها، فأول ما يلفت انتباه قارئها وسامعها هو الاستفهام الإيقاعي المتكرر: "فبأيّ آلاء رَبّكما تكذّبانِ "، والذي ورد بعد أن مهّد له تمهيدا، باثني عشرة آية متحدة الفواصل، وتكثيف الاستفهام بهذه الصورة لم يرد في أي سورة أخرى من سور القرآن، فبعد إخضاعه لعملية إحصائية بحتة قام الناقد بتقسيمه إلى:

11-1-الإيقاع الخارجي:

يتكون من ثلاث بنيات إيقاعية:

❖**أ-البنية الإيقاعية الأولى:** تقوم على إيقاع أو فونيم " آن "ويرمز له الناقد بالرمز: CYوقد تواتر سبعا وستين مرة من بين ثمان وسبعين مرة ويظهر في آخر كل وحدة إيقاعية ويقصد بها الآية. وأن هذا الاختيار وقع لأسباب:

■ا- ن: حرفان شائعان استعملتهما العرب في أشعارها فكان ذلك " تجسيد لعروبية النص القرآني، الذي نزل بلسان عربي مبين".

1-م، س، ص:267.

إن أشهر أسماء الله الحسنى، الله، الإله، ذكرت فيهما الألف مرتين.

أول ما نزل من القرآن ابتدئ بالألف "اقرأ"

الفاتحة يتبوأ المقام الأول قوله: "الحمد"

أول سورة في القرآن ابتدأت به "ألم"

خواص الحرفين فللألف خاصية حارة مثل النار النون باردة يابسة مثل التراب فيكون بذلك جمع بين الإنس والجن والسورة أساسا موجهة إليهما.

أما عن النون فهي من الحروف الأكثر استعمالا في العربية، وفي غنّتها التي جعلتها عذبة في النطق ومن الحروف التي جاورتهما في هذه البنية حرف الباء ليتخذ الإيقاع مقطع "بان"

ب-البنية الإيقاعية الثانية: مقطع "آم" ويرمز له بـ: C>

آم: ذكرت سبع مرات ووردوها كان في كل ما فيه خير في هذه السورة باستثناء الأقدام فللكفار.

❖**ج-البنية الإيقاعية الثالثة:** مقطع "آر "ويرمز له بـ:cc

●آر: وتشترك هذه البنية مع البنيات السابقة في الألف اللينة. ولم يتواتر إلا مرتين في السورة. ويرى "زيد أبو حامد" أن هذا الانتهاك – انتهاك البنية الإيقاعية – بحرف الراء في قوله تعالى: " كالفخار– من نار" غير مؤثر، ويفسر هذا بقوله: " ومع ذلك فهذا الانتهاك غير مؤثر لأن صوت الألف الممدودة يسيطر سيطرة تامة على الراء خاصة مع الوقوف الذي يمنع من ظهور صوت الراء في تكراره. إن حرف " الراء " ليس من حروف القلقلة وهي الحروف المتمثلة في كلمتي (قطب جد) التي يجب إظهارها حتى في حالة السكون، لذلك يكون الوقوف عليها مخفية

لطبيعتها إلى حد كبير "[1]. ويفسّر " مرتاض" عدم تأثير المقطع المنتهي ب" الراء" في الإيقاع بقوله:" والذي يشفع لهذا المقطع الصوتي من الاندماج في الإيقاع العام المستحوذ على فواصل هذه السورة شيئان اثنان:

الأول: أنه ينتمي في بنيته إلى الإيقاع المستحوذ على أساس اشتراكه معه في عمدة الألف اللينة القابلة للامتداد لدى الوقف على ما بعدها.

الثاني: أن هذا المقطع بتتابعه مرتين وتجاور خاتمتي الآيتين " كالفخار ... من نار" يشكل وحدة إيقاعية داخلية، عبر الإيقاع الخارجي العام منسجمة، بل شديدة التمكن".[2] – محمد

11-2 الإيقاع الداخلي:

وهو إيقاع غزير في القرآن الكريم ويسير فيه الناقد كما في الإيقاع الخارجي، فيصنفه ثماني تشكيلات إيقاعية:

▪عَلَّمَ الْقُرْآنَ ﴿2﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿3﴾

تقوم هذه التشكيلة على ثلاث فتحات متتالية تتحكم في طبيعة الصوت فالفعلين علّم وخلق. متماثلين تماثلا مورفولوجيا في عدد الحروف والحركات. كذلك يتماثل الاسمان في عدد الحروف وبانتهائهما بألف لينة ونون وفي التعريف، وبهذه الطريقة يستمر في تحليل التشكيلات الإيقاعية المتبقية حيث يعتمد في كل تشكيلة خاصية معينة باعتبار تماثل الإيقاع الداخلي مع الخارجي.، تماثل النسج في الأسلية، التكافؤ في التقابل، التماثل في التشاكل.

1 - نصر حامد أبو زيد:النص ،السلطة، الحقيقةنص:234

2 - عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، ص:283

في دراسته للإيقاع في الصورة فإن (مرتاض) أقامه انطلاقا من الروابط والعلاقات بين مخارج الحروف وصفاتها لإكسابها خاصية الجزالة والعذوبة. وقد أشار إلى ذلك (الرافعي) في حديثه عن إعجاز النظم الموسيقي في القرآن الكريم حيث تعرض إلى "ترتيب حروفه باعتبار من أصواتها ومخارجها، ومناسبة بعض ذلك لبعضه، مناسبة طبيعية في الهمس والجهر، والشدة والرخاوة، والتفخيم والترقيق، والتفشي والتكرير"[1] وإن كان في دراسته للإيقاع الخارجي سقط في ما تعارف عليه في الدراسات السابقة ب"التنغيم "وذلك سعيا منه في استنباط بعض خصائص الايقاع في القرآن الكريم.

11-3الإيقاع الخارجي لسورة المرسلات:

الايقاع الخارجي لسورة المرسلات يتكون من ثلاث بنيات إيقاعية:

•أ-البنية الإيقاعية الأولى:

تقوم على إيقاع أو فونيم " ي ن" وقد تواتر سبع عشرة مرة موزّعا على النحو التالي:

الكلمة	عدد تكرارها	الحرف ما قبل الفونيم	صفات الحرف ما قبل الفونيم
المكذبين	10	ب	انفجاري[2]/ مجهور
الأولين	02	ل	رخو / مجهور
المحسنين	01	ن	رخو/ مجهور
المجرمين	01	م	رخو / مجهور

1-الرافعي مصطفى صادق: إعجاز القرآن، الكتاب العربي، بيروت ط9،1973، ص:215.

2 -صفات الحروف: تقسيم: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،2000ص:212.

مهين	01	ه	رخو / مهموس[1]
مكين	01	ك	رخو /مهموس

•ب-البنية الإيقاعية الثانية:

مقطع "ون":

تواتر ثمان مرات في قوله: قادرون، تكذبون، ينطقون، يعتذرون، مجرمون، تعملون، يركعون، يؤمنون. وإذا تأملنا هذه المونيمات فإنها أتت في:

*وصف حالة المؤمنين يوم القيامة: إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ ﴿41﴾ وَفَوَاكِهَ مِمَّا يَشْتَهُونَ ﴿42﴾ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿43﴾

*وصف حالة المكذبين يوم القيامة: هَٰذَا يَوْمُ لَا يَنْطِقُونَ ﴿35﴾ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ ﴿36﴾ وقوله تعالى: كُلُوا وَتَمَتَّعُوا قَلِيلًا إِنَّكُمْ مُجْرِمُونَ ﴿46﴾ وقوله وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ ارْكَعُوا لَا يَرْكَعُونَ ﴿48﴾ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ ﴿50﴾

لمّا كان تقدير الله سبحانه وتعالى: فَقَدَرْنَا فَنِعْمَ الْقَادِرُونَ

الفاصلة	عدد تكرارها	الحرف ما قبل الفونيم	صفات الحرف ما قبل الفونيم
قادرون	01	ر	رخو/ مجهور
تكذبون	01	ب	انفجاري/ مجهور
ينطقون	01	ق	انفجاري/ مهموس
يعتذرون	01	ر	رخو/ مجهور

1 – صفات الحروف: رخو /مهموس، تقسيم، إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، ص:23و26.

مجرمون	01	م	رخو/ مجهور
تعملون	01	ل	رخو/ مجهور
يركعون	01	ع	رخو/ مجهور
يؤمنون	01	ن	رخو/ مجهور

•ت-البنية الإيقاعية الثالثة:

مقطع "ا" تواتر تسع مرات:

*"عرفا -عصفا-نشرا-فرقا -ذكرا- نذرا": ورد ذكرها في مستهل السورة، حيث أقسم الله تعالى بملائكة العذاب التي يرسلها على الكافرين، وريح العذاب التي يرسلها على العصاة، وعندما يقسم الله بأحد مخلوقاته فإن ذلك تعظيما لشأنها.

* " كفاتا، أحياء، أمواتا، فراتا ": وردت في بيان قدرة الله -سبحانه وتعالى- في خلق الأرض شاملة جميع الأحياء والأموات، وما خلق الله -سبحانه وتعالى- من جبال، وخلق الماء.

الفاصلة	عدد تكرارها	الحرف ما قبل الفونيم	صفات الحرف ما قبل الفونيم
عرفا	01	ف	رخو/ مهموس
عصفا	01	ص	رخو/ مهموس
نشرا	01	ش	رخو/ مهموس
فرقا	01	ر	رخو/مجهور
ذكرا	01	ك	انفجاري/ مهموس
كفاتا	01	ف	رخو/ مهموس
أمواتا	01	ت	انفجاري/ مهموس
فراتا	01	ت	انفجاري/ مهموس

ث: البنية الرابعة "ت" التاء ": تواترت خمس مرات:" طمست، فرجت، نسفت، أقتت، أجلت" وردت في الآيات التي تصوّر هول يوم القيامة وما سيحلّ من دمار بهذا الكون،

الكلمة	عدد تكرارها	الحرف ما قبل الفونيم	صفات الحرف ما قبل الفونيم
طُمِسَتْ	01	س	رخو/ مهموس
فُرِجَتْ	01	ج	انفجاري /مجهور
نُسِفَتْ	01	ف	رخو/ مهموس
أُقّتَتْ	01	ت	انفجاري/ مهموس
أُجِّلَتْ	01	ك	انفجاري/ مهموس

هذه البنيات الأساسية في سورة المرسلات. لا تختلف عموما البنيات التي وردت في "سورة المرسلات" عن تلك في "سورة الرحمان"، فقد تعدّدت الفواصل في السورة وأحدثت تلوينا خاصا له علاقة وثيقة بالإحساس توّهله للتجاوب مع نفسية السامع ضمن نسق معين، فهناك إيقاع يبعث الخوف، وأخر يثير السرور. وآخر يبعث للحيرة، وكل ذلك يتناسب بطريقة إعجازية، فعند الوعيد تحضر الأصوات الانفجارية، وعند اللين تحضر الأصوات المهموسة، إنّ أثره واضح لما له من تجاوب نفسي تلين له القلوب وتهتز عنده الأسماع. فالنغمة الإيقاعية تلائم الطابع العام للسياق، وتميل إلى الدقة في النطق، وتلتمس أيسر الطرق فهو ينبعث " من تأليف الحروف في الكلمات، وتناسق الكلمات في الجمل، ومرده إلى الحس الداخلي والإدراك الموسيقي، الذي يفرق بين إيقاع موسيقي وإيقاع"[1].فكان لصوت النون أولا والهمزة والراء والميم والياء ثانيا الانتشار والتواتر الواضح وكان لحضورهم في السورة وقعا مميزا صنع لها تنوعا إيقاعيا إعجازيا وكأن هذا الإيقاع وضع

1 - إسماعيل يوسف: بنية الإيقاع الشعري، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، 2004، ص: 05.

لشرح معاني الآيات، فالجهر والشدة حين التهديد والوعيد، والرخاوة والهمس حين الترغيب وعن هذا الإيقاع الإعجازي يقول الرافعي:" وما هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن إلا صور تامة للأبعاد التي تنتهي بها جمل الموسيقى، وهي متفقة مع آياتها في قرار الصوت اتفاق عجبا يلائم نوع الصوت والوجه الذي يساق عليه بما ليس وراءه في العجب مذهب"[1]

وتعتبر النون والميم من أكثر الحروف استعمالا في اللغة العربية لما يتصفان به من غنة ما يزيد في الإثارة النطقية والتنبيه والتدبر فيما يعرضه الله عز وجل في محكم تنزيله، وللنون في الدراسات العربية قديما وحديثا خصائص تنفرد بها يقول: "وقد خصت كتب القراءات النون بالبحث الخاص وأفردت لها فصولا درست فيها أحكام النون من إظهار وإخفاء وإدغام وقلب، ويعرض للنون من الظواهر اللغوية ما لا يشركها فيها غيرها لسرعة تأثرها بما يجاورها من أصوات ولأنها بعد اللام أكثر الأصوات الساكنة شيوعا في اللغة العربية، والنون أشد ما تكون تأثرا بما يجاورها من أصوات حين تكون مشكّلة بالسكون."[2]

فجاءت صورة النون في مواضع كثيرة ومتنوعة، سبقت مرة بحركة طويلة مشكلة من حرف الواو، ومرة بحركة طويلة مشكلة من حرف الياء وهو الغالب في السورة، وبهذا الحضور المتنوع تنوعت الفواصل، فمنها ما جاء ت على صورة وزن المصدر، صيغة المبني للمجهول على وزن فعلت وفعّلت، اسم الفاعل وفي صورة يفعلون وتفعلون. وهاتين الصورتين استعملت لوصف حال المكذبين في الدارين،

وقامت "فاصلة "ويل يومئذ للمكذبين" بدور أساسي وجوهري في ضبط البنية الإيقاعية للسورة،

1 –مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، م س، ص:216.

2 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:58.

وهي البنية المتماثلة، كما جاءت الهمزة ضرورية لسياق السورة حيث إذ نجد أن الهمزة حرف شديد، وقد طغى على بقية الأصوات الانفجارية. ليخلق نوعا من الانسجام بزيادة الحدة والشدة، وهو السياق العام للسورة.

كما جاءت التاء الساكنة بخصائصها الانفجارية لوصف الانقلابات الكونية وجاءت على وزن فعلت وفعّلت في صيغة المبني للمجهول فجاءت في المعنى بين التضعيف والتشديد زيادة في قوة المعنى وما تبينه"[1]كما ظهرت التاء المنونة في مواطن العتاب لإنكار الإنسان لنعم الخالق فأحدثت إيقاعا عجيبا تتفطر منه القلوب، وصدق "الرافعي" حين يقول " هذا أمر يستوي في أصله العالم الذي يتذوق الحروف ويستمري تركيبها ويُمعن في لذة نفسه من ذلك، والجاهل الذي يقرأ ولا يثبت معه من الكلام إلا أصوات الحروف، وإلا ما يميزه من أجراسها على مقدار ما يكون من صفاء حسه ورقة نفسه. وهو لعمر الله أمر يوسع فكر العاقل ويملأ صدر المفكر، ولا نرى جهة تعليله ولا نصحح منه تفسيرا إلا ما قدمنا من إعجاز النظم بخصائصه الموسيقية، وتساوق هذه الحروف على أصول مضبوطة من بلاغة النغم، بالهمس والجهر والقلقلة والصفير والمد والغنة ونحوها، ثم اختلاف ذلك في الآيات بسطا وإيجازا، وابتداء وردا، وإفرادا وتكريرا"[2].

لقد أقبل "مرتاض "في كتابه"(نظام الخطاب القرآني: تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن) على النص بقراءة حداثية جديدة مطبقا فيه آليات المنهج الأسلوبي بغية إبراز إعجازية الخطاب القرآني، مركبا قراءته باصطناع الإجراء التأويلي والسيميائي والتفكيكي. متحريا الابتعاد عن كل

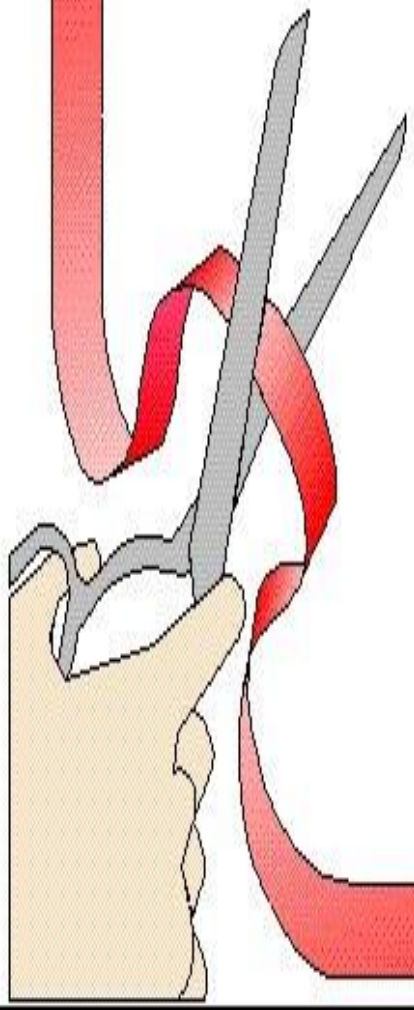
1 -ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد، العراق،1980، ص:138

2 – مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، م س، ص:218.

ما يمس بقدسيته النص القرآني. ومع هذه القراءة نلمح معالم يمكن أن تكون نظرية لتحليل النصوص الأدبية، تنهض هذه القراءة على مستويات نتزيد وتنقص حسب طبيعة النص المدروس، وهذه المستويات: بنية اللغة حيث يتم فيه تقويض بنى النص وتشريحها ثم إعادة بناءها ثم التشاكل والتباين، ثم الحيز، ثم الزمن فالإيقاع، على أن هذه المستويات تزداد وتنقص، وذلك بمقدار ما تتكثف البنى العميقة للنصوص وقدرة النص على العطاء والكفاءة الذاتية لمعالجه وقدرته على الاستنباط والاستنتاج.

مع التعويل على التأويلية كمظهر سيميائي لتفجير الكامن، وتهويج الشاحب، وتوضيح الغامض وحصر الشارد والتحكم في المعتاص.

خاتمـــة



إن تجربة "مرتاض" النقدية لم تقتصر في تحليلها للخطاب الشعري والسردي على المنجز من الموروث النقدي، بل تجاوزت ذلك إلى فضاءات الثقافة الغربية والتفاعل معها، والأخذ منها بتمثل وتمكن، فبمراعاة خصوصيات الشعر والسرد العربيين، باتت جهود "مرتاض" موفقة ترمي إلى تشييد مشروع نقدي، الذي أصبح المنجز منه في مجالي التنظير والتطبيق جديرا بالدراسة والتحليل. وستظلّ كتاباته رصيدا ومرجعية أدبية إبداعية بما تميزت به من مميزات جعلتها تحوز الرجاحة والاهتمام، لقد كنا نبتغي من قراءتنا للمنجز النقدي ل "مرتاض" أن نكشف عن ملامح النظرية التي كان يسعى إلى بلورتها من خلال هذا البحث المتواضع، وحسبنا في ذلك – كما أشرنا–قراءة متأنية لجلّ كتاباته والأبحاث التي أنشئت ما حول هذه الكتابات، والتي أبانت لنا عن ملامح هذه النظرية:

- اشتغل "مرتاض" على المناهج السياقية لفترة تقارب العقدين سمحت له بالتنقيب عن المنجز العربي، حيث اطلع عليه في جانبه النثري من نحو القصة إلى المقامة ثم الخطابة والترسل، وتوجه بعد ذلك إلى الأدب الجزائري فانكب على مدارسته، و اكتشف أن المصادر التراثية لا تقل في عمقها شأنا عما جادت به قرائح الغربيين و إن كانت لم ترق إلى نظريات ؛كل ذلك ساهم في تكوين رصيده الثقافي ،وعمّق لغته التي امتازت بالمتانة والقوة والجزالة أضاف إليها مسحة أسلوبية شعرية خاصة لا يضاهيه فيها أحد ،هذا الرصيد التراثي كان بالنسبة له لقاح حصّنه من الحداثة وتبعتها. وصار إحدى الدعامتين التي يقوم عليها مشروعه النقدي. ولم يأبى التنازل عن هذا التراث، بل سعى إلى إيجاد رباط أدبي يجمع بينه وبين الحداثة دون خطل أو تسلط أحدهما على الآخر.

• حسم "مرتاض" في قضية التراث والحداثة و الأصالة والمعاصرة حيث زاوج بين تراثنا النقدي اللغوي والبلاغي و بين المناهج الغربية في مقارباته لربط التراثي بالحداثي، بواسطة حوار معمق و خصب بين منجزات تراثنا البلاغي و بين ما توصل إليه النقد الغربي من آليات و تصورات، ليثبت ببراعة فذة و ذوق أصيل أن الأدب العربي أحد الآداب العالمية الكبرى،و من الصعوبة بمكان تناول مفهوم حداثي، لا نعثر على جذور له في تراثنا النقدي فهو الحداثي المحافظ الذي جعل من مساره النقدي الحافل بالمجهودات المنهجية إسهامة في إرساء نظرية نقدية عربية منطلقها التراث ومنتهاها الحداثة. كما يدعو إلى المزج بين الثقافتين العربية والغربية ويلخص لنا كل ذلك بقوله: "فنحن نعتز بالتراث ويجب أن نحافظ عليه، ولكن في الوقت ذاته يجب أن نستمد من التراث الغربي المعاصر، من الثقافة العربية المعاصرة، وأن نمزج بين الثقافتين ونخرج بثقافة عربية عصرية وأقصد بالثقافة هنا كل ما نكتب من نقد ورواية وما إلى ذلك. أقصد الكتابة بمعنييها: النقدي والإبداعي".

• يدعو مرتاض إلى تأسيس نظرية نقدية عربية تنطلق من إعادة قراءة تراث الأسلاف النقدي، ثم الانفتاح على التيارات والاتجاهات النقدية الغربية الحديثة المعاصرة، كما يدعو أيضا إلى الابتعاد عن المحاكاة لكل ما هو غربي وحداثي على حساب أسسنا النقدية الأصيلة والاعتراف بالمدرسة النقدية العربية الأصيلة التي أنشأها جهابذة النقد العربي القديم. وهنا يصدح بها صراحة:" كيف نتطلع إلى إنتاج نظرية نقدية نسهم بها في تأسيس المعرفة الإنسانية إذا آثرنا أن نكون عالة على الغرب، مجتزئين بالنقل عنهم، عازفين عن التأصيل والتأثيل انطلاقا من تراثنا السخي؟".

• إن التعامل مع المنجز النقدي الغربي الإجرائي، أملى على "مرتاض "ضرورة السعي إلى ابتكار إجراء خاص في التحليل، فالمناهج الغربية بإجراءاتها وأدواتها ماهي إلا مفاتيح لولوج النص، ليتصرف فيها بعد ذلك بكل حرية وسلاسة، فيخضعها لتصوره الخاص، فتغتدي تلك المناهج وآلياتها وسيلة لا غاية، والغاية هي النص واستنطاقه والكشف عن بنياته ودلالاته ومضمراته. فدعا إلى تبني التركيب المنهجي المفتوح والمنتشر في خطابه النقدي، كي يسد به متطلبات النص، كما عول كثيرا على تعددية القراءة وتجددها، إخصابا للقراءة السيميائية وبالتالي إشباع النص بتفجير عطائيته من طرف القارئ. واعتمد فكرة "اللامنهج" وهو استعمال الناقد لمنهج أو أكثر، دون التقيد بصرامة آلياته وإجراءاته، وذلك تلافيا للوقوع في الميكانيكية التي تثقل كاهل النص، وحتى لا يغدو التحليل خدمة للمنهج لا خدمة للنص.

• أدرك "مرتاض" أهمية المصطلح في توجيه الخطاب النقدي، فدأب على التخفيف من إشكالية المصطلح النقدي، التي زادت الخطاب النقدي العربي تعقيدا، وذلك عبر فزعه إلى آليات توليد المصطلح؛ من اشتقاق، وإحياء، ونحت، ومجاز، وتعريب، فضلا عن سعيه إلى اصطناع مصطلحات جديدة لمفاهيم أسست في مظانها الغربية.

• إن الأدب عند "مرتاض "جمال عذري، ونظام فني، ونسج بديع، فإن القراءة النقدية هي التي تكشف عن خفايا ما فيه من هذا الجمال، وتبدي ما فيه من قيم فنية، فإن أي تحليل مهما تك أسسه النظرية والإجرائية لا يكتسب شرعيته الأدبية خارج الوظيفة الجمالية، التي هي ركن مركزي في التعامل الأدبي ماهية وإرسالا واستقبالا.

• إن هذه المستويات التي تبناها "مرتاض" تزداد وتنقص، وذلك بمقدار ما تتكثف البنى العميقة للنصوص وقدرة النص على العطاء والكفاءة الذاتية لمعالجه وقدرته على الاستنباط

والاستنتاج. مع التعويل على التأويلية كتمظهر سيميائي لتفجير الكامن، وتهويج الشاحب وتوضيح الغامض، وحصر الشارد، والتحكم في المعتاص.

• **مستوى الحيز:**حرص "مرتاض" على إضفاء سمة الأدبية على مصطلح الحيز، وذلك عبر تخريجه لمصطلح الحيز الأدبي الذي أعلى من شأنه وربطه بمسألة الخيال المحض ليتجاوز به تلك الرؤية التقليدية التجريدية للمكان، إلى رؤية فنية تبحث في مسألة العلائقية التي يقيمها الحيز مع المصطلحات السردية الأخرى المشكّلة للعمل السردي، إن الحيز الأدبي عند "مرتاض" عالم دون حدود وامتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق، كما شدد على ضرورة ربط الحيز بالشخصيات داخله؛ لأن مهمة الحيز هي فتح هذه الفضاءات والمساحات، لتتحرك فيها الشخصيات المشكّلة للعمل السردي. وركوحا إلى نظريته في تأسيس مفهوم الحيز، فإنه لم يجتزئ برصد مجرد الأحياز الدالة صراحة على كل ما هو محسوس بل جاوزها إلى ما قد لا يعد حيزا لأول وهلة في أي قراءة تقليدية لا تشرف بمعاني السمات إلى أقصى عطاءاتها، وتذهب بها إلى أبعد آفاقها".

• **مستوى الزمن:** اشتط "مرتاض" عن تلك الرؤى والقراءات الفلسفية لمفهوم الزمن التي لم تستطع إلى الخلوص لمفهوم أو حد للزمن، ويعني ذلك أن الاجتهاد في ضبط هذا المفهوم مفتوح وأن كل من فكر فيه، وتعامل معه بعمق، له الحق، كل الحق في أن يتصوره على النحو الذي يريد، لأنه من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن، فلم يقتنع بتلك الكتابات لأنها لم تتناول كل ما كان يتصوره عن الزمن،وفي مسعى منه ربط الزمن بالجانب النفسي لإزاحة الشكل المادي عنه، كما سعى إلى ضبطه من خلال خاصيتي (التراخي/التباطؤ) وعبر ربطه بأمرين أساسيين هما (النسيج العلائقي/الجمالية)، فالزمن عند "مرتاض" نسج، ينشأ

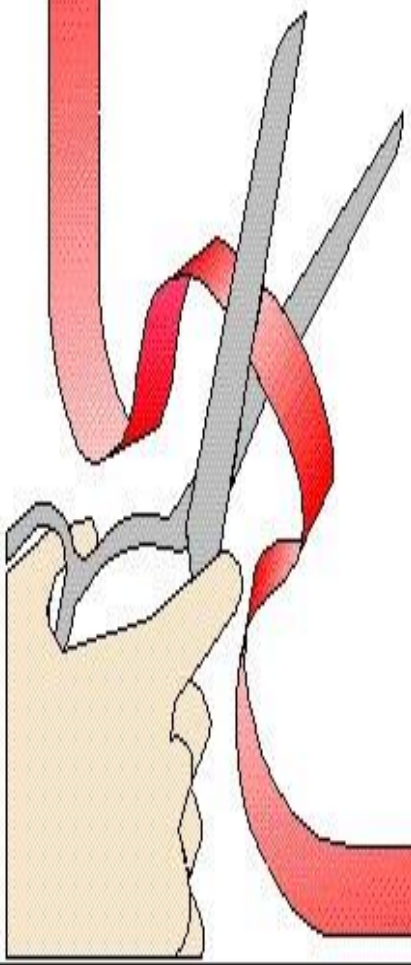
عنه سحر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية، فهو لحمة الحدث وملح السرد، وصنو الحيز و قوام الشخصية. كما حاول أن يمنح الزمن مكانة خاصة، فعمّم استعماله في الشعر بعد أن كان مقصورا على الأعمال السردية وحدها، وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء جميعا، وأنه ليس ضرورة أن يظل متجسدا في الأدوات التقليدية الدالة عليه مثل: القرن والسنة والشهر.

إن الزمن السيميائي عند "مرتاض" يقصد به شيئا آخر، لم يسبقه أحدا إليه فيما طالعنا عليه، يختلف عن الزمن النحوي المتسلط على الأفعال دون الأسماء؛ فزمن مرتاض السيميائي ماثل في كل سمة نصية، سواء أكانت فعلا أم اسما.

- **مستوى التشاكل:** أما عن التشاكل فقد مطّط في حدوده، ومدّد مفهومه ويضع تعريفا له خاصا به، إن التشاكل عند "مرتاض" هو التساوي والتوافق والتشابه والتلاؤم بين المقومات والعناصر الألسنية في مستوى معين من المستويات سواء نحويا أو مورفولوجيا أو صوتيا والتشاكل باعتباره تساويا وتوافقيا هو المسؤول عن انسجام الخطاب وتحقيق الدلالة.

- **مستوى الإيقاع:** الإيقاع مكون جمالي أساسي في النسج الأدبي، وتتفاوت من خلاله النصوص الأدبية ويتساءل "مرتاض " بمسارعة الغرب لدراسته، وتباطؤ العرب في الاستفادة منه ذلك حيث يقول:" إنا نجد الغربيين يتحدثون عن الإيقاع على خلو آدابهم منه إلا قليلا أو تكلفا؛ ثم لا نلفي النقاد العرب يتحدثون عن هذا الإيقاع إلا في معرض السخط عليه، والاشمئزاز منه، الازورار عنه والضجرية. فهل يعود بعض ذلك إلى العجز عن إدراك خصائصه الجمالية الرائعة، أو إلى علل أخراه؟

مكتبة البحث



مكتبـة البحــث

❖القرآن الكريم برواية ورش.

❖القرآن الكريم، تفسير ابن كثير.

المصـــادر والمراجـــع

❖**إبراهيم أحمد ملحم:**

•الخطاب النقدي وقراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

❖**إبراهيم أنيس:**

•الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط5 ،1975.

❖**إبراهيم السامرائي:**

•معجم ودراسة في العربية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2000.

•العربية تواجه العصر، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1982.

❖**إبراهيم خليل،**

•المثاقفة والمنهج في النقد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010.

❖**ابن خلدون:**

•المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1967.

❖**ابن طباطبا:**

•عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

❖**أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي:**

•الجامع لإحكام القرآن، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ج10، 2016.

❖**إدريس الكريوي:**

•بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، ط 1، 2014.

❖**أحمد أمين:**

•النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967.

❖**أحمد كمال زكي:**

•النقد الأدبي الحديث، بيروت ط19812،2 ،1981.

❖**أدونيس:**

•الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ج3، ط4، 1983.

•مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

❖**الزمخشري:**

•أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

•الكشاف، دار المعرفة، بيروت المجلد4.

❖**الباقلاني:**

•إعجاز القرآن، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 ،1991.

❖**الجاحظ:**

•الحيوان، ج3 تحقيق عبد السلام هارون مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،1965.

•البيان والتبيين، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (دت).

•رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج4، 1979.

❖**الزركشي بدر الدين:**

•البرهان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر، ج2، ط3 ،1980

❖**بكاي أخداري:**

•تحليل الخطاب الشعري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

❖بن لحسن عبد الرحمن:

•القراءة والنص، رابطة أدبا الشام، ديسمبر2012

❖**توفيق الزيدي:**

•أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1 ،1984.

❖**ثامر فاضل:**

اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،1994.

❖**جابر عصفور:**

•مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطايع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط5 ،1995،

•نظريات معاصرة مكتبة الأسرة القاهرة،1998.

❖**جاك دريدا:**

•الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

❖**جهاد فاضل:**

•أسئلة النقد (حوارات مع النقاد)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس.

❖**جورج طرابيشي:**

•المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1 ،1991.

❖**حازم القرطاجني:**

•منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3،1981.

•نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2002.

❖**حبيب مونسي:**

•فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، ط2،2001.

❖**حسن بن حسن:**

•النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط:02، الجزائر 2003.

❖**حميد لحميداني:**

•النقد الروائي والإيديولوجيا" المركز الثقافي العربي، بيروت،1996.

❖**خالد أحمد أبو جندي:**

•الجانب الفني في القصة القرآنية، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، (دت).

❖**خالدة سعيد:**

•حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث–دار العودة بيروت ،1979.

❖**خالد بن محمد الجديع:**

•الدراسات السردية الجديدة، قراءة المقامات أنموذجا، جامعة الملك سعود، السعودية،2007.

❖**رجاء عيد:**

•المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف الإسكندرية، 2000.

❖**رشيد بن مالك:**

•السيميائيات العربية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

❖**زكي الميلاد:**

•من التراث إلى الاجتهاد، الفكر الإسلامي وقضايا الإصلاح والتجديد، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط1 ،2004

❖**سعيد سلام:**

•التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2009.

❖**سعيد شرقي محمد سليمان:**

•توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

❖**سعد البازغي:**

•استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. بيروت ط1، 2004.

❖**سليمان الطوفي:**

•الإكسير في علم التفسير، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الأداب، القاهرة

❖**سيد البحراوي:**

•البحث عن منهج في النقد العربي، دار الشروقيات، ط1 ،1993.

•علم الاجتماع الأدب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1992.

•قضايا النقد والإبداع الأدبي، الشركة الدولية للطباعة، مصر،2003.

❖**سيد قطب:**

•النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط5، 1983.

❖**سمير سعيد حجازي**

•مناهج النقد الأدبي المعاصر" بين النظرية والتطبيق دار الآفاق العربية، ط1،2007.

•قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1،2007.

❖**سعيد يقطين:**

•الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 4 ،1996.

❖**سهير القلماوي:**

•فن الأدب مكتبة الحلبي، القاهرة، 1959.

❖**شارف مزاري:**

•مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

❖**شريبط أحمد شريبط:**

•مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، مؤسسة الشروق للنشر والطبع، الجزائر، ط1 ،2001.

❖**شحاذة الخوري:**

•دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، ط1، دار طلاس، دمشق، 1989.

❖**شكري عياد:**

•الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة(دط)،1981.

❖**شكري عزيز الماضي:**

•في نظرية الأدب. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع– بيروت. ط1 ،1986.

❖**صالح خرفي:**

•صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائرط1 ،1972

❖**صلاح فضل:**

•نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998.

•مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر،1997.

❖**طيب دبة:**

•مبادئ اللسانيات البنيوية– دراسة تحليلية ابستمولوجية– جمعية الأدب للأساتذة الباحثين سنة، 2001.

❖**عادل مصطفى:**

•فهم الفهم مدخل الى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، القاهرة، ط1، 2007.

❖**عباس الجراري:**

•خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط1، 1990.

❖**عبد الله إبراهيم:**

•الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1999.

❖**عبد الله خليفة الركيبي:**

•القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس، ط3 ،1977.

❖**عبد الله محمد الغذامي:**

•الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1998.

•تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربية، دار البيضاء، المغرب، ط2 ،2006.

❖**عبد الحميد بورايو:**

•الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر،2008.

❖**عبد الرحمن بدوي:**

•مناهج البحث العلمي. القاهرة دار النهضة العربية.

•عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار آفاق، بيروت ط1 ،2007.

❖**عبد القادر عميش:**

•الخطاب بين فعل التثبيت وآليات القراءة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو ،2012.

❖**عبد العزيز حمودة:**

•المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–التكوين ،1998.

❖**عبد العزيز هيكل:**

•مبادئ الأساليب الإحصائية، دار النهضة العربية، بيروت،1974.

❖**عبد السلام المسدي:**

•الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب. ط3 ،1982.

•النقد والحداثة، دار أمية، دار العهد الجديد، تونس، ط:2 ،1986.

❖**عبد الملك بومنجل:**

•تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1 ،2015.

❖**عبد المالك مرتاض:**

•ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

•الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر،2005.

•التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر،2001.

•التحليل الجديد للشعر، معالجة تحليلية لخمس القصائد التي قدّمت في نهائي الموسم السادس لأمير

•الشعراء، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، الإمارات، ط1 ،2017.

•السبع معلقات، تحليل أنثروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر،2012.

•النص الأدبي من أين؟ وإلى أين ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.

•القصة الجزائرية المعاصرة. دار الغرب للنشر والتوزيع، ط4،.2007.

•القصة في الأدب العربي القديم، مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1 ،1968.

•الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1982.
•الأمثال الشعبية في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1982.
•الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،2003.
•ا.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
•بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
•تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1995.
•شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت ط1 ،1994.
•فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر،1988.
•فنون النثر الأدبي في الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.
•في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر،2005.
•في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2002.
•قراءة النص، كتاب الرياض، الرياض،1997.
•مائة قضية وقضية دار هومة، الجزائر،2012.
•مقامات السيوطي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،1996.
•نظرية البلاغة، متابعة لجمالية الأسلبة العربية، أكاديمية الشعر، أبو ظبي، 2011.
•نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن)، دار هومة ،2001.
•نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط،2010.
•نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ط:01، 2003.
•نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ط2،

❖**عدنان حسين قاسم:**

•الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع ،2001.

❖**عز الدين إسماعيل:**

•الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3 .،1981.

❖**عزة محمد جاد:**

•نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002.

•عكاشة شايف: نظرية الأدب في النقد الواقعي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ج2 ،1993.

❖**علا مصفى أنور:**

•علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،1994.

❖**علي جواد الطاهر:**

•منهج البحث الأدبي، مكتبة النهضة، العراق، ط2 ،1972.

•مقدمة في النقد الأدبي، بغداد، (دط)،1983.

❖**علي الرباني الكلبايكاني:**

• الهرمينوطيقا وفهم الدين، تعريب: داخل الحمداني، مؤسسة أهل الحق الإسلامية، ط1، 2012.

❖**علي بن محمد الجرجاني:**

•التعريفات، حققه، وضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983.

❖**عمار بن زايد:**

•النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ،1985.

❖**عمار زعموش:**

• النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضايا واتجاهات. مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة2001/2000.

❖**عمار الساسي:**

•المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أداة الصناعة عالم الكتب الحديث، الأردن،2009.

❖**كمال بشر:**

•علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،2000.

❖**محمد الأمين بن محمدالمختارالجكني الشنقيطي:**

•آداب البحث والمناظرة، تح: سعود بن عبد العزيز العريفي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ط1، 1996.

❖**محمد الدغمومي:**

•نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، المغرب، ط1 ،1999.

❖**محمد بنيس:**

•ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، لبنان، ط1، 1979.

❖**مدكور إبراهيم:**

❖•الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، إتحاد الكتاب العرب، سوريا،1998.

❖**محمد عابد الجابري:**

•إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1990.

•التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1 ،1991.

❖**محمد مفتاح:**

•تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب،1985.

•التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2009.

❖**محمد عقون:**

•واقع الترجمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، الجزائر، 2007.

❖**محمد عزام:**

•تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

•النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

❖**محمد علي الزركان:**

•الجهود اللغوية في المصطلح العلمّي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1998.

❖**مرشد الزبيدي:**

•اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.1999.

❖**مصطفى صادق الرافعي:**

•إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط9 ،1973.

❖**منذر عياشي:**

•الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

❖**مولاي علي بوخاتم:**

•الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر ،2005.

❖**نور الدين السد:**

•الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للنشر، الجزائر، ج2 ،1997.

❖**نزار قباني:**

•الكتابة عمل انقلابي: مجموعة مقالات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1975.

❖**هانس غيورغ جادامير:**

• فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، بيروت،2006.

❖**وائل بركات:**

•مفهومات في بنية النص اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية، دار معد، دمشق، ط1 ،1996.

❖**يوسف وغليسي:**

•إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون (الجزائر، لبنان) ط1 ،2008.

•مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع. ط03 ،2010.

•النقد الجزائري المعاصر (من اللانسونية إلى الألسنية)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2002 .

المعاجم والقواميس

❖**ابن منظور:**

• لسان العرب، دار صادر بروة، ط1، 1997.

❖**أبو بكر الرازي:**

• مختار الصحاح، دار ومكتبة الهلال، بيروت،1988.

❖**إسماعيل بن جهاد الجوهري:**

• تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط3، م 1 ،1984.

❖**الخليل بن أحمد الفراهيدي:**

•كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج3.

❖**سعيد علوش**

•معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985.

❖**شادي رباح حسين دريدي:**

•المعجم الجامع، حرف النون، جامعة النجاح الدولية، الأردن ،2003.

❖**عبد الله محمد فتحي:**

•معجم مصطلحات المنطق وفلسفة العلوم، دار الوفاء، مصر، ط1 ،2003.

❖**عبد السلام المسدي:**

•قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس،1984.

❖**عبد المنعم حنفي:**

•المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3، 2000.

❖ **مصطفى إبراهيم، الزيات أحمد حسن، حامد عبد القادر، محمد علي النجار:**

•المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطبع والشر والتوزيع، ج1، ص:520

❖ **مصطفى الشّهابي:**

•المصطلحات العلميّة والفنيّة في اللغة العربيّة، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ط2، 1965.

❖**يوسف الخياط:**

•معجم المصطلحات العلمية والفنية، (عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني)، دارسان العرب، بيروت.

• Petit Larousse Illustré, Dictionnaire encyclopédique, paris,1995

•Le Robert illustré d'aujourd'hui, Dictionnaire Langue Française et Nom propres, edition mise à jours en; 1997.

•Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English, Oxford University Press, 7th Edition.

•3 P. U. F:Encyclopédie philosophique universelle t(IV)le discours philosophique edit

المراجع المترجمة

❖**أندرو بووي:**

• الفلسفة الألمانية، مقدمة قصيرة جدا: ترجمة محمد عبد الرحمن سلامة، مراجعة هبة عبد المولى أحمد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014.

❖**إنريك أندرسون إمبرت:**

• مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب،1991.

❖**أديث كرزويل:**

• عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد،1985.

❖**أمبرتو إيكو:**

•السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2008.

❖ **بول ريكور:**

• الزمن والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1 ،2006.

❖ **تودوروف وآخرون:**

• في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986.

❖**جنيت وآخرون:**

• الفضاء الروائي: تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 2000.

❖ **جورج أورويل:**

• لماذا أكتب؟،ترجمة: علي مدن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2013.

❖**جون ستروك:**

• البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، 1996.

❖**ج. هيو سلفرمان:**

• نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، الثقافي العربي، وبيروت، 2002.

❖**ديفيد كوزنز هوى:**

•الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

❖**رامان سلدن:**

•النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1996.

❖**رولان بارث:**

•النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الدار البيضاء،1995.

❖**فيليبي شاندريس:**

•نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق، ط1 ،2003.

❖**عايدة أديب بامية:**

•تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، تر: محمد صقر ديوان المطبوعات، الجامعية الجزائر ،1982.

❖**غراهام هو:**

•مقالة في النقد، ت. محي الدين صبحي، دمشق 1973.

❖**غاستون باشلار:**

•جمالية المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984.

❖**لارامي وفالي:**

•البحث العلمي في الاتصال، ترجمة ميلود سفاري وآخرون، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، ط 3، الجزائر،2009،

❖**مارسيلو داسكال:**

•الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشروق، الدار البيضاء، المغرب،1987

مراجع أجنبية

❖**Ferdinand De Saussure :**

•Cours de Linguistique general,2 é1-d enag/éditions. Alger, 1994.

❖**Henri Bergson :**

•La pensée et le mouvement, Ed puf. Paris 1975.

❖**François Rastier :**

•Systématique de isotopies. In (essais de sémiotique poétique).

❖**Malberg :**

•Les nouvelles tendances de la linguistique générale ; paris ; 1968.

❖**Pierre v. Zima :**

• La déconstruction, une critique, paris ; 1994.

❖**Roland Barthes :**

•Essais critiques, éditions du seuil ,1981.

❖**T. Todorov**

La poétique ; in Encyclopaedia universalis ; t ; xiv.

المجلات والدوريـات

❖**أحمد بوحسن:**

•مدخل الى علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت العدد 60-61 كانون الثاني 1989.

❖**ثامر فاضل**

•مقاربات النقاد المعاصرين، كتابات معاصرة، المجلد1ع2 أذار،1989.

❖**رابح بوحوش:**

• الممارسات اللغوية، ومهارات توسيع الوظيفة المعجمية عند د. عبد الملك مرتاض مجلة التواصل، عنابة، الجزائر، ع14، جوان 2005، ص:127.

❖**بول ريكور**

•البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، مجلة الجابري، العدد السادس عشر، الدار البيضاء ،1999.

❖**رزيق بوزغاية:**

•الكون بوصفه علامة مرئية – بحث في المدلولية والسمطقة "مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، العدد الثاني عشر، جوان 2012.

❖**قادة عقاق:**

•هاجس التأصيل النّقدي لدى "عبد الملك مرتاض" بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة نزوى، عمان، ع38، أبريل 2004.

❖**سعيد بنكراد:**

•المصطلح السيميائي الأصل والامتداد، مجلة علامات، العدد14،2000ص:7.

❖**صلاح فضل:**

•مجلة العربي العدد 560، يوليو 2005.

❖**عبد الله أبو هيف:**

•جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، سوريا، مج 27، العدد1، 2005.

❖**عبد الغني بارة:**

•الهرمينوطيقا والترجمة: مقارنة في أصول المصطلح وتحولاته، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد :133، 2008.

❖**عبد القادر شرشار،**

•مجلة المترجم، المجلد 12، العدد02، ديسمبر 2012،

❖**عبد المحسن بدر:**

•مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، فصول ع 3، أفريل 1981،

❖**محمد سالم سعد الله:**

• مدرسة فرانكفورت النظرية النقدية وفلسفة النص، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف2، مجلد6رقم02.

❖**عبد الملك مرتاض:**

•قراءة النص، كتاب الرياض، الرياض،1997، ص:30.

•نظرية التقويض، مقدمة في المفهمة والتأسيس، مجلة علامات في النقد، السعودية، ج34.

•مدخل في قراءة الحداثة، مجلة البيان الكويت العدد317، ديسمبر1996، ص:11.

•هل الحداثة فتنة؟ مجلة المنهل، ع516، مجلد 36، يونيو،1994.

❖**علاء عبد الهادي:**

• في مشكلات النقد العربي: النظرية والتطبيق، مجلة ندوة :2019لكتب والنشر، لندن، ط1 ،1991.

❖**كرد علي:**

•منشور المجمع للمجلات والمجامع، مجلة المجمع، مج1ج1.

❖**محمد سيف الإسلام بوفلاقة:**

• مركز دراسات الوحدة العربية بيروت مجلة المستقبل العربي، العدد:358، مارس2011

❖**مسلم حسن حسين:**

•الخطاب النقدي العربي المعاصر إشكالية المنهج والنظرية، مجلة آداب البصرة، العدد 57 ،2011.

❖**نبيل علي حسنين:**

•الانزياح معيارا نقدا مجلة اللغة العربية، العدد25، ص:97 عن نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مطبوع دكتوراه، الجزائر194 ص:153

❖**نصيرة زوزو:**

• إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، ع6، 2010.

❖**يوسف وغليسي:**

•عن عبد الملك مرتاض: القراءة وقراءة القراءة، مجلة علامات، جدة ج15، المجلد4مارس1995،

•مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات العدد64مجلد16، ص:189

مذكرات ورسائل جامعية

❖**حليمة خلفي:**

•إشكالية المنهج في تجربة بنيس النقدية، رسالة ماجستير جامعة فرحات عباس، سطيف،2012.

❖**شارف مزاري:**

•جمالية الإيقاع في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه(مخطوط)، جامعة وهران، 2004.

❖**عبد السلام مرسلي:**

•تجليات التراث في النقد السيميائي عند عبد الملك مرتاض، رسالة ماجستير، جامعة سعيدة،2011

مواقع انترنت

❖**رشيد طلبي:**

• النقد الأدبي والفلسفة: صدى نت، بتصرف

❖**العيد جلولي:**

•إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث والمعاصر، موقع أنترنيت. موقع رابطة أدباء الشام.

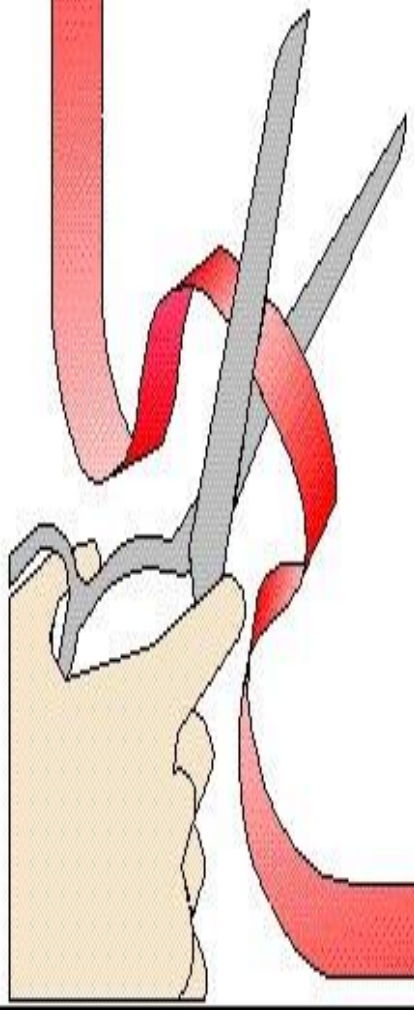
❖**الحوار المتمدن مجلة الكترونية**

الملتقيات

❖ يوسف وغليسي، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدب

❖ عبد الحميد بورايو ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، الجزائر

فهرس
الموضوعات



الفهـرس

	تشكـرات	
	إهـداء	
	المقدمــة	أ-د
مدخـــــــل: ظـــاهرة التأصيل عند عبد الملك مرتاض:		
	توطئة:	01
1	التأصيل للفنون النثرية:	02
1-1	الفن القصصي:	09
2-1	الصورة القصصية:	10
2	التأصيل للمصطلحات:	12
1-2	الحداثة عند مرتاض انطلاقا من الزمن:	12
2-2	الحداثة عند مرتاض انطلاقا من التقليد والتجديد:	18
3	3 -التأصيل للمناهج:	22
الفصــل الأول: إشكاليات التأسيس لنظرية نقدية عند عبد الملك مرتاض:		
	توطئة:	28
1	تعريف النّظرية:	28
1-1	النظرية لغة:	28
2-1	النظرية اصطلاحا:	30
3-1	النظرية في المعاجم الغربية:	32
4-1	مفهوم النظرية عند مرتاض:	33
2	تعريف المنهج:	38
1-2	تعريف المنهج لغة:	39
2-2	المنهج في المعاجم الغربية:	40
3-2	المنهج اصطلاحا:	41
3	دور مدرسة فرانكفورت في صياغة النظرية النقدية وعلاقتها بالأدب:	46
1-3	الفلسفة العقلانية:	47
2-3	الفلسفة التجريبية:	48

أ	الاختلاف:	52
ب	مركزية الكلمة أو العقل:	52
ت	علم الكتابة:	53
4	نظرية الأدب ونظرية النقد:	55
5	نظرية الأدب والنقد عند مرتاض:	59
6	إشكالية وجود نظرية نقدية عربية:	71
1-6	صراع الحداثة والتراث:	72
7	إشكالية المنهج في النقد العربي:	83
1-7	حرية التصرف في المنهج:	83
2-7	مرجعية المنهج:	86
3-7	التركيب المنهجي:	87
4-7	تكامل المناهج:	89
8	إشكالية المصطلح:	92
1-8	إشكالية ضبط المصطلح:	94
1-1-8	اضطراب مرجعية المصطلح:	95
2-1-8	ازدواجيّة مرجعية المصطلح:	101
3-1-8	موقف مرتاض من مرجعية المصطلح:	103
4-1-8	تأصيل المصطلح:	106
9	توحيد المصطلح:	109
1-9	غياب المجامع اللغوية:	109
2-9	جهود المجامع العربية:	109
3-9	صياغة المجمع للمصطلح العلمي:	110
10	صرف النقد عن المرجعيات الفلسفيّة (أصالة النقد):	115
الفصل الثاني: خطاب الممارسة النقدية عند عبد الملك مرتاض		
1	توطئة:	120
1-1	تعريف المصطلح لغة:	120
1-2	المعنى الاصطلاحي:	122
1-3	المصطلح في المعاجم الغربية:	123
1-4	مصطلح أم اصطلاح:	125

2	آليات اصطناع المصطلح عند عبد الملك مرتاض:	125
2-1	تعريب المصطلح:	125
2-2	التعريب عند مرتاض:	128
3-2	الترجمة:	130
أ	ترجمة مصطلح البنوية:	132
ب	مصطلح (Escape):	134
4-2	النحت	137
5-2	الإحياء:	142
6-2	الاشتقاق	143
أ	الصيغة الصرفيّة "فعللة":	145
ب	الصيغة الصرفية "تفعلل":	145
ت	الصيغة الصرفية:	146
3	آليات التأصيل لنظرية التناص:	147
1-3	ضبط المصطلح:	147
1-1-3	التّناص لغة:	147
2-1-3	اصطلاحا	148
3-1-3	مصطلح التناص في المعاجم الغربية:	149
2-3	نظرية التناص عند الغرب:	149
3-3	حضور النظرية في التراث العربي:	151
1-3-3	التناص من باب الاختلاف والمناقضة:	163
2-3-3	التناص من باب الاتفاق والتقليد:	164
4-3	تداول نظرية التناص في الدراسات العربية الحديثة:	165
5-3	موقف "مرتاض" من نظرية التناص:	167
1-4	استراتيجية التأصيل لنظرية المنهج عند مرتاض:	168
2-4	نقد مرجعيات المناهج النقدية:	176
3-4	التأصيل للبنيوية:	184
4-4	التأصيل للأسلوبية	188
5	الممارسة النقدية عند مرتاض:	191
6	المنهج البنيوي:	191

7	القراءة والنقد والأدب عند "مرتاض":	197
8	إشكاليات المنهج في النقد العربي:	203
الفصل الثالث: القراءة بالإجراء المستوياتي عند عبد الملك مرتاض		
	توطئة	210
1	مفهوم النص عند مرتاض:	211
2-1	مفهوم النص في الدراسات العربية الحديثة:	214
3-1	النص في الدراسات الغربية الحديثة:	217
2	علاقة النص بالكتابة:	219
3	الكتابة والمستحيل:	227
4	مفهوم القراءة	229
4 -1	قراءة القراءة:	233
4 -2	نقد النقد:	233
5	القراءة بالإجراء المستوياتي:	234
5 -1	الخطاب القرآني والمناهج الحداثية:	234
5-2	المنهج في كتاب نظام الخطاب القرآني:	234
5 -3	مستويات القراءة في الكتاب:	236
5 -4	تأويلية بعض المشكل من نص "سورة الرحمن":	237
5-4-1	مرجعية مصطلح هرمينوطيقا:	240
5-4-2	2التأويلية عند "مرتاض":	245
5-5	التأويل الأول:" والمرسلات...نذرا"	248
6	التأويل الثاني:" والمرسلات...نذرا"	251
7	مستوى التشاكل:	254
8	التشاكل والتباين في سورة الرحمن:	258
9	الحيز القرآني:	269
9-1	الحيز في سورة الرحمان:	272
9-2	الحيز الإلهي:	274
9-3	الحيز الروحي:	276
10	الزمن القرآني:	283
10 -1	زمن الفعل:	285
10-1	زمن الاسم:	290

11	نظام النسج في سورة الرحمن:	292
1-11	تأويل مقوّم الرحمن:	294
2-11	البنية العقابية:	295
3-11	البنية الثوابية:	296
4-11	مادة النسج اللغوي:	299
5-11	5-11- البنية الكونية في سورة الرحمان:	304
1-5-11	1-5-11 البنية الكونية في سورة المرسلات:	305
1-12	البنية الإيقاعية:	309
1-12	الإيقاع الخارجي:	314
2-12	الإيقاع الداخلي	316
	الإيقاع الخارجي لسورة المرسلات:	317
	خاتمة	325
	مكتبة البحث	331
	فهرس الموضوعات	348

الملخص بالعربية:

تعد جدلية النص الأدبي والنظرية من المواضيع المهمة التي شغلت مساحة في الساحة النقدية، وتتمثل هذه الجدلية في العلاقة القائمة بين النص الأدبي والنظرية. إن هذه العلاقة لم تعرف سوى التنافر والصراع والسبب في ذلك طبيعة النص الأدبي التي تأبى الخضوع إلى هيمنة سلطة النظرية وصرامة إجراءاتها، فالخيال والجمالية التي تميزان النصوص الأدبية تتعارضان مع أي فكر يسعى إلى علمنتهما.

يعتبر عبد الملك مرتاض من النقاد الذين حز في أنفسهم الوضع الذي آلت إليه هذه العلاقة وبالتحديد مع النص الأدبي الذي تأثر كثيرا من هذه العلمية الصارمة، حيث كرّس جهدا من أجل إيجاد آليات تتمثّل في التوليف بين مستويات خطابية من شأنها الإنصات للنص الأدبي وفك شفراته.

Résumé en français

La dialectique du texte littéraire et de la théorie est l'un des sujets importants qui ont occupé un espace dans l'arène critique, et cette dialectique est représentée dans la relation entre le texte littéraire et la théorie. Cette relation n'a connu que dissonance et conflit, et la raison en est la nature du texte littéraire qui refuse de se soumettre à la domination de l'autorité de la théorie et de la rigueur de ses procédures.
Abd al-Malik Murtad est considéré comme l'un des critiques qui se sont retrouvés dans la situation à laquelle cette relation a conduit, en particulier avec le texte littéraire, qui a été grandement affecté par cette rigueur scientifique, car il a consacré un effort à trouver des mécanismes représentés dans la synthèse. Entre des niveaux discursifs qui écouteraient le texte littéraire et le décoderaient.

Summary in English

The dialectic of the literary text and the theory is one of the important topics that have occupied space in the critical arena, and this dialectic is represented in the relationship between the literary text and the theory. This relationship has known only dissonance and conflict, and the reason for this is the nature of the literary text which refuses to submit to the domination of the authority of theory and the rigor of its procedures.

Abd al-Malik Murtad is considered one of the critics who found themselves in the situation to which this relationship has led, especially with the literary text, which has been greatly affected by this scientific rigor, as it has devoted an effort to finding mechanisms represented in the synthesis. Between discursive levels which would listen to the literary text and decode it.

الكلمات المفتاحية:

النظرية-المنهج-المصطلح-الايقاع -القراءة-النقد-الكتابة-اللغة-النص.

Mots clés :

Théorie-méthode-terme-rythme-espace-lecture-critique-

écriture-langage-texte.

Key words:

Theory-method-term-rhythm-space-reading-criticism-writing-

language-text.